

**Akademie múzických umění v Praze  
Divadelní fakulta**

Dramatická umění  
Teorie a praxe divadelní tvorby

**DISERTAČNÍ PRÁCE**

**O možnostech vnímání divadelního díla**

aneb „divák v situaci“

**Kateřina Součková**

Vedoucí práce: doc. RNDr. Mgr. Alice Sjöström Koubová Ph.D., Ph.D.  
Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, červen 2023

**The Academy of Performing Arts in Prague  
Theatre Faculty**

Dramatic Arts  
Theory and Practice of Theatrical Art

**DOCTORAL DISSERTATION**

**The Ways of Reception of Theatre Performance**

The Spectator In a Situation

**Kateřina Součková**

Dissertation supervisor: doc. RNDr. Mgr. Alice Sjöström Koubová Ph.D., Ph.D.  
Awarded academic title: Ph.D.

Prague, june 2023



## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem disertační práci s názvem

O možnostech vnímání divadelního díla aneb „divák v situaci“

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím pouze uvedené literatury a pramenů a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu. Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna v souladu se zákonem a vnitřními předpisy AMU.

Praha, dne 28.června 2023

[Jméno Příjmení, podpis]

## Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala všem, kteří mi pomáhali při vzniku této práce.

Především mé rodině, která mě při jejím psaní s neobyčejnou trpělivostí podporovala. Speciálně pak Petře Součkové za pomoc s jazykovými korekturami.

A také všem mým kolegům z divadelní praxe, kteří mě v rámci společné tvorby dovedli k mnoha myšlenkám, které jsou součástí tohoto výzkumu.

Velké poděkování na tomto místě patří zvláště Tereze Marečkové, Kláře Hutečkové, Lukáši Brychtovi a Janu Fričovi, setkání s nimiž pro mě bylo velmi cennou inspirací.

Ráda bych poděkovala Jaroslavu Etlíkovi i mnoha dalším pedagogům za mnoho důležitých podnětů k přemýšlení, které mi poskytli v průběhu mého doktorského studia.

V první řadě bych ráda poděkovala vedoucí mé disertační práce Alici Koubové za inspirativní poznámky a hluboce podnětné a otevřené rozhovory, které jsem s ní nad svým textem mohla vést.

A v neposlední řadě také všem divákům, kteří se mnou vedli velmi podstatné rozhovory.

## Abstrakt

Tato disertační práce se zabývá různými možnostmi divákova vnímání divadelního díla, se zvláštním důrazem na prozkoumávání diváka coby „aktivního spolutvůrce“. Vychází přitom z kombinované metodologie uměleckého výzkumu a divadelně-teoretických přístupů, které zde primárně reprezentuje teorie duálního vnímání J. Etlíka, kognitivně-teatrologické uvažování B. McConachieho a koncept „diváka jako spolutvůrce“ E.F.Lichte.

První kapitola se zabývá analýzou představení Tady je ještě všechno možné v režii I. Buraje s důrazem na možnosti, které toto představení nabízí divácké recepci, s důrazem na překonávání dichotomie „jednajícího“ a „pozorujícího“.

Druhá kapitola se zaměřuje na divákovo pobývání mezi dvěma rovinami divadelního díla prizmatem J. Etlíka a B. McConachieho s důrazem na reflexi aktivního pojetí konceptů paměti a pozornosti.

Třetí kapitola prozkoumává „konceptuální integraci“ G. Fauconniera a M. Turnera coby model nasvěčující jisté možnosti divákova spolutváření představení, který je následně ve vztahu k otázce prezentace a reprezentace vztažen ke konceptu „psa na jevišti“ B. O. Statese.

Čtvrtá kapitola se zaměřuje na koncept „diváka jako spolutvůrce“ E.F. Lichte a prozkoumává ho ve vztahu k dvojí rovině rovině divadelního představení a konceptů „sdílení“ a „sdělování“ v pojetí J. Císaře a J. Etlíka.

Pátá kapitola se věnuje reflexi výsledků *Výzkumu diváků a diváctví*, který je založený na tematické analýze rozhovorů s diváky po představení Dům v jabloních a nahlíží jisté aspekty situace diváka coby „spolutvůrce“ z perspektivy konkrétních diváků.

## Abstract

This dissertation focuses on various possibilities of audience perception of theatrical works, with an emphasis on exploring the audience as an "active co-creator." It is based on a combined methodology of artistic research and theater-theoretical approaches, primarily represented by J. Etlík's theory of dual perception, B. McConachie's cognitive-theatrical thinking, and E.F. Lichte's concept of the "audience as co-creator."

The first chapter analyzes the performance "Tady je ještě všechno možné" directed by I. Buraj, with a focus on the possibilities that this production offers for audience reception, particularly in overcoming the dichotomy between "doer" and "viewer".

The second chapter examines the audience's presence between the two levels of the theatrical work through the prism of J. Etlík and B. McConachie, with an emphasis on reflecting the active understanding of the concepts of memory and attention.

The third chapter explores the "conceptual integration" of G. Fauconnier and M. Turner as a model suggesting certain possibilities of the audience's co-creation of the performance, which is then related to the theoretical questions in relation to B. O. States' concept of the "dog on stage."

The fourth chapter focuses on E.F. Lichte's concept of the "audience as co-creator" and examines it in relation to the doubleness of the theatrical performance and the theoretical concepts of J. Císař and J. Etlík.

The fifth chapter reflects on the results of the Audience and Spectator Research, which is based on thematic analysis of interviews with audiences after the performance "Dům v jabloních" and examines certain aspects of the audience's situation as a "co-creator" from the perspective of specific spectators.

# Obsah

1 Úvod.....	1
1.1. „Jsi tady“.....	1
1.2. Divák jako spolutvůrce.....	3
1.3. Mezi třemi souřadnicemi.....	8
1.4. K jednotlivým kapitolám.....	13
2. První kapitola.....	15
2.1. K první části představení.....	16
2.1.1. Divák má několik možností, jak celou „hru“ vnímat.....	16
2.1.2. Propojování paralelních vjemů a vrstev reality.....	17
2.1.3. Co představuje vlk a co divadlo.....	17
2.1.4. Jak pozorovatel ovlivňuje dění.....	18
2.1.5. Tělo a stíny.....	19
2.1.6. Být uviděn.....	20
2.1.7. Setkání s vlkem.....	21
2.2. Přejít mezi první a druhou částí představení.....	21
2.3. K druhé části představení.....	23
2.3.2. Dichotomie „jednající“ a „pozorující“.....	25
2.3.3. Vztah otázky pozorující/jednající k otázce inscenace/představení.....	26
3. Druhá kapitola.....	28
3.1. Mezi dvěma rovinami.....	29
3.2. Zveřejněné váhání.....	30
3.3. Nad kognitivní teatrologií.....	33
3.3.1 Perspektivy kognitivní teatrologie.....	33
3.3.2 Diváková aktivita z kognitivní perspektivy.....	35
3.4. Paměť jako aktivní proces.....	36
3.4.1 Pojetí paměti coby konstruktivní rekatégorizace.....	36
3.5. Shrnutí: co vyplývá pro můj výzkum.....	41
3.6. Pozornost jako aktivní proces.....	42
3.6.1 Oscilace pozornosti mezi dvěma rovinami.....	42
3.6.2. O mentálních prostorech.....	45
3.6.3. Shrnutí: co vyplývá pro můj výzkum.....	49
4. Třetí kapitola.....	50
4.1. Konceptuální integrace jako interpretace neurokognitivních výzkumů.....	51
4.2. Konceptuální integrace z perspektivy kognitivní teatrologie.....	53
4.3. Konceptuální integrace a <i>Tady je ještě všechno možné</i> .....	56
4.3.1. Třetí výjev z perspektivy konceptuální integrace.....	56
4.3.2. Konceptuální integrace divadelní situace a mapy.....	58
4.3.3. Konceptuální integrace divadelní situace a slova.....	61
4.3.4. Mezihra: vtip.....	62
4.3.5. Slova a prostor představovaného mohou začít hledat vztah ke skutečnosti.....	63
4.3.6. Do představení vbíhá živý pes.....	65
4. 4. Shrnutí: co vyplývá pro můj výzkum.....	69
5. Čtvrtá kapitola.....	71
5.1. O společenství kolem ohně.....	72
5.1.1. Představy společenství.....	72
5.1.2. Vznik společenství a společenská determinace prostoru.....	75
5.1.3. Mimo divadelní budovu.....	77

5.1.4. Představy o představení.....	78
5.1.5. Oddělení prostoru pro vnímání a hru.....	81
5.1.6. O sdílení a sdělování.....	83
5.2. Shrnutí: co pro můj výzkum vyplývá.....	85
5.3. Divák v situaci.....	88
5.3.1. Mezi situací diváka, dramaturga a teoretika.....	88
5.3.2. Možnosti diváka v situaci.....	89
5.3.3. Co to je vlastně přestávka?.....	91
6. Pátá kapitola.....	96
6.1. O představení Dům v jabloních.....	97
6.2. Myšlenkové pozadí Výzkumu diváků a diváctví.....	99
6.3. O čem hovoří diváci představení Dům v jabloních.....	103
6.3.1. Být přizván na jeviště.....	103
6.3.2. Divák jako „pes na jevišti“.....	104
6.3.3. Divák jako kulisa.....	106
6.3.4. Divák v roli.....	108
6.3.5. Divák coby „muška“ a voyeur.....	110
6.3.6. Které otázky jsou doopravdy a které jenom „jako“?.....	111
6.3.7. Mezi hrou a „cvičeníčkem“.....	112
6.3.8. Divák a jeho svoboda jednat.....	114
6.4. Shrnutí: co pro můj výzkum vyplývá.....	115
7. Závěr.....	117
Seznam použitých zdrojů.....	123

## Seznam příloh

- Příloha 1 – Audiovizuální záznam představení Už není třeba dělat vůbec nic

„Základ poznání není vnímání konstruovat,  
ale otevřít se zkušenosti, kterou s věcmi máme.“  
(Maurice Merlau-Ponty)

# 1 Úvod

## 1.1. „Jsi tady“

Jsem na představení příznačně pojmenovaném *You are here*.

Stojím na scéně divadla Ponec uprostřed propleteného klubka diváků a se dvěma z nich se držím za ruku. Podle instrukcí performerera se s ostatními mám tímto způsobem spojit a navázat kontakt v rámci naší společně sdílené přítomnosti tady a teď. Cizí lidé se na sebe zblízka dívají, někteří se rozpačitě či pobaveně smějí a na popud performerera se vzájemně začínají seznamovat a ptát se mě, kdo jsem.

Odpověď na tuto otázku je pro mě ještě obtížnější než obvykle. Přemýšlím, proč i jednoduché vyslovení vlastního jména právě nyní, tady a teď, osobně vnímám jako jakési zpronevěření se a přitakání povrchu, zakrývajícímu neopravdovost celé situace. Bojuji s pocitem, že jsem byla vmanipulovaná do jakéhosi nuceného spoluutváření kolektivity, kde nemám na výběr. Z mezilidského hlediska je nezdvořilé - i potenciálně zraňující - tázání druhého člověka po mé identitě ignorovat a z hlediska celkového představení tím sobě (i ostatním) pravděpodobně zkazím „hru“, participace na níž by nám všem umožnila proniknout k uměleckému záměru inscenátorů.

Paradoxem celé situace ale je, že umělecký záměr zde onu mezilidskou rovinu „nás všech spolu“, přirozeně přítomnou v každém představení, přesouvá do roviny, v níž přestává být pouze jen sama sebou, ale stává se zároveň i součástí zcela jiné a záměrně využívané struktury. Shledávám, že stejně tak zrádně rozdvojená do dvou rovin bude i moje odpověď na otázku, kdo jsem – obtížnost odpovědi pro mě totiž nespočívá pouze v tom, jak shrnout celou psychofyzickou složitost jedné (v tomto případě mé) osoby do několika slov a „pojmenovat se“, ale především v tom, že moje existence tady a teď se stane součástí budované komunikační roviny uměleckého tvaru. Jakou roli budu hrát v tomto představení?

V oné uměle záměrné rovině díla zde totiž forma mojí reakce rozvine (či popře) myšlenku, že jsme spolu tady a teď a skutečně se propojujeme a seznamujeme.

Právě s touto představou mám chuť na „významové“ rovině polemizovat a začínám hledat způsob, jak to provést. Přemýšlím, že pokud zde mám být onen „aktivní“ divák, který svou „spoluúčastí“ či „participací“ pomáhá utvářet představení, tak jaký vliv zde opravdu mohu mít na jeho výslednou podobu. Nakolik zde mohu být já - coby vnímající živě přítomný subjekt - svobodná a „autentická“, když se každá moje reakce (včetně krajní varianty opuštění budovy) propíše do významové roviny představení, která je už ovšem předem vedena jistým záměrem inscenátorů?<sup>1</sup>

Abych zůstala v kontaktu s představením, v přítomnosti daného uměleckého díla, pokouším se reagovat na celou situaci v dvojsmyslných či ironických narážkách, aby forma reakce odrážela jak mé opravdové pocity, tak zároveň rozvíjela rovinu komunikace s ostatními účastníky. Pro celou situaci divadelního spolubytí považuji za příznačné, že bez ohledu na všechny výše formulované pochybnosti po chvíli podléhám společenskému tlaku a z provinilého pocitu, že ostatní diváci moje dvojsmysly nejen nechápou, ale ani si je nezaslouží, přecházím do sdělování osobních informací. Způsob, jímž to provádím, se ovšem ani při nejlepší vůli nedá označit jinak, než jako pokrytectví či lhaní.

Dvojsmyslnost, ironie, pokrytectví i lež jsou komunikační prostředky, v nichž člověk svou činností aktivně propojuje dvě původně nespojitě vrstvy reality. Svou povahou příznačně reflektují celkovou obojakost dvojí roviny divadelního představení, dvojí rovinu situace, v níž jsem se během představení nacházela<sup>2</sup>.

Inscenátoři se v programu k inscenaci *You are here*, režírované Petrou Tejnorovou, ptají, zda „je něco jako čirý okamžik přítomnosti možný, nebo jsme neustále vlečeni naší minulostí, předsudky, nahromaděnou zkušeností a plány? Je možné mezi hektickou produkcí významů skutečnosti a rezignací na schopnost vnímat a rozumět, zažít čas jiného druhu (..)“.

Pokouším se v onom čirém okamžiku přítomnosti zůstat, ale zároveň se mi vkrádají

- 
- 1 Nejde mi zde v žádném případě o kritiku představení *You are here* jako takového, která by si ostatně zasloužila mnohem rozsáhlejší a důkladnější prostor pro analýzu. Mnoho mých spoludiváků zjevně mé pocity nesdílelo, a navíc by i takový záměr byl ze strany umělců zcela legitimní. Používám tuto - pro mě podnětnou - situaci pouze jako konkrétní odrazovou plochu pro další přemýšlení.
  - 2 Osoba, která by tyto dvě roviny už z hlediska své funkce dokázala nejen propojovat, nýbrž i skrze své jednání tvořivě rozvíjet, je samozřejmě herec či v tomto případě performer. Z pohledu strukturalistické teorie bychom mohli například hovořit o jeho neustálém dynamickém propojování „signifiant“ a „signifié“, přičemž klíčovým komponentem tohoto procesu je právě „výraz“, který je herec - na rozdíl ode mě coby diváka - schopen vědomě tvarovat. „Význam“ neboli „smysl“ tohoto procesu v celém jeho průběhu si z pohledu současné divadelní teorie, jak bude popsáno dále, utváří divák. Právě to je součástí funkce divácké. Pojmenování „funkce“ zde používám záměrně, aby bylo zřejmé, že se nejedná o statické rozdělení toho, co „dělá“ divák a co herec, ale že jde o dynamické funkce, která se mohou mezi subjekty herců a diváků přelévat – a také k tomu během tohoto představení dochází. Toto téma bude předmětem podrobnějšího komentáře v předkládané práci.

úvahy na téma, že už to, že vůbec dokážu vnímat, že někdo „zvedá ruku“ je výsledkem mé předchozí minulosti a nahromaděné zkušenosti, neboli že i mé přítomné vědomí už z povahy věci musí nutně nějak vycházet z mé předchozí minulosti<sup>3</sup>.

Podobně, ačkoli rozumím potřebě inscenátorů rozbourávat hypertrofii rozšifrovávání významů v uměleckých dílech, tak i to, že usoudím a verbalizuji, že performer „zvedá ruku“, se dá v jistém smyslu považovat za „produkcí významu“.

Tyto otázky zde pro mě začínají vyžadovat komplexnější analýzu a subtilnější distinkci, a tak se - ve spojení s potřebou vyrovnat se s intenzivně prožívanou situací diváka, který právě musí držet za ruku cizího člověka – staly podnětem k přemýšlení, z něhož vychází tato disertační práce.

Za rozhodující zde přitom nepovažuji primárně participativní charakter zmíněného představení. Jak se pokusím objasnit dále, mezi dvěma rovinami vnímání – které zde zatím pracovní nazvu noetickou a ontologickou - se podle teorií, jimž se budu dále věnovat, divák nachází v případě jakéhokoli divadelní představení. Jejich propojování do vzájemného vztahu je pak z tohoto pohledu zásadní činností, jíž divák v rámci konstituce divadelního vjemu vykonává.

Situace, v níž jsem v rámci *You are here* doslova i metaforicky uvízla, je symptomatická pro obecnější zkoumání vlastní zkušenosti diváka a otázky spojené s tím, jak si spolutváří divadelní vjem.

## 1.2. Divák jako spolutvůrce

Role diváka jako spolutvůrce divadelního představení je v současném divadelně-teoretickém diskurzu akcentována poměrně výrazně.

Divák, bez něhož podle klasického úzu „divadlo nemůže existovat“<sup>4</sup>, je zde „součástí“, „komponentem“ a „aktivním spolutvůrcem“ divadelního díla. Co ale tyto výrazy přesně znamenají? Nejsou jen výplodem toužebného přání teoretiků a umělců, které takovýmto pojmenováním diváka příhodně zasadí kamsi do pozitivně vnímaného étosu demokracie, v rámci něhož mají teoreticky všichni rovné příležitosti podílet se na probíhající dění? Jaká je zde vlastní zkušenost diváka?

---

3 Téma „paměti“, nahlédnuté coby konstruktivní rekatégorizace, bude ostatně součástí druhé kapitoly této práce.

4 Například Jerzy Grotowski na toto téma píše: „Může divadlo existovat bez publika? Aby mohlo vzniknout představení, musíme mít alespoň jednoho diváka.“. In GROTOWSKI, Jerzy, 1990. K chudému divadlu. In: Jana Pilátová, ed. Jerzy Grotowski a Teatr laboratorium – texty: První část. Praha: Pražské kulturní středisko. ISBN 80-85040-09-3. Str. 32.

V rámci *You are here* je divák už od začátku upozorňován na to, že jeho vlastní zkušenost je podstatnou součástí celého představení. Performeři, kteří na počátku sedí mezi diváky ve velkém kruhu, do něhož je hlediště uspořádáno, se v průběhu představení na diváky obracejí s otázkami typu „Co vidíš? Co cítíš?“, na něž od oslovených vyžadují odpověď. Marta Falvey-Sovová k tomu ve své recenzi *You are here – Nesmlouvavé zapojení do hry* píše, že kvůli napětí z možnosti být na něco tážán divák ani na okamžik neztratí soustředění, že je „tady a teď“ a „trojice tanečníků od samého počátku až do konce různými způsoby připomíná, že i vy jste součástí dění a můžete přítomnost ovlivnit a dotvořit.“<sup>5</sup>.

V této formulaci je patrný nenápadný přeskok v kauzální spojitosti, který se v podobě už téměř zažitého klišé v reflexích interaktivněji pojatých divadelních tvarů opakuje poměrně často. Divák je součástí představení, ergo ho může ovlivňovat a utvářet. Na první pohled zdánlivě logické tvrzení ale neupřesňuje, v jakém smyslu a do jaké míry může divák představení skutečně ovlivnit. Spíše vytváří neurčitě pozitivní dojem svobodného a tvořivého diváka, který je tvůrcům rovnoprávným partnerem. Stejně jako oni může ovlivňovat a tvořit dění, a celá záležitost tudíž vyvolává dojem, že se tvůrci vzdávají části své moci nad „monopolním“ utvářením záměrného tvaru ve prospěch výraznějšího zplnomocnění diváka.

Dochází ale v případě tohoto představení skutečně k posílení svobodné tvůrčí činnosti diváka oproti například představení uspořádaného klasickým kukátkovým způsobem? Případně co přesně se zde odehrává?

V rámci představení *You are here* byli diváci umístěni do velkého kruhu. Na židlích spolu s námi seděli i performeři, kteří postupně vstupovali se svými (převážně tanečními) akcemi do vnitřního prostoru kruhu. Posléze jsme vyzváni ke stejné akci – abychom jejich pohyb dovnitř kruhu následovali a fyzicky se podíleli na tom, co uvnitř této „arény“ vzniká. Specifické kruhové uspořádání v tomto případě vyvolává asociace na rituální kořeny divadla, divadla jako „tančičště“, kde „taneční kruh nabízel rychlou a jednoduchou směnu akcentace a nivelizace, výměnu mezi tím, kdo tančí uprostřed a tedy 'všem na očích', a ostatními tanečníky, kteří se dívají do středu.“<sup>6</sup>.

---

5 FALVEY-SOVOVÁ, Marta, 2016. Nesmlouvavé zapojení do hry. *Taneční aktuality*. ISSN1803-2559. Dostupné z: <https://www.tanečniaktuality.cz/recenze/you-are-here-nesmlouvave-zapojeni-do-hry>.

6 KOTTE, Andreas, 2010. Divadelní věda: Úvod. přel. Jana Slouková. Praha: KANT. ISBN 978-80-7437-019-9. Str. 45.

Vstupem do středu tančistiště se stávám tím, na něhož je upřena pozornost (jsem „akcentován“), abych opět po svém návratu do obvodu kruhu vrátil na stejnou úroveň k ostatním pozorujícím (jsem „nivelizován“). Představení *You are here* přitom vrcholí tím, že dovnitř kruhu vstupují všichni účastníci, což lze interpretovat třeba tak, že se situace každého z nich stává hodna pozornosti, ale zároveň se všichni vůči sobě nacházejí na stejné rovnocenné úrovni.

