

AKADEMIE MUZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Teorie a kritika

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

PŘÍPADOVÁ STUDIE INSCENACE 30 DNÍ

ROZBOR INTERAKČNÍCH PROCESŮ

Magdalena Malinová

Vedoucí práce: MgA. et MgA. Lukáš Brychta

Oponent práce: prof. Jaroslav Etlík

Datum obhajoby: 13. 9. 2021

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2021

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Dramatic arts

Theory and criticism

BACHELOR THESIS

A CASE STUDY OF THE 30 DAYS THEATRE PERFORMANCE

THE ANALYSIS OF PARTICIPATORY PROCESSES

Magdalena Malinová

Supervisor: MgA. et MgA. Lukáš Brychta

Oponent: prof. Jaroslav Etlík

Date of Presentation: 13th September 2021

Academic degree to be obtained: BcA.

Prague, 2021

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

PŘÍPADOVÁ STUDIE INSCENACE 30 DNÍ, ROZBOR INTERAKČNÍCH PROCESŮ

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

V Praze, 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.

Poděkování

Chtěla bych velice poděkovat mému tutorovi, teoretikovi a režisérovi MgA. Lukáši Brychtovi za všechnen jeho čas, který mi věnoval. Děkuji mu za konzultace, vstřícnost a inspiraci při zcela profesionálním vedení této bakalářské práce.

Mé další poděkování patří celému tvůrčímu týmu inscenace 30 DNÍ, bez nichž by tato práce vůbec nevznikla.

ABSTRAKT

Práce s názvem „*Případová studie inscenace 30 DNÍ, rozbor interakčních procesů*“ vzniká za účelem důkladné analýzy interaktivních a participativních prvků inscenace *30 DNÍ*. Cílem této práce je reflektovat jednotlivé situace z uvedených představení, přičemž středem zájmu je vztah mezi hercem a divákem. Práce nejprve popisuje principy a pravidla, kterými se tvůrci v inscenaci snaží docílit akcentované angažovanosti diváků. Samotný průběh proběhlých uvedení a konkrétní interakční procesy pak reflektuje prismatem teorie hry. Analýza se také zaměřuje na sociologický přesah divadla, pracuje s Goffmanovou Teorií rámování, kterou prostřednictvím různých autorů aplikuje na divadelní prostředí. Autorka práce se rozhodla postupovat kvalitativně výzkumnou metodou, v níž (často v první osobě) reflektuje svoji hereckou a tvůrčí zkušenost z výše uvedené inscenace. Dále se jí snaží obohatit o teoretické zohlednění zaměřující se na stoupající fenomén participativních a interaktivních divadelních směrů. Práce poukazuje na podstatnost praktického výzkumu, který může rozšířit dosah a komplexnost konkrétní divadelní inscenace. Svými poznatky přispívá k provázání stále poněkud oddělované divadelní teorie a praxe.

ABSTRACT

This dissertation named „*A case study of the 30 DAYS theatre performance*“ intends to properly analyse the interactive and participative features of the 30 DAYS theatre performance. The aim of this writing is to reflect the individual situations from the above-mentioned plays, while its focus is particularly on the relationship between the actors and the audience. The thesis starts by describing the principles of theatre through which the creators strive to enhance the engagement of the audience. The specific participating processes are then analysed from the point of view of the play theory. The analysis also focuses on the sociological aspect of theatre using Goffman's Framing theory, which is applied to the theatrical environment through various authors. The author of this thesis decided to proceed with the qualitative-research method, through which she reflects (often utilising the first-person narrative) on her experience from the aforementioned play both as an actor and creator. The dissertation then adds a theoretical view focusing on the increasingly popular phenomenon of participative and interactive theatre. The writing stresses the importance of practical research, which can broaden the reach and complexity of individual theatrical productions. Through its conclusions, the thesis helps to connect the theatrical theory with practice, although the two are still often considered separately.

OBSAH

1. ÚVOD	9
1.1 Metodologie	11
1.2 Struktura práce	13
2. FORMOVÁNÍ DIVÁCKÉ ZKUŠENOSTI	15
2.1 Divák jako součást zobrazované světa.....	16
2.2 Na pomezí skutečnosti a fikce	18
3. MATERIALITA PROSTORU A MOŽNOSTI JEHO INTERAKTIVNOSTI	21
3.1 Decentralizace a aktivizace diváka.....	21
3.2 Auditivní funkce prostoru	23
3.3 Vtělená zkušenost.....	23
4. PRINCIP HRY	26
4.1 Pozvání do hry.....	28
4.2 Hierarchie rolí	29
5. APLIKACE TEORIE RÁMOVÁNÍ NA DIVADELNÍ UDÁLOST	31
5.1 Prolínání vnějšího a vnitřního rámu.....	34
5.2 Formování hereckého jednání	35
6. DIVÁCKÉ STRATEGIE	36
6.1 Zpětnovazební komunikace	37
6.2 Rozboření rámce divadelní události	38
6.3 Pohovor nad formulářem	39
7. ZPŮSOBY FORMOVÁNÍ DIVÁKOVY IDENTITY	42
7.1 Mezi vážností a hrou.....	43
7.2 Postava jménem Divák.....	44
8. ZÁVĚR	46
9. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	48
10. PŘÍLOHY	50

1. ÚVOD

V rámci studia na Divadelní fakultě mě začalo zajímat téma spolupráce během divadelního představení. Jaké vztahy divadlo předurčuje a do jaké míry je můžeme ovlivňovat. Průběžně jsem také začala vyhledávat inscenace, které různými způsoby zvyšují divákovu aktivitu a fyzicky ho zapojují do průběhu události. Základem každého divadelního média je jistá míra interaktivnosti. I když divák sedí v hledišti, tedy prostoru pro vnímání, a pozoruje divadelní akt na jevišti, jeho tělo i mysl jsou do události angažovány. Jeho fantazie a kognitivní funkce jsou bohatě podněcovány i například při vnímání tradičního pojetí Shakespeara Hamleta. V divadelním umění se však nacházejí inscenace, které nabízejí odlišný typ divácké zkušenosti. V této práci bych ráda operovala s termínem *akcentovaná participace*, která pro mě aktivní začlenění diváka do procesu divadelního představení vystihuje.¹ Inscenace tohoto typu zpravidla hledají jiné uspořádání divadelního prostoru, které by vhodně podpořilo začlenění publika do představení. Většinou netrvají na tradičním vymezení prostoru pro hru a pro vnímání. Zpravidla cílí k zmenšení psychické i fyzické distance a podpoření společného intenzivního diváckého prožitku.

Během mého studia na *Katedře teorie a kritiky* jsem měla možnost nahlédnout do oblasti umělecké praxe, která určitým způsobem v procesu divadelní tvorby nerespektuje pevné vymezení divadelních složek. Kompetence režiséra, dramaturga a herce se postupně rozměňují a nejsou ve skupině pevně stanoveny. Umělci, kteří se zaměřují na tzv. kolektivní tvorbu, nemají během tvůrčího procesu striktně rozdělené divadelní funkce, které by během něho naplňovali. Společně se angažují na vzniku divadelní inscenace, vzájemně se ve svých podnětech ovlivňují a inspirují. Divadelní teoretik Jaroslav Etlík se tomuto tématu věnuje v textu *Termíny k dohodnutí*, kde označuje režiséra i dramaturga jako funkci, která může být sdílená, nemusí být nutně naplňovaná jedním člověkem. Obě funkce totiž neřídí finální jevištní tvar absolutně. I když jsou v jeho tvaru podstatně obsaženy,

¹ Pozn. autorky: Jsem si vědoma problematičtějšího slovního spojení „aktivní divák“. V této práci není mým záměrem ho nadále používat a dělit diváky na aktivní a pasivní. Ráda bych však tímto výrazem v rámci této myšlenky poukázala na širší škálu podněcování k aktivní percepci v rámci divadelního představení.

nejsou složkami divadelního díla. Nabízejí určitou nazkoušenou strukturu divákovi k dotváření.²

Po absolvování herecké konzervatoře jsem se nemohla vypořádat s pocitem jisté limitovanosti, kterou mi moje dosavadní studium dalo. Během studia na DAMU jsem zjistila, že bych mé herecké zkušenosti ráda zužitkovala a propojila mé je s divadelní teorií. V letošním roce jsem absolvovala stáž u umělecké skupiny *8 lidí* v Divadle Na Zábradlí. Podílela jsem se na kolektivní tvorbě a uvědomila si, že způsobem práce může vzniknout bezpečné prostředí, ve kterém se nevyskytují zbytečné bariéry a tvůrci se podněcují k důvěře a bezprostřední hravosti. Pokud se v procesu dbá na „demokratický“ přístup k tvůrčímu procesu, v kolektivu se může dle mé zkušenosti více upevnit tvůrčí a inspirativní síla. Vytváří se prostředí, kde nic není hodnoceno, ale zvědavě posuzováno.

Minulý rok jsem měla možnost se připojit k inscenaci *30 DNÍ*, jejíž work in progress vznikl jako magisterská inscenace studentky scénografie Debory Štytové na *Katedře alternativního a loutkového divadla* na DAMU.³ Na konceptu a režijním vedení se také podílela studentka z MA DOT⁴ Tinka Avramova. Sama jsem se na tomto projektu podílela jako herečka a spolutvůrkyně, protože se jednalo o kolektivní tvorbu. Pro označení takového formátu zkoušení se občas používá termín *devised proces*,⁵ v kterém se zpravidla jedná o týmovou, demokratickou uměleckou spolupráci. Klíčem k zformování konkrétního divadelního jazyka inscenace se stala právě *akcentovaná divácká participace*. Díky této inscenaci, mé spolupráci s uskupením *8 lidí* a mnoha dalším podnětům v rámci mého studia, jsem se rozhodla prohloubit mé znalosti o možnostech práce s divákem na divadle. Jakými způsoby můžeme diváka vybídnout ke spolupráci a neodradit ho. Kde se nachází hranice divácké aktivity. Jak ji můžeme koncipovat, aby bylo pro diváka jeho začlenění komfortní a etické. A pokud se z této kategorie vyčleňuje, jaké významy to pro divadelní umění přináší.

² ETLÍK, Jaroslav. Termíny k dohodnutí. In: Miloslav Klíma a kol. *Divadlo a interakce*. Praha: Pražská scéna, 1999. s. 13–25. ISBN 80-86102-51-3.

³ Viz. příloha č. 1.

⁴ Pozn. autorky: Master in Directing of Devised and Object Theatre.

⁵ Pozn. autorky: Koncept *devised process* nebo *collaborative creation* si pro sebe charakterizují jako divadelní tvorbu, při níž divadelní tvar vzniká formou improvizace a orchestrace různých komponentů, přičemž tvůrci jsou schopni práce v nehierarchizovaném prostředí a kladou důraz na procesualnost tvorby. Více v knize HEDDON, Deirdre a Jane MILLING. *Devising Performance: A Critical History*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2006. ISBN 978-1-4039-0663-2.

Má zkušenost s inscenací *30 DNÍ* se pro tato témata nabízí jako vhodný příklad, a proto se bych se jí ráda věnovala ve své bakalářské práci. Tuto práci bych chtěla koncipovat jako případovou studii interakčních procesů několika proběhlých repríz inscenace *30 DNÍ*. Ráda bych se zaměřila na konkrétní situace, které byly nějakým způsobem podnětné k přemýšlení nad formováním vztahu mezi hercem a divákem. Chtěla bych se zaměřit na prvky nevyzpytatelnosti a živosti tohoto vztahu, protože každé naše uvedení bylo velmi odlišné. U divadelních formátů, které staví na *akcentované participaci*, bývají rozdíly mezi jednotlivými uvedenými výrazně znatelné. Během reprízování *30 DNÍ* se často jednání diváků vychýlilo z očekávaných reakcí, na které jsme nebyly připraveny. Diváci vybočili z trajektorie a učinili něco, co bychom nepovažovaly za pravděpodobné, očekávatelné či logické.

Herec v rámci představení s *akcentovanou participací* pracuje pouze s tušením a odhadem, jak se bude představení vyvíjet. Vždy ve struktuře inscenace, i v té naší, existují prázdná místa, která jsou připravena pro participaci diváků. Herec si může připravit možnosti jednání, nikdy však do důsledku nepředpoví, kudy se situace s diváky vydá. V této práci bych ráda reflektovala momenty, v kterých herec může ztratit kontrolu nad probíhající situací. Chtěla bych nalézt a pojmenovat způsob, kterým jsme v jednotlivých uvedeních s diváky komunikovaly, jak jsme se na onu interakci připravovaly a hledaly princip napojení na diváky. Budu se snažit vysledovat prvky, které jsou ze strany tvůrců a herců podchytitelné, a naopak nalézt slepá místa, v nichž herci ztrácejí nadvládu nad probíhající událostí.

1.1 Metodologie

V této práci budu vycházet ze své zkušenosti herečky, tedy přímé účastnice divadelní události, ale také tvůrkyně. V analýze budu pracovat jak s informacemi z četných debat s tvůrčím týmem, tak s vlastním pozorováním jednotlivých uvedení. Budu pracovat se syntézou mého jednání, jednání ostatních herců z týmu a zároveň jednání diváků. Z výše uvedených důvodů nemůžu od celého procesu odhlédnout a analyzovat jej odosobněně. V této bakalářské práci proto budu usilovat o teoretický a kritický odstup, který v nás na *Katedře teorie a kritiky* pedagogové formovali. V důsledku bych ráda docílila kombinace čisté subjektivity, která se prolíná s objektivní kontextualizací jednotlivých zážitků. V závěru by se mělo jednat o kombinaci několika pozic, a to herecké, dramaturgické a teoretické, jejichž prostřednictvím budu uvažovat o vytyčeném tématu.

Moje práce se nezakládá na kvantitativním výzkumu založeném na sběru individuálních diváckých zkušeností po představení. Nicméně je nutné podotknout, že součástí každého uvedení byla zorganizovaná diskuse s odborníky z nezávislých organizací. Primárně nesloužila k získání ohlasů, ale jako nástroj k důslednějšímu obeznámení publika o závažném tématu inscenace. Diváci samozřejmě v průběhu diskuse pravidelně své dojmy sdíleli, a proto se budou latentně v mém uvažování o této problematice vyskytovat. Ráda bych tuto práci prezentovala jako formu praktického výzkumu, která zkoumá úzké provázání mezi divadelní teorií a praxí, přičemž se úzce zaměřuje na funkci diváka a herce. Postup práce je možné označit za *autoetnografii*, která je považována za kvalitativně výzkumnou metodu, v níž autor (často v první osobě) reflektuje svoji zažitou zkušenost, čerpající z vazeb osobní a kulturní perspektivy.⁶

Tato práce si nestanovuje za cíl vyřešit problematiku adekvátního pojmosloví a rozdílu mezi pojmy *herec*, *performer* nebo *aktér*. V rámci výzkumu k mé bakalářské práci jsem se setkala s odbornou zahraniční literaturou, která se zabývá různými formami diváctví. Zjistila jsem, že škála pojmů, která se v těchto textech snaží co nejpřesněji vystihnout funkci diváka, je poměrně široká. Z vývoje divadelního umění je pochopitelné, že s méně tradičními formami je logicky nutné přicházet i s odlišnými prostředky k pojmenování. Pokud může zavedená terminologie působit pro potřeby některých autorů zmatečně, je nutné nalézt cestu, jak si vzájemně teoreticky porozumět.