Podobná proměna prostorového uspořádání (oproti výraznému oddělení hlediště a jeviště, typickému např. v kukátkových divadlech<sup>7</sup>) je v mnoha současných divadelních tvarech<sup>8</sup> inscenátory používána ve snaze proměnit rozvolněním fyzické bariéry mezi divákem a performerem a proměnit tak i situaci, v níž se tito vůči sobě nacházejí.

Podle Susan Bennet a její knihy *Theatre Audiences*<sup>9</sup> klade divadelní teorie důraz na diváka coby aktivního spolutvůrce zvláště od 80. let, přičemž Bennett tuto skutečnost spojuje s předchozím rozvojem happeningů a teorie performance Richarda Schechnera<sup>10</sup>.

Ve své knize cituje Jeroma Rothenberga, který charakterizuje proměnu v nahlížení divákovy situace v rámci oněch událostí takto:

„Spolu s umělcem vstupují do prostoru představení coby účastníci i diváci - nebo, v ideálním případě, diváci postupně mizí spolu s tím, jak se rozpouští rozdíl mezi „jednajícími“ a „pozorujícími“... Zvláště zřejmým modelem je zde tradice tribalitu/orality, na níž často odkazují tvůrci happeningů a divadelních představení 60.let, která zvala, ba dokonce vyzývala diváky k participaci s cílem konečného nastolení demokratizace umění.“<sup>11</sup>.

- 
- 7 Nejklasičtějšími příklady zde mohou být měšťanská divadla v podobě, v níž se etablovala v 19. stol. Samozřejmě je možné rozdělení a typy divadelních prostorů diferenciovat mnohem precizněji, to ovšem přesahuje možnosti této práce. Za zajímavé pro přemýšlení o estetice divadelních představení kukátkového divadla považuji, že oddělenost prostorů pozorovaného a pozorujícího je dovršena v klasické podobě dnešního kina, které je – vzhledem ke své mediální povaze – jakýmsi paradoxním zhmotněním fyzicky neprostupné čtvrté stěny. Více k typologii divadelních prostorů *in* KOTTE, Andreas, 2010. *Divadelní věda*: Úvod. přel. Jana Slouková. Praha: KANT. ISBN 978-80-7437-019-9. Str.48. Či případně také: CARLSON, Marvin, 2012. *Non-Traditional Theatre Spaces*. In: Arnold Aronson, ed. *The Disappearing Stage: Reflections on the 2011 Prague Quadrennial*. Praha: Divadelní ústav, s. 24– 35. ISBN 978-80-7008-283-6.
- 8 Pokud použiji příklady ze současného českého divadla, kde se tvůrci snaží fyzickou bariéru oddělenosti jeviště a hlediště použít ve smyslu aktivizace účastníků ve vztahu k probíhajícímu dění, můžeme jmenovat například *Sametovou simulaci* (skupina VOSTO5 a 8lidí), *Prodlouženou* (skupina 8lidí), představení tzv. imerzivního divadla (v podobě jak ho provozuje spolek Pomezí a Tygr v tísni) či například *Propojme se včera* (Tantehorse), aj.
- 9 BENNETT, Susan, 1997. *Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception*. 2. vydání. London and New York: Routledge. ISBN 978-0-415-15723-0. Str. 28.
- 10 Viz např. SCHECHNER, Richard, 2006. *Performance Studies: An Introduction*. 2. vydání. London and New York: Routledge. ISBN 978-0-415-37246-6.
- 11 BENNETT, Susan, 1997. *Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception*. 2. vydání. London and New York: Routledge. ISBN 978-0-415-15723-0. Str. 29. (překl. KS)

Tento model, pokoušející se překonat zde zmiňovanou dichotomii „jednajícího“ a „pozorujícího“ rozpouštěním role diváka, slouží dále v divadelní teorii jako často zmiňovaný základ pro ustanovování divákovy role coby aktivního spolutvůrce divadelního díla.

Tento myšlenkový oblouk od rituálů, přes happeningy a teorii performance až po současné participativní divadelní tvary, které pracují s rozrušením konvenčního rozdělení prostorů na „jeviště“ a „hlediště“, který jsem zde ve velké úvodní zkratce načrtla, poměrně často ústí právě v akcentování „demokratizace umění“, jíž se ve své citaci dotýká jak Rothenberg, tak výše zmiňovaná Falvey-Sovová.

„Demokratizací“ se zde přitom patrně naráží na takové uspořádání lidského společenství, v němž má většina daného společenství možnosti podílet se na výkonu moci, a to převážně prostřednictvím svobodné volby. „Svobodná volba“ implikuje možnost se rozhodovat v souladu s vlastními zájmy a umožňuje stát se participantem, který má prostor se na celém procesu dle vlastního uvážení rovnoprávně podílet.

Příznačné pro tento diskurz, rozvíjený například i Maxem Hermannem<sup>12</sup> či Erikou Fischer-Lichte<sup>13</sup>, je i to, na co naráží ve své citaci Rothenberg, který svou tezi o rovnostářském vztahu mezi participanty v rámci dané události dovádí k myšlence, že ideálním případem takového stavu je rozpuštění samotné role diváka a jeho proměna v účastníka.

Divák podle autora začíná mizet v momentě, kdy se smývá rozlišování mezi tím, který „cosi dělá“ a tím, který se „dívá“.

Za pozornost stojí, že Rothenberg svou formulací onu jasnou opozici mezi „prováděním či děláním“ a „díváním se“ svým způsobem sám vytyčuje, aby ji vzápětí svým vytyčením role „účastníka“ v rámci participativnějších tvarů divadelních událostí mohl zase rozpustit. Ke své tezi o potřebě zrušení role diváka, který byl podle něj tradičně v divadle pouhým pozorovatelem, dochází právě díky tomu, že na základě své vlastní – poněkud zavádějící interpretace – implicitně přičítá v konvenčněji uspořádaných divadelních tvarech divákovi roli pouhého „pozorujícího“, zatímco performerům roli „jednajících“.

„Dívání“ zde existuje v této interpretaci jasné opozici k „děláním či prováděním“ - tedy diváci, kteří se dívají, „nic nedělají“ a naopak hercům či performerům je vyhrazena

---

12 Viz např. SRNA, Zdeněk, 1970. Max Herrmann: Kapitola z metodologických počátků divadelní vědy. In: Artur Závodský, ed. Otázky divadla a filmu I. Brno: Universita J. E. Purkyně, s. 47–62.

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

doména konání, nikoli „dívání se“.

Kdybych chtěla v zájmu zvýraznění celou myšlenku trochu nadsadit, tak by se dalo říci, že „dívání se“ v divadle je postaveno do opozice nejen vůči tomu něco aktivně vykonávat, ale i oproti demokratizující a aktivně participující společnosti.

Nebylo by ale možné činnost, kterou divák během představení provádí, i pokud například právě fyzicky a verbálně neinteraguje v bezprostředním propletení s pohybujícími se herci, nahlédnout i z hlubší perspektivy?

Není v něčem už samo o sobě zavádějící vytyčovat dichotomii mezi „jednajícím“ a „pozorujícím“?

Jaká je samotná diváková zkušenost v rámci divadelního představení?

Cílem této práce není udělat vyčerpávající průzkum průběhu a různých druhů divadelní recepce mezi samotnými diváky - jakkoli i takový výzkum je součástí čtvrté kapitoly tohoto textu. Předkládaná práce se spíše pokouší na příkladech konkrétních představeních prozkoumat, nakolik je zde divák spoluvůrcem díla a co přesně to může znamenat.

Souvislosti této rozsáhlé problematiky sahají mj. od snahy vymanit se z pojetí uměleckého díla jako „zprávy“, kterou „odesílatel“ vyšle a úkolem „příjemce“ je ji přijmout a rozšifrovat, přes překonání subjekto-objektového způsobu myšlení a uchopení mediální povahy divadelního představení až po otázky spojené s emancipací diváka, které otevírá například Jacques Rancière<sup>14</sup>, či kognitivně teatrologické uvažování v podání Bruce McConachieho<sup>15</sup>.

Přestože se v této práci pokouším spíše o případové analýzy než o komplexní vyčerpání celé problematiky, ráda bych alespoň takto přispěla k otevření diskuze nad důležitými otázkami, které se zde otevírají.

Pouhé tvrzení, že je divák „aktivní“ spoluvůrce a podmínka *sine qua non* divadelního díla, se totiž po jistém počtu opakování může nejen zcela vyprázdnit či zastírat prázdnotu vlastního uměleckého díla přesunutím zodpovědnosti na diváka, ale může se i - coby dobře znějící proklamace - stát zdrojem skryté (a často i nevědomé) mocenské manipulace ze strany tvůrců.

---

14 RANCIÈRE, Jacques, 2009. Emancipovaný divák. Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny. (6–7), 126–142. ISSN 1802-8918.

15 Ve vztahu k mému tématu vycházím primárně z knihy MCCONACHIE, Bruce A., 2008. *Engaging Audiences: A Cognitive Approach to Spectating in the Theatre*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan. ISBN 978-0-230-60988-4. A z knihy MCCONACHIE, Bruce A., 2013. *Theatre & Mind*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan. ISBN 978-0-230-27583-6.

### 1.3. Mezi třemi souřadnicemi

Na začátku bych ráda blíže vymezila pozici, z níž tuto práci píši, abych učinila srozumitelnější způsob, jímž zde budu při jejím psaní postupovat.

Moji pozici je možné vymezit třemi souřadnicemi, mezi nimiž se s jistým napětím neustále pohybuji. První z nich je pozicí divadelní divačky, druhá divadelní dramaturgyně a třetí divadelní teoretičky, které se v mém životě každodenně prolínají - a vzájemně se jak inspirují, tak i problematizují a provokují.

Všechny tyto tři pozice mají ve vztahu k mému tématu společný jmenovatel: zabývají se snahou otevřít a uchopit to, co to vlastně divadelní vjem je a co v nás může vyvolávat.

Ovšem zatímco coby divák tuto činnost obvykle vykonávám s cílem se (myšlenkově, emocionálně či fyzicky) vztáhnout ke konkrétnímu divadelnímu dílu, jako divadelní teoretička se pokouším vyabstrahovat a pojmenovat širší principy a souvztažnosti, na základě nichž dané představení může fungovat.

Pozice divadelního dramaturga je pak pro mě jakousi syntézou těchto dvou přístupů, které se ale zároveň transformují v tvůrčí práci, v živý a žitý proces, skrze nějž se spolupodílím na vytváření divadelního představení.

Nejde zde o práci primárně dramaturgickou v tom smyslu, že by se primárně zabývala tím, jak a z čeho konkrétně vytvořit divadelní inscenaci tak, aby se v budoucnu otevřela jistému druhu recepce pro určitý okruh diváků, ale pokusit se ji šířeji koncipovat jako uvažování nad některými principy divadelní recepce a teoretickými myšlenkami s ní spojenými.

Mým vnitřním důvodem k psaní této disertační práce je, aby myšlenky zde zformulované inspirovaly mou tvůrčí praktickou činnost v rovině, na níž v běžném divadelním provozu není z časových důvodů prostor.

V tomto smyslu je tak má práce jistým druhem uměleckého výzkumu, jak o něm hovoří Alice Koubová v úvodu knihy *Artistic Research: Is There Some Method?*<sup>16</sup>:

"Umělecký výzkum je vždy spojen s konkrétností a praktickým poznáním, nebo též s phronesis, která zahrnuje jak způsob provádění věcí, tak i hodnoty, které taková praxe generuje a zahrnuje. V tomto smyslu můžeme chápat umělecký výzkum jako oblast, kde může být rozvíjeno praktické poznání."<sup>17</sup>

Tato konkrétní motivace mé práce představuje sice hnací motor její myšlenkové

---

16 JOBERTO VÁ, Daniela a KOUBOVÁ, Alice, 2017. *Artistic research: Is There Some Method?*. Prague: Academy of Performing Arts. ISBN 978-80-7331-472-9.

17 JOBERTO VÁ, Daniela a KOUBOVÁ, Alice, 2017. *Artistic research: Is There Some Method?*. Prague: Academy of Performing Arts. ISBN 978-80-7331-472-9. Str. 12. (přel. KS)

osnovy, ale na jejím půdorysu si kladu za cíl pokládat otázky, které se vztahují v širší rovině k jistým směrům uměleckého hledání a divadelně-teoretického bádání.

Klíčovou otázkou pro mě je, jakým způsobem se divák tvořivě podílí (nebo může podílet) na svém utváření divadelního díla a jaké příležitosti pro toto vnímání mu některé formy divadelního umění mohou nabízet. Primárně mě přitom zajímá, zda domnívaná opozice „pozorujícího“ a „jednajícího“ v rámci konvenčněji uspořádaných divadelních tvarů, v nichž je divák usazen na své místo do hlediště, není potenciálně zavádějící dichotomií, která nás odvádí od zkoumání jistých aspektů divákovy aktivity jako takové.

A naopak, zda akcentování divákovy role jako „aktivního spolutvůrce“ v rámci tvarů, které jsou participativněji zaměřené, naopak nepřehlídí jisté aspekty, které mu naopak mohou zabraňovat se na divadelním dění rovnocenně a tvůrčím způsobem podílet.

Konkrétní motivací, která mě přivedla právě k tomuto tématu je, že v rámci svého praktické dramaturgického působení procházím jakýmsi tvůrčím obloukem, který na jedné straně začíná od intenzivní práce na interaktivních „imerzivních“ inscenacích, které jsem připravovala se spolkem *Pomezí*<sup>18</sup> v mnohapatrových nedivadelních prostorech a který na druhé straně končí představením příznačně pojmenovaným *Už není třeba dělat vůbec nic*<sup>19</sup>, umístěném do „konvenčního“ uspořádání jeviště a hlediště v Divadle v Dlouhé.

Představení *Už není třeba dělat vůbec nic*, které tematizuje, co se stane, pokusíme-li se omezit veškerou aktivitu na minimum, představuje metaforicky jeden z pólů mého tvůrčího oscilování. To se odehrává mezi inscenacemi, které se výrazně zaměřovaly na prozkoumávání nejruznějších aspektů recepce diváka, vnímajícího představení z určitého místa v hledišti (mezi něž nejvýrazněji patřily inscenace *K majáku do str. 73*<sup>20</sup>, *Panoráma*<sup>21</sup> či *Život návod k použití*<sup>22</sup>) a na druhé straně mezi divadelními formáty,

---

18 Spolek Pomezí se zaměřuje na více či méně divadelní formáty, které akcentují roli diváka coby spolutvůrce. V jeho rámci jsem se coby spoluautorka koncepce, dramaturg i scénárista podílela na následujících „imerzivních interaktivních“ představení v režii Lukáše Brychy a Štěpána Tretiaga: *Letec/L'Aviateur* (2014), *Pomezí* (2016), *Pozvání* (2017), *Dům v jabloních* (2018) a *Malá Okružná* (2021).

19 Představení *Už není třeba dělat vůbec nic* mělo premiéru v roce 2022 v režii Jana Friče v pražském Divadle v Dlouhé a jednalo se o autorskou asociativní scénickou koláž, na níž jsem se podílela coby dramaturgyně a spoluautorka scénáře (spolu s J.Fričem).

20 Představení mělo premiéru v roce 2015 v režii Kláry Hutečkové v divadle DISK a podílela jsem se na něm jako dramaturgyně. Vycházelo k inspirací knihou Virginie Woolfové *K majáku* a zkoumání vnitřních proudů vědomí, na něž se Woolfová ve své tvorbě zaměřuje.

21 Představení mělo premiéru v roce 2017 v režii Kláry Hutečkové v Alfredu ve dvoře, podílela jsem se na něm jako dramaturgyně a jednalo se o naši autorskou koláž, zabývající se možnostmi rozšiřování vědomí a zostření vnímání ve vztahu k našemu každodennímu prožívání světa.

22 Představení mělo premiéru v roce 2021 v režii Viktorie Vášové v Meetfactory, podílela jsem se na něm jako dramaturgyně a spoluautorka scénáře a jeho scénické zpracování vycházelo z knihy

keré stavějí diváka do pozice, v rámci níž se musí fyzicky pohybovat či aktivněji interagovat s okolním prostředím (vedle produkcí spolku *Pomezí* šlo například o moje performativní audiowalky *Nad městem*<sup>23</sup>, *Neviditelná tržnice*<sup>24</sup> či *Bílý obraz*<sup>25</sup>).

Právě zkoumání, jakou spojitost může mít aktivizace divákovy vnímání či vytvoření prostoru pro jeho tvůrčí svobodnou spolupráci s více či méně participativními formáty, je tak důležitým vnitřním hybatelem této práce.

Z perspektivy druhé souřadnice této práce – tedy z mého pozice divadelní divačky – jsem se rozhodla do této práce začlenit rozsáhlejší analýzu divadelního představení, které záměrně pracuje s přechodem mezi „kukátkovým“ a „participativním“ formátem. Představení se – rovněž příznačně – jmenuje *Tady je ještě všechno možné*<sup>26</sup> a odehrávalo se v Činoherním studiu v Ústí n.L.. Konkrétní podoba i vzájemný vztah obou částí tohoto představení pro mě byly inspirativním výchozím materiálem pro přemýšlení nad tím, jaký prostor a podněty pro divákovu aktivitu mohou tyto různé formáty divadelního představení nabízet.

Z pozice divadelní divačky se dále pokouším dotknout i několika dalších představení, které byly pro mě uvažování inspirativní – patří sem například *Lidé chodí sem a tam*<sup>27</sup> Jiřího Adámka a Kláry Hutečkové, *Vyhoř/Burn out!*<sup>28</sup> Jana Friče či již zmiňované *You are here* Petry Tejnorové. Výběr těchto a dalších představení zmiňovaných v této práci nijak kvantitativně nezastupuje paletu divadelních produkcí, jimž by se zde ve vztahu k mému tématu bylo možné věnovat, stejně jako prostor, který jednotlivým inscenacím věnuji, poměrově nijak nereflektuje jejich uměleckou kvalitu. Zvolila jsem je – v přední řadě s *Tady je ještě všechno možné* – pro to, že pro mě znamenají v rámci mého uměleckého výzkumu podnětný materiál pro další zkoumání a z této perspektivy s nimi i pracuji.

Metodickou inspirací pro tento způsob práce mi byla mj. i kniha *Theatrical Reality*<sup>29</sup>

---

*Život návod k použití* George Pereca a pohrávalo si s jednotlivými principy detailního vnímání a matematických hříček, které Perce ve svém díle otevírá.

23 Audiowalk *Nad městem* měl premiéru v roce 2019 v nouzové kolonii Kotlaska na Palmovce a jednalo se o můj vlastní autorský projekt, v němž jsem se zabývala proudy myšlení, které vznikají na základě naší chůze městem.

24 Performativní audiowalk *Neviditelná tržnice* měl premiéru v roce 2020 v Pražské tržnici a jednalo se o můj autorský projekt (spolu s Annou Prstkovou a Štěpánem Gajdošem). Zaměřoval se na prozkoumávání každodenních zvuků a neviditelné historie Holešovické tržnice.

25 Audiowalk *Bílý obraz* měl premiéru v roce 2021 ve Winternitzově vile a jednalo se o můj autorský projekt, který reagoval na uzavření kulturních institucí během covidové pandemie.

26 Představení *Tady je ještě všechno možné* mělo premiéru v roce 2022 v režii Ivana Buraje.

27 Představení *Lidé chodí sem a tam* mělo premiéru v roce 2021 v režii Jiřího Adámka.

28 Představení *Vyhoř/Burn out!* mělo premiéru v roce 2019 v režii Jana Friče.

29 EDINBOROUGH, Campbell, 2016. *Theatrical Reality: Space, Embodiment and Empathy in*

Campbell Edinborougha, která na příkladu práce s divadelním prostorem v současné divadelní tvorbě prozkoumává vztah mezi percepcí, prezentací a reprezentací. Těžiště této inspirace pro mě leží v tom, že Edinborough klade důraz na vlastní analýzu představení a zkoumání otázek, které tato analýza vyvolává, a až posléze – v rámci hledání konkrétních odpovědí - se vztahuje k jednotlivým teoretickým konceptům. Díky tomu tak s těmito koncepty vstupuje do živého dialogu, místo aby se ocital v zajetí nutnosti pouze doložit svým příkladem již předem ustanovené teoretické tvrzení.

Na tento princip výzkumu, který k sobě aktivně vztahuje konkrétní materiál a abstraktnější teorii, posléze navážu reflexí výsledků výzkumu na téma divácké recepce, který se jmenuje *Výzkum diváků a diváctví s využitím kombinovaných teatrologických a sociálně-vědních metod*. V rámci tohoto výzkumu jsem kvantitativní metodou – ve spolupráci se Sarah Komarovou a Lukášem Brychtou – vypracovávala hloubkové rozhovory s diváky, kteří navštívili představení *Dům v jabloních*, na němž jsem se podílela coby dramaturgyně.

Výsledky tohoto výzkumu ve vztahu k mému přemýšlení o divákovi coby „spolutvůrci“ divadelního díla budu reflektovat v závěru této práce na pozadí teoretičtějších úvah a myšlenek, které z této práce vyplývají.

Metodickou inspirací pro tento způsob výzkumu mi byla kniha Helen Freshwater *Theatre&Audiences*, která zde mimo jiné formuluje tuto pro mě klíčovou otázku:

„Proč mají teatrologové i divadelní praktici tendenci formulovat silné teze o vlivu divadla na diváka a diskutovat své odpovědi pouze mezi sebou či odbornou kritickou veřejností, místo aby se zeptali „běžného“ diváka, jak divadlo vnímá on?“<sup>30</sup>.

Tím dostávám ke své pozici divadelní teoretičky, a potažmo i ke třetí souřadnici, která určuje tuto práci.

V jejím rámci hraje důležitou roli okolnost, že jsem vystudovala divadelní teorii pod vedením Jaroslava Etlíka a celá má dosavadní činnost je podstatně ovlivněna jeho pojetím i překračováním strukturalisticko-sémiotického přístupu k divadlu a jeho pojetím diváka jako zásadního komponentu divadelního díla<sup>31</sup>.

---

*Performance*. Bristol: Intellect. ISBN 1783205865, 9781783205868.

30 FRESHWATER, Helen, 2009. *Theatre & Audience*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan. ISBN 978-0-230-21028-8. Str. 3.