Mohu například uvést Karen Quigley, která ve svých úvahách prověřuje funkčnost ustanovených termínů a hledá pro ně jiné možnosti. Ve svém textu píše o „*spectator / performer*“ (*divák / účinkující*) a jeho akci vzápětí uvádí výrazem „*spectating / účinkování*.”⁷ Jsem si vědoma tendencí tvůrců zažité termíny aktualizovat pro potřeby nových divadelních forem a jejich písemné prezentace, potažmo reflexe. Sama se díky této práci nacházím v podobné situaci. Způsobů, jakými by bylo možné hovořit o naplňování divácké funkce v kontextu *30 DNÍ*, je jistě mnoho. Určení rozdílu mezi výše nastíněnými termíny jsem si nenastolila jako téma mé práce. Na zkoumanou inscenaci je rozhodně možné nahlížet v kontextu

⁶ „*Autoethnography is an approach to research and writing that seeks to describe and systematically analyze personal experience in order to understand cultural experience.*” In: ELLIS, Carolyn, Tony E. ADAMS a Arthur P. BOCHNER. „*Autoethnography: An Overview*”. *Forum: Qualitative Social Research*. 2011, roč. 12, č. 1. ISSN 1438-5627.

⁷ QUIGLEY, Karen. Letting the Truth Get in the Way of a ‘Good’ Story: Spectating Solo and Blast Theory’s Rider Spoke. *Journal of Contemporary Drama in English*. 2016, roč. 4, č. 1, s. 90–103. ISSN 2195-0164.

divadelní tvorby, a proto bych se ráda přiklonila k následující divadelní terminologii, která primárně pracuje s výrazy *inscenace*, *herec* a *divák*.

Při psaní této bakalářské práce jsem čerpala z mnoha odborných textů, které ještě nebyly přeloženy do češtiny. Citace jsou proto mnou volně přeloženy v souvislosti s textem práce. Původní originální znění je vždy přiloženo v poznámkách pod čarou a je mým doporučením, pokud je to možné, číst právě anglickou verzi. Moje analýza v této práci bude vycházet z několika odehraných představení, která se většinou konala pro maximálně 40 diváků. Inscenace *30 DNÍ* nevznikla pod záštitou konkrétní divadelní instituce. Nejen proto jsme měly možnost inscenaci uvést na mnoha odlišných místech. Jednalo se například o Letní filmovou školu v Uherském Hradišti nebo festival Nultý bod v pražském areálu Invalidovny.⁸

1.2 Struktura práce

Tuto práci rozdělují do několika částí, které se postupně snaží analyzovat formu divácké *akcentované participace* v rámci inscenace *30 DNÍ*. První kapitoly reflektují tvůrčí proces inscenace a pokouší se vysvětlit, proč jsme v souvislosti s tématem inscenace zvolili právě *akcentovanou participaci*. Pokouším se zde vystihnout specifika a výhody takového způsobu formování diváckého zážitku. Pojmenovávám konkrétní principy, podle kterých v představení s interaktivitou pracujeme a jaké divadelní komponenty diváckou interakci podporují.

V kapitole *Materialita prostoru a možnosti její interaktivnosti* reflektuji jevištní prostor inscenace *30 DNÍ* a hledám odpověď na to, jak sám o sobě předurčuje diváckovo chování. Věnuji se jednotlivým scénografickým prvkům, které diváka vybízí k zapojení do představení. Popisuji, podle jakých pravidel se divák po prostoru pohybuje a jak například práce se zvukovým komponentem ovlivňuje zakoušení prostoru i scénické dění v něm.

V další kapitole s názvem *Princip hry* bych chtěla poukázat na souvislost mezi divadlem a hrou jako dobrovolnou lidskou aktivitou. Mé myšlenky opírám o několik autorů, jakými je například Johan Huizinga, Eugen Fink nebo Alice Koubová, kteří se ve svých textech tímto tématem zabírají. V kapitole pojmenovávám různé hravé aspekty, které se v divadle s *akcentovanou participací* často vyskytují, a které se snažíme v rámci představení *30 DNÍ* u diváků podněcovat. Každá hra

⁸ Viz. příloha č. 2.

vyžaduje určitá pravidla, bez nichž nemůže proběhnout, a proto dalším tématem kapitoly je popis pravidel, podle kterých herci navazují kontakt s diváky.

Kapitola *Aplikování teorie rámování na divadelní představení* vychází z konkrétních situací v představení, které názorně představují způsob komunikace mezi hercem a divákem. Způsob práce s divákem dále zohledňují pomocí Teorie rámování sociologa Ervinga Goffmana, kterou na divadelní prostředí adaptoval Anthony Jackson a dále ji rozvedl Gareth White. Autoři pracují s pomyslnými rámy, které definují sociální interakce a dopomáhají nám chápat lidské chování ve společnosti. Na divadle teorie umožňuje analyzovat onu nepředvídatelnost a dynamiku základního vztahu herec – divák, rovněž dopomáhá pochopit propustnost hranice mezi divadelní realitou a žitou skutečností, která má také na diváckou zkušenost z analyzované inscenace zásadní vliv.

V závěrečných kapitolách (*Divácké strategie a Formování divákovi identity*) se věnují pozici diváka a různým reakcím během jednotlivých uvedení inscenace *30 DNÍ*. Jejich prostřednictvím se snažím zohlednit možnosti a hranice interakce v kontextu této inscenace. Vybrané interakční procesy se pokouším kategorizovat a vyvodit z nich všeobecnější divácké strategie, které se v představeních průběžně opakovaly. Mým cílem je nad těmito situacemi uvažovat kriticky a rovněž dokázat pro mě zásadní faktor interaktivního divadla, kterým je nepředvídatelnost. Inscenace často pracuje na hranici toho, co by se dalo zaštitit výrazem příjemná nebo zajímavá divácká zkušenost. Napříč celou prací se pokouším nastítnit důvody, proč je pro takto zásadní společensko-politické téma inscenace *akcentovaná divácká participace* výhodou nebo možná i nezbytností. Aktivní začlenění diváka do události totiž nabízí přímější a intenzivnější osobní konfrontaci a zdůrazněné psychicko fyzické reakce, kterým musí divák v inscenaci *30 DNÍ* čelit.

2. FORMOVÁNÍ DIVÁCKÉ ZKUŠENOSTI

Za téma inscenace *30 DNÍ* jsme zvolily úřední problémy cizinců, kteří se snaží v naší zemi získat povolení k pobytu. Během přípravné fáze jsme dlouho hledaly divadelní jazyk, který by co nejsilněji téma divákům zpřítomnil. Nechtěly jsme, aby představení působilo jako odosobněná a dokumentární prezentace společenského problému. Hledaly jsme prostředky, jak téma komplikovaných úředních procesů zdivadelnit a stylizovat pro potřeby divadelní události. Rozhodly jsme vytvořit jakousi divadelní simulaci úředního procesu žádosti o vízum, při níž se budeme snažit divákům důsledně zpřítomnit, jak je s lidmi převážně z tzv. třetích zemí⁹ na těchto úřadech¹⁰ zacházeno.

Studenti evropských zemí v současnosti nečelí téměř žádným byrokratickým úskalím, pokud se rozhodnou za studiem vycestovat, např. i v rámci programu Erasmus. Naopak studenti mimo Evropskou unii se kvůli rozhodnutí vycestovat za studiem setkávají se zásadními obtížemi. Privilegium svobodné volby země, v které by chtěl jedinec studovat, může být najednou nedosažitelné. Jako by byla pomyslná propustka mezi hranicemi zdánlivě jednostranná. Právě tuto nerovnost, v oblasti právní i společenské, jsme se rozhodly v rámci inscenace zkoumat. Téma studentů pro nás bylo od začátku pochopitelně blízké a divadelně dobře uchopitelné. Výše zmíněné komplikace se ale samozřejmě nevztahují pouze na studenty, ale i na žadatele o práci nebo celé rodiny.

Divákovo neangažované pozorování, vcítění a možný soucit, který by nabízel klasický formát představení, nám pro naši inscenaci připadal nedostačující. Již v úvodu jsem konstatovala, že i v případě divadelní události tradičnějšího typu je divák plně do jejího průběhu zapojen mentálně i fyzicky.¹¹ Přesto se v průběhu jeho percepce vyskytuje mezi ním a zobrazovanými jevy míra distance, kterou primárně předurčuje architektura konvenčního divadelního prostoru. S tvůrčím týmem jsme proto hledaly prostředky, jak nejvíce snížit míru distance a přiblížit divákovi co nejživěji pocit, který zažívají skuteční žadatelé o vízum.

⁹ Pozn. autorky: Občanem třetí země je občan státu, který není členem EU a není zároveň občanem Islandu, Lichtenštejnska, Norska a Švýcarska. (<https://www.mvcr.cz/clanek/kdo-je-obcan-treti-zeme.aspx>).

¹⁰ Pozn. autorky: Úřadem míním Odbor azylové a migrační politiky Ministerstva vnitra (OAMP).

¹¹ Pro potřeby této práce klasickou nebo tradiční produkcí míním typ divadelní události, v které divák v průběhu události sedí v zhasnutém hledišti, neopouští své místo a v závěru inscenace končí potleskem.

Josephine Machon ve své knize „*Immersive Theatres*“ reflektuje rozdíl mezi diváckou účastí na představení s *akcentovanou participací*¹² a tradičnější produkcí. Pokud se divák chystá do divadelní budovy na tradiční představení, většinou si představí prostor hlediště, který se po začátku představení zpravidla zhasne. Po dobu představení je většinou usazen a odchází po potlesku a děkovačce herců. Divák se zpravidla informuje o představení v programu. Událost je v tomto případě rámovaná danou konvencí a divák ví, co může očekávat. Machon tvrdí, že při divadelním zážitku alternativnějšího typu nemusí být divák vůbec usazený. Pokud ano, tento krok se mu může zdát poněkud neobvyklý. Přestože si divák může přečíst informace v programu nebo anotaci, stále z toho nemusí odhadnout, jaká divadelní zkušenost ho čeká. Dalším faktorem netradičního divadelního zážitku, je podle Machon hranice mezi fiktivní realitou a žitou skutečností, která se může značně rozměňovat. Při návštěvě tradičního představení je naopak tato hranice definovaná například již samotnou architekturou a kulturně budovanými konvencemi.¹³

2.1 Divák jako součást zobrazované světa

Během procesu zkoušení jsme postupně nacházely vyhovující divadelní jazyk, kterým bychom co nejpřesněji předaly divákům pocit nespravedlnosti a frustrace, s kterým se žadatelé obvykle vypořádávají. Hledaly jsme cestu, jak zamezit pouhému racionálnímu a distancovanému nahlížení na zobrazovanou skutečnost. Rozhodly jsme se z diváka učinit jednoho z žadatelů, vybudovat okolo něj fikční svět úřadu s úřednicemi a dalšími návštěvníky – ostatními diváky. Divák tak dostává v představení *30 DNÍ* konkrétní úkol. Nachází se uvnitř situací fiktivního světa, které musí sám za sebe řešit. Je nucen jednotlivé momenty osobně zakusit a aktivně se rozhodovat o svých krocích, aby v úředním světě obstál. Divák se tedy ve své materialitě ustanovuje v rámci představení jako další výrazný komponent divadelního aktu. Na podobném principu fungují i počítačové hry, v kterých hráč jedná a manipuluje prostřednictvím svého avatara. Hráč se sám sobě stává postavou a avatar slouží jako jeho vizuální reprezentace. Divákova přítomnost se tedy pouze nevpisuje do roviny divadelní události jako takové, ale

¹² Josephine Machon místo výrazu *akcentovaná participace* využívá k popisu těchto divadelních produkcí výrazu *imersivní divadlo*.

¹³ MACHON, Josephine. *Immersive Theatres: Intimacy and Immediacy in Contemporary Performance*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2013. ISBN 978-1-137-01983-7, s. 54.

skrze svou fyzickou přítomnost a možnost se rozhodovat funguje divák jako další komponent fikčního světa.

V participativním divadle i v počítačových hrách se jedná o odlišný prožitek, než v literatuře nebo tradičnějších inscenacích, kde divák vnímá příběh někoho jiného. Může se s ním ztotožňovat nebo se vůči němu názorově vymezovat. Za zásadní považuji fakt, že se k němu divák vztahuje jako k cizímu subjektu. Naopak je tomu v divadle s *akcentovanou participací*, kde je divák mentálně zaujat a je sám za sebe ve fiktivním světě přítomný. O stejném zpředmětnění diváka můžeme uvažovat v kontextu rozebírané inscenace, v které divák sám sebou manipuluje a může v zobrazovaném světě jako jeho součást jednat. Pro divadlo s *akcentovanou participací* se tedy divákova účast a jeho chování stává významově akcentovaným komponentem. Janet Murray definuje tento stav jako tzv. *agenci*.¹⁴ Divák je v něm uspokojován pocitem, že může vykonávat významotvorné akce, u kterých hned zaznamenává výsledky svého jednání.¹⁵

Představení *30 DNÍ*, jakožto realizaci nazkoušené struktury, vnímám vždy jako dosti otevřený tvar. Jedná se o bodovou partituru s počtem zafixovaných momentů jednání. Tvar struktury je ve výsledku uskutečněn a naplněn až s diváckou akcí během divadelního aktu. Proto průběh zkoušení této inscenace probíhal jako testování možných forem komunikace a interakce s diváky. Finální část procesu jsme proto nemohly bez několika veřejných generálek dokončit. Teprve na tzv. testovacím publiku jsme mohly uzavřít finální podobu jednotlivých situací.

Naším cílem bylo v inscenaci přetavit složitě uchopitelný společenský problém do problému osobního. Zpřítomnit divákům příběhy žadatelů a z nich samotných učinit další postavy fiktivního světa, které sebou ponosou svoje originální příběhy. Tím by si diváci měli vytvořit komplexní a osobní zkušenost s daným tématem. Již výše jsem dokazovala, že i v divákovi, který si při tradičnější produkci udržuje psychickou a fyzickou distanci, se odehrává nějaké psychosomatické reaktivní vnímání. Pro náš záměr maximálně diváky aktivizovat by byl striktně ohraničený prostor pro divácké zakoušení nedostačující. Proto jsme se rozhodly samotné bytí v prostoru tematizovat. Hledaly jsme přístup k uspořádání prostor, který by v divácích vzbudil chtěné emoce, podnítil je k hravosti a potřebě interagovat s ostatními. Jevištní prostor měl sám o sobě vzbuzovat diskomfort. Postupně jsme

¹⁴ Janet Murray. *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace*. London and Cambridge, MA: The MIT Press, 1997. ISBN 978-0262533485, s. 54.

¹⁵ Tamtéž, s. 126.

nacházely principy, jako například mačkání se ve frontě s ostatními diváky nebo sezení na židlích, které jsou příliš blízko u sebe. Níže se budu zabírat tím, jaký dopad měla naše rozhodnutí na jednotlivá uvedení.