31 V ní autor ukotvuje divadelní artefakt ve dvojí rovině vnímání zároveň, v rámci něhož jakákoli entita existující v rámci scénického prostoru implicitně existuje v permanentním napětí mezi „přirozeným bytím sebou samým ve své materiální skutečnosti“ a „znakem“. Divák se tak v průběhu vnímání představení pohybuje mezi dvěma rovinami vnímání současně, které si mezi sebou v různém vzájemném poměru se propojuje do komplexního divadelního vjemu. Pro jeho zkušenost je určující, že se zde ustavičně prolíná noetická a ontologická rovina divadelního díla. In ETLÍK,

Z mnoha konkrétních zkušeností - typicky např. z oborových teatrologických setkání a konferencí<sup>32</sup>- mi vyplynula otázka, do jaké míry je postoj jednotlivých teoretiků vědomě či nevědomě ovlivněn zkušeností, která je formovala. Moje práce je tudíž přiznaným pokusem o dialog nejen s Etlíkovým pojetím, nýbrž i s disertačními pracemi Lukáše Brychty<sup>33</sup> a Víta Neznala<sup>34</sup>, s nimiž mě pojí dlouhodobá teoretická i praktická pracovní spolupráce a naše myšlení se tudíž utvářelo ve zcela patrném vzájemném vztahu.

Jako dialog bych ráda pojala i proplétání mých tří pozic: divačky, teoretičky a dramaturgyně. Moje disertační práce tak slouží jako jakýsi záznam probíhajícího zápasu mezi těmito různými způsoby uvažování (i jazykového vyjadřování) a mého pokusu uchopit jej jako vzájemně se konfrontující a inspirující systém.

V poslední části této práce se dotýkám i reflexe vzájemného vztahu těchto tří pozic. A jako nad výzvou se zamýšlím nad tím, kam mě může zavést, když při své tvorbě vycházím z vlastní mé vlastní zkušenosti diváka, který je ale ve svém vnímání setrvalé ovlivněn jistou dramaturgickou i teoretickou praxí, jak je ostatně patrné například i z mého rozboru představení *Tady je ještě všechno možné*, který je vedle záznamu mé vlastní divácké zkušenosti implicitně veden i jistým dramaturgicko-teoretickým metakomentářem.

Primárním cílem této práce není teoreticky neprůstředně obhájit můj vlastní výklad toho, co to je - nebo by dokonce mělo být - „divadelní vnímání“. Rovněž se také nejedná o práci čistě teoretickou, kterou už na velmi obdobné téma, jímž se všichni tři dlouhodobě zabýváme, precizně vypracovali moji kolegové Lukáš Brychta a Vít Neznal.

Mým cílem místo toho je ve vzájemném dialogu mezi sebou konfrontovat teoretické myšlení coby podnětnou inspiraci mé dosavadní divácké i dramaturgické praxe, a naopak tento zkušenostní základ pojmout jako cennou inspiraci pro další výzkum.

Následující výzkum tak vede dialog s myšlenkou, že „reflexe a výzkum jsou vždy transformací a zkreslením zkušenosti.“<sup>35</sup>.

---

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

32 Konkrétními setkáními, které měly pro formování této mé zkušenosti význam, byly konference Perspektivy teatrologie (2020, 2021, 2022) a konference Teritoria umění (2021).

33 BRYCHTA, Lukáš, 2021. Divák na hraně hry a každodennosti. K teoretickým náhledům na diváctví v divadle. Praha. Disertační práce. Akademie múzických umění, Divadelní fakulta, Katedra teorie a kritiky.

34 NEZNAL, Vít, 2017. Co je to divadlo? „Mediální“ tradice české teorie divadla v kontextu dichotomie umění – skutečnost. Praha. Disertační práce. Akademie múzických umění, Divadelní fakulta, Katedra teorie a kritiky.

35 JOBERTOVÁ, Daniela a KOUBOVÁ, Alice, 2017. *Artistic research: Is There Some Method?*.

## 1.4. K jednotlivým kapitolám

**První kapitola** se věnuje analýze představení *Tady je ještě všechno možné*, které pro mě představuje konkrétní výchozí materiál pro zkoumání možností, které se zde nabízejí divácké recepci. Na půdorysu vlastní divácké zkušenosti, s přesahy k dramaturgické a teoretické reflexi, zde promýšlím otázky, které toto představení otevírá v souvislosti se vztahem prezentace a reprezentace a zdánlivé dichotomie „jednajícího“ a „pozorujícího“.

V první části této kapitoly se soustředím na reflexi konkrétních možností recepce, které se divákovi nabízejí, zatímco vnímá představení ze svého místa v potměšlém hledišti, zatímco v druhé části konfrontuji tuto divákovu zkušenost s jeho opuštěním pevného místa v hledišti a fyzickým „vstupem do prostoru představení“, k němuž jsou diváci vyzváni v následné, participativnější části tohoto představení.

**Druhá kapitola** se z teoretičtějšího pohledu zabývá konceptem diváka coby „aktivního spolutvůrce“ především ve vztahu ke způsobu vnímání, které může divák rozvíjet i pokud se nachází na svém místě v hledišti.

Vycházím zde z reflexe tzv. „duálního vnímání“, v rámci něhož se divák kontinuálně pohybuje mezi dvěma rovinami divadelního díla, jak ho prezentuje Jaroslav Etlík ve své studii *Divadlo jako zakoušení* a z některých teoretických konceptů kognitivní teatrologie. Oba tyto směry uvažování spojuje to, že ve svém uvažování nad divadelním dílem vycházejí striktně od diváka.

Kognitivně-teatrologické uvažování je zde nahlédnuto primárně perspektivou teatrologa Bruce McConachieho, jak ji prezentuje ve své knize *Engaging Audiences* a některých kognitivních vědců a neurobiologů, k nimž McConachie odkazuje, jako je například Gerald Edelman a Giulio Tononi.

Kognitivně-teatrologické koncepty, kterým se zde věnuji, se zvláštním důrazem na „paměť“ a „pozornost“ pojaté coby „aktivní“ proces, mi slouží jako zdroj inspirace i kritické reflexe v rámci hlubšího uvažování nad povahou činnosti, kterou divák během divadelního představení může vykonávat.

**Třetí kapitola** se zaměřuje na prozkoumávání tzv. konceptuální integrace coby modelu, který mi umožňuje z odlišné teoretické i dramaturgické perspektivy nahlédnout možnosti, jimiž se divák může spolupodílet na utváření divadelního představení.

Vycházím zde nejen z pojetí konceptuální integrace, které ve své knize *Engaging Audiences* prezentoval Bruce McConachie, ale primárně přímo z původní koncepce této mentální operace, jak ji ve své knize *The Way We Think* představili Gilles Fauconnier a Mark Turner. Možnosti, které tento model pro divákovu vnímání nabízí, prozkoumávám na konkrétním materiálu z první části představení představení *Tady je ještě všechno možné*. V návaznosti na podněty tohoto konkrétního materiálu vztahuji v závěru této kapitoly teorii konceptuální integrace k reflexi studie Berta O. Statese *Pes na jevišti*, což mi dovolí nahlédnout divákovu oscilaci mezi prezentací a reprezentací ve vztahu k mému výzkumu z nového pohledu.

**Čtvrtá kapitola** se věnuje různým teoretickým souvislostem proměny situace diváka v rámci druhé, participativnější části představení *Tady je ještě všechno možné*.

Pracuje primárně s reflexí konceptu diváka „coby aktivního spolutvůrce“ a „účastníka společenství“, které prezentovala Erika Fischer-Lichte ve své *Estetice performativity*. Toto uvažování vztahuji k přemýšlení o podmínkách vzniku divadelního představení na základě podnětů divadelních teorií Jana Císaře, Jaroslava Etlíka a Otakara Zicha. Dotýkám se zde otázek po vztahu „sdělování“ a „sdílení“, vzájemném vztahu „prostoru pro hru“ a „prostoru pro vnímání“ či prostoru skutečného a reprezentovaného, mezi nimiž se divák (nejen) v rámci *Tady je ještě všechno možné* nachází.

**Pátá kapitola** se věnuje konkrétní reflexi výsledků *Výzkumu diváků a diváctví s využitím kombinovaných teatrologických a sociálně-vědních metod*. Tento výzkum je založený na tematické analýze rozhovorů s diváky po interaktivně vystavěném představení *Dům v jabloních*, na jehož přípravě jsem se podílela coby tvůrce a jehož prostřednictvím je možné nahlédnout jisté aspekty situace diváka coby „spolutvůrce“ z perspektivy konkrétních diváků.

**Závěrečnou součástí** této práce je audiozáznam našeho autorského představení *Už není třeba dělat vůbec nic*, které navazuje a rozpracovává myšlenky vycházející z této práce na praktické tvůrčí úrovni.

## 2. První kapitola

„Je důležitý stín ptáka kroužící po podlaze haly nebo samotný pták?“

Otázku diváckého vnímání ve vztahu k domnívané polaritě mezi rolemi „jednajícího“ a „pozorujícího“ bych zde ráda otevřela na představení *Tady je ještě všechno možné*<sup>36</sup> v režii Ivana Buraje. Spolu s dramaturgyní Terezou Marečkovou ho tento režisér nazkoušel v Činoherním studiu v Ústí nad Labem, na základě stejnojmenné novely současné švýcarské spisovatelky Gianni Molinari.

V tomto představení se pracuje s fyzickou změnou pozice diváka vůči probíhajícímu představení – divák vnímá představení jak ze svého sedadla v hledišti, tak se posléze aktivně přesouvá po prostoru a verbálně interaguje s herci. Z formálního pohledu vše probíhá tak, že přibližně ve dvou třetinách představení, které jsme doposud coby diváci sledovali ze tmy klasicky uspořádaného kukátkového hlediště, jsou diváci vyzváni ke změně dosavadního způsobu participace na představení - přichází uvaděčka a pozve diváky k ohni na divadelní dvorek. Kolem plápolajícího ohně se herci s diváky pokoušejí diskutovat témata, která se nakousla v předchozí části představení. Po dvaceti minutách jsou diváci na dvorku vyzváni, aby se vrátili do hlediště, a herci jim ze scénického prostoru zahrají epilogickou scénu inscenace.

Jak tato proměna formy ovlivňuje recepci diváka?

Ve vztahu k této otázce píše Adéla Kalusová ve své recenzi pro *Divadelní noviny*<sup>37</sup>, že „setkání u ohně během představení může být bezesporu pro některé diváky neobyčejný zážitek. Pokus o navození rituální atmosféry, však celistvost celé inscenace narušil.“

Velmi zajímavé je v tomto případě použití výrazu „celistvost celé *inscenace*“.

Co že to tedy výlet na dvorek přesně narušil?

Nenarušilo se spíše než inscenace *představení* v té podobě, jak se doposud utvářelo v divákově mysli?

Jak probíhala recepcí tohoto představení?

---

36 *Tady je ještě všechno možné*.

Činoherní studio, Ústí nad Labem, premiéra 22.4.2022, režie Ivan Buraj.  
<https://cinoherak.cz/inscenace/tjvjm/>.

37 KALUSOVÁ, Adéla, 2023: Čekání na vlka. *Divadelní noviny* (online). Release: 4.7.2022. ISSN: 1210-471X. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/cekani-na-vlka>.

V hledání odpovědi na tyto otázky se pokusím nejprve podrobně popsat principy recepce, které mi přišly v rámci obou formálně odlišných částí představení nejkříčovější. Budu přitom postupovat chronologicky, protože první část představení určitým způsobem přednastavila divákovu vnímání a do jisté míry tak může souviset s tím, jak divák může druhou část odehrávající se u ohně vnímat.

Jednotlivé poznatky z toho vyplývající budou sloužit jako základ promýšlení, na základě jakých podmínek vůbec vzniká v divákově mysli divadelní představení. A potažmo jakou aktivitou se divák na průběhu obou částí tohoto představení podílí.

## 2.1. K první části představení

### 2.1.1. Divák má několik možností, jak celou „hru“ vnímat

Představení *Tady je ještě všechno možné* je – jak dokládají i reflexe mnohých diváků, s nimiž jsem na toto téma coby kmenová dramaturgyně Činoherního studia opakovaně vedla rozhovor – relativně náročné na pozornost. Recenzent Jiří Himmel přičítá tuto skutečnost tomu, že se stěžejní (rozuměj první, „kukátková“) část představení „odehrává ve velmi pomalém tempu, v němž svou podstatnou roli hrají strohé věty, pronášené naprosto civilně až chladně, a především dlouhé pauzy a pomlky mezi jednotlivými replikami. Tempu je přizpůsoben i pohyb herců, který je místy až nulový nebo minimální. Vše je doprovázeno minimalistickou až téměř hypnotickou hudbou (...)“<sup>38</sup>.

Skutečnost, že představení nestrhává pozornost ostrými rytmickými změnami či výrazně dramaticky či emočně laděnými scénami, vytváří podle mojí divácké zkušenosti zajímavý efekt. Skrze zpomalení celkového tempa, soustředění na detaily a polozamrzlé výjevy se až v téměř hypnotické atmosféře pro diváka vytváří prostor pro jeho vlastní vnímání a asociace. To ostatně potvrzuje i Himmel v jiné části své recenze: „divák má v podstatě několik možností, jak hru vnímat a jak se jí zúčastnit (ano, této hry se můžete skutečně *zúčastnit*, aspoň já jsem to tak cítil). Nechat se hypnoticky vtáhnout výtečnou Andreou Bereckovou a sledovat vývoj *nedějového děje*. Nebo si občas ve své hlavě odskočit do svých myšlenek a hledat si vlastní odpovědi

---

38 HIMMEL, Jiří, 2022. Činoherní studio v nejnovější hře zkoumá hranice, možnosti, souvislosti. A čeká na vlka. *naseveru.NET* (online). Release: 26:4:2022. Dostupné z: <https://www.naseveru.net/2022/04/26/cinoherni-studio-v-nejnovejsi-hre-zkouma-hranice-moznosti-souvislosti-a-ceka-na-vlka/>.

na vlastní otázky, které mohou souběžně s děním na jevišti přijít. Nebo to prostě celé vzdát, protože vnímat něco podobného je nad jeho síly.<sup>39</sup>

Možnost „zúčastnit se hry“ tak existuje i v první části představení, ačkoli zároveň není založena na tom, že by divák s herci vstupoval například do verbální interakce.

Stojí na specifické práci s pozorností, hrou s divákovým vnímáním a jeho zvýšené vnitřní aktivitě - vyžaduje například konkrétně divákův zájem propojovat si dohromady jednotlivé vjemy v jejich propracovaných souvislostech či si vytvářet souvislosti subjektivní, obohacené o vlastní vnitřní obrazy a asociace.

### **2.1.2. Propojování paralelních vjemů a vrstev reality**

Jakkoli se toto dá samozřejmě do jisté míry říci o každém představení, zde je tento princip výrazně vystupující stavební kámen celé jeho – potenciální - recepční estetiky. Inscenace je vystavěná na pohybu vyprecizovaném až do těch nejmenších gest či mimických pohybů obličeje stejně jako na naprosto přesné intonaci a načasování jednotlivých replik. Tyto i další výrazové prostředky jsou pečlivě synchronizované s filmovými záběry jednotlivých detailů z představení (reálných i imaginativně rozpracovaných), které jsou projektované na zadní stranu scény a „komentují“ ostatní dění na scéně.

Příkladem těchto paralelních akcí, mezi nimiž může divák hledat vztah, může třeba být jedna z úvodních scén, v níž vidíme hlavní hrdinku za stolem, kde vede monolog o tom, proč se rozhodla opustit svou „kariéru“ ve městě. Během jejího bádání o smyslu práce u pultu za ní nevzrušeně prokrastinuje na mobilu postava Kuchaře, zatímco na zadní projekci vidíme téhož Kuchaře, jak pomalu zvedá ruce k tváři v jakémsi zděšeném, téměř munchovském výkřiku.

Akcent na aktivizaci divákovy vnímání tak, aby se dokázal koncentrovat na tyto jednotlivé – k tomu navíc ještě mediálně různorodé – vrstvy reality a vztahovat je vůči sobě navzájem, vychází ze samotného tématu celé inscenace.

### **2.1.3. Co představuje vlk a co divadlo**

Narativní oblouk je postavený na příběhu dívky, která se rozhodla odjet z města na periferii a nechala se zaměstnat v místní továrně coby noční hlídačka. A jejím cílem právě je detailně prozkoumávat hranice a možnosti zdejšího prostředí.

Továrna ovšem – velmi příznačně pro postindustriální prostor ústeckého kraje, v jehož

---

39 HIMMEL, Jiří, 2022. Op.cit.

kontextu se představení odehrává – krachuje. Vzhledem k většinové rezignaci místních zaměstnanců se zde neděje nic „dramatického“, co by dívku (a potažmo diváka) samo od sebe zaměstnávalo.

Nejdramatičtějším hybatelem dění v tomto smyslu je vznášející se přízrak vlka, který továrnu údajně obchází, ovšem nikdo ho dosud prokazatelně neviděl. O to více jej samozřejmě většina ostatních zaměstnanců továrny - v čele se Šéfem (L. Černoch) a Kuchařem (M. Bukovčan) - vykresluje coby nebezpečnou hrozbu. S vlkem se každá z postav pokouší vyrovnat po svém. Někteří se na něj pokoušejí nalíčit past (hlídač Clemens hraný J. Huškem) a nebo se celé téhle věci prostě smějí (technik Lose představovaný paralelně M. Vítů a J. A. Haidlerem).

Jediná dívka (A. Berecková), nazvaná prostě „Ona“, začíná po vlkovi aktivně pátrat a snaží se pochopit, co vlastně *představuje*.

Prostředí rozpadající se továrny, kolem níž domnívaná šelma krouží, je dramaturgicky naklíčováno tak, aby přímo odkazovalo na prostor reálné instituce Činoherního studia v Ústí. Skrze průzkum dívky se tak dostáváme k záběrům ze zákulisního prostoru celé instituce, který dívka coby noční hlídačka sleduje skrze živé přenosy bezpečnostních kamer.

#### **2.1.4. Jak pozorovatel ovlivňuje dění**

První část inscenace je postavena na tom, že jednotlivé situace sledujeme skrze subjektivní vnímání hlavní protagonistky. Její vnímání výrazně formuje estetiku i principy, s nimiž se v jednotlivých scénách pracuje.

Značná část děje je rámována a posouvána dále skrze Její „vyprávění“, zprostředkované nahraným voiceoverem nebo přímo živým verbálním projevem Andrey Bereckové (Berecková mluví prostřednictvím mikroportu, který scénicky umožňuje velmi intimní a do sebe koncentrovaný způsob mluvy). V kulaté zadní projekci vidíme detaily, na něž se Ona zaměřuje či nad kterými přemýšlí (hranice polorozpadlého plotu, dovádějící vlk, šéfova ústa chtivě olizující vidličku či chlemtající pivo).

Ostatní postavy často vidíme v téměř zastavených, záměrně minimalisticky rozpohybovaných obrazech, které se „zasekávají“ či dokonce přetáčejí zpět, jako by si je hrdinka přetáčela tam a zpátky na obrazovce ve své kamerové kukani noční hlídačky. I ona sama se vlivem této situace nachází v situaci jistého rozdvojení, když na záznamech kamery zahlédne samu sebe, jak prochází areálem továrny.

Tento scénicky rozpracovaný princip metaforicky otevírá téma vztahování se ke skutečnosti z pozice pozorovatele odděleného od reality, distancovaného od ostatních, potažmo i sám od sebe.

Do kontrastu s tím je stále více stavěna nezbytnost toto vnímání otevřít a vstoupit s ostatními přítomnými do živého vztahu. V jisté metafoře tak dívčina situace vystihuje situaci divadelního diváka, kterou se zde pokouším zkoumat.

### **2.1.5. Tělo a stíny**

Konfrontace tohoto vnímání uzavřeného do sebe (vedoucího až k jisté „distanci“) a „živé interakce s ostatními“ se prolíná většinou inscenace. A to i v inscenátory pečlivě vystavěném střetu zprostředkovávajících technologií (audio/vizuální záznamy, live camera) s hmatatelnou skutečností (zahrnující interakci s fyzickým materiálem i ostatními živě přítomnými tvory, vrcholící seancí u ohně).

Konkrétně se tato konfrontace mezi rovinou skutečnosti a rovinou nehmotného, představovaného, otevírá už ve třetím výjevu. Ve scénách tomuto momentu předcházejících vidíme pouze polozamrzlé obrazy zaměstnanců továrny, které její hlas komentuje ze zvukové nahrávky.

Poslední replika dívčina hlasu z nahrávky zní: „Pokouším se rozeznávat důležité od nedůležitého. Co je důležité?“. Na scéně se rozhostí tma a s baterkou, pohrávající si se stíny předmětů na scéně (stůl, židle), konečně fyzicky vchází Ona, z níž jsme doposud znali jen reprodukováný hlas.

Usedá za stůl se slovy: „Důležité jsou moje ruce, stejně jako moje paže a ramena, hlava, oči, ústa. (..) Je důležitý stín ptáka kroužícího po podlaze haly, nebo samotný pták, kterého nemůžu ze svého místa na židli vidět? Platónská jeskyně, haha.“.

Podobenství o Platónově jeskyni, v níž jsou její obyvatelé schopni zahlédnout ze sebe navzájem i z předmětů pronášených před vchodem do jeskyně pouze stíny, je v této inscenaci rozpracováno na mnoha rovinách. Nejde jen o explicitní verbální narážky na otázky lidského poznání („Je důležitý stín ptáka kroužícího po podlaze haly, nebo samotný pták (..)?“).

Pracuje se s ním i v rámci jednotlivých situací – např. zrovna ve struktuře a scénickém zpracování celého popsání objevení dívky. Nejprve slyšíme její hlas, pak se ze tmy vynořují stíny, až konečně zahlédneme její fyzické tělo.

V této interpretaci Platónova podobenství o jeskyni se přitom do pozice obyvatel jeskyně dostávají i sami diváci. I oni viděli z dívky doposud pouze „stín“ - nehmotný

záznam jejího hlasu, jejím pohledem zdeformované výjevy - na jejichž základě si mohou její skutečnou podobu pouze představovat.

Dívka se zjevuje sama sobě až v momentě, kdy se zjevuje divákům.