2.2 Na pomezí skutečnosti a fikce

Divácký zážitek formovalo několik dalších principů. Herečky (včetně mě) v rámci inscenace zastávaly roli úřednic, které diváky událostí vedly a zodpovídaly za chod fiktivní podoby úřadu. Toto místo mělo na diváky působit nepřátelským a nehostinným dojmem. V procesu zkoušení nám k vytvoření atmosféry dopomohly osobní zkušenosti několika tvůrkyň se skutečnými úřady *Odboru azylové a migrační politiky*. Referovaly o arogantním až nepřátelském jednání zaměstnanců, kteří byli nedostatečně informovaní a zapříčiňovali časté chyby v byrokratické komunikaci. Obvykle se jednalo o prodlevy ve vyřizovacím procesu, který je nadměru komplikovaný a nejasně definovaný ze strany vládních orgánů. Od počátku jsme tedy vycházely z odpozorovaného chování úřednic a tamní atmosféry. Skutečný obraz úřadu vykazoval podle mnohých výpovědí mnoho situací až s absurdním vyzněním. Dospěly jsme k závěru, že byrokratický systém nenabízí žadatelům možnost se s potřebnými úředními úkony obeznámit tak, aby vše proběhlo bez čekání, prodlev a chyb. Úředníci, internetové stránky, ani celý systém není koncipovaný tak, aby žadatelům k informovanosti dopomohl.¹⁶

Výše popsanou byrokratickou absurdnost jsme se snažily vybudovat na divadle. Hledaly jsme co nejvíce bizarních situací jako např. nekonečné organizování různých papírových dokumentů, nesmyslná pravidla, číslování, chyby v textech, dlouhé názvy apod. Dále jsme vytvářely konkrétní podobu hereckého jednání úřednic, které by měly být vůči divákům nepříjemné, neochotné, až zlé. Rozhodly jsme se ohledávat hranice slušnosti, lehké manipulace nebo urážení diváků, které vycházelo z předobrazu skutečného chování úředníků. Jednalo se hlavně o princip mírné herecké pasivity a zdrženlivosti vůči divákům. Divadelní verzi úřadu dopomohl cíleně nevkusný kostým úřednic a nepatrné detaily (např. umělé nehty, které úřednice často nosí). Analýze konkrétních příkladů jednání mezi herečkami-úřednicemi a diváky se budu věnovat v následujících kapitolách.

¹⁶ Pozn. autorky: Výše popsané fakty neslouží jako kritika státních orgánů, prezentované informace mají sloužit jako výpověď o tom, jaké myšlenkové pochody formovaly tvůrčí práci na inscenaci.

Během procesu zkoušení jsme nabyly dojmu, že naše poněkud obecné téma by měl reflektovat nějaký skutečný příběh, nejen protože na území České republiky se podle nás vždy jednalo o méně diskutovanou problematiku.¹⁷ Prostřednictvím skutečného příkladu jsme chtěly poukázat na jeho závažnost a aktuálnost. Ke spolupráci jsme proto přizvaly tři studentky z mezinárodního programu DAMU, konkrétně z Indie, Taiwanu a Japonska. Všechny si prošly závažnými právními komplikacemi, které jim zabraňovaly své studium v Česku plynule dokončit.¹⁸ Jejich příběhy jsme do inscenace začlenily jako scény, které rozbouraly sterilní svět úřadu s všudypřítomnou byrokratickou¹⁹ šikanou úřednic.

Meghana²⁰ pocházející z Indie je ústřední postavou inscenace a její příběh o značných obtížích získat vízum je rozdělen do tří pasáží. V představení prochází stejným úředním procesem, který absolvují i diváci, a který je odrazem toho, čím si musela projít, aby se dostala na DAMU do České republiky. S diváky interaguje jako jedna z nich a během toho vypráví svůj příběh, čímž se odkazuje ke skutečnosti, kterou prožila. Diváci jsou usazeni vedle ní a poslouchají jí, jako kdyby si začali povídat s někým na úřadě v reálném životě. Formát jejího hereckého projevu nabízí oproti dalším interaktivním pasážím možnost „tradičtějšího“ diváckého vnímání. Ostatní části jsou založeny na principu, kdy herečky interagují s diváky a vytváří s nimi různé mikro situace na úřadě. Meghanino vyprávění je rovněž jediným příběhovým obloukem, který se protkává celou inscenací a graduje od začátku až do konce události.

Další herečkou z ciziny je Sai, která se nyní nachází v Japonsku a kvůli pandemii se nemůže vrátit do Prahy, aby zde své studium dokončila. S jejím příběhem se diváci setkávají v rámci zinscenovaného úředního rozhovoru v oddělené místnosti, do které jsou odvedeni, a kde jim Sai vysvětluje své problémy. S posledním skutečným příběhem se publikum seznamuje skrze instalaci přibližující skutečný pražský pokojík herečky Pink. Z důvodu pandemie také bohužel zůstává na

¹⁷ Pozn. autorky: Soudím tak čistě dle mého dojmu, že na území České republiky jsou cizinci z třetích zemí spíše minoritou. V porovnání s jinými evropskými zeměmi přicházíme k méně střetům s přistěhovaleckou tematikou.

¹⁸ Pozn. autorky: Celosvětová pandemická krize tuto situaci samozřejmě ještě komplikuje. Protože jsme získaly možnost inscenaci v mírně rozvolněných měsících hrát, snažily jsme se tyto informace do představení rovněž zapojit.

¹⁹ Slovem byrokracie, které se bude v mé práci jako zaštiťující výraz opakovat, míním systém správy, která brání úřední jednoduchosti, efektivnosti, a naopak inklinuje k rigidním a komplikovaným úředním postupům.

²⁰ Pozn. autorky: Pro komplikovanost skloňování zahraničních jmen a pro lepší orientaci v textu jsem se rozhodla užívat křestní jména zahraničních hereček.

Taiwanu, a proto se diváci dozvídají o jejích potížích s bydlením v Praze formou deníkových zápisů. I v tomto případě klademe důraz na vytváření dojmu autentické výpovědi a pracujeme například s osobním majetkem (povlečení, lampička, kosmetické přípravky aj., které herečka Pink v Praze vlastní.)

Autenticita je zajisté v kontextu divadelního umění problematickým pojmem. V inscenaci *30 DNÍ* se o navození zdánlivé pravosti informací a vyjevovaných situací alespoň pokoušíme. Během zkoušení jsme hledaly prostředky, jak při vyprávění hereček-cizinek navodit dojem co největší přirozenosti. I tak je jasné, že diváci vždy budou autentičnost, ať se jedná o projev, jméno nebo objekty, považovat za uměle zformovaný komponent divadelního aktu. Pravost bude automaticky považovaná za něco, co je z opravdovosti reálného světa vyjmuté a zasazené do časoprostorové dimenze divadelního představení. Publikum nemůže v kontextu *30 DNÍ* rozlišit skutečnou cizinku od cizinky, která se ocitá v rámci fiktivní reality, protože na ní vždy nazírá jako na znak.

V inscenaci se i přes tento fakt snažíme dojem autentičnosti a upřímné výpovědi podpořit. Životní příběhy se v inscenaci snažíme prezentovat v dokumentární pravdivosti, minimálně stylizované podobě a bez větších dramaturgických škrťů nebo domyšlených pasáží. Samotný závěr, zda se divák bude zaobírat mírou dokumentární pravdivosti, není tak podstatný. Důležité je, aby na něj představení tímto autentickým přístupem působilo. Ostatně samotná rasová odlišnost hereček samozřejmě naší snaze o autentické výpovědi napomáhá. Herečky se publiku v představení představují pod skutečným jménem. Meghana například vypráví o své rodině, cíleně do příběhu zasazuje konkrétní údaje o vzdálenostech, finančních částkách apod. Divák přichází do styku se skutečnými papírovými dokumenty, například kopií jejího pravého pasu.

3. MATERIALITA PROSTORU A MOŽNOSTI JEHO INTERAKTIVNOSTI

Prostorové uspořádání považuji za jeden z dalších komponentů, který zásadně formuje diváckou zkušenost a může publikum podněcovat k interakci. V *30 DNECH* jsme scénografické řešení navrhly tak, aby divákům evokovalo prostor úřadu. Prostor jako takový měl vyvolat zážitky typu: zdlouhavé čekání, hledání správných přepážek, neschopnost se zorientovat apod. Nakonec jsme jevištní prostor koncipovaly jako „byrokratickou bojovku.“ Divák se měl sám stát jedním z účastníků inscenovaného úředního procesu a prostor ho k tomu měl sám vybízet. Zásadní otázkou bylo během zkoušení vybalancovat, do jaké míry můžeme diváky deplat striktními úředními postupy, ale navzdory takto zobrazovanému úřadu a jejich osobnímu prožitku, také udržovat jejich chuť se zajímat o celé představení a prezentované téma.

3.1 Decentralizace a aktivizace diváka

Divákovi není v prostoru záměrně určeno centrální místo, z kterého by distancovaně divadelní akt sledoval. Tím vzbuzujeme pocit přímé svázanosti s odehrávajícím se děním, vůči kterému je pro diváka složitější se mentálně a fyzicky distancovat. Jevištní prostor je rozdělen na více úředních místností mohutnou scénografickou instalací v podobě zavěšených papírových závěsů.²¹ Mezi papíry jsou veliké průhledy, díky tomu je možné realizovat několik situací simultánně, přičemž diváci mohou vidět akce odehrávající se na opačných stranách. Papír v inscenaci zaujímá symboliku byrokracie a moci, proti níž divák pomyslně bojuje. Scénografická instalace cíleně obklopuje diváka tak, aby pocítil zahlcenost a nemožnost se z papírového labyrintu vymanit. Všímavý divák může dokonce zpozorovat, že zavěšené papíry obsahují skutečné právní dokumenty.

Jednotlivé místnosti, které vytvářejí papírové stěny, představují tři čekárny, přičemž v té největší jsou umístěny tři stoly úřednic. V dalších oddělených prostorách se nacházejí pokoj herečky Pink a místnost pro online pohovor se Sai. Diváka v tomto papírovém labyrintu provází úřednice, protože svévolný pohyb po celém prostoru není umožněn. Během představení jsou diváci úřednicemi posíláni z jednoho místa na druhé tak, aby proces působil chaoticky. Prostřednictvím putování po místnostech se postupně seznamují s příběhy Sai a Pink. V druhé půlce představení jsou finálně usazeni, čekají na další pokyn úřednic, zatímco

²¹ Viz. příloha č. 4.

Meghana vypráví svůj příběh. Její vstupy jsou narušovány scénami s úřednicemi, které si vyvolávají jednotlivé diváky a vedou s nimi dialog.

I přes členité rozdělení papírovými závěsy chceme docílit dynamického dojmu z prostoru. Pozice diváků je během představení několikrát změněna podle předem připraveného systému, který je od začátku pro diváka záměrně nesrozumitelný. Skupiny diváků jsou například v jeden okamžik bezdůvodně vyvolány a přesunuty úřednicemi do jiné čekárny. Přeměny cíleně nabourávají divákovu statickosti a podporují ho k aktivnímu začlenění. Také navozují pocit absurdnosti, který je pro podobu úředního jednání ve skutečnosti poměrně charakteristický. Divák díky těmto nesmyslným úkonům může nabýt zvědavosti, jak celý systém budovaný těmito úřednicemi funguje.

Úplný začátek představení je vždy umístěn do přízemí budovy, odkud diváci pokračují po různých stanovištích do horních pater. Schody jsou dalším aktivizujícím prostorovým komponentem, protože mohou nastiňovat atmosféru nekonečného čekání. Divák by měl chtít postoupit a konečně se dostat na řadu. Percepce prostoru má být od začátku roztržštěná do jednotlivých vjemů a struktura události se má divákovi postupně skládat jako mozaika. Prostor není záměrně striktně rozdělen na místo pro hru a místo pro vnímání. Od počátku se k divákům tyto komponenty direktivně vztahují a tím záměrně narušují jeho psychickou distanci. I když by divák odmítl reagovat na pokyny úřednic anebo by neodpověděl na otázku herečky Meghan, jeho rezistence by byla pořád aktivní výpovědí. Divák je tedy v případě *30 DNÍ* i svými vyhýbavými odpověďmi stále angažovaný a stává se aktivním komponentem události. Claire Bishop v tomto případě hovoří o *decentralizaci* a *aktivizaci* diváka.²² Jevištní jednání je v inscenaci *30 DNECH* různorodé tak, aby diváka aktivizovalo ve smyslu nalezení vyhovující pozice pro jeho vnímání a případné zapojení do probíhajícího dění.

²² BISHOP, Claire. *Installation Art: A Critical History*. London: Tate publishing, 2005. ISBN 978-1-85437-518-6, s. 11.

3.2 Auditivní funkce prostoru

V důsledku zvukové propustnosti papírových stěn se diváci neustále navzájem slyší. Tento princip zvyšuje dojem ruchu a nekoncentrovanosti zvuku na úřadu. I když se diváci nevyskytují ve stejné místnosti s herečkou Meghanou, mají možnost ji odposlouchávat i z dalších prostor. Akustika je pro divácký zážitek zásadním komponentem. Při přípravě uvedení na nový prostor musíme pracovat s neutichajícím šumem diváků, papírů a jednotlivých již připravených dialogů. Pokud se zvuk prostorem příliš nese, může zásadně uškodit možnosti diváků se ve všech mikro situacích dobře orientovat. Diváci si většinou v čekárně povídají, jsou slyšet do jiných místností, a proto můžeme uvažovat o auditivní komponentu, jako o další formě interakce a spoluautorství diváků. Dvě uvedení, která se konala v plenéru nás jako tvůrce utvrdila, že *30 DNÍ* není možné adaptovat na nekonečně mnoho prostorů. Šum z veřejného prostranství městských parků byl tak rušivý, že jsme jako herečky nedokázaly dostatečně udržet koherenci budované fiktivní reality úřadu. Jednalo se např. o hluk návštěvníků parku, náhodnou hudbu z dále nebo kolemjdoucí, kteří se ptali, co se na daném místě koná.

3.3 Vtělená zkušenost

Erika Fischer-Lichte ve své knize *Estetika performativity* píše o diváckém fyzickém prožitku v iluzivním typu divadla, kde se „*jakýkoliv fyzický dotek eliminuje*.“²³ Tělo i dotek se prezentuje v náznaku tělesnosti, aby neodvedl pozornost od fiktivního díla samotného.²⁴ V současných formách divadla s akcentovanou participací dává práce s fyzickým kontaktem představení podle Fischer-Lichte „*nový rozměr*.“²⁵ Diváci při takové divadelní události, jakou je i *30 DNÍ*, nemohou fyzický kontakt s ostatními herci ani diváky předpovídat. Naším tvůrčím záměrem je jevištní prostor vybudovat tak, aby sám o sobě diváka pobízel k hlubokému psycho-fyzickému zaujetí a nabídl tak maximálně vtělenou zkušenost neboli *embodied experince*.²⁶ Divák je během představení vždy podněcován k pohybu nebo drobným interakcím, přesto však dochází v zásadních momentech k jeho umlčení nebo manipulaci navzdory jeho participativnosti. Fischer-Lichte dále uvádí, že

²³ FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Přeložila Markéta Polochová. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011. ISBN 978-8-09044-872-8, s. 87.

²⁴ Tamtéž.

²⁵ Tamtéž, s. 95.