Její tělo až v momentě, kdy je viděno, zatouží pojmenovávat a uchopovat samo sebe („důležité jsou moje ruce..“). Vztah reprezentovaného (dívky) nyní vstupuje do kontaktu s její živou přítomností, která je sdílena spolu s diváky. Slova a prostor představovaného mohou začít hledat svůj vztah ke skutečnosti.

### **2.1.6. Být uviděn**

Tematizace divadelní reprezentace v jejích různých možných podobách se jako princip rozvíjí a posouvá dále.

Obraz mrtvého ptáka, promítnutého na fotografii v zadní projekci, Dívka překřtí v rozhovoru se Šéfem na kysu. Skrze to se snaží vsugerovat Šěfovi představu vlka, dosud pouze zlořečeného, coby užitečného a člověku prospěšného zvířete (loví přece škůdce, ošklivé kysy!).

Pro dívčino prozkoumávání toho, co je skutečnost, co v ní představuje pták a co vlk, je klíčová scéna, kdy se setkává s postavou Lose. Tento člověk, fyzicky přítomný a přesto unikavý, protože je představovaný dvěma vzájemně se zrcadlícími i asynchronními herci najednou, náhle propojí filozofické bádání nad kroužícím ptákem s krutě věcným odkazem na současnou realitu naší společnosti.

Vypráví dívce, že mu nedá spát vzpomínka na to, že úkaz, který považoval za ptáka kroužícího na obloze, zcela nečekaně spadl na trávník do areálu továrny. Ukázalo se, že šlo o člověka, který se při svém útěku z Afriky pokoušel udržet na podvozku letadla a ve velké nadmořské výšce zmrznul.

Pták, který měl pro dívku dosud pouze verbálně evokovanou podobu stínu létajícího po podlaze haly či nehmotného filmového obrazu, kde je ho možné v zájmu narativu beztréstně překřtít na kysu, najednou dopadl na tvrdou zem. Šlo o člověka, o němž – stejně jako o dívce – nikdo v továrně nic nevěděl a neměl k němu žádnou osobní vazbu.

Dívka, zamyšleně vztahující tuto historku ke svému vlastnímu odcizenému vztahu s místními, se vrací k pozorování záznamů bezpečnostních kamer, když v tom zahlédne v záběru Loseho. Ten se oproti všemu očekávání najednou otočí a přímo

do kamery jí zamává. Druhý Lose jí přitom mává fyzicky mává na scéně jen pár metrů od ní.

Toto přátelské zamávání dívku zcela vyvede z konceptu. Repliku „cítím se přistižena“ intonuje herečka o poznání emotivněji, než dosavadní vyrovnané a relativně introspektivní repliky, jimiž okolní dění dosud komentovala. Diváci tak skrze ni mohou více prožít stud a strach přistižené voyeurky.

Uvědomění si, že není jen nezúčastněnou pozorovatelkou za kamerou, že i ona je viděna, že se nachází skutečně „tady“ mezi ostatními lidmi, předznamenává zlom v celé formě představení, která směřuje k seanci u ohně, kde se do pole viditelného dostávají i diváci sami.

### **2.1.7. Setkání s vlkem**

Její konfrontace s živou fyzickou skutečností se za chvíli poté završuje.

Vlk, který dosud existoval pouze v Jejích představách a byl dosud zpřítomňovaný pouze skrze slovo či hravé filmové obrazy, najednou vchází živý na scénu. Tvor, u něhož se snažila vypátrat, co představuje, je tady. Svobodně se prochází prostorem, čichá k dívce a zcela nekontrolovaně se ochomýtlá kolem diváků.

Z mé vlastní zkušenosti i z reflexí některých diváků (J. Himmel: „úplně jsem zalapal po dechu“<sup>40</sup>) je patrné, že je jeho zjevení pozoruhodně silným momentem, který ve značné části přítomných vytváří velmi intenzivní napětí.

Přispívá k němu jak fascinující svoboda šelmy, tak naprostá nepravděpodobnost fyzického objevení zvířete, které jsme dosud vnímali čistě v metaforické rovině.

A právě v návaznosti na to přichází moment, kdy do sálu vchází uvaděčka, aby diváky pozvala na dvorek k ohni.

## **2.2. Přejít mezi první a druhou částí představení**

Na základě této analýzy nyní můžeme stručně shrnout několik témat, otevřených v této části představení, která se teoretičtějšího uchopení divácké recepce - v úzké návaznosti problematiku „jednající“ a „pozorující“ - dotýkají. Právě jejich zkoumání bude podstatným tématem dalších oddílů této práce.

1) Divák se představení údajně může hry zúčastnit (J. Himmel) tím, že aktivně zapojuje svou vnitřní činnost - například může uvádět jednotlivé vjemy do souvztažnosti

---

40 HIMMEL, Jiří, 2022. Op.cit.

navzájem vůči sobě a vůči své vlastní zkušenosti coby jedinečného člověka. Už jen tato samotná skutečnost naznačuje, že představa, že „pozorující“ v hledišti nevykonává žádnou činnost je poněkud zavádějící.

Bude tedy zapotřebí pokusit se prozkoumat detailněji, z čeho tato pramení a jak může probíhat divákova vnitřní aktivita v rámci recepce představení i v případě, že se nachází v hledišti a explicitně fyzicky „nejedná“ viditelným způsobem jako v interaktivněji zaměřené další části.

2) Představení zde přiznaně prozkoumává samotnou povahu divadelní prezentace a reprezentace. Ve svém uměleckém zpracování otvírá otázky po vztahu originálu a znaku, skutečného a reprezentovaného, představujícího a představovaného (např. vztah „továrny“ a prostoru reálného Činoherního studia, vztah představovaného vlka s vlkem reálným, atd.). Campbell Edinborough k tomu dokonce ve své knize *Theatrical reality* podotýká, že celá divadelní zkušenost „je založena na několika dialektických tenzích: tenzi mezi skutečným a představovaným, mezi viditelným a neviditelným, mezi mytickým a mimetickým a mezi metaforickým a reálným.“<sup>41</sup>.

V další práci se tedy pokusím prozkoumat tyto duality, jejich vliv na recepci i jejich vztah k ideji platonismu<sup>42</sup>, s níž si představení pohrává.

3) Další věcí, kterou představení tematizuje, je pak vztah živě, nezprostředkovaně vznikající divadelní reality oproti zprostředkujícím záznamovým či přenosovým technologiím (audiovizuálním prostředkům, použitých na úrovni záznamů jako jsou projekce či nahrávky či živých, technicky zprostředkovaných přenosů).

V následném interaktivním setkání diváků s herci na dvorku se tvůrci tato tři zde právě vyjmenovaná témata pokoušejí jistým způsobem završit.

Velmi zjednodušeně by přístup tvůrců k tomuto „završení“ - otevírajícímu otázky, které budou předmětem dalšího zkoumání v této práci - bylo možné shrnout takto:

---

41 EDINBOROUGH, Campbell, 2016. *Theatrical Reality: Space, Embodiment and Empathy in Performance*. Bristol: Intellect. ISBN 1783205865, 9781783205868. Str. 160.

42 Tedy k teorii zkoumající možnosti našeho poznání, jejíž idealistické založení je v rámci uvažování o divadelně teoretického uvažování konfrontováno s Aristotelovým pojetím poznávání založeným na živě prožívané zkušenosti. In PLATÓN, 1993. *Ústava*. Praha: Svoboda-Libertas. ISBN: 80-205-0347-1.

- 1) Divák se v rámci setkání na dvorku má představení *zúčastnit* i na všeobecně reflektovanější, fyzicky zjevnější úrovni.
- 2) Ve hře s divadelní *prezentací a reprezentací* tvůrci nyní přenášejí akcent na rovinu „skutečného“ oproti rovině „reprezentovaného“ - nebo jinými slovy spíše na všeobecné „sdílení“ nežli „sdělování“.
- 3) *Zprostředkující technologie* nechávají ustoupit do pozadí ve prospěch živého setkání, společně prožívaného „tady a teď“.

Směřování k tomuto završení je výrazně naznačeno už i ve formulaci samotného pozvání na dvorek, kterým uvaděčka vyzývá diváky, aby ji následovali k ohni:

„Divadlo se podle některých teatrologů zrodilo z rituálu spojeného s lovem vlka. Jeho součástí byla snaha podmanit si svět magickým opakováním toho, po čem člověk toužil. Napodobit tak úspěšný lov a získat kořist i ve skutečnosti. Jiní teatrologové hledají zrod divadla v mezilidském setkávání. V povídání si u ohně. Oheň byl nejen symbolikou, ale i místem skutečného bezpečí. Chránil lidi před vlky a jinou zvěří. Věříme, že divadlo, tak jako oheň, není jen symbolem, ale skutečným a obnovujícím se setkáváním s druhými, s jejich i našimi vlastními vlky.“

## **2.3. K druhé části představení**

### **2.3.1. Parametry „mezilidského setkání“**

Na pozadí všeho výše řečeného se postupně dostáváme k tomu, zda se v případě seance u ohně jedná o narušení „celistvosti inscenace“, jak tvrdila Adéla Kalusová citovaná v úvodu této kapitoly.

Principy reprezentace a prezentace jsou totiž formálně klíčové pro obě „části“ celého tvaru. Ne ovšem tak, že by první z nich, „reprezentující“, přináležel pouze první části a „skutečností“ princip setkávání pak druhé, ale oba se navzájem po celou dobu v různě akcentované míře prolínají.

„Mezilidské setkání“, které se odehrává v druhé části, má totiž několik specifických inscenačních parametrů, které ho odlišují od prostého pobývání lidí kolem ohně, jak ho prožíváme v každodenním životě.

1) Ačkoli na dvorku hoří skutečný oheň a rozdává se teplý čaj, délka setkání nezáleží na svobodném rozhodnutí každého ze zúčastněných, jak by tomu bylo běžné při obyčejném mezilidském setkání tohoto druhu, ale odehrává se v tvůrci vymezeném čase. Po uplynutí této doby jsou diváci vyzváni na návratu do hlediště.

2) Odehrává se v tvůrci vymezeném prostoru mimo divadelní budovu, kam jsou diváci organizovaně dovedeni, ale pro jejich pobývání v něm nejsou zřetelně určena žádná pravidla. Mohou sedět, stát nebo bloumat kolem. Mohou si povídat mezi sebou, interagovat s herci nebo třeba mlčky pozorovat oheň.

3) Diváci, kteří se rozhodnou zůstat v hledišti, mohou sledovat své spoludiváky i herce seskupené na dvorku, skrze záznam živé kamery na zadní projekci scény. Mohou si povídat mezi sebou či odejít z hlediště na toaletu.

4) Herci si na dvorku s diváky improvizovaně povídají velmi civilním způsobem, přesto se snaží rozhovor směřovat k předem určenému téma, vycházejícímu z inscenace:

Jaká je vaše práce? Jaké máte ambice a jak vůbec toto slovo vnímáte?

Jaký je váš vztah k Ústí? Jak vnímáte „periferie“?

5) Na dvorku jsou jako podkresová zvuková stopa puštěny archivní záznamy ze zkoušky, kde si tvůrci na zmiňovaná témata sami povídají – přesně na tomtéž divadelním dvorku. Vytvářejí tím jakési duchy, kteří na tomto místě byli v podobné situaci před námi a jejichž jednání nyní můžeme – či nemusíme - určitým způsobem opakovat, ale k němuž je možné se vztahovat jako k určitému referenčnímu rámci.

Z vyjmenovaných bodů vyplývá, že pro celou tuto událost je charakteristické prolínání jisté inscenovanosti, ve smyslu tvůrci záměrně zformovaného tvaru (vymezený čas, prostor, scénografie, zvukový podklad a přítomnost herců, otevírajících konkrétní témata), který je možné v podobné struktuře opakovat, a zároveň důrazu na individuálním, skutečném pobývání diváka v dialogu s jeho „fyzickým, materiálním“ okolím (hřejivý oheň, ochutnávání čaje, nahlédnutí do provozní části divadelní budovy, dialog s herci coby s „normálními lidmi“, stejně jako poměrně přirozený rozhovor mezi diváky navzájem).

Za druhý charakteristický rozměr této události, který vyplývá z vyjmenovaných bodů, považuji téma *pozorování*. To na nyní – oproti první části – ukazuje z pootočené perspektivy. Výrazně na sebe upozorňuje posunem pozice pozorujícího a pozorovaného oproti tomu, jak byly tyto role dosud převážně distribuovány ve vztahu hlediště a jeviště. Diváci kolem ohně se – oproti dřívějšímu umístění ve tmě hlediště – stávají součástí viditelného a jako k takovým se k nim herci i vztahují a verbálně

s nimi interagují. Stejně tak mohou diváci i ve zvýšené míře interagovat mezi sebou, protože se pro sebe navzájem nyní dostávají do viditelného, vizuálně vnímatelného pole.

### 2.3.2. Dichotomie „jednající“ a „pozorující“

Zároveň ovšem jsou diváci, pobývající spolu s herci u ohně, sledování skrze kameru těmi diváky, kteří zůstali v divadelním sále. Pro diváky v hledišti je setkání u ohně díky záběrům živé kamery dále součástí dění ve scénickém prostoru<sup>43</sup>. Vystavenými objekty pozorování se tak stávají krom herců, jak tomu bylo převážně v první části představení, i ostatní diváci. Ti sice ze své pozice na dvorku nemohou pozorující diváky v sále vidět, a dokonce mohou na přítomnost stále sledujících očí v průběhu celé seance i zapomenout, než se vrátí zpět do sálu a přenosu živé kamery si znovu povšimnou.

Diváci v prostoru u ohně se – podobně jako v *You are here* – dostali do prostoru „tančičště“, v němž se podle Rothenberga může rozpouštět hierarchie mezi zúčastněnými aktéry. A právě zde se údajně „rozlišování mezi jednajícím a pozorujícím...začíná rozpouštět“.

V tomto představení je ovšem tato představa nejen ironicky komentována přítomností neviditelných pozorujících očí, která nejsou pasivní, ale vládnou mocí interpretovat diváky a herce jako objekty svého pozorování. Především je ale z výše uvedených bodů zřejmé, že tvůrci – v tomto případě zastoupení především herci – stále zaujímají v hierarchii místo těch, kteří primárně určují průběh celého setkání (čas, prostor, místo, témata k rozhovoru, atd.).

Klíčovou otázkou ovšem je, zda v rámci představení vůbec kdy existovala jakási jasně polarizovaná dichotomie „jednající“ a „pozorující“, která by se až v momentě této proměny formy mohla začít rozpouštět. A zda už samotné ustanovení této polarity není zavádějícím krokem, který nám znemožňuje hlouběji pochopit možnosti divadelního média.

Otázkou – kterou mimo jiné klade<sup>44</sup> ve své eseji *Emancipovaný divák* Jacques Rancière – je, proč je dívání ztotožňováno s pasivní aktivitou? A není to snad dokonce i nebezpečná tendence?“.

---

43 Tedy pokud bychom za toto dění mohli považovat projekci zaintegrovanou do scénografie.

44 RANCIÈRE, Jacques, 2009. *Emancipovaný divák*. Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny. (6–7), 126–142. ISSN 1802-8918. Str. 134.

Z analýzy první části představení vyplývá, že diváci i během svého sezení v hledišti mohli v reakci na představení vykonávat aktivitu, z níž je patrné, že postavit jejich „dívání se“ do protikladu vůči tomu, že by cokoli „vykonávali“, je velmi problematické.

V návaznosti na to není přece nutné diváky, kteří se rozhodli zůstat v hledišti i v druhé části, násilím vyhnat na dvorek, aby konečně začali něco dělat<sup>45</sup>. Proč neuznat, že by jejich vnímání, přemýšlení a případně interpretování i z pozice umístěné v hledišti nemohlo být svobodnou tvůrčí aktivitou, která má také svou hodnotu?

Tvrdím-li toto – s vědomím, že bude nutné v další části práce hlouběji rozvést, v čem tato aktivita „sedícího diváka“ spočívá – nepopírám, že role „pozorujícího“ a „jednajícího“ se mezi přítomnými kolem ohně kamsi posouvá.

### **2.3.3. Vztah otázky pozorující/jednající k otázce inscenace/představení**

Právě z této proměny komunikačního klíče pravděpodobně vyplývá i poznámka Adély Kalusové, citovaná v úvodu této kapitoly, že „setkání u ohně během představení může být bezesporu pro některé diváky neobyčejný zážitek. Pokus o navození rituální atmosféry, však celistvost celé inscenace narušil.“.

Z výše vyjmenovaných bodů by vyplývalo, že celistvost celé *inscenace* tímto „pokusem“ narušena nebyla, protože tento „pokus“ je v této podobě záměrně vystavěnou součástí celé struktury, která byla fakticky respektována. Z hlediska motivické linie „zkoumání zdejšího prostředí“ a snahy o navázání živého dialogu s ostatními se docela jasně zdá, že je tato „seance“ integrální součástí předchozí (i následující) struktury.

Z dramaturgického pohledu je možné setkání s diváky u ohně vnímat coby poslední zbývající krok, jímž se dívka střetává s realitou, která ji obklopuje. Byla-li touto „realitou“ továrna, která je ve „skutečnosti“ činoherním divadlem, v němž právě probíhá představení, je zřejmé, že do zkoumané reality patří nevyhnutelně i sami přítomní diváci.

Zásadním problémem zde je, že termín inscenace totiž už ze své definice nezahrnuje aspekt vnímání diváka – respektive přítomnost diváka vůbec. Nejde zde přitom o pouhou tahanici o slovíčka - právě rozlišení termínů inscenace a představení poukazuje totiž na zásadní aspekt celého problému.

---

45 To samozřejmě tvůrci nedělají a poskytují divákům možnost, aby zůstali uvnitř divadla.

Dovolím si zde proto rychlý exkurz do teoretického rozlišení těchto termínů. Jaroslav Etlík ve své teorii definuje – v souladu s Janem Mukařovským<sup>46</sup> - inscenaci jako artefakt<sup>47</sup>.

Artefakt je podle něj „hmotný nositel díla (estetického objektu), fixace smyslových, informačních impulsů, která je zároveň latentní estetickou strukturou, jež má schopnost (proto ostatně byla vytvořena) v momentě recepcce proměnit svůj ontologický status v estetický objekt – umělecké dílo. To je pak konstituováno na základě tohoto strukturního vymezení artefaktem *vždy v kombinaci s vnímatelem (zvýraznila KS)*, to znamená jeho významovým doplňováním, dotvářením, ovlivňováním – dílo s vnímatelem na sebe působí navzájem.“<sup>48</sup>.

Za estetický objekt, vznikající v mysli vnímatele, je potom v rámci této teorie považováno představení. Právě ve vytváření „estetického objektu“ totiž nastalo pravděpodobně u dané recenzentky ono „narušení“, které ve svém textu zmiňuje.

Recenzentka setkání u ohně popisuje jako „neobyčejný zážitek“, který ale svým - neobyčejným - charakterem narušuje to, co bych já v návaznosti na předchozí teoretický exkurz nazvala představením. Tedy představením v tom smyslu a v té podobě, v jaké si ho doposavad utvářela ve své mysli.

Tento případ si podle mě zaslouží pozornost i proto, že recenzentčin postoj není zdaleka ojedinělý. Téměř na každé repríze tohoto představení se najde část diváků, kteří považují sezení kolem ohně za přestávku, tedy dokonce nikoli pouze za narušení, ale úplné přerušování představení.

Jak je ale možné, že to, co někteří považují za přestávku, jiní diváci považují za stále probíhající představení?

V bodech výše jsem se pokusila načrtnout, v čem „neobyčejný“ charakter setkání u ohně mohl spočívat. Z výše řečeného ovšem také vyplývá, že se nejednalo o radikální vnitřně neprovázanou proměnu první a druhé „části“, jako spíše o přenesení akcentu z roviny reprezentace na rovinu prezentace, přičemž ovšem obě zůstávaly paralelně přítomné po celou dobu představení.

Pokud by tomu tak bylo, pak by ohledávání jejich vzájemného vztahu i jejich propojování záleželo na tvůrčí aktivitě diváka a bude dále zapotřebí prozkoumat vztah těchto dvou rovin vůči sobě.

---

46 MUKAŘOVSKÝ, Jan, 2000.: *Studie I*. Brno: Nakladatelství HOST. ISBN 80-86055-91-4.

47 ETLÍK, Jaroslav, 2006. Termíny k dohodnutí. In: Miloslav Klíma a kol. *Divadlo a interakce*. Praha: Pražská scéna, s. 13–25. ISBN 80-86102-51-3.

48 ETLÍK, Jaroslav, 2006. Termíny k dohodnutí. In: Miloslav Klíma a kol. *Divadlo a interakce*. Praha: Pražská scéna, s. 13–25. ISBN 80-86102-51-3. Str. 22.

### 3. Druhá kapitola

Z analýzy představení *Tady je ještě všechno možné* vyplynulo několik podstatných otázek, které směřují ke zkoumání aktivity, kterou vyvíjí divák v rámci recepce divadelního představení.

Podstatnou roli pro moje zkoumání zde hraje skutečnost, že se v rámci tohoto představení postupně mění divákova role i způsob, jímž se ho inscenátoři pokoušejí zapojit do celého dění. Z této perspektivy tak pro mě *Tady je ještě všechno možné* představuje podnětný materiál, který mi umožní zamyslet se nad tím, jakou spojitost může mít divákovo zapojení či spolupráce s více či méně participativní formou divadelního představení.

K těmto otázkám v této kapitole přistoupím z perspektivy několika teorií, které jsem zvolila na základě toho, že se v mém dlouhodobém praktickém i teoretickém prozkoumávání tohoto tématu ukázaly jako podnětné a stále podněcující. Jsem si samozřejmě vědoma rozsáhlého množství další literatury, která se tématem diváckého vnímání zabývá, ale v této fázi práce mi - vzhledem k mému cíli a rozsahu práce - přijde smysluplnější zabývat se do hloubky podněty, které mé prozkoumávání daných otázek posouvají dále, než vytvářet přehledovou prezentaci tematické literatury.

Podstatné je zde přitom vytknout před závorku, že níže prezentované teoretické koncepty se zabývají aktivitou, kterou vykonává divák bez ohledu na svou fyzickou pozici vůči představení či na způsob participace, k němuž dané představení vyzývá.