²⁶ MCCONACHIE, Bruce A. *Theatre & Mind*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2013. ISBN 978-0-230-27583-6, s. 20.

diváci v současnosti mohou nabýt pocitu, že průběh divadelní události svoji materialitou ovlivňují, nikdy ji však nemohou zcela kontrolovat.²⁷

V rámci *30 DNÍ* nedochází přímo k výraznému fyzickému kontaktu mezi herci a diváky, o kterém hovoří Fischer-Lichte. Pro zkoumané představení a diváckou percepci je však stejně významově podnětně pouhé spolubytí herců a ostatních diváků v jednom prostoru. Naším cílem je diváka obklopit kontaktem ze všech stran a tím navodit maximální psycho-fyzickou angažovanost. Musí se například vypořádávat s minimalizovaným osobním prostorem na schodech, kde jsou diváci enormně zhuštěni vedle sebe. Dále se dotýká papírů nebo prochází papírovými stěnami. Liesbeth Groot Nibbelink se v tomto případě odkazuje k autorovi knihy *Postdramatické divadlo*, Hans Thies Lehmannovi: "*Divadelní prostor se stává čistým prostorem, kde je divák podněcován k vnímání vlastní tělesnosti a zodpovědnosti, podle Hans-Thies Lehmannova odpovědi-schopnosti (response-ability).*"²⁸ Přebytek malých intencí, které v představení postupně budujeme, má v divácích vyvolávat pocit jak fyzického, tak psychického diskomfortu a vjemové přehlcnosti.

Výše pojmenované principy předurčují, jakým způsobem se v inscenaci konstruuje divácký subjektivní vjem během představení. Taktéž se od nich odvíjí míra interaktivnosti a postupné aktivní začleňování diváka do probíhající akce. Divadelní formát operující s akcentovanou participací nazývají zahraniční teoretičky, jako např. C. Bishop nebo L.G. Nibbelink *Divadlem zkušenosti*²⁹, kde "*místo jasně daného scénáře rozhoduje o finální podobě konkrétní uskutečnění představení a improvizace podle stanovených pravidel. Variace toho, čím představení je a čím se může stát, se odvíjejí od prostorového uspořádání performerů a diváků, které není přesně stanoveno, ale průběžně vyjednáváno.*"³⁰ V případě takovéto formy jsou

²⁷ FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*, s. 95.

²⁸ „Space in the theatre then becomes a smooth space, making room for the spectators' corporeality and responsibility – or as Hans-Thies Lehmann puts it, response-ability.“ In: GROOT NIBBELINK, Liesbeth, „Radical Intimacy: Ontroerend Goed Meets The Emancipated Spectator,“ s. 416.

²⁹ Pozn. autorky: Divadlo zkušenosti (v originále *Theatre of experience*) je pouze volný překlad autorky práce. Tento termín nemá v českém divadelním prostředí teoreticky vydefinovaný ekvivalent.

³⁰ „Theatre of experince, where [...] instead of a fixed 'script', the execution of and improvisation with the rule-set determines the outcome of the performance. This flexibility of what the performance is or is about to become is mirrored in the spatial constellation of performers and spectators: instead of a given configuration, the distance and distinction between performers and spectators is continuously negotiated.“ In: Tamtéž.

vzniklé situace mezi divákem a hercem neustále dosti otevřené. Nezáleží na tom, zda je divák v pohybu omezován anebo zda je s ním zjevně manipulováno. Důležitá je vtělená zkušenost, kterou si divák z divadelních situací odnáší.

4. PRINCIP HRY

Podle Jaroslava Etlíka divadlo od samého základu bez divácké účasti neexistuje. Je na jeho přítomnosti přímo závislé, ať se jedná o jeho aktivní či pasivní přítomnost: „zvláštní, ale nutnou složkou divadelního díla je divák a jeho reakce. Divák se však připojuje jako komponent až na úrovni divadelního díla, tj. divadelního představení, jehož je nezbytnou, konstitutivní, ale i významotvornou součástí.“³¹ V případě participativního divadla, kterým je inscenace *30 DNÍ*, je však divák a jeho identita významotvorným komponentem divadelního aktu. Divákův celostní systém vnímání divadelní události slouží jako neoddělitelný a určující komunikační prostředek. Předmětem mé práce bude dále způsob, kterým pracujeme s diváckými vjemy.

Abychom mohly jako tvůrci rozmělnit zakořeněnou tradici divadelní distance mezi prostorem pro hru a prostorem pro vnímání, musíme na divadle reformovat tuto základní definici vztahové relace. Divadelní režisér a teoretik Gareth White se dlouhodobě zajímá o formy participace na divadle. Ve své knize *Audience Participation in the Theatre: Aesthetics of the* definuje potřebnou dohodu, ke které musí divák i herec během představení dospět, aby vůbec mohlo k přímé a akcentované interakci dojít. Pokud se komunikace mezi hercem a divákem v inscenaci tematizuje, musí se obě strany vzdát části předem dané kontroly nad probíhající událostí, kterou by mohli považovat za samozřejmou.³² Při klasické divadelní produkci je zřejmé, že herec znatelně ovládá průběh představení, i přesto že se jedná o živý a nevyzpytatelný proces. Během divadelního aktu *s akcentovanou participací* je hercova dominance o to více nabourávána. Herec jednoduše musí přijmout, že nemůže mít maximální vládu nad veškerým probíhajícím jednáním. Divák se naopak musí osmělit, jednat a dát se všanc nečekaným událostem.

Nad divadelní událostí můžeme rovněž uvažovat prostřednictvím principu hry, jak o ní píše Johan Huizinga. Hru definuje jako dobrovolnou činnost, která se uskutečňuje mimo naši každodennost. Je zajímavá svojí intenzitou a mírou angažovanosti, kterou do ní musí jedinec investovat.³³ Jejím naplněním

³¹ ETLÍK, Jaroslav. Termíny k dohodnutí. In: Miloslav Klíma a kol. *Divadlo a interakce*. Praha: Pražská scéna, 1999. ISBN 80-86102-51-3, s. 14.

³² WHITE, Gareth. *Audience Participation in Theatre: Aesthetics of the Invitation*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2013. ISBN 978-1-137-01073-5, s. 4.

³³ HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: O původu kultury ve hře*. Přeložil Jaroslav Vácha. Praha: Mladá fronta, 1971. ISBN 80-7272-020-1, s. 64.

neuspokojujeme jako společnost nezbytné potřeby. Je zajímavá svojí intenzitou a mírou angažovanosti, kterou do ní musí jedinec investovat.³⁴ Opozičně na funkci hry nahlíží například Eugen Fink, který ji považuje za zdravou schizofrenii a nezbytnou součást našich životů. Podle něj nám hra napomáhá naplnit naše bytí. Neutíkáme k ní, abychom utekli od frustrace každodenní reality, ale naopak.³⁵ Hra tím pádem může umožňovat náš osobní rozvoj a osobní zadostiučinění. Hru považuje za „základní existenciální fenomén.“³⁶ Umět si hrát navíc Fink spojuje s psychickým zdravím dospělého člověka: „hra je zdravým středem existence.“³⁷

Každá hra má pevně daná pravidla, která utváří její mikro svět. Zrušit jej můžeme snadně dvěma postoji: pokud budeme herní pravidla porušovat, hra končí. Pokud se do hry nebudeme angažovat jinak než hravě, skončí i tak. Na principu hry funguje každé divadelní představení. Tradičnější divadelní produkce však nastavují pravidla tak, že diváka staví do značně distancované pozice. V tomto postavení se pak diváci nemohou plně projevit jakožto plnohodnotní spoluhráči. Participativní divadlo ve veliké míře principy hry přebírá, posiluje a snaží se co nejvíce zrušit rozdělení události mezi dvě skupiny účastníků. I když někteří mohou hru považovat za formu odpočinku a relaxace, pro mé uvažování je zásadní psychický stav, když si člověk hraje. Hra divákovi stejně jako účastníkovi jakékoliv hry umožňuje odlišný princip sebe distance a sebereflexe, než obecně nabízí žitá skutečnost.

Hra je pro inscenaci *30 DNÍ* klíčovým aspektem. Účastníci se totiž neztotožňují pouze s dějem, svoji pozornost aktivně věnují i svému celostnímu zapojení do prostoru nebo kontaktu s ostatními diváky. Divák je nucen vystoupit ze své každodennosti, přičemž by měl být schopen odhodit svou vážnost, kterou žitá realita předurčuje. Huizinga definuje základní herní princip jako stav „jako kdyby“ (*as if*).³⁸ Jedná se o přistoupení na herní realitu, aniž bychom zcela vystoupili z té skutečné. Zmiňovaný princip považuji za nejlépe výsledovatelný u dětí, které si ve volném čase hrají např. na princezny, auta apod. Aniž by dítě zapomnělo, kým je, dokáže ze své identity odstoupit a hrát si. Díky obdobně probíhajícímu principu se může divák plně angažovat v probíhající divadelní události. Jako účastník divadelního aktu neztrácí vazbu ke své každodennosti, ale zároveň se oddává jiné

³⁴ Tamtéž.

³⁵ KOUBOVÁ, Alice. *Myslet z druhého místa: K otázce performativní filosofie*. Praha: Nakladatelství AMU, 2019. ISBN 978-80-7331-511-5, s. 54.

³⁶ FINK, Eugen. *Oáza štěstí*. Přeložil Jiří Černý a Věra Koubová. Praha: Mladá fronta, 1992. ISBN 80-204-0224-1, s. 11-12.

³⁷ Tamtéž.

³⁸ HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: O původu kultury ve hře*, s. 10-12.

fiktivní realitě. Níže se budu věnovat dalším divadelním prostředkům, které diváka k této aktivitě vybízejí.

4.1 Pozvání do hry

Princip hry můžeme sledovat i v divadelních inscenacích s *akcentovanou participací*. Tvůrce, potažmo herce postavíme do role autorů hry, kteří herní pravidla utvářejí a vztahují je směrem k divákům. Pravidla hry nejsou nikde zapsaná nebo dopředu řečená. V kontextu inscenace *30 DNÍ* jsou průběžně vyjednávány. Gareth White se v tomto případě odkazuje k Ervingu Goffmanovi, který hovoří o estetice pozvání do hry.³⁹ V *30 DNECH* můžeme za takovéto pozvání považovat papírový formulář, který se stává vstupním bodem a zásadním komponentem celé inscenace.⁴⁰ Diváci jako první přichází do kontaktu s jednou z úřednic, která divákům formulář rozdává a informuje je, že ho před vstupem musí vyplnit. Jedná se o akt, který celou diváckou participaci předznamenává a tímto ji uvozuje. White definuje tento krok jako otevřené, zjevné pozvání („*overt invitation*“). Proto je mimo jiné v horní části tohoto dokumentu explicitně napsáno, že se jedná o „Žádost o účast ve hře 30 DNÍ.“ Je zcela na divácích, zda toto pozvání do hry přijmou a začnou se angažovat do průběhu představení.

Divákovi je formulář podáván jako předmět k interakci. Úřednice je dále informuje, že až bude vyplněný, musí divák podstoupit kontrolu u kolegyně, která se nachází o poschodí výše. Formulář evokuje jeho reálný předobraz, který ve skutečnosti od cizinců vyžaduje velice osobní informace. Divadelní verze je obdobně složitá: obsahuje políčka jako jméno, finance, bydliště atd. Některé kolonky jsou převzaté ze skutečného formuláře, jiné jsou fiktivní a podporují v rámci představení princip hravosti a divácké imaginace. Na úřadě nikdo po návštěvnicích například nevyžaduje odpověď, zda prožívá neopětovanou lásku, zda podvádí svého partnera, anebo jaký je jeho vysněný stát bydliště pro trvalý pobyt apod.

Některým účastníkům trvá proces vyplňování i deset minut. Diváci přichází ke kontrole formuláře dvakrát, protože naším záměrem je diváky často vracet, aby si formulář perfektně opravili. Úřednice je cíleně kárají za grafické chyby, kterých se dopouští. Jedná se například o konkrétní detaily, které mají poukázat na nesmyslnost byrokratických postupů (např. způsob, jak se přeškrťávají políčka, jaké jsou správné zkratky evropských zemí apod.) Po druhé kontrole divák správně

³⁹ WHITE, Gareth. *Audience Participation in Theatre: Aesthetics of the Invitation*, s. 40.

⁴⁰ Podoba formuláře viz. příloha č. 3.

vyplněný formulář odevzdá, obdrží pořadové číslo a je úřednicí usazen do čekárny. S tímto dokumentem se dále pracuje v rámci průběžného navazování interaktivity s divákem. Můžeme ho tedy chápat jako pomyslnou vstupní bránu k tématu inscenace.

Atmosféra představení má od začátku na diváka působit co nejhektičtěji: publikum se nachází ve stísněném prostoru, kde se formulář vyplňuje „na koleni.“ Dalším stresovým faktorem může být komplexnost dokumentu, bez kterého se na představení diváci nedostanou. Divákova snaha se koncentrovat je dále záměrně nabourávána dalšími diváky, kteří se neustále vrací s formulářem tam a zpět. Publikum je tak obklopeno chaosem a zmatkem, s kterým se musí postupně vypořádat. První výše popsaná část představení působí jako něco, co musí být odvedeno, aby to opravdové „divadlo“ začalo. První část představení tak může na publikum působit jako zdoluhavý boj o chtěný začátek představení. Tímto principem komunikace se v rámci představení buduje očekávání a potřebné napětí. Naši snahu diváka mást dále rozvádí následující dva principy, které níže v krátkosti představím.

4.2 Hierarchie rolí

V představení nastavujeme v rámci pravidel hry jako herečky pevně danou hierarchii, kterou udržujeme celou dobu jeho trvání. Diváci nemají možnost se v události vyznat a ani nemohou v zásadních zvratech určit, jak se bude vyvíjet. V tomto ohledu se *30 DNÍ* odklání od poněkud oblíbeného formátu divadla s akcentovanou participací, kdy si diváci často sami staví celý originální narativ z paralelně odehrávajících se situací. Divák *30 DNÍ*, který se rozhodne formulář vyplnit, započíná svůj zážitek ze simulace oné frustrace a bezmoci všech skutečných žadatelů na úřadech migrační a azylové politiky. Zde se můžeme opět navrátit ke konceptu „byrokratické bojovky.“ Divák je jejím účastníkem a herečky – úřednice mu zadávají úkoly. Pokud divák správně formulář nevyplní, herečky mu vynadají a stroze ho pošlou zpátky. Zjednodušeně se jedná o značně direktivní úkony typu „vyplňte tohle, opravte to, jděte tam, sedněte si, nepovídejte si tady a počkejte na vyvolání.“ Neochota a zdrženlivost v chování úřednic diváka jasně staví do podřízené pozice vůči systému. Tím si rovněž ustanovujeme vlastní divadelní podobu byrokracie s fiktivně definovanými přísnými pravidly.

Způsob, kterým úřednice předávají divákovi formulář, následný čas vyplňování a jeho samotný obsah, dává divákovi informaci, že s ním bude nejspíš dále

komunikováno. Tím se předznamenává princip společného autorství, které dynamicky osciluje z herce na diváka. Způsob, jakým se divák k vyplňování zdánlivě absurdních otázek postaví, je prvním krokem k průběžnému spoluautorství inscenace. Pro koncept *30 DNÍ* není natolik podstatné, aby se diváci okamžitě a kompletně zorientovali v situacích, v kterých se herečky cizinky nacházejí. Zásadní jsou naopak neustále ustanovující se mikro situace mezi úřednicemi a divákem, které nutí diváky okamžitě jednat a vytvářet si osobní postoj k tématu. Jak jsem výše popisovala, průběh začátku představení je jasně určován našimi pokyny, protože jako herečky vedeme situaci. Přesto například nemůžeme ovlivnit, jak dlouho budou diváci formulář vyplňovat, kolik jich bude protestovat nebo zdržovat hladký průběh kontroly, který končí, když jsou všichni diváci usazeni do čekáren. Diváci jsou tedy během představení limitovanými autory, protože pravidla určují herečky svým jednáním a tím vymezují prostor pro společnou interakci.