Explicitně ale otevírají prostor k hlubšímu prozkoumávání některých procesů, na něž jsem narazila ve vztahu k recepci primárně první části *Tady je ještě všechno možné* – mezi něž v první řadě patří pozornost, zapojení vlastní divákovy zkušenosti (paměti), propojování jednotlivých vjemů či vztah mezi prezentovanou a reprezentovanou rovinou divadelního díla. Mé úvahy nad nimi, pojaté jako kritické reflexe vztažené i k příkladům konkrétních představení, otevírají některá hlubší témata spojená s různými aspekty diváckého vnímání.

Jistá nelineárnost při mém zkoumání přitom odráží metodu mého psaní, která spočívá - spíše než v pouhém dokládání předem vytyčených tezí - v aktivním přemýšlení *skrze* samotný proces psaní a kladení si otázek, které z jednotlivých úvah postupně vyplývají.

### 3.1. Mezi dvěma rovinami

Z pohledu teorie Jaroslava Etlíka, kterou prezentoval mj. ve své studii *Divadlo jako zakoušení*<sup>49</sup>, divák zásadně spoluutváří divadelní představení už samotným způsobem, jímž celou událost vnímá. V jistém smyslu tak samotné představení vzniká až v jeho mysli coby vjem, na jehož podobě se skrze svou recepci výrazně podílí.

Ať už se divák nachází v jakékoli fyzické pozici vůči probíhajícímu představení, vždy se nachází ve vztahu ke dvěma vzájemně se prolínajícím rovinám.

Etlík ukazuje, že divadlo je umění, v němž se „nejvíce ze všech uměleckých druhů sváří jeho přirozená podstata se záměrností a umělostí výstavby, typické pro každý druh umění. (...) Rozpor, který je v divadle obsažen, tedy rozpor mezi přírodním a umělým, vnímáme v divadle ještě mnohem ostřeji (i když v mnoha typech divadla je tento rozpor zastírán), neboť spočívá rovněž ve dvojí povaze ukotvení divadelního artefaktu v rovině vnímání. Na jedné straně je divadlo vždy superznakem, absolutně a beze zbytku vytvořenou znakovou strukturou, jež je vždy celistvá, a na straně druhé je přirozeným kontaktním místem, místem společného sdělování a sdílení (se vši "taktilitou" životního zakoušení věcí v plnosti jejich tvaru i materiálu).“<sup>50</sup>

Z hlediska tohoto pojetí se tak divák dynamicky pohybuje mezi rovinou mimo-sémiotickou (přirozenou) a rovinou sémiotickou (znakovou) a v různém poměru si tyto dvě roviny neustále propojuje dohromady. Jeho aktivita tak vyplývá z jeho živé, skutečné přítomnosti na základě níž k sobě vztahuje vnímané bezprostředně jako v reálném životě, a zároveň vztahování takto vnímaného ke komunikační, uměle vytvářené rovině divadelního díla, v rámci níž se cosi reprezentuje.

Na tento pohyb diváckého vnímání mezi dvěma různými rovinami jsem narazila jako na klíčový problém nejen v rámci *Tady je ještě všechno možné* (jak se pobývání diváků ohně vztahuje k rovině reprezentovaného?), ale i v rámci své rozpolcené situace v rámci představení *You are here* (jak se vyrovnat s tím, že veškeré mé jednání i proti mé vůli cosi reprezentuje?).

---

49 ETLÍK, Jaroslav, 1999. Divadlo jako zakoušení: Vztah noetického a ontologického principu v divadelním umění. Divadelní revue. 10 (1), 3–30. ISSN 0862-5409. Podrobnějšímu teoretickému rozboru z celkového pohledu jsem se věnovala ve své práci Dokumentárnost a divadelní dílo (SOUČKOVÁ, 2015)

50 ETLÍK, Jaroslav, 1999. Op.cit. Str.18.

Z perspektivy Etlíkovy teorie je ovšem tato situace příznačná i pro diváka jakéholi divadelního představení, a to bez ohledu na to, zda se nachází v rámci tradičnějšího uspořádání v hledišti či má svobodu pohybu v primárně nedivadelním prostoru. Principiálně tak tento typ aktivity divák musí vyvíjet v té či oné formě v každém divadelním představení.

Doposavad jsem pro obě roviny, mezi nimiž se divák pohybuje, používala v závislosti na konkrétním kontextu poněkud nesystematicky nejružnější pojmenování.

Vedle mimo-sémiotického a sémiotického tak ve vzduchu krouží pojmy jako prostor skutečného a představovaného, skutečného a fikčního, reálného a metaforického<sup>51</sup>, prezentovaného a reprezentovaného<sup>52</sup>, představujícího a představovaného či originálu a znaku<sup>53</sup>.

Společně mají všechny to, že fungují v jisté vzájemně konstitutivní dichotomii.

A za druhé to, že v zásadě na jedné straně vždy v té či oné formě figuruje rovina materiální skutečnosti, k níž je možné se vztahovat bezprostředně jako k realitě, kterou prožíváme v našem běžném životě, a na straně druhé potom stojí pojmenování vnímaných jevů jako prostředníků k jistému typu nepřítomné reality, jejíž podobu si divák utváří vzhledem k celku divadelního díla.

Každé z těchto pojmenování za sebou ale samozřejmě nese jinou ideově promyšlenou koncepci a z teoretického pohledu je téměř hříchem (nebo „chybou“) jakkoli je směšovat dohromady bez řádného rozlišení.

### **3.2. Zveřejněné váhání**

V tento moment bych ale namísto ultimátního výběru jednoho z nabízených pojmenování ráda zveřejnila jisté váhání. Souvisí se situací, v níž se nacházím mezi teorií a uměleckým výzkumem, a právě reflexi této situace bych ráda zvolila jako výchozí bod pro metodiku dalšího zkoumání.

---

51 Viz např. Campbell Edinborough in EDINBOROUGH, Campbell. *Theatrical Reality: Space, Embodiment and Empathy in Performance*. Bristol: Intellect. ISBN 1783205865, 9781783205868.

52 Viz např. Erika Fischer-Lichte in FISCHER-LICHTE, Erika, 2011. *Estetika performativity*. přel. Markéta Polochová. Mníšek pod Brdy: Na Konáři. ISBN 978-80-904487-2-8.

53 Viz např. Jan Císař in CÍSAŘ, Jan, 2016. *Člověk v situaci*. 2. rozšířené vydání. Praha: Nakladatelství AMU. ISBN 978-80-7331-382-1. Podrobnějšímu kritickému rozboru vztahu originálu a znaku v Císařově *Člověku v situaci* jsem se věnovala ve své práci *Dokumentárnost a divadelní dílo* (SOUČKOVÁ, 2015)

Stěžejní část mého teoretického vzdělání byla vedena divadelně-teoretickým uvažováním Jaroslava Etlíka, jak ho Etlík předkládá k úvaze ve studii *Divadlo jako zakoušení*, ve studii *Termíny k dohodnutí*<sup>54</sup>, v konferenčním příspěvku *Dvě tradice*<sup>55</sup> a nebo v rámci svých divadelně-teoretických přednášek, které jsem absolvovala v rámci studia na DAMU.

V návaznosti na to jsem v roce 2017 ve svém teoretickém příspěvku *Koncept divadla jako zakoušení Jaroslava Etlíka v kontextu kognitivní teatrologie*, který jsem přednesla na konferenci *Perspektivy teatrologie 1*, poměrně důsledně zkritizovala problematičnost teoretické nepřesnosti McConachieho termínů „skutečnost“ a „fikce“ z pohledu strukturálně-sémiotické školy a teorie duálního vnímání J. Etlíka<sup>56</sup>.

Z podobné perspektivy - konkrétně inspirované Etlíkovou studií *Divadlo jako zakoušení* - jsem potom v roce 2018 v rámci konferenčního příspěvku *Co může nabídnout teorie blendu české divadelní teorii* kriticky nahlížela i teorii konceptuální integrace Gillesse Fauconniera a Marka Turnera.

V průběhu celého svého magisterského studia<sup>57</sup> i velké části svého studia doktorského jsem vycházela primárně z této perspektivy, kterou - jakkoli ji považuji za velmi podnětnou z důvodů, k nimž se v této práci postupně dostanu - je přesto nutné rozpoznat a přiznat jako jisté teoretické a terminologické paradigma.

Není přitom mým cílem se od tohoto myšlenkového směru oprostít. Díky tomu, že provázelo značnou část mého mnohaletého teoretického vzdělávání, jsem měla prostor ho do hloubky promýšlet a prověřovat jeho možnosti coby inspirativního teoreticko-analytického nástroje, který mi pomohl proniknout do dalších rovin uvažování.

V zájmu mého současného výzkumného cíle mi přijde podnětné využít tuto situaci k tomu, abych s ním v rámci svého více umělecky zaměřeného výzkumu vedla přiznaný pokus o dialog.

---

54 ETLÍK, Jaroslav, 2006. *Termíny k dohodnutí*. In: Miloslav Klíma a kol. *Divadlo a interakce*. Praha: Pražská scéna, s. 13–25. ISBN 80-86102-51-3.

55 ETLÍK, Jaroslav, 2019. *Dvě tradice v jedné: Teorie jako prožívání paměti*. *Divadelní revue*. 30 (3), 33–46. ISSN 0862-5409.

56 Moje kritika v zásadě spočívala v tom, že výrazy „skutečnost“ a „fikce“ mají tendenci odvádět od důrazu na to, že jeden divadelní artefakt můžeme vnímat vždy ve vztahu k dvěma rovinám bez ohledu na to, jestli je estetika daného představení založena více na poukazech ke skutečnosti (často např. dokumentární divadlo či performance, sem by patřilo i *You are here*) či k fikci (typicky např. psychologicko-realistické iluzivní představení typu Čechovův *Višňový sad* uváděné v Činoherním studiu). Dalším problémem bylo zavádějící směšování významu slov „fikční“ a „fiktivní“, které Lubomir Doležel rozlišuje v rámci své knihy *Narativní způsoby v české literatuře*. Více viz DOLEŽEL, Lubomir, 2014. *Narativní způsoby v české literatuře*. 2. Praha: Pistorius Olšanská. ISBN 978-80-87855-13-3.

57 Jehož výsledkem byla moje magisterská práce na téma dokumentární divadlo. Více viz: SOUČKOVÁ, Kateřina, 2015. *Dokumentární divadlo: Dokumentárnost a divadelní dílo*. Praha. Diplomová práce. Akademie múzických umění, Divadelní fakulta, Katedra teorie a kritiky.

Ovšem dialog, který se nebude věnovat čistě teoretické analýze a případně kritice inkriminovaných pojmů, již jsem se věnovala již v rámci zmíněných konferenčních příspěvků, jejichž myšlenkové podhoubí čerpalo i z mé magisterské práce, která se Etlíkovým myšlením precizněji zabývala, ale bude tyto pojmy v návaznosti na již vytvořenou teoretickou reflexi pojímat jako živnou půdu pro různé způsoby přemýšlení nad diváckou recepcí v rámci tohoto praktičtější zaměřeného výzkumu.

Premýšlení Etlíkovy teorie z této praktické perspektivy mě inspirovalo například ke zkoumání kognitivní teatrologie coby disciplíny, která podobně jako „etlíkovská“ teorie vychází ve svém uvažování o divadelním díle od diváka coby klíčového spolutvůrce divadelního vjemu.

Pro mé záměry v má kognitivní teatrologie tu výhodu, že nepředstavuje ucelený teoretický a koherentní terminologický systém, ale zabývá se zde konkrétními aspekty divákovy vnímání na základě různých a vnitřně různorodých podnětů, které jí přinášejí kognitivní vědy a neurovědy. Toto všechno z ní v rámci mého zkoumání dělá podnětný nástroj, který mi umožňuje přemýšlet o divákově vnímání z perspektivy, která pro mě byla – v dialogu s českou teoretickou školou – velmi inspirativní i v rámci mé umělecké práce<sup>58</sup>.

V tento moment to pro mě znamená nechat otevřené rozhodování, které z výše nastíněných terminologických pojmenování obou rovin divadelního díla vybrat, a spíše sledovat na základě konkrétních podnětů - v odkazu na Edinboroughovu metodologii<sup>59</sup> citovanou v úvodu této práce - jak se vyvíjí hledání tohoto pojmenování v reakci na konkrétní zkoumaný materiál.

Prakticky bych proto ráda v tuto chvíli nejprve vykročila při analýze diváckých vjemů směrem, který mi - namísto předem poměrně jasné struktury čistě teoretického uvažování, kterou jsem již několikrát ve své předchozí práci uplatnila - nabízí nové a předem méně strukturované kontury přemýšlení, jež ovšem vstupují do neustálého dialogu s výše naznačeným myšlenkovým směrem české teoretické školy<sup>60</sup>.

---

58 Konkrétně například teorie konceptuální integrace byla jedním ze zásadních zdrojů, z nímž jsem pracovala jak při vytváření režijně-dramaturgického konceptu inscenací *Život návod k použití* (Meetfactory, r. V. Vášová) či *Už není třeba dělat vůbec* (Divadlo v Dlouhé, r. Jan Frič), tak při vytváření audiowalků v živém veřejném prostoru, kde se záměrně utvářený a zprostředkovaný zvukový i verbální narativ setkává s nezáměrností živé skutečnosti města, přičemž si účastník má tendenci spojovat obě roviny tohoto vjemu dohromady v nově vznikajících vztazích.

59 EDINBOROUGH, Campbell

60 Hovořím-li o české teoretické škole, mám na mysli nejen teorii Jaroslava Etlíka, ale i Jana Císaře, Iva Osolsobého a další teoretiky, které ve svém myšlení rozvíjejí a překračují strukturálně-sémiotické přemýšlení a podněty českého teoretika Otakara Žicha, jak je tento autor prezentoval ve své *Estetice dramatického umění*. Podrobnějšímu rozpracování rozdílů a spojitostí v myšlení zde zmiňovaných teoretiků, kteří tento „proud“ vytvářejí, jsem se věnovala v rámci své diplomové práce (SOUČKOVÁ, 2015), stejně jako se jim věnují například i Lukáš Brychta (BRYCHTA, 2021) a

### 3.3. Nad kognitivní teatrologií

#### 3.3.1 Perspektivy kognitivní teatrologie

Přistoupím proto nyní ke zkoumání divákova vnímání z hlediska několika konceptů, které přináší kognitivní teatrologie. A to konkrétně v rámci toho, jak s ní pracuje Bruce McConachie v knihách *Engaging Audiences*<sup>61</sup> a *Theatre and Mind*<sup>62</sup>, kde se zabývá otázkou, jakým způsobem je divák „engaged“ (zapojen, angažován, překl. KS) v představení a jakou mentální i fyzickou aktivitu přitom provádí.

Na úvod je přitom podstatné podotknout, že i kognitivní teatrologie hovoří o této aktivitě diváka obecně, ve vztahu k jakémukoli divadelnímu dílu bez ohledu na jeho konkrétní divadelní formu, přičemž k reflexi této situace budu směřovat v rámci celého tohoto oddílu mé práce.

Mezi nejvýraznější představitele kognitivní teatrologie patří vedle Bruce McConachieho také například Amy Cook, Rhonda Blair, John Lutterbie, Elizabeth F. Hart, Pierre Jacob, Marc Jeannerod, Gabriel Sofia, Clelia Falletti či Victor Jacono.

Kognitivně-teatrologické uvažování se ze svého původního anglo-amerického prostředí postupně rozšiřuje i do dalších zemí, mj. i do České republiky<sup>63</sup>. Jedná se o proud velmi diverzifikovaný, v rámci něhož se jednotliví badatelé ve vztahu k výzkumům kognitivních věd zabývají tématy jako je třeba teorie herectví (např. J.Lutterbie), shakespearologická zkoumání zaměřená na dramatický text (např. A.Cook, R.Blair), divadelně-terapeutické techniky při poruše autistického spektra (např. J. Gabriel, E. Angevin), herecké pedagogické metody (V. Jacono) a mnoha dalšími.

Už z tohoto velmi zjednodušeného a stručného náčrtu je patrné, že zaobírání se kognitivní teatrologií jako celkovým směrem by vystačilo na několik disertačních prací, navíc s mnohem různorodějším tematickým zaměřením, než je divácké vnímání.

---

Vít Neznal (NEZNAL, 2018) ve svých disertačních pracech.

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

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

63 Jedním z hnacích motorů jejího mezinárodního rozvoje je i každoroční konference *Cognitive Futures of the Arts and Humanities*, kterou hostí a organizuje každý rok jiná evropská země a na níž jsem osobně ocenila zvláště její důsledné interdisciplinární zaměření. V České republice se kognitivní teatrologií v současné době zabývá především - i když zdaleka nejenom - výzkumná skupina kolem Šárky Havlíčkové-Kysové při katedře Divadelní studií Masarykovy univerzity v Brně. Ta se zde zaměřuje zvláště na prozkoumávání některých důležitých zakládajících konceptů této disciplíny jako je například konceptuální metafora G.Lakoffa a M.Johnsona (viz jejich kniha *Metaphory, kterými žijeme*) či konceptuální integrace G. Fauconniera a M.Turnera (viz kniha *The Way We Think*), aj. Cílem této poznámky pod čarou není ani zdaleka poskytnout vyčerpávající popis stavu současného kognitivně-teatrologického bádání, ale pouze nabídnout případným zájemcům o tuto problematiku alespoň skromný podnět, který jim může pomoci se dále zorientovat v aktuálně probíhajících událostech.

Preferuji zde proto věnovat se spíše koncentrovanějšímu dialogu s myšlenkami vybranými z děl B.McConachieho, u nichž jsem v rámci svého dlouhodobějšího výzkumu ověřila, že jsou podnětné pro můj záměr<sup>64</sup>. Kognitivní teatrologie v podání McConachieho totiž v jistém smyslu odpovídá na mé již dříve naznačené volání po tom, abychom se coby divadelní teoretici i praktici více zabývali tím, jak představení vnímá samotný divák.

Její teoretické koncepty do velké míry vycházejí z výzkumů recepce u konkrétních jedinců, s nimiž přicházejí neurovědy, kognitivní vědy a neurokognitivní psychologie. Obecně se kognitivní teatrologie inspiroje zvláště zkoumáním kognitivních mentálních procesů. Zaměřuje se na to, jakým způsobem si vytváříme tzv. *vnitřní obrazy* (modely) vnějšího světa, ve kterém žijeme a jak zpracováváme a přetváříme podněty, které k nám přicházejí, na základě čehož posléze určitým způsobem reagujeme.

I z perspektivy kognitivní teatrologie je divákovo vnímání pojímané jako aktivní proces už samo o sobě, a to už na základě svého prostého fungování. Nerozlišuje tak mezi větším či menším divákovým zapojením ve vztahu k různým typům divadelních představení, která by nabízela větší či menší míru participace, ale v zásadě říká, že divák musí být aktivní, má-li být schopen vnímat jakékoli divadelní představení<sup>65</sup>. Divadelní vnímání je zde totiž pojímáno jako „konstruktivní mentální děj“<sup>66</sup>, přičemž zde ovšem hlavní pozornost není zaměřena na konkrétní podobu výsledného vjemu, ale na samotnou procesualitu a principy jeho utváření<sup>67</sup>.

---

64 Dokladem takového průběžného prověřování nástrojů kognitivní teatrologie budiž například moje studie zabývající se tématem konceptuální integrace. Tato práce v žádném případě nemá sloužit jako přehledový či úplný výčet témat, jimiž se kognitivní teatrologie zabývá. Použité konkrétní koncepty byly vybrány se zřetelem k jejich podnětnosti ve vztahu k předmětu mého uměleckého výzkumu. Více in SOUČKOVÁ, Kateřina, 2019. Jak spatřit ženu, která neexistuje. Divadelní recepce z pohledu konceptuální integrace. In: Marie Voslášková, ed. Teritoria umění: Vědecká konference doktorandů českých a slovenských uměleckých škol 2019. Praha: Nakladatelství AMU, s. 86– 101. ISBN 978-80-7331-557-3.

65 Více viz MCCONACHIE, Bruce A., 2008. Engaging Audiences: A Cognitive Approach to Spectating in the Theatre. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan. ISBN 978-0-230-60988-4. Str. 3.

66 PLHÁKOVÁ, Alena, 2007. Učebnice obecné psychologie. Praha: Academia. ISBN 978-80-200-1499-3. Str. 129.

67 Z metodického pohledu tak tento způsob uvažování odpovídá například metodě divadelního teoretika Iva Osolsoběho, který ve svém Mnoho povyku pro sémiotiku tvrdí, že úkolem není určovat jaký význam (či výsledný obraz) na úrovni vnímání konkrétního recipienta vznikne, ale spíše popisovat procesy a principy jeho utváření. Osolsobě samozřejmě vztahuje tento metodický přístup ke svému bádání v oblasti sémiotiky, ovšem z mého pohledu se jedná ve vztahu ke zkoumání recepce o širěji uplatnitelnou úvahu, která si nevytváří nárok na výklady konkrétních významů, ale spíše na principiální fungování - ať už se to týká zkoumání znaku a jeho významu, či vzniku mentálních konceptů.

Více in OSOLSOBĚ, Ivo, 1992. Mnoho povyku pro sémiotiku, 1. Vyd. Brno: Nakladatelství G hudba a divadlo. ISBN 80-901112-0-3.

Jaké procesy se tedy z perspektivy kognitivní teatrologie odehrávají ve vnímání během divadelního představení?

### 3.3.2 Divákova aktivita z kognitivní perspektivy

Základní činnost diváka bychom z hlediska jeho (pracovně předpokládejme svobodného) rozhodnutí zúčastnit se divadelního představení mohli charakterizovat jistou intencionalitou neboli zaměřeností na divadelní dílo. Konkrétně tedy záměrem vnímat a dotvářet uměleckou strukturu<sup>68</sup>, s níž přichází do styku. Z kognitivního pohledu<sup>69</sup> je zde zapotřebí práce s pamětí, pozorností, empatií, imaginací a mnoha dalším základními kognitivními schopnostmi.

Tyto schopnosti jsou už nahlíženy kognitivními teatrology z perspektivy, která zdůrazňuje divákovu nutnou mentální i fyzickou aktivitu během toho, co vnímá představení z hlediště.