5. APLIKACE TEORIE RÁMOVÁNÍ NA DIVADELNÍ UDÁLOST

Během představení *30 DNÍ* ve funkci hereček ustanovujeme jistý *rámec* divadelní reality, na který se publikum adaptuje. Divák, který formulář obdrží a vyplní ho, jako by odsouhlasil daný rámec divadelního představení. Tím vzniká jistý *pracovní konsenzus*, bez něhož se participativní divadlo nemůže realizovat.⁴¹ Divák v *rámci* tohoto představení souhlasí s účastí implicitně a nejspíš formulář jako souhlas k účasti nevnímá. Výše jsem nastiňovala, že hlavním tvůrčím záměrem je diváka mást a zahrát různými podněty najednou. Akt souhlasu mu proto není předestřen a vysvětlován. Situace této dohody probíhá organicky, aniž bychom divákův souhlas demonstrovaly nebo tematizovaly.

Pomocí formuláře ustanovujeme určitý typ vzájemné vztahovosti mezi herci a diváky. Kontrola papírového dokumentu nám herečkám také umožňuje pochopit, jak diváci situaci rozumí a jak se s ní rozhodli vypořádat. Díky těmto informacím můžeme poté formovat naše herecké jednání. Již výše jsme se zmiňovala, jak je pro tuto inscenaci klíčové individuální a originální čtení každého z diváků. Názorným příkladem je divákova reakce na formulář. Pokud se jako herečka již na začátku představení setkávám s divákem, který například odmítá opravovat chyby ve formuláři, je nepříjemný, vzdoruje a hádá se se mnou, mohu jeho přístup přecíst tak, že se vůči mým pravidlům vymezuje a nechce na něj přistoupit. Takovýto princip vymezování se vůči sociálním interakcím zohledňuje Erving Goffman ve své knize *Frame Analysis* (Analýza rámců, 1974). Teorii rámování následně adaptoval na divadelní prostředí Anthony Jackson⁴² a dále ji rozvedl Gareth White.⁴³ Tato teorie umožňuje nahlížet na vnímání různých situací, které pozorujeme, anebo se v nich přímo nacházíme, během divadelního představení.

Jackson vytváří pro následující kapitolu důležité podkategorie rámování, které můžeme aplikovat na vymezování diváků vůči probíhající divadelní události. Tzv. *vnější rám* (*Outer frame*) popisuje možnosti chování publika, které je zpravidla očekávatelné a úzce souvisí s kulturním a sociálním kontextem. Divadlo jako každý sociální prostor determinuje jisté společenské kódy a divák do tohoto místa

⁴¹ GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo: Sebe prezentace v každodenním životě*. Přeložila Milada McGrathová. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1999. ISBN 80-902482-4-1, s. 25.

⁴² JACKSON, Anthony. „Positioning the Audience: Inter-Active Strategies and the Aesthetic in Education Theatre. *Theatre Research International*. 1997, roč. 22, č. 1, s. 48–60. ISSN 0307-8833, s. 48–60.

⁴³ WHITE, Gareth. *Audience Participation in Theatre: Aesthetics of the Invitation*, s. 40.

přichází s nějakou představou o adekvátním chování. Pomocí *vnitřních rámu* (*Inner frame*) Jackson naopak analyzuje momenty, v kterých se divákovo chování mění vůči *rámu vnějšímu*. Z výčtu jeho kategorií bude pro analýzu *30 DNÍ* nosný rám, který chce diváka do situace zapojit, tzv. *Involvement Frame*,⁴⁴ v němž herci a publikum okupují stejný prostor (jak fyzicky, tak mentálně.) Diváci se v tomto rámu stávají plnohodnotnějšími účastníky a mají zesílený vliv na probíhající akci.⁴⁵ Jacksonův přístup ke Goffmanově teorii umožňuje nahlížet na interakce v divadelním představení a analyzovat průběžné změny v dynamice vztahu mezi herci a diváky. Ono neustálé vyjednávání a dialog mezi těmito komponenty vytváří a dále definuje rám situace.

Divadelní podobu úřadu považuji za jednu konkrétní zarámovanou situaci. Pokud například nebude divák souhlasit s aktivitou vyplňování formuláře, která se k rámované situaci vztahuje, mohu se jako úřednice pokusit daný rám znovu ustanovit a jeho jednání změnit. S příjemnějším tónem v roli úřednice mu pomůžu chyby opravit anebo ho opět upozorním, že tento papír je podmínka účasti na představení, a že jinak nebude vpuštěn do čekárny. V tomto případě se jako herečka dokonce odkazuji k vnějšímu rámu celé divadelní události. Mým cílem je obecně ustanovovat rámec tak, aby byl pro diváka jasně čitelný a aby se do něj mohl bez zbytečných vysvětlování začlenit. Divák například dostává jasnou informaci, že formulář má být správně vyplněn, i pomocnou ruku, když se dopustí chyby, protože jinak ho (fiktivní) systém nezaregistruje. Pokud konkrétní situace vzbudí v divákovi negativní emoce, může vystoupit z roviny hry a posílit v sobě vědomí, že se (pouze) jedná divadlo. Celá událost je najednou časově ohraničená a zvládnutelná. Po ukončení divadelní události může v případě *30 DNÍ* dojít u některých diváků k pocitu uvolnění, že zakušenou frustraci a bezmoc nemusí díky fungování Evropské unie v rámci cestování zažívat.

Výsledek situace s divákem, který se mnou v roli herečky odmítá spolupracovat na výše popsaných aktivitách, závisí na mé schopnosti improvizace a argumentace. Procentuálně je snazší navazovat interakci s divákem spolupracujícím. Tím se vytváří chtěná atmosféra rámce, který začleňuje diváky do představení (*involvement frame*), a která může nezaujaté diváky přivést na naši stranu, tedy na stranu hry.⁴⁶ Proto účastníky, kteří přicházejí jako skupina přátel rozdělujeme.

⁴⁴ Rám, který začleňuje diváky do představení.

⁴⁵ Tamtéž, s. 32.

⁴⁶ Pozn. autorky: Výrazem hry v tomto případě nemíním divadelní hru, nýbrž spíše princip hry nebo hravosti, o kterém píšu na začátku třetí kapitoly (viz. Johan Huizinga a další).

Zabráníme tak tomu, aby se skupiny drželi při sobě a navzájem se ovlivňovali v názoru na probíhající situace. Pokud by se jeden ze skupiny přátel začal vůči hře vymezovat, mohl by mnohem snadněji ostatní ovlivnit ve své již zaujaté pozici vůči ustanovenému rámu. Princip rámu, který zapojuje diváky do představení (*involvement frame*) mohu doložit na situaci, která se během jednotlivých uvedení opakovaně objevovala. V rolích úřednic jsme určité diváky v průběhu představení ponižovaly natolik, že se rozhodli spolčit a vytvořit uskupení, jakýsi odboj. I přes naši snahu přátele oddělit si skupina začala dopomáhat k lepší orientaci v situacích a společně hledala cestu, jak se úřednicím postavit nebo jim odporovat.

K takovému jednání se váže moment, kdy úřednice přivou Meghanu k pohovoru a rozvíjí s ní dialog na základě odpovědí v jejím formuláři. Vždy se jedná o inscenovaný konflikt, v kterém úřednice odmítají s herečkou mluvit anglicky.⁴⁷ Meghan je zoufalá, protože nemůže s její začátečnickou znalostí češtiny úřednicím na jejich otázky odpovědět a prosí o pomoc diváky. Pokaždé v odehraných uvedení někdo herečce pomohl s překládáním, a tím se hravě angažoval do hry. V jednom z uvedení se dokonce divák postavil vůči systému a Meghaniny odpovědi pozměňoval, aby ji úřednice nemohly nařknout z podvodu. Tím, že Meghanino tvrzení překroutil, zachránil ji před sankcí našeho systému. Příklady opět dokazují, že odporujícího diváka rámec představení nezajímá. Výše zmíněný účastník, který přispěchal na pomoc Meghaně, porozuměl budovanému rámu a rozhodl se do něj angažovat, ale v situaci se postavil proti systému. Na jeho postoj v roli úřednic jsme přesto přistoupily, i když jsme pochopily, že Meghaninu výpověď převrací. Tím jsme legitimizovaly ve fiktivní realitě jeho lež a dále rozvíjely rám, který diváky zapojuje do představení (*involvement frame*).

⁴⁷ Pozn. autorky: Tato situace odpovídá skutečnému fungování na úřadech Odborové a azylové politiky, kde úřednice mají zakázáno mluvit s cizinci jiným jazykem než češtinou. Toto pravidlo je odůvodňováno tím, že na území ČR je přeci úředním jazykem čeština.

5.1 Prolínání vnějšího a vnitřního rámu

Již výše jsem zmiňovala, že *vnější rám* divadelní události zásadně definují společenské konvence. V inscenaci *30 DNÍ* je téma vízové politiky úzce spjaté s naší žitou skutečností. Proto může v diváckém vjemu docházet k prolínání mezi skutečností a fikcí, tedy mezi vnějším a vnitřním rámem. Některá z našich uvedení navštívila více než půlka cizinců, potažmo našich přátel, kteří měli k problematice osobní vztah. Fakt angažovaného přístupu k tématu tak jasně zformoval atmosféru představení. Diváci, kteří si obdobným procesem prošli v realitě, nebo se minimálně s tímto fenoménem setkali ve své sociální skupině, přistupovali často k divadelnímu aktu mnohem hravěji a aktivněji. Primárně se jednalo o cizince nebo bilingvní partnery, kteří se dokázali nad chaotickou atmosféru a proces utlačování povznést a přistoupit na něj jako na hru. Zvládli se v představení pohybovat v pozici hravé distance, která je pro takovýto divadelní formát esenciální. Ve funkci herečky jsem vůči vlivům vnějšího rámu na divadelní událost obzvláště empatická. Papírový formulář diváka s jeho osobními údaji je nápomocným materiálem, podle kterého se jako úřednice orientujeme. Pokud je divák cizinec a jeho informace vykazují, že by si ve skutečnosti mohl projít obdobným procesem, snažím se jako herečka vyhnout extrémní formě úředního obtěžování a poučování apod.

Divák je vtahován do reality fiktivní, přičemž ona diváková každodennost je esenciálním komponentem, na které inscenace staví: „Průběžné autorství publika se během představení přímo odvíjí od každodenních zážitků jednotlivých diváků a vzorců, které využívají ve svém životě.“⁴⁸ Je pochopitelné, že v našich tvůrčích schopnostech není možné rozvíjet strukturu tak, aby ji všichni přijali a hravě se v ní angažovali. Jak jsem se výše zmínila, divák je v mnoha ohledech během situací omezován. Přesto je našim cílem tyto impulsy přebít principem hry. Jako tvůrkyně pracujeme s předpokladem, že většina diváků přichází na *30 DNÍ* bez povědomí o tom, co je žádost o vízum. Proto je inscenace vystavěna tak, aby si diváci do situací projektovali vlastní zkušenosti nebo povědomí z jejich zážitků na úřadě.

⁴⁸ „*The procedural authorship of audience participatory performance anchors itself to the common experience of its participants, grounds itself in the frames that they use in the rest of their lives.*“ In: Gareth White. *Audience Participation in the Theatre: Aesthetics of the Invitation*, s. 38.

5.2 Formování hereckého jednání

Hranice divadelní formy *akcentované divácké participace* jsou velmi tenké. Jejich ohledávání je možné vnímat jako nastolování určitých rámců podle Goffmanovy teorie. V dialogu mezi mnou jakožto herečkou a divákem vždy oba vycházíme z naší žité zkušenosti a oba jednáme i v rámci pomyslné role: "*Představení neustále prolíná naše vnímání skutečnosti a fiktivní reality.*"⁴⁹ Jako herečka naplňuji předem stanovenou strukturu inscenace principem řízené improvizace. Během přípravné fáze jsem si vytvořila charakterové rysy své role, skrze něž vedu vlastní improvizované jednání.

Inscenaci chápu jako strukturu, na jejímž základě jsou realizována jednotlivá uvedení. *30 DNÍ* je v tomto ohledu výrazně otevřenou inscenací vůči diváckým podnětům a jednáním. Oproti tradičnějším divadelním tvarům tento princip vyžaduje odlišný přístup k diváctví i k formě hereckého jednání. Během představení *30 DNÍ* ve funkci herečky uvážlivě pracuji jak s režijní, tak i dramaturgickou funkcí, protože mám oproti tradičnější divadelní produkci větší zodpovědnost za jeho průběh. I když je mé jednání předem nazkoušené, jedná se pouze o škálu předpřipravených akcí, které musím sama skládat a naplňovat. Při této produkci musím dělat různá režijní rozhodnutí přímo v rámci herecké akce. Nemůžu se jako herečka na divácké reakce příliš připravit, a proto musím své jednání během představení uzpůsobovat aktuální situaci a snažit se udržovat průběh představení v souladu s inscenačním záměrem. Musím vnímat nejen ostatní herce, ale i pečlivě sledovat divácké reakce. Vlastní herecké jednání v rámci těchto představení vnímám převážně jako práci s pozorností diváků. Jelikož se často odehrává více situací naráz, je mým úkolem neustále diváky a jejich koncentraci buď soustřeďovat na jednotlivé akce nebo ji nabourávat chaosem. V tomto ohledu vnímám funkci herce v rámci tohoto představení s *akcentovanou participací* za mnohem sdílnější.

⁴⁹ „Performance, it seems, mixes up our usual categories of actuality and make-believe all of the time.” In: Bruce McConachie. *Engaging audiences. A Cognitive Approach to Spectating in the Theatre*. Palgrave Macmillan US, 2008, 978-0-230-61702-5, s. 48.

6. DIVÁCKÉ STRATEGIE

Průběh jednotlivých uvedení *30 DNÍ* závisí na divákově ochotě se angažovat. Mním tím právě onu hravost, zvědavost, i vůli vzdorovat, o kterých se zmiňuji v předešlých kapitolách, a které jsou nezbytné pro průběh celého představení. Diváka vnímáme jako spolutvůrce různých mikro situací, které během pobytu na fiktivním úřadě mohou vzniknout. Konkrétním příkladům diváckým participativním momentům se věnuji dále v této sekci.

Pokud například divák dlouho čeká ve frontě a já ho stále nevyvolávám na řadu, má právo být naštvaný a může se na úřednici, která má tyto záležitosti na starost, osočit. Důležitý je v tom okamžiku jeho přístup k právě zakoušené situaci: může se např. na situaci povznést, hravě si dlouhou chvíli zpestřit zinscenovanou hádkou, a tak si průběžně ustanovovat svoji roli v rámci divadelního aktu. Pokud je divák vůči rámu lhostejný, nepodařilo se nám v něm vzbudit esenciální hravost. Nepřístupnost vůči rámované situaci můžeme považovat za neúspěch vedení herců nebo selhání celého inscenačního záměru. Pak tedy dochází opět ke kolizi pomyslných rámců – divák nejspíše nerozumí své pozici v aktuální situaci a může reagovat naštvaně (např.: nepřišel přeci do divadla, aby čekal na schodech). Míra akcentace jeho participace se pak tedy snižuje. Divák není zaujat natolik, aby se zapojil, ale ani aby se začal bouřit proti systému. Pokud se totiž divák bouří, znamená to, že je ochotný vstoupit do rámce hry a vztáhnout se k němu.