Zde zmiňovaní teoretici spojovaní s kognitivní teatrologií se přitom ve svém zkoumání zaměřují právě na tyto „tradičnější“ formáty divadla, kde se pohyb divákovy aktivity může častěji opřít o jistý konvencí daný rámec. Tato „dohoda“ divákům umožňuje jistý typ aktivity – jemuž se budu věnovat v této kapitole – hlouběji rozvinout, a to i díky tomu, že jsou tradiční divadelní konvencí vybidnutí jiný typ aktivity – jako je například hlasité mluvení či fyzický pohyb prostorem – naopak potlačit.

V rámci těchto kognitivních procesů, kterými se divák může do představení „aktivně“ zapojovat, je u nás již relativně známé například propojování empatie s existencí zrcadlových neuronů<sup>70</sup>, které nám údajně umožňují prožívat jisté úkony druhého člověka, jako bychom je prováděli sami (které v českém kontextu například J.Vostrý spojuje s divákovým aktivním prožitkem „vnitřně hmatového vnímání“<sup>71</sup>) či pojetí imaginace jako základní tvůrčí síly při asociativním zpracovávání mentálních operací (koncept G.Fauconniera a M. Turnera v knize *The Way We Think*<sup>72</sup>).

68 Parafráze inspirovaná studiá Jana Mukařovského Záměrnost a nezáměrnost v umění. Viz MUKAŘOVSKÝ, Jan, 2000.: Studie I. Brno: Nakladatelství HOST. ISBN 80-86055-91-4. Str. 373.

69 Více viz např. MCCONACHIE, Bruce A., 2008. *Engaging Audiences: A Cognitive Approach to Spectating in the Theatre*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan. ISBN 978-0-230-60988-4. Str. 23.

70 Známa v tomto kontextu je například práce Gabriela Sofii *in* SOFIA, Gabriel, 2010. Divadlo jako živý systém Neurovědy, biologie a komplexita při studiu vztahu mezi hercem a divákem. *In* Divadelní revue č. 1/2010. ISSN 0862-5409. Str. 53-67.

Ve vztahu ke zkoumání působení zrcadlových neuronů je ovšem z pohledu současné teorie nutné vzít v potaz i rozsáhlé kritické hlasy, které se na toto téma ozývají. Případné připomínky k této problematice lze například najít v práci *The Myth of Mirror Neurons* od Gregory Hickoka. Více viz HICKOK, Gregory, 2014. *The Myth of Mirror Neurons: The Real Neuroscience of Communication and Cognition*. New York: W. W. Norton & Company. ISBN 0393089614.

71 VOSTRÝ, Jaroslav, 2009. Scénické působení a zrcadlové neurony. DISK 28, str. 7-28.. Praha: Akademie múzických umění. ISSN 1213-8665.

72 FAUCCONNIER, Gilles a Mark TURNER, 2002. *The Way We Think: Conceptual Blending and the*

## 3.4. Paměť jako aktivní proces

### 3.4.1 Pojetí paměti coby konstruktivní rekategorizace

Možná méně známé může být to, co znamená toto „aktivní“ pojetí v případě zkoumání lidské paměti.

Paměť, která hraje při vnímání divadelního představení důležitou roli, je v tomto smyslu z kognitivního pohledu (a samozřejmě na základě příslušných neurokognitivních výzkumů) chápána jako proces neustálé „konstruktivní rekategorizace“<sup>73</sup> probíhající zkušenosti.

Tímto pojmenováním se kognitivní vědci snaží zdůraznit fakt, že svým způsobem fungování neodpovídá běžně používané metafoře „skříně plné šuplíčků“, které je možné kvůli vytažení vzpomínky vytáhnout a zase zastrčit.

Místo toho se paměťové struktury neustále proměňují a podoba našeho vzpomínání je ovlivněna aktuálními podmínkami situace, v níž se zrovna z jistého důvodu rozpomínáme. Zásadní přitom je, že podle této teorie paměť ovlivňuje veškeré naše přítomné vědomí a to, skrze jaké si vytváříme ve své mysli mentální reprezentace přítomného dění.

Významný američtí neurovědci Gerald Edelman spolu s Giuliem Tononim označují ve své knize *A Universe of Consciousness: How matter become an imagination* (Univerzum vědomí: Jak se hmota stává představivostí) za jednu ze základních proměnných vědomí tzv. „remembered present of consciousnes“ (pamětní vědomí přítomnosti, přel.KS)<sup>74</sup>.

Tento koncept shrnují následujícími slovy: „Věříme, že integrovaná mentální scéna závisí nejen na percepční kategorizaci přicházejících sensorických podnětů - přítomnosti -, ale především na jejich interakci s kategorizovanými vzpomínkami -

---

*Mind's Hidden Complexities*. New York: Basic Books. ISBN 978-0-465-08785-3.

73 Edelman doslova říká, že „a key property of memory in the brain: that it is, in some sense, a form of constructive recategorization during ongoing experience, rather than a precise replication of a previous sequence of events.“ In EDELMAN, Gerald a TONONI, Giulio, 2001. *A Universe Of Consciousness: How Matter Becomes Imagination*. New York: Basic Books. ISBN 978-0465013777. Str. 95.

74 Bohužel jsem nepřišla navzdory hledání na to, jak tento termín co nejpřesněji přeložit do češtiny. Jsem si vědoma, že mnou zvolený název úplně přesně neodpovídají smyslu tohoto konceptu a jemnosti českého jazyka, proto je můj překlad v tomto případě opravdu velmi pracovní a ráda bych odkázala na originál.

minulostí. Jinými slovy, tato integrovaná mentální scéna je 'pamětní vědomí přítomnosti'.<sup>75</sup>

Charakterizují „pamětní vědomí přítomnosti“ jako schopnost zkonstruovat vědomou „scénu“.

Tato „scéna“ vzniká díky tomu, že jsme schopni přicházející vjemy integrovat s obrazy, které už v minulosti byly v naší mysli zkonstruovány, přičemž jejichž podoba se na základě aktuálně vnímané situace zpětně proměňuje, stejně jako bylo ovšem v opačném směru naše vnímání dané situace ovlivněno předchozími obrazy.

Snaží se tímto poukázat na fakt, že naše reakce na okolní realitu závisí do velké míry na neustálém aktivním používání paměti, která vnímanou realitu v jistém smyslu přestrukturovává tak, aby ji mohla nějak uchopit.

Neměli-li bychom žádnou paměť, na základě čeho bychom dokázali vůbec pochopit přicházející vjem? Zůstalo by nám třeba vůbec nějaké vědomí vlastního já, nemohli-li bychom ho integrovat s našimi „já“ minulými?

V této souvislosti hovoří o tom, že paměť je „nereprezentativní“ v tom smyslu, že nefunguje na principu jakéhosi počítačového hardwaru<sup>76</sup>, který by v jasné zakódované formě ukládal data získaná z přítomnosti, aby je po jistém čase zase v nezměněné formě vytáhl ven, ale namísto pouhé „replikace těchto dat“ jde o neustále živý a proměňující se proces.

Jakkoli může být zkoumání tohoto jevu – či konkrétních typů paměťových poruch – inspirativním zdrojem pro přemýšlení o povaze našeho vnímání<sup>77</sup>, jímž je možné se inspirovat i v rámci umělecké tvorby<sup>78</sup>, samo o sobě se jedná spíše o zkoumání recepce jako takové než přímo specifik vnímání divadelního.

Na tomto příkladu je ale možné si i ukázat drobné nebezpečí, které toto „aktivní“ pojetí kognitivních procesů podkládajících vnímání divadla představuje, nepřeneseme-li ho do teatrologického kontextu s jistou opatrností. Mohu tak ukázat, v čem mi přijde důležité zachovávat v rámci této práce dialog mezi kognitivní teatrologií a terminologicky nuancovanějšími proudy teoretického myšlení.

---

75 EDELMAN, Gerald a TONONI, Giulio, 2001. Op.cit. Str. 78.

76 V této souvislosti Paul Thagard mimo jiné hovoří o překonání komputačně-reprezentativní teorie myšlení. Více viz THAGARD, Paul, 2001. *Úvod do kognitivní vědy*. Praha: Portál. 80-7178-445-1

77 V tomto směru je například kniha *Muž, který si pletl manželku s kloboukem* psychiatra O.Sackse využívána při výuce studentů v rámci KALDu na DAMU. Příklady toho, jak tento typ výzkumů může inspirovat myšlení humanitních oborů, můžeme nalézt i v knize *Fenomenologie vnímání* M.Merleau-Pontyho.

78 Konkrétně například mě tento způsob uvažování o paměti inspiroval při vytváření představení *Panoráma* (2018) a audiowalku *Nad městem* (2019).

### 3.4.3 Opatrnost mě opět vrátí ke zveřejněnému váhání

Jako příklad zde uvedu způsob, jímž někteří kognitivní teatrologové<sup>79</sup> využívají neurokognitivního objevu, že paměť funguje jako „ne-reprezentační“<sup>80</sup>, a nikoli reprezentační entita.

Edelmanova a Tononiho neurokognitivní interpretace nereprezentační paměti coby proměnlivého procesu zní tak, že „v komplexním mozku výsledky paměti vznikají z vhodné selekce, která se objevuje mezi probíhající, distribuovanou nervovou aktivitou a různými signály přicházejícími ze světa, z těla a ze samotného mozku.“<sup>81</sup>.

Tento vědecký popis z teatrologického pohledu interpretuje v knize *Engaging Audiences* Bruce McConachie<sup>82</sup> přibližně následujícím způsobem:

Diváci podléhají dojmu, že chápou předkládanou divadelní situaci proto, že odráží stabilní obraz obdobné situace, kterou kdysi prožili v realitě. Ve vztahu k *Tady je ještě všechno možné* by například bylo možné jako příklad uvést třeba tvrzení jedné z divaček: „přesně tuto situaci odcizení, kterou dívka v továrně prožívá, jsem po svém příjezdu do Ústí prožila také“.

Tento dojem, jemuž diváci mohou podlehnout, je ovšem podle McConachieho mylný.

Z Edelmanova konceptu přítomného vědomí paměti podle něj spíše vyplývá, že si „podobnost“ této situace ve své mysli na základě již zažitých vzorců sami nevědomě konstruujeme, a proto máme tendenci ji zde posléze spatřovat.

To je samozřejmě samo o sobě zajímavá úvaha.

McConachie ovšem dále princip fungování „nereprezentační“ paměti spojuje i s kritikou reprezentace v divadle obecně. Ve své teorii se snaží dokázat, že princip reprezentace neodpovídá tomu, jak diváci vnímají divadelní představení.

Reprezentaci přitom ovšem ve své kritice chápe tak, jak o ní hovoří Edelman v souvislosti s pamětí a počítačovým hardwarem – tedy jako zašifrování živé reality do znaků, které by diváci měli opětně během představení rozkódovávat. Argumentuje

---

79 Samozřejmě ne všichni kognitivní teatrologové takto uvažují. Podle Pierra Jacoba a Marca Jeanneroda v knize *The Ways of seeing* je schopnost pracovat s konceptem reprezentace jednou ze základních kognitivních dovedností při vnímání divadla. Odkazují se přitom na experimentálně prokázané důkazy, že „non-human animals (e.g. monkeys) can see things (e.g. plants or animals) in pictures (e.g. in photographs). However there's also evidence that when they do, they believe, that there's a plant or an animal in front of them. They do not think, that what they're seeing is a representation.“ In JACOB, Pierre a Jeannerod, Mark, 2003. *Ways of seeing. The Scope and Limits of Visual Cognition*. Oxford Cognitive Science Series. ISBN 978-0198509219

80 EDELMAN, Gerald a TONONI, Giulio, 2001. Op.cit. Str. 93.

81 EDELMAN, Gerald a TONONI, Giulio, 2001. Op.cit. Str. 95.

82 MCCONACHIE, Bruce A., 2008. Op.cit. Str. 36.

přítom, že diváci přece „nepřevádějí“ jednotlivé vjemy do znaků a *nečtou* je jako část semiotického procesu.

Stejně tak většina diváků nevystoupí ze svého zaujetí flow scény, aby si vytvořili promyšlený úsudek o jejích podmínkách. Spíš většina diváků bude prožívat (dívčino, *pozn. KS*) vyčerpání, iritaci a ponížení skrze systém svých zrcadlových neuronů.<sup>83</sup>

Problém, na který se zde snažím poukázat, je, že v tomto momentě už dochází k jistému zavádějícímu a hlouběji nereflektovanému přenosu slova „reprezentace“ z oboru neurokognitivní vědy do oboru divadla, kde je ovšem toto slovo předmětem mnohých diskuzí a hledání nuancovaných definic<sup>84</sup>.

Tím, že McConachie opírá svou argumentaci o exaktní neurobiologická data, zdá se na první pohled potvrzená a nevyvratitelná. A to jakkoli je zde tímto způsobem zavrhaná reprezentace definována z divadelně-teoretického pohledu poněkud zavádějícím způsobem.

McConachie totiž v zájmu své teze, v rámci níž chce namísto reprezentace zdůraznit divákovo živé a fyzické prožívání divadelního díla, chápe (a definuje) reprezentaci v divadle pouze coby „čtení znaků“<sup>85</sup>.

Výraz „čtení“ ovšem ve zjednodušujícím módu, v němž s nímž McConachie pracuje, poněkud zavádějícím způsobem přirovnává vnímání divadelních znaků k fungování jazykových symbolů, které – právě jen v tomto zjednodušení<sup>86</sup> – fungují na principu konvencí zakódovanému a kodifikovanému vztahu prázdného označujícího k jistému označovanému.

Divadelní znak vzhledem ke své často materiální povaze (kde jsou například vlci reprezentováni živými psy) ovšem podle české teoretické školy<sup>87</sup> nepracuje v tomto slova smyslu s „prázdným“ označujícím. Jak podotýká i Etlík<sup>88</sup>, divadelní znak

83 MCCONACHIE, Bruce A., 2008. Op. Cit. Str. 27.

84 Hlubšímu rozboru tohoto problému jsem se věnovala ve svém konferenčním příspěvku *Koncept divadla jako zakoušení Jaroslava Etlíka v kontextu kognitivní teatrologie*, a proto se v tento moment spokojím pouze s tímto principiálním poukázáním na možné zdroje nepochopení. Vzhledem ke svému výše deklarovanému pokusu věnovat se v této části práci zkoumání divadelního aktu z perspektivy spíše kognitivně teatrologické než „etlíkovské“, ponechávám zde tuto odbočku jako jednu z připomínek, proč je vzhledem ke své terminologické vycizelovanosti „etlíkovská“ teorie důležitá. A zároveň jako živou ukázkou toho, v jakém vnitřně dialektickém teoretickém zápase se pro mě celé toto psaní odehrává.

85 MCCONACHIE, Bruce A., 2008. Op. Cit. Str. 27.

86 McConachie: „Semiotics divides the world between empty signifiers and real signifieds.“ MCCONACHIE, Bruce A., 2008. Op. Cit. Str. 48.

87 Mluvím-li zde pro zjednodušení o „české teoretické škole“, mám zde na mysli české divadelní teoretiky, kteří vycházejí a rozpracovávají podněty O.Zicha: v první řadě Iva Osoloběho, Jana Císaře a Jaroslava Etlíka, viz moje poznámka na toto téma výše.

88 ETLÍK, Jaroslav, 2019. Dvě tradice v jedné: Teorie jako prožívání paměti. *Divadelní revue*. 30 (3),

„je vybaven artikulačními a expresivními schopnostmi, které se projevují na výrazové rovině, to znamená, že oné zastupované entitě, významu, dodává v průběhu semiózy také určitý specifický charakter.“<sup>89</sup>.

Na jedné straně má tak – jak dokazuje i Mukařovský<sup>90</sup> - divadelní znak funkci reprezentující, která odkazuje k jakési nepřítomné realitě. A na stranu druhou ale má svojí rovinu, která je smyslově vnímatelná, a jako k takové se k ní můžeme i vztahovat. V divadle tak do popředí vystupuje důležitost vnímání smyslové, materiální podoby znaku, kde se prezentované v neustálé hře vzájemně propojuje s tím, co reprezentuje.

Podobným způsobem uvažuje nad reprezentací například i známý představitel hermeneutiky a fenomenologie Hans-Georg Gadamer ve svém prozkoumávání ontologické dimenze hry a mimesis (coby „nápodoby“). Ve svém filozofickém spise *Pravda a metoda* vyzdvihuje, že důležité je ono „napodobující“, jeho konkrétní výraz, a nikoli napodobované.

Právě toto napodobující, prožívání a zakoušení jeho konkrétního výrazu, participace na postupnému procesu jeho sebevyjadřování vede k tomu, že si coby recipienti vytváříme významy a obrazy, které z naší recepce tohoto napodobujícího postupně vyplývají.

V souvislosti s reprezentací Gadamer podotýká dokonce cosi, co nás může obloukem vrátit k pojetí paměti coby konstruktivní rekatégorizace. Tvrdí totiž, že „naše schopnost zachovávat a udržet, schopnost, která zakládá naši kulturu, spočívá sama na faktu, že musíme vždy znovu a znovu uspořádávat to, co hrozí, že nám zmizí před očima.“<sup>91</sup>.

V případě reprezentace jde tedy o jakýsi tvořivý princip neustálého znovu-uspořádávání a přetváření již minulého, abychom jej v naší paměti oživilí a dali mu v přítomnosti smysl.

Paradoxní na tom je, že takto pojatá reprezentace (neoddělitelná od prezentace) svým principem velmi nápadně odpovídá právě Edelmanovu pojetí *ne-reprezentační* paměti coby konstruktivní rekatégorizace. I díky ní jsme totiž údajně schopni v přítomnosti

---

33–46. ISSN 0862-5409.

89 Ostatně Etlík ve své studii *Dvě tradice v jedné* podotýká, že i v případě Saussurovy teorie pracující s e vztahem „označujícího“ a „označovaného“ je celá věc někdy zjednodušovaná a expresivní a artikulační schopnosti má „signifiant“. Více viz Etlík, Jaroslav, 2019.

90 Mukařovský doslova říká, že znak je "smyslovou realitou, jež se vztahuje k jiné realitě, kterou má vyvolávat". In MUKAŘOVSKÝ, Jan, 2000.: *Studie I*. Brno: Nakladatelství HOST. ISBN 80-86055-91-4. Str. 210.

91 GADAMER, Hans-Georg, 2019. *Pravda a metoda I: Nárys filozofické hermeneutiky*. Praha: Triáda. ISBN 978-80-87256-62-6.

vědomí zkonstruovat integrovanou mentální scénu, která dává určitý smysl právě proto, že ji přetváříme vzhledem k naší aktuálně žité přítomnosti.

Podstatou celé této úvahy je zdůraznit, že divákova mysl už jenom ve vztahu k paměti musí vyvíjet výraznou tvůrčí aktivitu, aby vůbec byla schopna vnímat, co se před ní odehrává.

Nejde mi oproti tomu o to obhajovat jakoukoli univerzálně platnou definici pojmu reprezentace. Pouze mi přijde důležité poukázat na to, že mezi neurokognitivním náhledem na to, co znamená reprezentační či nereprezentační, a tím, jak různě může být definovaná reprezentace v rámci divadla, existuje poměrně netriviální vztah, k němuž je třeba přistupovat s jistou opatrností.

### **3.5. Shrnutí: co vyplývá pro můj výzkum**

Kognitivní teatrologie vychází z představy, že divák už je vzhledem k mentálním operacím, které během představení musí provádět, aktivní už svým samotným způsobem vnímání, skrze něž si vytváří jisté vnitřní obrazy světa, který je před ním otevřen.

Hovořila-li jsem v úvodu této práce o tom, že divák do představení zapojuje svou vlastní zkušenost, dotkla jsem se v tomto oddílu například role paměti nahlížené coby živý proces, který významně ovlivňuje a spoluutváří naše vnímání scén v přítomnosti.

Jakkoli zkoumání fungování lidské paměti a dalších kognitivních operací považuji za vrcholně zajímavé téma pro divadelní umění, přesto bych se v této práci – v návaznosti na McConachieho zavádějící propojení pojmu reprezentační paměti a divadelní reprezentace - ráda nadále vyhnula nekritickému používání neurokognitivních výzkumů<sup>92</sup> coby jednoznačných odpovědí na divadelně-teoretické otázky.

Ráda bych tyto výzkumy nadále využívala spíše ve formě inspirace či myšlenkových modelů, které bych zkoumala s důrazem na divadelně-teoretický kontext, spíše než jako „tvrdými daty podložené“ důkazy rozhodující o správnosti jednoho či druhého způsobu, jímž divák může vnímat a interpretovat představení.

---

92 Jejichž fundovaná reflexe navíc rozhodně není součástí mé odborné expertizy.

Divadelně-teoretický kontext, z něhož v této práci vycházím, a který je inspirován teorií Jaroslava Etlíka přitom je, že se divák nachází mezi dvěma rovinami divadelního díla, které si musí v jistém – někdy i dynamicky proměňujícím se - poměru vzájemně propojovat dohromady, chce-li se k vnímanému dění vztahovat jako k divadelnímu představení.

V tomto smyslu se tak minimálně skrze své vnímání stává divák aktivní v rámci jakéhokoli typu divadelního představení, a to bez ohledu na to, zda se nachází v rámci tradičnějšího uspořádání v potměném hledišti či má svobodu pohybu v primárně nedivadelním prostoru.

Klíčovou otázkou, k níž budu postupně směřovat tuto práci, je to, jakým způsobem divákovu recepci ovlivňuje, když daná forma svým konvenčnějším rozvržením hlediště a scény umožňuje divákovi, aby mezi rovinou ontologického a noetického osciloval s pomocí zavedeného úzu, který mu na základě tradičního uspořádání pomáhá rozlišovat, jak se má ke kterému dění – například k dění v hledišti vůči dění na scéně – vztahovat.

Či naopak jaký vliv na jeho recepci může mít, pokud jsou tato zažitá pravidla narušena a on po nich musí v rámci představení pátrat.

Umožňuje dodržování předem dané dohody divákovi, aby svou kognitivní aktivitu v určitém směru prohloubil, a nebo naopak může být tato kognitivní aktivita nedodržováním jasných pravidel aktivizována?

## **3.6. Pozornost jako aktivní proces**

### **3.6.1 Oscilace pozornosti mezi dvěma rovinami**

Nad položenou otázkou o možnostech prohloubení jisté kognitivní aktivity v rámci dodržování konvenční dohody, na základě níž divadelní recepce probíhá, versus narušení této dohody ve prospěch podnícení této aktivity v jiném směru bych se ráda zamyslela na základě prozkoumávání kognitivně teatrologického pojetí „pozornosti“.

Na důležitou roli pozornosti v rámci divadelního představení jsem již ostatně narazila i v rámci kukátkové části představení *Tady je ještě všechno možné* poznámkou, že: „představení je na pozornost náročné“ a právě prozkoumání pozornosti považuji za možný inspirativní materiál pro můj další výzkum.

Z perspektivy kognitivní teatrologie je pozornost jednou z klíčových kognitivních operací při vnímání divadelního představení.

Ve své knize *Engaging Audiences* Bruce McConachie tvrdí, že divák musí „aktivně provádět myriádu neviditelných kognitivních operací, aby byl vůbec schopen vnímat divadelní představení“<sup>93</sup>.

Ve vztahu k tomuto tvrzení cituje neurovědce Geralda Edelmana a Merlina Donalda<sup>94</sup>, kteří ve svých výzkumech poukazují na schopnosti odlišující lidského tvora od lidoopů, jež jsou podle McConachieho nutnou prerekvizitou pro vnímání divadla. Patří mezi ně vedle schopnosti vnímat symbolická gesta a automaticky si vybavit jazykové symboly i schopnost sebe-uvědomění, sebezpoznaní či kognitivního multitaskingu<sup>95</sup>.

Průsečíkem, který všechny tyto vyjmenované „prerekvizity divadelního vnímání“ spojuje, je schopnost poodstoupit od aktuálně prožívaného a nahlédnout jej ve vztahu k jakési druhé rovině. Sám McConachie tuto schopnost vnímání, které probíhá na více vzájemně k sobě vztažených úrovních, které si v mysli spojujeme do jednoho organického celku, dokonce označuje za naprosto esenciální aktivitu, která umožňuje divákovi podílet se na recepci představení.

Ve vztahu k těmto dvěma rovinám, na jejichž existenci jsem v jistém smyslu narazila již v teoretickém úvodu této třetí kapitoly, nahlíží McConachie i pozornost.

V souvislosti s ní se zamýšlí například nad tím, že divák nedokáže v rámci představení nevnímat například to, co se děje v sále (šoupání nohou, pokašlávání, nepohodlnost vlastní sedačky), ale dokáže rozeznat toto dění jako odlišný mentální prostor.

Autor zde zmiňuje, že toto „vyrámování (*'framing off'*) divadelního představení od sociálního okolí“<sup>96</sup> souvisí s naší schopností rozdělit tyto dva druhy dění do rámců dvou různých recepčních událostí, přičemž to, že to vůbec dokážeme, je výsledkem kognitivního multitaskingu. Pozornost podle něj funguje jako „jako přesně zaměřený reflektor s automaticky nastavitelným světelným kuželem, který nám umožňuje vnímat větší nebo menší viditelné pole.“<sup>97</sup>

---

93 MCCONACHIE, Bruce A., 2008. Op. Cit. Str. 23.

94 DONALD, Merlin: *Origins of the Modern Mind: Three Stages in the Evolution of Culture and Cognition*. London: Harvard University Press. ISBN 0-674-64483-2.

95 MCCONACHIE, Bruce A., 2008. Op. Cit. Str. 27.

96 MCCONACHIE, Bruce A., 2008. Op. Cit. Str. 28.

97 Přičemž samozřejmě při recepci divadelního představení nehraje roli pouze „visual field“, ale i pole obhospodařovaná našimi dalšími smysly jako sluch, čich, etc. Více viz MCCONACHIE, Bruce A., 2008. Op. Cit. Str. 24

McConachie podotýká, že „diváci však vždy nezaměřují 'světelný kužel' své mysli (nebo 'neotevírají své uši') směrem ke scénické akci. Mohou být rozptylováni ostatními diváky, pokusy uvelebit se na svých sedadlech či se začít zabývat osobními záležitostmi nesouvisejícími s představením.“<sup>98</sup>.

V této souvislosti je zajímavá autorova historická poznámka k situaci francouzských diváků v Comédie Française v 18. století. Ti se podle autora, stejně jako v jiných pařížských divadlech té doby, během představení mezi sebou ve stoje strkali v parteru, v němž na sebe díky rozsvíceným světlům<sup>99</sup> navíc viděli a údajně i nahlas kritizovali probíhající dění.

Jeden z tehdejších diváků, filozof Étienne Bonnot de Condillac, podotýká ke své zkušenosti s tímto typem vztahu diváků vůči představení toto: „Každý si jistě někdy povšiml, že člověk je nikdy není více náchylný k přesvědčení, že je jediným svědkem zajímavé scény, když je divadlo zaplněno až do posledního místa.“<sup>100</sup>.

Pro roli, jakou pozornost může hrát pozornost na aktivním vnímání divadelního představení, z teorie, kterou na toto téma abbé Condillac dále rozvíjí<sup>101</sup>, vyplývá podle McConachieho zajímavá myšlenka.

Přítomnost velkého množství okolostojících mezi sebou komunikujících diváků může pozornost daného diváka nejen rušit, nýbrž i paradoxně zaostřovat. Ve snaze o překonání rušivých elementů se může podle něj divák pokusit vyvinout větší soustředění – ve smyslu aktivního vztahování se vůči představení - než pokud ho sleduje z pohodlného sedadla v tichém poloprázdném sále. To podle McConachieho<sup>102</sup> souvisí s tím, že musí aktivně přesouvat svou pozornost tam a zpět mezi mezi „skutečným“ děním v sále a děním na scéně.

Jakkoli je toto pozorování potenciálně inspirativní, zároveň mě nutí se ptát: je to skutečně a bezesbytku pravda? Musí se divadelní představení odehrávat skutečně jen na scéně a dokáže divák skutečně rovinu „skutečnosti“ a rovinu divadelního představení vždy bezpečně rozeznávat jedno od druhého, aby s jistotou věděl, kam má svou pozornost nasměrovat?

---

98 MCCONACHIE, Bruce A., 2008. Op. Cit. Str.24

99 Zvyk zhasínat v hledišti se výrazně rozšiřuje až v 19. století.

100Abbé Condillac citovaný v Jeffrey S. Ravel, *The Contested Parterre: Public Theater and French Political Culture, 1680–1791* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1999). Jinak také MCCONACHIE, Bruce A., 2008. Op. Cit. Str. 54.

101 Viz Abbé Condillac, jehož poznámky jsou citované v RAVEL Jeffrey S., *The Contested Parterre: Public Theater and French Political Culture, 1680–1791* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1999).

102 MCCONACHIE, Bruce A., 2008. Op. Cit. Str. 29.

### 3.6.2. O mentálních prostorech

Sám McConachie charakterizuje - v souladu se svým kognitivně-teatrologickým zaměřením - dvě roviny, které hrají při našem vnímání divadelního představení roli a určují, jak se k němu budeme vztahovat, jako tzv. mentální prostory.

Mentální prostory definuje jako malé konceptuální balíčky konstruované během toho, jak vnímáme a myslíme tak, abychom byli schopni porozumět situaci a odpovídajícím způsobem v ní jednat<sup>103</sup>. Slovu „konceptuální“<sup>104</sup> lze v tomto případě dle McConachieho rozumět jako jakési souhrnné představě, která zastřešuje celou třídu obdobných jevů, skutečností, živých či neživých entit, myšlenek, apod.

Výrazem „konceptuální“ se přitom ale McConachie nesnaží zdůraznit, že by nutně šlo o abstraktní všeobecnou platnost takového konceptu, ale dokládá, že se do jisté míry může jednat i o náš subjektivní koncept, skrze nějž vnější i vnitřní realitu uchopujeme a prožíváme.

Právě tato subjektivita je přitom zajímavým aspektem ve vztahu k tvrzení, že divák dokáže jednoznačně rozlišovat mezi děním v sále a divadelním představením.

K této poznámce mě vede například vzpomínka na moji divácká zkušenost s představením Jiřího Adámka a Kláry Hutečkové *Lidé chodí sem a tam* v Alfredu ve dvoře<sup>105</sup>.

---

103 EDELMAN, Gerald a TONONI, Giulio, 2001.

104 McConachie volí v anglickém jazyce slovo „concept“, které je do češtiny v případě kognitivně-teatrologické literatury střídavě překládáno jako „koncept“ nebo jako „pojem“. S překladem „pojem“ se setkáváme velmi výrazně například v překladu knihy *Metaforý, kterými žijeme* G.Lakoffa a M.Johnsona. Mimo jiné při jejím rozboru v rámci teoretického semináře se studenty KTK DAMU jsem narazila na problematičnost českého překladu „pojem“, který sice může evokovat základ jakéhosi „pojetí, pojímání“ ve smyslu celkového uchopení, ale mnohem častěji studenty sváděl k významu typu „termín“ ve smyslu jednoslovného kodifikovaného pojmenování. To má sice s prvním zmíněným významem mnoho společného, ale jeho užívání studenty svádělo spíše k hledání čehosi nutně verbálního, kodifikovaného a terminologicky přesného než k uvažování o konceptech jako o širším souboru a myšlenkovém systému jevů, což výrazně ztěžovalo jejich pochopení kognitivně-teatrologického uvažování. V rámci této práce, určené primárně právě studentům a akademickému světu, budu proto z těchto praktických důvodů – a bez nároku na jakoukoli translato-logickou definitivu – používat český překlad „koncept“. Zmíněnou definici „konceptu“ přináší ve své knize EDELMAN, Gerald a TONONI, Giulio, 2001 na straně 104 a konkrétně zní: „By concept, we do not mean a sentence or proposition that is subject to the tests of the philosopher’s or logician’s truth table. Instead, we mean the ability to combine different perceptual categorizations related to a scene or an object and to construct a “universal” reflecting the abstraction of some common feature across a variety of such percepts.“. McConachie ve svém *Engaging Audiences* dále hovoří o tom, že některé koncepty jsou nám vtělené. V rámci své analýzy divadelního vjemu používá ovšem tuto „vtělenost“ poněkud problematičticky jako nástroj jakési jednotící interpretace divadelního vjemu mezi diváky navzájem. Zároveň vedle toho hovoří i o konceptech, které jsou subjektivní, jak zmiňuji v hlavním textu této práce. V rámci této práce se tudíž zabývám konceptuální integrací jako modelem, který mi umožňuje poukázat na komplexnost a vzájemnou propojenost divadelního díla a utváření těchto konceptů je do jisté míry subjektivní a otázku vtělenosti jistých konceptů, jíž jsem se dotýkala i ve své studii *Jak spatřit ženu, která neexistuje* (SOUČKOVÁ, 2019), ponechávám otevřenou pro mé budoucí zkoumání, které v tento moment přesahuje možnosti a zaměření této práce.

105 Alfred ve dvoře, 2021, Op.cit.

Představení se výrazně koncentrovalo na ohledávání tématu zvuku, šumu a hudby. V rámci klasického rozložení scény a hlediště, do něhož jsme coby diváci umístěni, stojí na scéně velké koncertní křídlo. Kolem něho se pohybují herci a jemně rozehrávají až gagovité situace rámované očekáváním, zda se z klavíru přece jen ozve nějaký tón.

V tom náhle uslyším z pravé strany hlediště jakýsi jemně ťukavý zvuk technického rázu. Otáčím se tím směrem a zdá se mi, že se ozývá z topení či ventilace. Následujících několik minut se intenzivně zabývám přemýšlením, zda tento zvuk je či není záměrnou součástí představení a jakou zde hraje roli. Po chvíli toto uvažování opouštím a pouze si užívám imaginativní hru s propojováním tohoto zvuku s děním na scéně.

V tomto případě šlo ve finále samozřejmě o umělecký záměr, který Klára Hutečková v rozhovoru<sup>106</sup> s Barborou Etlíkovou komentuje slovy: „Já osobně mám moc ráda, když přímo fyzicky cítím, jak tělo napíná uši a tolik by se chtělo oddat naslouchání, ale zároveň je „hudba“ příliš daleko nebo tichá na to, aby se v ní pokojně uvelebilo. Vlastně je to takové vzbuzení touhy, ne skrze příběh a narativ, ale fyzicky. Mívám při některých obrazech pocit, že realita tady ještě nekončí, že za tím ještě něco je. Je to takové tušení něčeho, o čem víme, ale nemáme k tomu snadný přístup.“.

Zajímavé na tomto komentáři - ve vztahu k myšlenkám této práce - je, že zde Hutečková vysloveně naráží na jakousi další realitu, na onu „druhou rovinu“, k níž nemáme přístup jinak, než skrze naslouchání danému zvuku a jeho vztahování k záměrnému celku divadelního obrazu.

Větu „že šlo *samozřejmě* o umělecký záměr“ jsem zde napsala proto, že v případě tvorby Adámka a Hutečkové může divák obeznámený s jejich dřívější tvorbou tuto pointu očekávat, což poměrně jistě nastavilo i zvýšenou pozornost, kterou jsem danému zvuku věnovala a proč jsem se po chvíli rozhodla tento zvuk propojovat se scénickým děním.

---

106 ETLÍKOVÁ, Barbora, 2022. S důvěrou klademe věci k sobě a doufáme, že se někde nějak propojí (Klára Hutečkové kritika kritiky). Blog Podhoubí. Dostupné z: <https://www.podhoubi.com/post/s-d%C5%AFv%C4%9Brou-klademe-v%C4%9Bci-k-sob%C4%9B-a-douf%C3%A1me-%C5%BEe-se-n%C4%9Bkde-n%C4%9Bjak-propoj%C3%AD-kritika-kritiky-kl%C3%A1ry-hute%C4%8Dkov%C3%A9>.

Tento způsob recepcce konkrétně nastavila nejen moje předchozí divadelní spolupráce s Klárou Hutečkovou<sup>107</sup>, ale i moje předchozí divácká zkušenost například s představením Adámka a Hutečkové *Oči v sloup* ve Studiu Hrdinů<sup>108</sup>.

I představení *Oči v sloup* je z velké části postavené na nejrůznějších hrách s tradičním divadelním vnímáním. Představení tematizuje diváckou recepci natolik výrazně, že posléze začne divákova rozjitřená vnímavost začne považovat za součást představení každé zakašlání či zaskřípění sedadla některého ze spoludiváků.

Ruch a šum, kteří diváci v hledišti vydávají tak přestane být odlišitelný od divadelního představení jako takového, protože se oba prostory začínají neoddělitelně překrývat a my coby diváci můžeme začít pátrat po jejich vzájemném vztahu.

Pro tato představení tedy tak zcela neplatí výše zmíněné McConachieho tvrzení, že bych byla coby divák jednoznačně schopna rozlišit dění v sále od divadelního představení a nasměrovat svou pozornost jedním směrem, jako tomu bylo v citovaném případě abbého Condillaca. Dokonce i moje uvelebení na sedadle – k němuž vzhledem k nepohodlnosti židlí ve Studiu Hrdinů dochází relativně často – se totiž může stát součástí divadelního představení.

Tato skutečnost je ovlivněna tím, že v případě představení Comédie Française bylo – jak je z popisu abbé Condillaca patrné – součástí poměrně jasné dohody mezi diváky a tvůrci, že se ono záměrné divadelní dění odehrává na scéně, a tudíž chci-li k němu upnout pozornost, mohu vyhodnotit okolní šum diváků jako rušivý element, který je záhodno ignorovat.

V případě představení Adámka a Hutečkové pak byla tato tradiční dohoda záměrně narušena – a toto „narušení“ svým způsobem poukázalo na složitější vztah mezi mentálním prostorem divadelního představení a fyzickým prostorem hlediště (kterému se budu hlouběji teoreticky věnovat ve čtvrté a páté kapitole této práce).

Důvod, proč jsem v předchozích odstavcích několikrát akcentovala svou předchozí zkušenost s tvorbou Adámka a Hutečkové spočívá v tom, že jsem chtěla ozřejmit roli, jakou může hrát subjektivita a otázka „zvykovosti“ v rozpoznávání oněch dvou různých mentálních prostorů skutečnosti a divadelního představení.

Zatímco někteří diváci - zvláště pak nemají-li s tímto typem tvorby předchozí zkušenost - mohou „ťukání“ u *Lidé chodí sem a tam* automaticky považovat za technickou závadu topení, jiní diváci se mohou ponořit do oné oscilace, kterou jsem zmiňovala ze své

---

107 Na již zmiňovaných inscenacích pohrávajících si s diváckou recepcí a zostřenováním vnímání – *Panoráma* (2017') a *K majáku do strany 73* (2015).

108 Představení mělo premiéru v roce 2019 ve Studiu Hrdinů v režii Jiřího Adámka.

vlastní zkušenosti, a ještě jiní diváci – jako například Hutečková – si mohou čistě a bez zábran užívat tento zvuk coby umělecký záměr a zkoumat jeho vztah k jakési nepřítomné, nedosažitelné realitě.

Za podstatné na tom považuji, že jsou všechny tyto různé druhy vnímání možné a otevřené divákovi proto, že i v rámci „klasicky“ rozloženého hlediště a scény se zde v rámci celého prostoru divadelního představení latentně proplétají roviny noetického a ontologického, umělého a skutečného a záměrného a nezáměrného, které si divák může různými způsoby propojovat dohromady. Stejně jako se svým pobýváním v takto rozšířeném prostoru divadelního představení stává jeho součástí i divák sám.

Tento poznatek tím či oním způsobem rozpracovává i mnoho dalších současných divadelních představení.

Jedním z častých příkladů je umístění některého z herců do hlediště, aby odsud vstupoval do dění na scéně a vtahoval tak prostor, v němž se nacházejí diváci explicitněji do prostoru reprezentovaného (namátkou zde mohu jmenovat například poměrně experimentální představení *Moravský Kras*<sup>109</sup> v Hadivadle či naopak poměrně „klasické“ představení *Mluvíti pravdu*<sup>110</sup> v ústeckém Činoherním studiu).

Nebo naopak můžeme mluvit o případech, kdy herci ze scény označují diváky v hledišti nejrozličnějšími pojmenováními a vytvářejí tak z přítomného publika součást reprezentovaného světa představení. (Například v představení *Kyjem po kebuli* v Divadle na Zábřadlí byli diváci takto pojmenováni coby farníci v kostele, v představení *Hanzelkazitmund* v Činoherním studiu jsou diváci označeni za účastníky besedy o dvou slavných cestovatelích. Tyto tendence propojování světa hlediště a jeviště do jednoho celku představení můžeme ostatně stopovat například až k Horníčkovovi a Werichovi, kteří v rámci svých slavných předscén například používali různé účesy diváků k popisu krajiny, která se před nimi zrovna rozprostírá<sup>111</sup>.)

---

109 Představení mělo premiéru v roce 2023 v režii Petera Gondy v Hadivadle.

110 Představení mělo premiéru v roce 2022 v režii Filipa Nuckollse v Činoherním studiu.

111 Dostupné z: [https://www.youtube.com/watch?v=K1\\_NxfigyYU](https://www.youtube.com/watch?v=K1_NxfigyYU).

### 3.6.3. Shrnutí: co vyplývá pro můj výzkum

Tím, že tato představení záměrně porušují tradiční dohodu, v rámci níž se v kukátkovém divadle věnuje *pozornost* primárně dění na scéně, přivádějí potenciálně diváka k jistému znejistění, jaká realita je tedy opravdu hodna jeho pozornosti a jakým způsobem si tyto různé roviny probíhajícího dění vzájemně propojovat.

Potenciálně přitom také ukazují, že i sám divák v hledišti je součástí divadelního představení. A to aniž by to od něj vyžadovalo fyzické opuštění místa v hledišti či hlasitou verbální interakci, které znamenají tak výrazné narušení tradiční dohody, že mohou *pozornost* diváka výrazněji obrátit ještě dalším směrem, jemuž se budu hlouběji věnovat obzvláště v páté kapitole této práce.

Co to od něj oproti tomu vyžadovat může, je prohloubení práce s pozorností, která se pohybuje mezi Etlíkovými rovinami přirozeného a sémiotického, aby jejich propojováním v jistém poměru spoluutvářela divadelní představení. Protože jak jsem poznamenala už v úvodu této kapitoly - právě schopnost vnímání, které probíhá na více vzájemně k sobě vztazených úrovních, mezi nimiž může naše pozornost oscilovat a které si v mysli dokážeme spojit do jistého celku, je jednou z esenciálních aktivit, která umožňuje divákovi podílet se na recepci představení, a to i když sedí takřka nehnutě v divadelním hledišti.

Už na případu oscilování pozornosti je patrné, že dichotomie „pozorující“ a „jednající“, která implicitně předpokládá, že divák v hledišti nevytváří žádnou činnost, *nota bene* aktivitu, která by ovlivňovala divadelní představení, je potenciálně zavádějící. A to už jen pouze poukážeme-li na výše zmíněnou teorii dokládající, že divadelní představení samo o sobě do velké míry existuje jako *vjem*, který si utváří sám divák.

Právě aktivitě, jíž se divák věnuje ve vztahu k propojováním různých rovin divadelního představení bych ráda věnovala hlubší zamyšlení v příští kapitole.

## 4. Třetí kapitola

Právě schopnost „propojování“ považuje McConachie za zcela základní princip vnímání divadelního představení. Tuto mentální operaci nazývá – v návaznosti na Gillese Fauconniera a Marka Turnera – jako konceptuální integrace neboli „blending“.

S odkazem na mé předchozí úvahy, vyplývající ze zkoumání kognitivního konceptu paměti, bych ráda v úvodu této kapitoly zdůraznila, že konceptuální integraci – jakkoli je v rámci kognitivně-teatrologických bádání široce uznávaným a využívaným konceptem – nevnímám jako deskriptivní schéma, které by na podkladu neurobiologických výzkumů jednoznačně odhalovalo a popisovalo, jak funguje naše vnímání a myšlení.

Místo toho bych zde ráda konceptuální integraci prozkoumala model, který mi přijde z teoretického i dramaturgického hlediska inspirativní pro to, jak propojenost našeho divadelního vnímání nahlédnout a z tvůrčího pohledu potenciálně rozpracovat, čehož jsem již několikrát při práci na konkrétních inscenacích<sup>112</sup> využila.