Průběh představení se komplikuje, pokud divák na rámec představení nepřistoupí, začne se ostentativně a (ne-hravě) bouřit anebo uplatňovat jistou míru agrese (viz. výše popsaná situace s formulářem, v které mají diváci nejvíce prostoru k jakémukoliv vyjádření). Mým vysvětlením takového jednání je provázanost mezi životní realitou a divadelní fikcí. Tehdy se nejspíš inscenační záměr nesetká s očekáváním diváka, který například nechce do události investovat takovou míru aktivity. Dalším důvodem může být propojení divákovi skutečné zkušenosti s divadelní realitou, která tak přebije potřebný hravý přístup k divadelní situaci. V tom případě se divák latentně odkazuje k rámu *vnějšímu*, tedy nějaké situaci ze života.

Jelikož je divákům povoleno mezi sebou komunikovat, vzniká tak již dříve zmiňovaná atmosféra ruchu na úřadě. Prostor pro volný tok řeči mezi diváky je však snadno z jejich pozice zneužitelný. Nespolupracující typ diváka si tak může lehce vytvořit svoji zábavu a výrazně nabourat průběh představení. Z mé strany

se jedná o dvojí komunikaci a dvě prolínající se pozice: jsem nucena diváky okřikovat jako úřednice a zástupce fiktivní instituce. Zároveň ale jsem zástupcem představení a jeho pravidel. Ve své roli v rámci fiktivního úřadu využívám proti bouřícímu divákovi své dominantní pozice a snažím se s ním manipulovat, abych ho přiměla jeho chování změnit. Několikrát jsem zažila situaci, která ve mně evokovala vzpomínku na učitelku na základní škole okřikující zlobivého žáka, jemuž se poté všichni smějí. I dospělí jedinci se v situaci během představení *30 DNÍ* dokáží zastydět anebo se bouřit ještě ostentativněji.

6.1 Zpětnovazební komunikace

Pokud se divák ohrazuje, jedná dle mého názoru oprávněně. Pravidla hry jsou záměrně formována jako nespravedlivá. Koncipujeme je tak, aby spustila takové reakce, které popisují výše. Vznikající konflikty jsou pro průběh představení výhodné. Udržují napětí a podporují zájem ostatních o probíhající situaci. Zde bych se ráda vrátila zpět k Erice Fischer-Lichte a jejímu výrazu *autopoietická zpětnovazební smyčka*, na kterém vysvětluje princip zpětnovazební komunikace mezi hercem a divákem: „*Vše, co dělají aktéři, má dopad na diváky, a vše, co dělají diváci, má dopad na aktéry i ostatní diváky. V tomto ohledu představení probíhá a je řízeno autoreferenční a neustále proměnlivou zpětnovazební smyčkou. Proto nemůže být jeho průběh plánovatelný či předvídatelný.*“⁵⁰ V divadelní inscenaci s *akcentovanou diváckou participací*, jakou je *30 DNÍ*, se může hlavně zvyšovat míra zpětnovazební reakce z diváků na diváka.

Ze zkušenosti z odehraných uvedení mohu jmenovat například řetězové reakce diváků, v které konkrétní divák svým názorem ovlivní ty druhé. Takoví diváci s námi jako úřednicemi slovíčkaří a různými způsoby smlouvají. Většinou se jedná o typ komunikace, který zdánlivě připomíná vývojové stádium dítěte, které objevuje svět a všechny otázky začíná slovem „proč“. Např.: A proč tady musím čekat? A proč tohle musí být takhle přesně vyplněné? A proč jste ji pustila a mě ne, když jsem tu byl první? Divák v tomto případě ustanoví určitý rámec reakce, na který se naladí i další diváci. Otázkou je, proč se reakce řetězí? Někteří odvážliví jedinci, kteří si osvojili rámec hry hledají cesty, jak úřednice pokoušet. Možná dokonce zkoušejí, kolik jejich reakcí naše představení unese. Pro ostatní diváky, kteří se v situaci méně vyznají, nudí se, anebo se k výraznému bouření nechťejí hlásit sami, je přímá reakce jiného diváka inspirativní. Ve funkci herečky tyto

⁵⁰ FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*, s. 86-87.

situace vítám, pokud nějak razantně nenabourávají strukturu představení. Rozhodně diváka neodbívám, ale začnu vymýšlet okamžité odpovědi, které většinou poukazují na složitost úředních procesů. Takové reakce posilují rám, který zapojuje diváky do představení (*involvement frame*) a hlavně spoluvytvářejí různé atmosféry na zobrazovaném fiktivním úřadu.

6.2 Rozboření rámce divadelní události

Průběh ustanovování rámu během divadelní situace výrazně ovlivňuje výsledný průběh představení. Jak jsem se výše zmiňovala, pro téma inscenace je zásadní diváková pozice vůči budovanému systému. Divák se v představení nalézá v podřízené pozici žadatele, přičemž herečky úřednice direktivně určují, co se s ním bude dít. Tím docházím k lehkému paradoxu, s kterým divadelní struktura pracuje. Divák osciluje mezi impulsy, kdy je podněcován i omezován ve svém projevu. Při jednom z uvedení došlo kvůli neschopnosti jedné z divaček vůbec tento princip pochopit k zásadnímu narušení celé struktury. Tento příklad dokazuje, jak se může chápání rámu situace ze strany diváka naprosto minout se záměrem tvůrců. Jedna z divaček byla během představení od počátku značně agresivní. Odmítala vyplnit formulář, a protože se jednalo o venkovní uvedení, podařilo se jí projít bez kontroly formuláře úřednicemi do prostoru čekárny. Divačka se dále nepodařilo identifikovat Meghanu, která tou dobou seděla mezi publikem, jako herečku. Nechápala tedy, proč by měla v některých chvílích mlčet, když její „kolegyně“ něco vypráví. Často skákala Meghaně do řeči a cíleně na sebe upozorňovala, nepochopila rámec a neadaptovala se na něj. Následně divačka nabádala ostatní účastníky, ať s ní začnou skandovat „Nechceme formulář, chceme představení.“ Naše herecké jednání brala jako útok na její osobu, útok na ostatní diváky a paradoxně jako znevažování celého zobrazovaného tématu migrační a azylové politiky.

Jednání této divačky považuji v rámci analýzy mých zkušeností z proběhlých uvedení za ojedinělé. Názorně však ukazuje na otevřenost struktury představení. Dokazuje, jak důležité je v rámci tvůrčího procesu myslet na mantinely a jasnost hranic divácké angažovanosti. Tento příklad s divačkou prokazuje, že naše struktura a herecké jednání nedokázalo na její reakce adekvátně reagovat. Ve funkci hereček jsme nebyly schopny intuitivně zareagovat a udržet tak představení pohromadě. V roli úřednic nám došly argumenty, kterými bychom divačku uklidnily nebo usměrnily. Divačka hranu rámce překročila, a i když jsme nemusely jako herečky vystoupit z role a promluvit si s ní, zcela jsme se v jeden moment ztratily a nevěděly, jak reagovat. Situace následně uklidnila, divačka se adaptovala na

další situace a nerušila až do konce. Vzápětí jsme byly schopny znovu ustanovit naši pozici úřednic a pokračovat dále. Tento příklad dokazuje širokou škálu jednání, kterou divadelní formát s *akcentovanou participací* může unést. I když divačka na chvíli představení přerušila, její vstup fatálně nezhroutil celý rámec představení, jako se tomu může stát při tradičnější divadelní produkci. V další kapitole se vrátím k papírovému formuláři jako materiálu podněcujícím jednu z podstatných interakcí mezi hercem a divákem.

6.3 Pohovor nad formulářem

I když je divák v mnoha bodech projevu jak verbálního, tak fyzického omezován, jeho kreativní angažovanost se nachází ve formuláři. V rámci vyplňování se rozhoduje, zda si zvolí vyjít ze své žité skutečnosti a některé své osobní informace použije, anebo si jeho prostřednictvím vybuduje fiktivní identitu své role. Informace na formuláři slouží jako podnět řízeného rozhovoru mezi úřednicí a divákem. Během představení začnou úřednice jednotlivé diváky vyvolávat pořadovým číslem ke svému stolu a kladou různé otázky. Jedná se o simulaci pohovoru, který pravidelně žadatelé o vízum musí podstoupit. Celá situace by měla poukázat na neprofesionální a často arogantní jednání skutečných úřadů migrační a azylové politiky. Jednatelé se totiž ve skutečnosti mohou dotazovat během povinných schůzek na věci osobního charakteru, které by leckdo mohl považovat za hranici ochrany soukromí.⁵¹ Z tvůrčího výzkumu vyplynulo, že tyto pohovory jsou jádrem absurdnosti, které dokazují nefunkčnost celého zákonem zaštiťovaného systému. Naším cílem bylo co nejsuggestivněji nasimulovat takovýto typ dialogu, i když se k němu osobně nedostanou všichni účastníci. Ostatně jsou vždy všichni diváci přítomni výslechu jiných, vidí je i slyší. Domníváme se, že zakoušení pohovoru i přes jiného diváka může přinést pro naše cíle inscenace obdobně nosnou zkušenost.

Mým záměrem je v roli úřednice v omezeném čase odhadnout potenciálně zajímavou informaci, kterou divák o sobě ve formuláři napsal. Během chvíle bych měla na základě jeho údajů vytvořit nepříjemný a lehce útočný rozhovor. V rámci tvůrčího procesu jsme si osvojily několik komunikačních taktik, které s dalšími herečkami různě kombinujeme. Jedná se například o zaujetí nad konkrétní

⁵¹ Pozn. autorky: Z přímých zdrojů jsme se během tvůrčího výzkumu a dialogu s odborníky dozvěděly, že úředníci se mají právo doptávat i na legitimní informace typu, jakou barvu zubního kartáčku má váš manžel. Cílem těchto otázek je ověřit pravost argumentů žadatele, kterými zdůvodňuje svoji žádost o dlouhodobý pobyt v konkrétní zemi.

informací ve formuláři, o které se snažíme získat hlubší kontext. Můžeme se například zaměřit na povolání, ptát se diváka, zda považuje svoji profesní kariéru za dostačující, jestli je spokojený se svojí výplatou a zda to náhodou není málo pro příjemný život. Další účinnou strategií je časté opakování otázky „proč,“ která většinu diváků po chvíli paralyzuje. I když od počátku budujeme v divákovi pocit frustrace z úřadu, tento dialog formou výslechu může působit jako zásah za hranici divákova soukromí.

V divadelní verzi formuláře se dále nachází i fiktivní (nerealistická) políčka, která mají působit absurdně, někdy i humorně. Například část s názvem „morální profil“ nám nabízí diváky dostávat za hranici pohodlnosti.⁵² Ptáme se jich např: Jak často berete drogy. Lžete často? Jaká byla vaše největší poslední lež. Máte pocit, že jste cholerický/á? Diváci, kteří vykazují známky větší hravosti a drzosti se snažíme přebít intenzivním chrlením otázek za sebou, aby se ani pořádně nedokázali vyjádřit. Pohovor tak poukazuje na bezmocnou situaci, do které je žadatel systémem, potažmo úřednicemi stavěn. Dokazuje také, jak komplexní a striktní systém azylové politiky je.

V pozici úřednice musím z výše popsané formy pohovoru jednat tak, abych za každou cenu neztratila iniciativu ve vzájemné interakci. Musím se vyhnout tomu, aby divák nade mnou, jako nad zástupcem úřadu, „vyhrál.“ Jinak může dojít k podobnému rozbourání rámu představení, ke kterému došlo u skandující divačky (viz. podkapitola 6.2.). Pokud je naopak divák zdrženlivější, snažím se být více hravá a spíše ho popichovat vtipnými komentáři než nějakými direktivními úkoly. Tento princip je možné vztáhnout na celý průběh inscenace, přesto bych se nyní ráda zaměřila na osobního pohovor nad formulářem, v kterém je dynamika nastavené hierarchie nejčitelnější. V rámci pohovoru musím pečlivě odhadnout divákův postoj a míru iniciativy, kterou je do představení ochotný vložit. Musím zavnímat, zda chce představení spíš sledovat anebo se plně angažovat. Jedině tak vytvořím prostředí, v kterém divák získá odvahu se vůči systému postavit anebo se plně angažuje v jiných aktivitách, které po něm představení vyžaduje.⁵³

Pokud se například divák zdráhá a je stydlivý, snažím se svoji komunikaci směřovat tak, abych ho ještě více neutlačovala. V osobním pohovoru se mohou

⁵² Viz příloha č. 3. – druhá strana formuláře.

⁵³ „Audience must feel to rebel.“ In: SEDGMAN, Kirsty. *The Reasonable Audience: Theatre Etiquette, Behaviour Policing, and the Live Performance Experience*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2018. ISBN 978-3-319-99165-8, s. 19.

zaměřit na vtipné věci: rozbiji formování realistického rámce a zaměřím se na princip hravosti. Začnu například zpochybňovat barvu očí, požádám diváka, aby přistoupil blíže a já si oči mohla prohlédnout zblízka. Následně se s ním mohu začít hádat, zda chodí k očaři, protože mě jeho oči rozhodně zelené nepřijdou. Pokud je situace absurdnější, divák se většinou uvolní, naladí se na rámec hry, protože mu tolik nezasahuji do osobní sféry. Jako herečka musím bilancovat mezi dvěma rovinami, vysílám divákovi signál, že vítám jeho vklad do situace a zároveň hlídám, abych komunikaci stále směřovala podle tvůrčího záměru inscenace. Ve funkci herečky se snažím následovat pravidlo, že moje jednání by mělo vždy diváka podporovat k akci a zároveň hlídám limity jeho možného zapojení.

7. ZPŮSOBY FORMOVÁNÍ DIVÁKOVY IDENTITY

Divákova situovanost a jeho vlastní pohled na ni je důležitým bodem pro následující kapitolu. Celá tato kapitola několika úhly pohledu zkoumá způsob, jak si sám divák může formovat vlastní vztah k tomu „být divákem.“ Tento proces považuji za jedno z témat inscenace, který nás odkazuje k esenciální vtělené zkušenosti celého divadelního aktu. Způsob, jakým se divák postaví ke svému diváctví také nepřímo odkazuje k tomu, jak pochopí princip hravosti v námi nastoleném rámci fiktivního světa úřadu. Pokud se divák naladí na výše zmiňovaný *involvement frame*, musí být schopen *hravé distance*, o které hovoří Alice Koubová: „*Hra je distancí, která vzniká tak, že nás „sebere“ něco, co přeruší naši jatost v bezprostředních potřebách. A právě tato schopnost nechat se uchvátit a [...] vzdálit se jatosti normami bezprostřední každodennosti charakterizuje dle Huzinky člověka, který si hraje, homo ludens.*“⁵⁴

Škálu divákovy hravosti můžeme zpětně sledovat ve způsobu, kterým se rozhodne vyplnit svůj formulář. Někteří diváci se totiž rozhodnou v představení nesdílet své osobní informace. Z pozice *hravé distance* si vymýšlí jiné identity typu: jsem James Bond, Karel Gott nebo Barack Obama. Podoba formuláře v divákovi potřebu vymyslet fiktivní charakter záměrně neprobouzí, není ale považována za chybu. Pokud si divák z nějakých důvodů novou identitu zvolí, musíme se na to z pozice tvůrců připravit. Jedinou strategií, která se nám v tomto případě osvědčila, je přistoupit na rámec divákovy role, a pokud se dostane k pohovoru s úřednicí, jednat s ním jako se skutečným Karlem Gottem. V zásadě nezáleží, zda divák buduje fiktivní postavu nebo zastupuje sám sebe, oba případy vytváří fiktivní rovinu inscenace, s kterou jsme připraveny pracovat.

Pro případný pohovor nad formulářem je divákova fiktivní identita z dramaturgického hlediska méně zajímavá. Přesto se musím jako úřednice podřídit rámci, který divák nastolil. Pokud bych začala zpochybňovat pravost jeho role a začala se s ním hádat, že například jako Karel Gott opravdu nevypadá, zrušila bych tím celou fiktivní realitu. Pokud divák nevyplňuje do formuláře své osobní informace, následný dialog s úřednicí se tolik neodkazuje na jeho žitou skutečnost. Divák tak neposiluje rámec seriózní reality, ale spíše s hravostí pokouší a provokuje svým jednáním hranici rámce, kterou ještě jako herečky dokážeme udržet a uvnitř něho s ním komunikovat. Zakoušený dialog nebude mít nejspíše

⁵⁴ KOUBOVÁ, Alice. *Myslet z druhého místa: K otázce performativní filosofie*, s. 48.

takový účinek vtělené zkušenosti, jako když je divák donucen operovat se svými osobními informacemi, které se ho mohou osobněji dotknout. Formulář tedy slouží jako pobídnutí směrem k divákovi, aby si vytvořil svoji identitu. Cílem interakce diváka s úřednicemi během pohovoru je ona vtělená zkušenost, kterou divák zakouší tím, že je přímo donucen jednat.

7.1 Mezi vážností a hrou

Zda si divák zvolí skutečnou nebo fiktivní identitu není v závěru pro průběh divadelního aktu tolik zásadní. Zde bych se opět opřela o teorii hry, o které v návaznosti na Huizingu píše Alice Koubová. Ona *hravá distance* vyžaduje podle Koubové: „*vážnou realitu, aby sama byla hrou na vážnost, proti vážnosti, mimo vážnost, aby si hrála s vážností.*“⁵⁵ Jako herečka mohu poměrně snadno z divákových reakcí přečíst, zda se ho interakce a probírané tematické okruhy osobně dotýkají anebo si s nimi divák jenom hraje. Podle toho se rovněž snažím své jednání směřovat, abych někomu například zásadně neublížila nebo ho naopak ponoukla k akci. V inscenaci záměrně modelujeme situace, které by diváci měli znát. Pocit, kdy je existence dospělého člověka eliminována na pouhé lejstro pravděpodobně dospělý jedinec někdy zažil. Proto se diváci většinou nestydí nebo nevyhýbají komunikaci. Jejich chování může latentně odkazovat k zafixovanému stylu komunikace v prostředí úřadu.

I když se divák ocitá v divadelní fiktivní realitě, jeho soustředěnost a reakce jsou vždycky podvojně.⁵⁶ Tím míním, že divákovu postavu, kterou do jisté míry formuje papírový formulář, můžeme považovat pouze za část nebo znak průběžně vyjednávané identity. Divák si svoji formovanou roli nikdy zcela neosvojí ve stylu psychologizace a komplexnosti, kterou převážně známe z interpretačního divadla / činohry. Moje zkušenost z uskutečněných uvedení je taková, že se žádný divák

⁵⁵ Tamtéž, s. 50.

⁵⁶ Pozn. autorky: Podobnou otázkou se zabývá Jaroslav Etlík ve svém textu *Divadlo jako zakoušení*. Etlík v divadelním umění rozlišuje dva snoubící se principy: noetický a ontologický. Oba jsou přítomné při každém divadelním aktu a mohou být různě akcentované. Etlík se touto dvojicí snaží poukázat na podvojný způsob vnímání divadelního představení. Za noetický považuje strukturálně-znakový jazyk, kdy divadlo je z tohoto pohledu vždy bráno jako znak. Ontologický přístup naopak poukazuje na mimo divadelní realitu. Etlík se v tomto ohledu zabývá vším přirozeným nebo částečně bezznakovými prvky divadelního umění. V závěru konstatuje podstatný fakt, že ve skutečnosti ontologie a noetika nejsou od sebe oddělitelné.

přímo nestylizoval, tedy nezačal mluvit nebo hrát jako Karel Gott. Divákova postava vždy čerpá z jeho každodenní reality a je vůči ní propustná.

Divák, který se vydává za Karla Gotta, svoji identitu například prezentuje v pohovoru informacemi typu: Vydělávám hodně peněz, cestuji po celém světě, užívám si apod. Karen Quigley si divákovu potřebu vzdorovat vysvětluje hravým odporem (*playfull antagonism*), který divák může vůči nabízeným impulsům herců zaujmout.⁵⁷ Tímto termínem vysvětluje svůj vlastní divácký postoj, který zaujala během inscenace *Rider spoke* britské divadelní skupiny *Blast theory*. Tehdy byla ve funkci diváka vybízena ke sdílení svého osobního života s ostatními diváky přes mobilní zařízení. Výsledkem její nerozhodnosti, rostoucí obavy se ostatním otevřít, bylo zamaskování svého Já. Namísto sebeodhalení zaměřila svoji pozornost na vybudování fiktivní postavy. Stejný princip je možné pozorovat v rámci *30 DNÍ*.

7.2 Postava jménem Divák

Formování divácké identity v rámci inscenace s *akcentovanou participací* popisuje ve své knize Josephine Machon. V jedné kapitole rozčleňuje a pojmenovává základní principy diváckého zážitku v tradičním a imerzivním divadle. Ve sloupci netradičního diváckého zážitku konstatuje, že i pokud na sebe divák nebere žádnou roli a zůstává sám sebou, jeho osobnost se jistým způsobem formuje: „Bud' jste sami sebou a vaše já je zvědomělé, anebo přijímáte a hraje roli.“⁵⁸ Struktura představení *30 DNÍ* je nastavena tak, aby divák své jednání nemohl naplno rozvinout. Jeho aktivita je během představení limitována a někdy dokonce potlačována. Divák sice nesedí na jednom místě celou dobu, ale prostor mu není zcela otevřený. V jistých momentech může volně hovořit s ostatními diváky, interagovat s herci a jindy je za tuto aktivitu nařknut. Jedná se o jakousi svobodu v nesvobodě. Nesvoboda v jistém smyslu definuje diváckou funkci v rámci divadelního média, a v kontextu *30 DNÍ* můžeme proto hovořit o akcentované podřazenosti divácké role.

Divákovi je dáována oproti tradičnímu divadlu jistá míra volnosti, která je ale ze strany hereček autoritativně limitována. Keren Zanoitz tuto myšlenku posouvá a o

⁵⁷ QUIGLEY, Karen. Letting the Truth Get in the Way of a 'Good' Story: Spectating Solo and Blast Theory's Rider Spoke. *Journal of Contemporary Drama in English*. 2016, roč. 4, č. 1, ISSN 2195-0164, s. 97.

⁵⁸ „You may still be you but you have become a sensitized you. Or you are aware that you have taken on character, you are playing out a role.“ In: MACHON, Josephine. *Immersive Theatres: Intimacy and Immediacy in Contemporary Performance*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2013. ISBN 978-1-137-01983-7, s. 55.

participativní divadelní formě z pozice diváka píše: „Málokdy jsem takovou zkušenost považovala za demokratickou. Obvykle mi byly přiděleny konkrétní instrukce, jak se během představení v prostoru pohybovat a chovat⁵⁹ [...] Možná jsme na sebe vždy přejímali roli jménem Divák.“⁶⁰ Průběh představení *30 DNÍ* může na některé působit až paralyzujícím dojmem. Způsob, jakým s divákem v rámci inscenace jednáme, se může zdát neempatický, strohý nebo úsečný. Proto se někteří diváci mohou po celou dobu události snažit zůstat ve svém anonymitě. V závěru je nepodstatné, jaké jméno je v kolonce na formuláři napsané. Divák s fiktivním jménem je stále především postavou diváka na představení *30 DNÍ*.

Divákovi je průběžně v představení způsobován značný diskomfort, s kterým se musí vyrovnat. Gareth White v tomto případě přichází s termínem – *crippled with indecision* (ohromený nerozhodností), který popisuje, jak se divák v takové situaci může cítit. Pokud si divák dostatečně uvědomuje, že je s ním manipulováno, může být zastihnut úzkostí a nerozhodností. Konflikt v něm navodí dojem, že nemůže sám za sebe ve své identitě přispět ničím užitečným do probíhající události. Z tohoto emocionálního rozpoložení se může vyvinout potřeba jednat za někoho jiného, a proto na sebe divák bere jinou roli. Stav tělesné, duševní i sociální nepohody může být pro aktivního a jednajícího diváka zároveň hrozbou, ale i příležitostí k nové zkušenosti a zážitku.⁶¹ Tento proces hledání pozice vůči nastolené situaci během představení poukazuje na téma *30 DNÍ*, tedy na nepřístojné zacházení s lidmi na cizinecké policii. Pokud inscenace přiměje diváka ohledávat hranice své identity, umožňuje tím zároveň i přímou konfrontaci a *vtělenou zkušenost* tématu.

⁵⁹ „I have rarely found this experience democratic, since I am usually directed to do specific tasks or move through a performance site in specific ways.“ In: NIELD, Sophie, „The Rise of the Character named Spectator“. *Contemporary Theatre Review*. 2008, roč. t18, č. 4, s. 531–535. ISSN 1048-6801.

⁶⁰ „Maybe we were always the character named Spectator“ In: ZAIONTZ, Keren. Narcissistic Spectatorship in Immersive and One-on-One Performance. *Theatre Journal*. 2014, roč. 66, č. 3, s. 405–425. ISSN 0192-2882, s. 406.

⁶¹ WHITE, Gareth. *Audience Participation in Theatre: Aesthetics of the Invitation*, s. 181.

8. ZÁVĚR

Tato bakalářská práce od počátku vychází z tvrzení, že divadelní forma s *akcentovanou diváckou participací*, kterou je *30 DNÍ*, pracuje s otevřenou strukturou inscenace. Divák se tedy nachází v pozici aktivně angažujícího se spolutvůrce divadelního aktu. První část práce dokazuje, že pokud je divák situován přímo do průběhu události a zastává konkrétní pozici v rámci budované fiktivní reality, vytvoření jeho osobního postoje vůči událostem okolo něj je nevyhnutelné. Z mého uvažování skrze tuto práci vyplývá, že takovýto *formát* atakuje na mnohem více vrstev než divákovo pozorování a dekodování významů. Proto se jako tvůrci snažíme v inscenaci a jednotlivých uvedeních o průběžné rozměňování distance mezi divákem a odehrávajícími se událostmi.

Téma mocenské struktury a byrokratických postupů na úřadech Azylové a migrační politiky, které považují za aktuální společensky politický problém, si vyžaduje specifický divadelní jazyk, aby nepůsobilo přílišně kriticky nebo odosobněně. Proces čtení, naslouchání nebo distancovaného pozorování přináší naprosto jiné možnosti než simulovaný zážitek teď a tady. Tato práce postupně odůvodňuje značné výhody, ale i hranice *divácké akcentované participace*, které jsem jako herečka během jednotlivých uvedení reflektovala. Divák je v této inscenaci napřímo atakován nepřístupným chováním úřednic a nevlídnou atmosférou fiktivní podoby úřadu. Prostřednictvím osobní konfrontace a přímého dialogu s herci si divák intenzivně buduje z divadelní události vtělenou zkušenost a jakékoliv jeho reakce jsou pro průběh představení naprosto zásadní. Divák je nucen se vypořádávat s často ponižujícími situacemi, jeho pozice je vůči hercům a realitě úřadu silně podřízená. Z mého uvažování v druhé části této práce vyplývá, že i přes takto pevně stanovenou hierarchii a striktní pravidla komunikace hereček úřednic s diváky, je výsledek konkrétních situací jednotlivých uvedení naprosto rozdílný.

Z výše analyzovaných interakčních procesů (kapitola č. 5, *Divácké strategie*) je zřejmé, že v inscenaci *30 DNÍ* je hranice mezi skutečností a fiktivní realitou propustná. Proto již od počátku jako tvůrci usilujeme o provázanost mezi divadelní zkušeností a žitou realitou. V roli herečky musím v rámci představení s tímto faktorem neustále operovat. Předpřipravené herecké jednání funguje vždy pouze jako směrnice, protože divák se může v *30 DNECH* (symbolicky) chytit kormidla a stočit loď zcela jiným směrem. Přeneseno do divadelní reality, odstoupit hry a nabourat budovaný fiktivní úřad.

Nevyzpytatelnost diváckých reakcí a nemožnost herců se na ně zcela připravit, je důvodem, proč inscenace *30 DNÍ* operuje spíše s nesouvislými situacemi nežli komplexním narativem. Inscenace primárně diváka atakuje atmosférou, impulsy nebo mikro situacemi, a proto divák nemůže nikdy finálně ovlivnit celou dynamiku a výsledek představení. Jeho angažovanost je omezená v rámci pravidel divadelní reality, a v tomto nastavení také podle mě spočívá onen transformativní potenciál divadla s *akcentovanou participací*.

Zkušenostní charakter diváckého zážitku se jako tvůrci snažíme co nejvíce posílit. Divákova identita je po celou dobu představení průběžně směřována do utlačované pozice, aby tak pocítil nespravedlivost ze systému obdobného skutečným úřadům. Z výzkumu taktéž vyplývá, že tímto způsobem může u diváka vzniknout potřeba nové identity – nové role. Divák si proto z představení odnáší primárně zážitek z pozice, do které byl bez výběru postaven. Prostřednictvím vtělené zkušenosti reflektuje nespravedlivou situaci žadatele o vízum a tento proces ho potažmo může podnítit k zaujmutí nového či hlubšího postoje vůči tématu.

9. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

Literatura

BISHOP, Claire. *Installation Art: A Critical History*. London: Tate publishing, 2005. ISBN 978-1-85437-518-6.

ETLÍK, Jaroslav. Termíny k dohodnutí. In: Miloslav Klíma a kol. *Divadlo a interakce*. Praha: Pražská scéna, 1999. s. 13–25. ISBN 80-86102-51-3.

FINK, Eugen. *Oáza štěstí*. Přeložil Jiří Černý a Věra Koubová. Praha: Mladá fronta, 1992. ISBN 80-204-0224-1.

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

GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo: Sebeprezentace v každodenním životě*. Přeložila Milada McGrathová. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1999. ISBN 80-902482-4-1.

HEDDON, Deirdre a Jane MILLING. *Devising Performance: A Critical History*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2006. ISBN 978-1-4039-0663-2.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: O původu kultury ve hře*. Přeložil Jaroslav Vácha. Praha: Mladá fronta, 1971.

KOUBOVÁ, Alice. *Myslet z druhého místa: K otázce performativní filosofie*. Praha: Nakladatelství AMU, 2019. ISBN 978-80-7331-511-5.

LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Přeložil Karen Jürs-Munby. London and New York: Routledge, 2006. ISBN 978-0-415-26813-4.

MACHON, Josephine. *Immersive Theatres: Intimacy and Immediacy in Contemporary Performance*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2013. ISBN 978-1-137-01983-7.

MCCONACHIE, Bruce A. *Engaging Audiences: A Cognitive Approach to Spectating in the Theatre*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2008. ISBN 978-0-230-60988-4.

MCCONACHIE, Bruce A. *Theatre & Mind*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2013. ISBN 978-0-230-27583-6.

MURRAY, Janet Horowitz. *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace*. Cambridge, MA: MIT Press, 1997. ISBN 0-262-63187-3.

SEDGMAN, Kirsty. *The Reasonable Audience: Theatre Etiquette, Behaviour Policing, and the Live Performance Experience*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2018. ISBN 978-3-319-99165-8.

WHITE, Gareth. *Audience Participation in Theatre: Aesthetics of the Invitation*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2013. ISBN 978-1-137-01073-5.

Články z periodik

ELLIS, Carolyn, Tony E. ADAMS a Arthur P. BOCHNER. „Autoethnography: An Overview“. *Forum: Qualitative Social Research*. 2011, roč. 12, č. 1. ISSN 1438-5627.

ETLÍK, Jaroslav. „Divadlo jako zakoušení: Vztah noetického a ontologického principu v divadelním umění“. *Divadelní revue*. 1999, roč.1., č. 11, s. 3–30. ISSN 0862-5409.

GROOT NIBBELINK, Liesbeth, „Radical Intimacy: Ontroerend Goed Meets The Emancipated Spectator“. *Contemporary Theatre Review*. 2012, roč. 22, č. 3, s. 412–420. ISSN 1048-6801.

JACKSON, Anthony. „Positioning the Audience: Inter-Active Strategies and the Aesthetic in Education Theatre“. *Theatre Research International*. 1997, roč. 22, č. 1, s. 48–60. ISSN 0307-8833.

NIELD, Sophie, 2008. „The Rise of the Character named Spectator“. *Contemporary Theatre Review*. 2008, roč.18, č. 4, s. 531–535. ISSN 1048-6801.

QUIGLEY, Karen. Letting the Truth Get in the Way of a 'Good' Story: Spectating Solo and Blast Theory's Rider Spoke. *Journal of Contemporary Drama in English*. 2016, roč. 4, č. 1, s. 90–103. ISSN 2195-0164.

ZAIONTZ, Keren. Narcissistic Spectatorship in Immersive and One-on-One Performance. *Theatre Journal*. 2014, roč. 66, č. 3, s. 405–425. ISSN 0192-2882.

10. PŘÍLOHY

Příloha 1: Anotace k inscenaci 30 DNÍ.

Co musí cizinec překonat, než získá povolení k pobytu v ČR? Co hledal, když přicházel? Kolik papírů už poslal na Ministerstvo vnitra? A jak se vyrovnává s vědomím, že člověk rozhodující o jeho osudu se s ním ze zákona nesmí setkat? Vstupenku si můžete nechat v kapse. Pro vstup požadujeme vyplněný formulář. Zážiteková hra, při které je divákovi stylizovaně simulován proces žádání o vízum. V průběhu své snahy prochází několika prostory a potkává se s útržky autentických příběhů Ping, Sai a Meghany. Papír jako symbol byrokracie, prodloužené ruky státu, která ztratila cit v prstech. Pohybujeme se na hranici reálného a smyšleného absurda. V době, kdy bylo cestování v módě, jsme aktivně budovali politiku proti imigrantům. Nyní, s čerstvou zkušeností uzavřených hranic, můžeme zreflektovat, jak moc otevřené za normálních okolností jsou. A taky pro koho. Po skončení představení zveme k diskusi s odborníky na migraci a k volnému pohybu prostorem.

Koncept a scénografie: Debora Štysová

Režie: Tinka Avramova

Performerši: Meghana AT, Sai Psyn, Yu En-Ping, Marie Anna Krušinová, Klára Lidinská, Magdalena Malinová, Martina Curdová

Produkce: Anna Němcová, Petra Štěpánová a Moving Theatre

Inscenace vznikla jako absolventská práce studentů Katedry alternativního a loutkového divadla DAMU v Praze v rámci projektu MIND, financovaného z programu Evropské unie pro vzdělávání a osvětu (Development Education and Awareness Raising – DEAR). Informace obsažené v inscenaci nemusí nutně odrážet postoj či názor Evropské unie.

Příloha 2: Seznam lokalit, kde byla inscenace uvedena.

Cross Attick v Cross Club

Plynární 23, Praha 7, Holešovice, 170 00

Mezinárodní divadelní a taneční festival Nultý bod

Západní křídlo Invalidovny, Sokolovská 136/24, Karlín, 186 00

Festival nezávislé organizace Charita Česká republika

venkovní řešení: Střelecký ostrov Praha

Festival Filmová škola Uherské Hradiště

venkovní řešení v parku: Smetanovy sady, Uherské Hradiště

Natáčení pro webovou platformu divadla Moving Station v Plzni

Koperníkova 574, Plzeň 3 - Jižní Předměstí, 301 00

20. TITUL / TITLE

21. SOUČASNÉ ZAMĚSTNÁNÍ / CURRENT OCCUPATION

22. ZAMĚSTNAVATEL (NÁZEV VZDĚLÁVACÍ INSTITUCE) / EMPLOYER (NAME OF SCHOOL)

23. VYSNĚNÉ ZAMĚSTNÁNÍ / DREAM OCCUPATION

24. IDEÁLNÍ ZAMĚSTNAVATEL (VZDĚLÁVACÍ INSTITUCE) / IDEAL EMPLOYER (SCHOOL)

25. FINANČNÍ STATUS / FINANCIAL STATUS

A. ČISTÝ MĚSÍČNÍ PŘÍJEM (CZK) / NET MONTHLY INCOME (CZK)

B. IDEÁLNÍ MĚSÍČNÍ PŘÍJEM (CZK) / IDEAL MONTHLY INCOME (CZK)

C. CELKOVÉ MĚSÍČNÍ VÝDAJE (CZK) / TOTAL MONTHLY EXPENSES (CZK)

I. Z TOHO POTŘEBNÉ (CZK) / NECESSARY (CZK)

II. Z TOHO NEPOTŘEBNÉ (CZK) / UNNECESSARY (CZK)

D. DLUHY (VÝŠE V CZK) / DEBTS (AMOUNT IN CZK)

VĚŘITELÉ / LENDERS

RODINNÍ PŘÍSLUŠNÍCI / FAMILY MEMBERS

NESPŘÍZNĚNÉ FYZICKÉ OSOBY / UNRELATED INDIVIDUALS

BANKY (DOPLŇTE) / BANKS (SPECIFY) _____

OSTATNÍ INSTITUCE (DOPLŇTE) / OTHER INSTITUTIONS (SPECIFY) _____

26. MORÁLNÍ PROFIL / MORAL PROFILE

ZAŠKRTNĚTE PROHLÁŠENÍ, KTERÁ O VÁS PLATÍ / CROSS ALL STATEMENTS THAT APPLY

LHAL/A JSEM / I HAVE LIED

KLEL/A JSEM / I HAVE CURSED

ZABIL/A JSEM ŽIVOU BYTOST / I HAVE KILLED A LIVING THING

BYL/A JSEM NEZDVOŘILÝ/Á / I HAVE BEEN DISRESPECTFUL

NEZVEDL/A JSEM MÁMĚ TELEFON / I DID NOT PICK UP MY MOTHER'S PHONECALL

POŽIL/A JSEM OMAMNOU LÁTKU / I HAVE TAKEN NARCOTICS

DOBROVOLNÍČIL/A JSEM / I HAVE VOLUNTEERED

ODMÍTL/A JSEM POMOC DRUHÉMU / I HAVE DENIED HELP

POMLOUVAL/A JSEM / I HAVE SPREAD RUMORS

ZAVOLOL/A JSEM ZÁCHRANNOU SLUŽBU / I HAVE CALLED AN AMBULANCE

KRADL/A JSEM / I HAVE STOLEN

PŘISPĚL/A JSEM NA CHARITATIVNÍ ÚČELY / I HAVE DONATED TO CHARITY

POSKYTL/A JSEM PRVNÍ POMOC / I HAVE PROVIDED FIRST AID

MÁM TAJEMSTVÍ / I KEEP SECRETS

27. RODINNÍ PŘÍSLUŠNÍCI / FAMILY MEMBERS

OTEC / FATHER

MATKA / MOTHER

MANŽEL/KA / SPOUSE

DĚTI / CHILDREN

SOUROZENCI / SIBLINGS

Vyplňte hůlkovým písmem ve formátu: PŘÍJMENÍ / (DŘÍVĚJŠÍ PŘÍJMENÍ) / JMÉNO / OSTATNÍ JMÉNA. Neexistující proškrtněte.
Fill in capital letters as following: SURNAME / PREVIOUS SURNAMES / FIRST NAME / OTHER NAMES. Cross out the non-existing.

28. NOUZOVÝ KONTAKT NA ÚZEMÍ ČR / EMERGENCY CONTACT IN CR

VŠECHNA JMÉNA / ALL NAMES

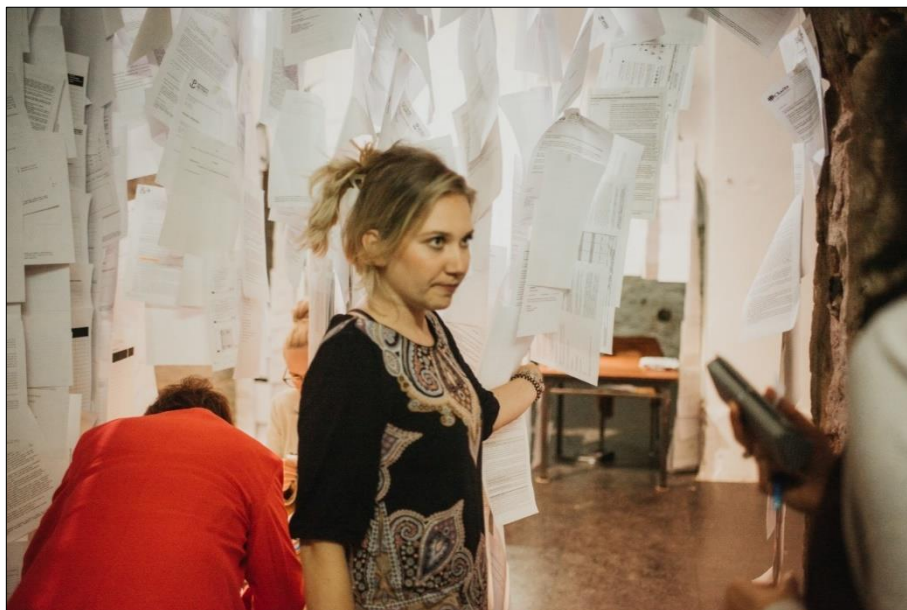
TELEFONNÍ ČÍSLO / PHONE NUMBER

ADRESA NA ÚZEMÍ ČR / CZECH ADDRESS

Vyplněním formuláře souhlasím s použitím informací v něm obsažených v rámci inscenace 30 DNÍ. Po jejím skončení budou formuláře skartovány.
By filling the form I agree with the use of the information it contains within 30 DAYS performance. The forms will be shredded after the performance.

PODPIS / SIGNATURE: _____

Příloha 4: Fotografický materiál



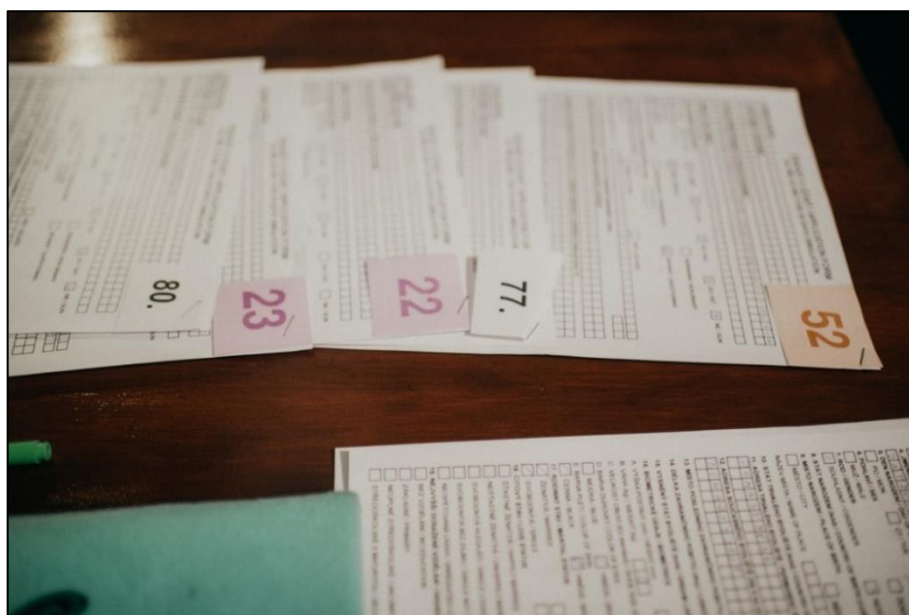
Obr. 1. Průchody mezi jednotlivými místnostmi řídí úřednice.

Zdroj: Káťa Opuntia



Obr. 2. Divačka pomáhající herečce Meghaně s překladem u úředního pohovoru.

Zdroj: Káťa Opuntia



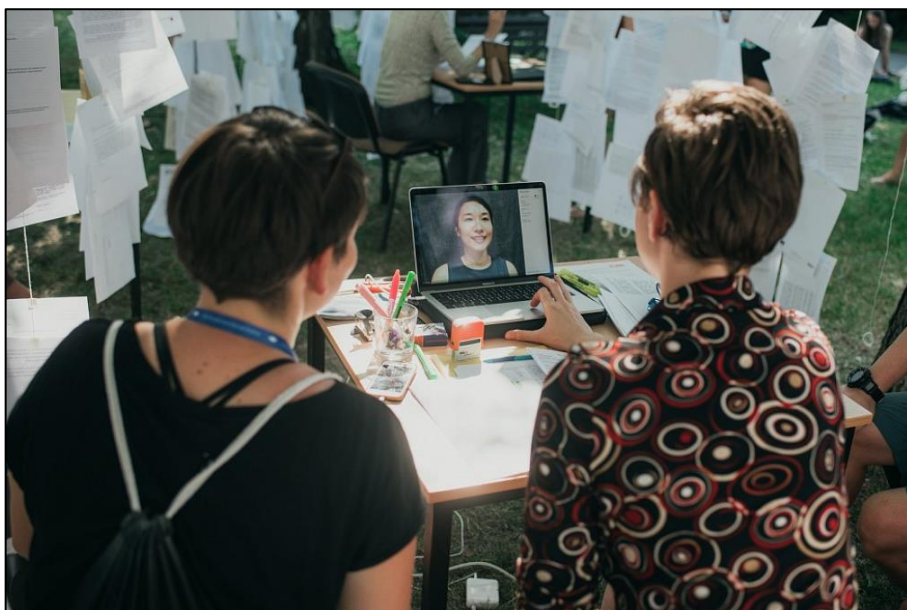
Obr. 3. Seřazené a očíslované formuláře, podle kterých úřednice předvolávají diváky k pohovoru.

Zdroj: Káťa Opuntia



Obr 4. Scénografické řešení čekárny úřadu.

Zdroj: Káťa Opuntia



Obr 5. Venkovní řešení online pohovoru s herečkou Sai.

Zdroj: Káťa Opuntia



Obr. 6. Úřednice kontrolující formuláře na začátku představení.

Zdroj: Káťa Opuntia