Jde přitom samozřejmě o model, který rozpracovává pouze jeden z aspektů, které mohou hrát při recepci divadelního díla roli, ale už i samotná jeho existence může poukázat na bohatost aktivity, kterou divák v rámci svého vnímání vykonává – a navíc mě právě tento model inspiroval k tomu, jak dále nahlédnout otázky spojené s konceptem diváka coby „spolutvůrce“.

Z tohoto důvodu se v této kapitole budu věnovat i prozkoumávání tvůrčího využití nástrojů tohoto modelu, přičemž konkrétním materiálem tohoto zkoumání zde budou vybrané scény představení *Tady je ještě všechno možné*.

Cílem zde není pouze ukázat, jaké podněty pro divákovu aktivitu se mohou nabízet, i pokud sedí na svém místě v hledišti, nýbrž i skrze následující analýzu dojít k prozkoumání hlubšího vzájemného vztahu roviny prezentace a reprezentace, jejichž koexistence bude v následujících kapitolách hrát podstatnou roli pro situaci, v níž se divák coby „spolutvůrce“ divadelního představení může nacházet.

---

112 Primárně jsem tuto inspiraci využila v rámci inscenací *Život návod k použití* (2021) a *Už není třeba dělat vůbec nic* (2022), které se intenzivně zaměřovaly na podněcování diváka, aby si propojoval několik paralelních rovin divadelního vjemu dohromady. V druhé, i když neméně důležité rovině, pak teorie konceptuální integrace zásadně inspirovala moje audiowalky po veřejném prostoru, v nichž jsem se zabývala možnostmi, v rámci nichž si divák může propojoovat dohromady „nesouvisele“ roviny skutečného okolního světa a předem nahrané zvukové audiostopy.

Toto směřování zde naznačuje i oblouk, v rámci něhož se ve svém přemýšlení nad *Tady je ještě všechno možné* pohybují: od analýzy některých detailů třetího výjevu, zaměřujícího se výrazně na téma prezentace a reprezentace, až po přelomový vstup živého psa na scénu.

Než přistoupím ke konkrétním příkladům toho, jak mi přijde inspirativní tento model využít, ráda bych v zájmu hlubšího porozumění nejdříve popsala, jak povahu a procesuální souvislosti konceptuální integrace charakterizují ti, od nichž tento koncept původně pochází.

## 4.1. Konceptuální integrace jako interpretace neurokognitivních výzkumů

S objevem konceptuální integrace jako nástroje vhodného k porozumění určitých myšlenkových procesů přišli Gilles Fauconnier a Mark Turner ve své knize *The Way We Think: The Conceptual Blending And The Mind's Hidden Complexities*.

Jejich kniha navazuje na proudy kognitivní vědy, které se ve svém uvažování stavějí proti teoriím myšlení postavených například na principech filozofické logiky a místo toho vycházejí z modelu myšlení založeném na analogiích<sup>113</sup>. Z něj vychází i teorie konceptuální integrace, kterou autoři řadí - v rámci principu myšlení v analogiích – například mezi metonymie či metafory.

Konceptuální integraci přitom charakterizují jako mentální operaci, která nám umožňuje propojit dva původně neslučitelné mentální prostory tak, abychom jejich spojením získali nový význam, s ním mohli dále nakládat jako s integrovaným celkem.

Principiální příklad jedné z nejjednodušších integrací mohu například vidět i na obrazovce počítače, na němž píšu tuto disertační práci. Mentální prostor technických počítačových příkazů (Ctrl+S, Ctrl+V, Ctrl+X, Ctrl+Z) je v OpenOffice v zájmu snadné přístupnosti pro uživatele integrován s navyknutým rámcem práce ve fyzické kanceláři.

Mohu tedy počítačová data *ukládat* či *vkládat do složek*, *nahrazovat* či dokonce *vyhazovat do koše* a to díky tomu, že v rámci tohoto „blendu“ zacházím s těmito dvěma různými mentálními prostory jako s jedním integrovaným prostorem, a můj počítač si převádí mé „vyhod' do koše“ do formy jemu srozumitelnému příkazu.

---

113 Podrobněji rozlišuje jednotlivé teoretické modely myšlení a vnímání z perspektivy jejich historického vývoje Paul Thagard ve svém *Úvodu do kognitivní vědy*. Viz THAGARD, Paul, 2001. *Úvod do kognitivní vědy*. Praha: Portál. 80-7178-445-1 .

Tento příklad je samozřejmě primitivní a použila jsem ho jen pro základní názornou představu, co to může znamenat spojení dvou primárně nespojitých prostorů s nimiž dále můžeme nakládat jako s integrovaným celkem.

Ale než se dostanu ke složitějším příkladům z divadelního prostředí, ráda bych přece jen ještě shrnula neurobiologický model, který Fauconnierovi a Turnerovi posloužil jako inspirace k načrtnutí onoho procesu „propojování“, na základě něhož k vznikání a integraci různých mentálních prostorů vůbec může docházet.

Fauconnier a Turner uvádějí, že schopnost utvářet tyto „blends“ vychází z psychologické a neurobiologické vlastnosti mozku, za základ jehož fungování je v současných neurovědách široce uznáván (např. Edelmanem a Donaldem) i v teorii myšlení (např. Paulem Thagardem) tzv. „konekcionismus“.

Ve své knize *Neural Geographies: Feminism and the Microstructure of Cognition* (Neurální Geografie: Feminismus a Mikrostruktura Kognice) vysvětluje Elisabeth Wilson zjednodušený princip konekcionismu slovy: „představte si kognitivní proces jako rozvinutí aktivací skrze síť pospojovaných neuronových jednotek (tzv. uzlů). Je to spojení mezi těmito uzly spíše než ty uzly samy o sobě, které přebírají klíčovou roli ve fungování sítě. (...) Vstupy do sítě některé uzly aktivují, tlumí jiné a začínají produkovat stabilní vzorec konexí“<sup>114</sup>. Právě z těchto konexí, vzorců, které tímto způsobem vznikají, se utvářejí zmiňované mentální prostory a výsledný „blend“.

Neurofyziolog Charles S. Sherrington přitom zdůrazňuje<sup>115</sup>, že vzhledem k tomu, že je mozek vysoce spojený a propojený orgán, tak se aktivace jednotlivých spojení (vzorců) neustále proměňují. Používá pro to metaforu kouzelného tkalcovského stavu, kde miliony blikajících člunků tkají rozpouštějící se vzorec, vždycky smysluplný a přesto nikdy stálý. Dochází přitom k neustále se měnící harmonii podvzorců, které jsou postupně aktivovány, a tak učiněny přístupnými pro použití v určitém čase a situaci.

Skutečnost, že jsou dva neurony v mozku na základní neurobiologické bázi spojeny, nutně neznámá, že budou i společně aktivovány. To, zda aktivace daného spojení nastane, závisí na tom, co je v konkrétním mozku zrovna aktuálně přítomné a co jej momentálně aktivovalo.

Některé z těch aktivací přitom přicházejí z podnětů vnějšího světa, který na nás působí, jiné z našich konkrétních záměrů v dané situaci a další zase například z tělesných

---

114 WILSON, Elisabeth, 1998. *Neural Geographies: Feminism and the Microstructure of Cognition*. New York: Routledge, 1998. Str. 6.

115 SHERRINGTON, Charles S., 2020. *The Integrative Action of the Nervous System*. Alpha Editions (přepřacované vydání z roku 1906). ISBN 978-9354179020.

stavů jako je únava nebo vzrušení, které nás právě ovlivňují.

Vzhledem k možné různorodosti způsobů, jímž může konkrétní divák vnímat představení je podstatné i dodat, že mnohá z těchto spojení vychází i z vnitřní konfigurace našeho mozku získané z naší osobní biografie, kulturního zázemí, které nás formovalo a úplně v prazákladu samozřejmě i z biologické evoluce našeho lidského druhu.<sup>116</sup>

Podle McConachieho (a potažmo i Fauconniera a Turnera) je mnoho z těchto měnících se aktivací v rámci neuronové sítě výsledkem práce naší imaginace, která usiluje vytvořit takovou integraci, která by jí pomohla porozumět příslušné situaci a odpovídajícím způsobem se k ní vztahovat.

Podle Fauconniera a Turnera přitom v případě konceptuální integrace nejde o mentální operaci, kterou bychom zdaleka vždy prováděli vědomě. Jedná se o „imaginativní operaci konstrukce významu, která funguje rychlostí světla, mimo horizont vědomí a nechává jen několik formálních stop své komplexní dynamiky“<sup>117</sup>.

Tvorba „blendu“ je tak v zásadě jen zpola vědomá integrace všech zúčastněných mentálních prostorů. Do ní vstupují kromě naší kognitivní práce právě i nevědomé kofingurace našeho mozku, tělesné vjemy, okolní fyzické prostředí a naše biologická podmíněnost.

Z toho logicky vyplývá pro použití tohoto modelu důležitý poznatek a totiž, že tvorba těchto blendů – čili v mém případě způsob, jímž si divák utváří divadelní vjem – je vždy neustále proměňujícím se procesem, jehož podoba je mj. výsledkem jak aktuálního individuálního nastavení diváka, tak i jeho předchozí zkušenosti.

## 4.2. Konceptuální integrace z perspektivy kognitivní teatrologie

Bruce McConachie – z něhož posléze při využívání konceptuální integrace vycházejí další světoví i čeští kognitivní teatrologové<sup>118</sup> - zdůrazňuje, že cílem konceptuální integrace je konkrétně konstrukce významu, a to prostřednictvím komprese a propojení několika jinak neslučitelných mentálních prostorů do jednoho mentálního prostoru tzv.

---

116 EDELMAN, Gerald a TONONI, Giulio, 2001. Op. cit. Str. 26.

117 FAUCONNIER, Gilles a Mark TURNER, 2002. *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. New York: Basic Books. ISBN 978-0-465-08785-3. Str.15

118 V České republice se kognitivní teatrologií například výrazně zabývá Šárka Havlíčková- Kysová. Viz také například její studii *Metafory, kterými hrajeme*. HAVLÍČKOVÁ-KYSOVÁ, Šárka, 2015. *Metafory, kterými hrajeme. Perspektivy a meze české kognitivní teatrologie*. Theatralia č. 1. Brno ISSN 2336-4548. Str. 65-84. (dostupné online).

„blendu“<sup>119</sup>. S tímto integrovaným celkem pak naše mysl dokáže dále pracovat a rozvíjet jej, aby došla kýženého výsledku, jímž je v tomto případě pochopit danou situaci a odpovídajícím způsobem na ni zareagovat.

Výsledkem této operace může být podle Fauconniera a Turnera například schopnost rozhodovat soudní spory (propojení prostoru „kodifikované legislativy“ a reálných mnohotvárných životních příběhů), dorozumívat se jazykovými symboly, pracovat s mapami, provozovat magii, lhát či právě vnímat divadlo.

Abych tento princip konkrétněji přiblížila, podívejme se například na případ lhaní.

Pokud lžeme, pracujeme s dvěma neslučitelnými mentálními prostory, a to reality skutečné a reality smyšlené, která se od té první se logicky v inkriminovaných bodech odlišuje.

V rámci konceptuální integrace se tyto dva prostory pokoušíme propojit do jednoho prostoru (tzv. „blendu“) skrze narativ, který se snažíme předat tak, aby se skrze něj dva neslučitelné vstupní mentální prostory spojily do jedné integrované události, s níž bude dále nakládáno jako s kompaktním celkem.

Zásadní pro tuto operaci je, že podněty, z nichž se utvářejí oba vstupní prostory, mohou být dynamicky proměnlivé, a to se kontinuálně promítá do výsledného „blendu“. Budeme-li se držet příkladu s lhaním, pak například pokud jsem tvrdila, že jsem předchozí večer nemohla dorazit do práce, protože jsem byla nemocná, zatímco ve skutečnosti jsem ho strávila na večírku, může do mentálního prostoru reality vstoupit událost, že mě někdo zahlédl pohybovat se v centru města. Aby výsledný blend prostoru reálného a smyšleného odpovídal, budu muset do svého narativu zařadit například vysvětlení, že jsem si šla do centra pro léky.

Narativ, jehož cílem je v tomto případě oba prostory propojit, tedy vychází z ustavičného křížového mapování obou mentálních prostorů s cílem nalézt body, skrze něž je možné oba prostory propojit, a to navzdory tomu, že do obou těchto prostorů mohou během času vstupovat nové a nové elementy.

Jak zdůrazňují Fauconnier i Turner, vytváření integrované sítě tedy zahrnuje nastavení dvou vstupních mentálních prostorů a jejich křížové mapování, selektivní projekci nalezených společných bodů do blendu, v rámci něhož vzniká emergentní struktura, kterou je možné dále rozvíjet. Oba vstupní mentální prostory přitom udržují s „blendovaným prostorem“ neustálý obousměrný vztah, takže se jakákoli změna

---

<sup>119</sup> Jakkoli by bylo možné tento výraz přeložit například slovem „smíšenina“, vzhledem k rozšířenějšímu používání anglického termínu „blend“ i v českém prostředí zůstanu v rámci této práce u něj.

v nich může do výsledného blendu promítnout a proměnit ho, přičemž všechny tyto operace mohou být rozvíjeny paralelně a dynamicky. Celá integrovaná síť se takto ve vzájemných vztazích živě proměňuje až dosáhne rovnováhy, kterou specifikuje kontext - v tomto případě udržitelná lež.

Stejně jako u lhaní je i u divadelní recepce třeba mentální aktivity, kterou divák musí vykonávat, aby oba mentální prostory dvou rovin divadelního představení propojil tak, aby se dostal ke kýženému výsledku. Princip, na němž probíhá „blending“, a který jsem se zde takto pokusila ukázat, je v obou případech stejný, ovšem přesto bych zde ráda upřesnila drobný rozdíl mezi divadlem a lhaním, jemuž se Fauconnier a Turner už nevěnují<sup>120</sup>.

Tímto rozdílem je, že divadlo se od lhaní zásadně odlišuje svou obvyklou<sup>121</sup> metakomunikací, že ono propojování reálného a „smyšleného“ prostoru je ze všech zúčastněných stran přiznaná hra.

V rámci tradičního rozložení rolí v divadelním představení by se dalo říci, že primárním původcem této hry je herec, který skrze své hraní tvořivě propojuje ony dvě roviny divadelního představení do vzájemného vztahu a divák si je propojuje dohromady na základě své recepce, přičemž může díky existenci zpětnovazební smyčky hercovo hraní skrze svou živou spolupřítomnost ovlivňovat.

Hra se ve svém základu nesnaží popírat existenci jistých rozměrů skutečného prostoru, ale spíše si ním přiznaně kreativně pohrává ve smyslu slavné eseje E.R.Gombricha „*Meditace o koníčku*“. Gombrich zde navazuje na koncept pozměněného vidění, s nímž přichází Wittgenstein který ve svých *Philosophical Investigations*<sup>122</sup> hovoří o tom, že na estetické objekty se lidé dívají v jiném řádu vidění, který by snad šel vyjádřit slovy „vidět jistou věc či člověka *jako* něco jiného“.

Jako příklad tohoto vidění uvádí Gombrich dětskou hru: „Pokud dítě nazve klacek koněm... pak klacek není ani znakem, označujícím koně, ani portrétem individuálního koně. Svou schopností sloužit jako "substituace" se klacek stává koněm ve svém vlastním řádu.“<sup>123</sup>.

---

120 Přesnější by bylo říci, že o nich nehovoří pravděpodobně proto, že jejich zájem není primárně upřen k přesnější aplikaci teorie konceptuální integrace na divadelní vjem, ale spíše ke snaze ukázat co nejobecnější uplatnitelnost této teorie v rámci co nejširšího ranku lidských činností a lidského myšlení obecně.

121 Samozřejmě existují výjimky, jako například Neviditelné divadlo Augusta Boala, jehož paradoxní název ale už sám odkazuje k tomu, že se jedná o počín diverzivní ve vztahu k běžnému divadelnímu úzusu, a tím potažmo existenci tohoto úzusu strvzuje.

122 WITTGENSTEIN, Ludvig, 2009. *Philosophical Investigations*. 4.vydání. New York: Wiley-Blackwell . ISBN 978-1405159289.

123 GOMBRICH, Ernst Hans Joseph: *Meditace o koníčku*, citováno z SALTZ, David "Infiction and Outfiction: The Role of Theatrical Fiction in Theatrical Performance," in *Staging Philosophy*. ISBN

Hrající si člověk tedy na rozdíl od člověka, který lže, může *přiznaně* propojovat prostor skutečného a prostor reprezentovaného dohromady a ten se v nově nastoleném řádu stává koherentním celkem – v našem případě koherentním celkem divadelního představení.

A přesto - jakkoli jsem zde právě divadelní představení od lži odlišila - jsem už v úvodu této práce zmínila člověka, o němž jsem řekla, že v rámci divadelního představení „lže“. Byla jsem já coby divák v rámci interaktivní situace v *You are here*, když jsem nechtěla přistoupit na propojování se s ostatními účastníky a sdělovat jim osobní informace, ale zároveň jsem nedokázala z interakce vystoupit natolik, abych tuto skutečnost zveřejnila. .

Z výše řečeného mi vyplývá otázka: rozhodla jsem se *lhát*, protože jsem si z určitých důvodů nechtěla *hrát*?

Vnímala jsem, že by bylo třeba jistým způsobem zareagovat ve vztahu k dvojí rovině divadelního představení, ale ve skutečnosti jsem se nechtěla na utváření tohoto představení podílet? (Tedy podílet v tom smyslu, že bych tvůrčím hravým způsobem svou fyzickou i verbální reakcí funkčně propojila obě jeho roviny dohromady tak, aby mi to dále umožnilo se na zmíněném divadelním představení účastnit.)

Přesnější a hlubší prozkoumávání tohoto typu situace, v níž se divák může v interaktivněji zaměřených divadelních tvarech nacházet (ve vztahu ke konceptuální integraci oněch dvou rovin), bude součástí páté kapitoly této práce.

Na tomto místě bych se oproti tomu ráda zaměřila na aktivitu, kterou divák ve vztahu ke konceptuální integraci může vykonávat, sedí-li na svém místě v potemnělém hledišti.

### **4.3. Konceptuální integrace a *Tady je ještě všechno možné***

#### **4.3.1. Třetí výjev z perspektivy konceptuální integrace**

Konceptuální integraci jsem výše charakterizovala jako aktivitu, v rámci níž coby divák propojuje dohromady dva různé mentální prostory tak, abych tímto propojením utvořil prostor s novým významem, který mi umožní se k této situaci nadále jistým způsobem vztahovat.

Příslušnou situací, k níž je třeba se jistým způsobem vztahovat z pozice diváka sedícího v hledišti, může být v našem případě například situace objevení se dívky ve třetím výjevu popsaná v předchozí analýze *Tady je ještě všechno možné*.

V rámci analýzy představení jsem navíc již zmiňovala, že právě ve třetím výjevu se velmi explicitně otevírá konfrontace mezi prostorem skutečnosti a prostorem nehmotného, představovaného.

Uvedla-li jsem výše, že konceptuální integrace se sice ve velké míře odehrává mimo horizont vědomé reflexe, ale ponechává za sebou několik stop své formální logiky, můžeme právě v této scéně – v rámci tohoto představení formálně i tematicky rozpracovávajícího principy vnímání – několik těchto stop její formální logiky postřehnout a blíže si na nich ukázat možnosti jejího fungování.

Konceptuální integrace coby imaginativní konstrukce významu totiž může fungovat na více různých úrovních, než je pouze propojování prostoru „skutečného“ a „reprezentovaného“. Integrace na této úrovni samozřejmě zůstává i nadále esenciální pro vnímání divadelního představení, ovšem pokud ji inscenátoři zvolenou divadelní (například právě participativní) formou neučiní předmětem divákovy aktivní reflexe, může se odehrávat i na úrovních mnohem subtilnějších.

Právě toto vrstvení různých konceptuálních integrací zde budu sledovat s důrazem na to ukázat, v čem mi tento model připadá inspirativní.

A to s důrazem na výběr těch integrací, které mi z dramaturgického pohledu přijdou v rámci třetího výjevu *Tady je ještě všechno možné* nosné pro vytvoření oblouku vedoucího až k prozkoumávání divákovy vztahu k „mezilidskému setkání kolem ohně“.

Základní situací, v níž se na počátku třetího výjevu divák nachází, je, že sedí ve ztemnělém hledišti s vědomím, že se právě nachází v divadle, jehož fungování coby uměleckého druhu stojí na jistých principech.

K jednomu z nich v rámci běžně zažitých diváckých konvencí patří, že zaostříme svou pozornost směrem k tomu, co na základě světelných, zvukových či hereckých podnětů považujeme za prostor pro hru.

Umístění prostoru pro hru v případě „kukátkovým“ způsobem postaveného třetího výjevu v tento moment – opět dle konvence - víceméně odpovídá fyzickému prostoru scény. Přičemž ale z kognitivního pohledu je hrací prostor zásadně určován pohybem herců, což samozřejmě teoreticky naznačuje možnost jeho přesunutí mimo fyzické vymezení jeviště.

Jednou z výrazných konceptuálních integrací, na nichž je tento výjev dramaturgicky postaven, je očekávání (a tím potažmo i vznikání) dramatické osoby nazvané Ona. Její podoba mohla být až do jejího fyzického zjevení na scéně utvářena divákem na základě podnětů z mentálního prostoru, jehož součástí byly například

- 1) scénické výjevy obyvatel továrny, stylizované Její vzpomínkou a vnímáním,
- 2) filmová projekce detailů, které ji v továrně zaujaly
- 3) Její repliky pronášené z reprodukováného záznamu komentující Její příchod do továrny,

Než se objeví fyzické tělo herečky, utváří si divák z těchto a dalších podnětů entitu zvanou Ona coby mentální koncept. Může přitom vycházet ze zjevně subjektivního zabarvení výše vyjmenovaných podnětů, které odkazují k jisté specifické individualitě osoby, která se má teprve zjevit.

Okolnosti jejího zjevení přitom představivost přímo pobízejí – těsně před jejím příchodem se všude rozhostí tma, do níž zaznívá pouze její hlas a ve stále prodlužujícím napětí klouže sálem světlo baterky, jejíž světelný kužel hravě směřuje naši pozornost všude jinde než na Její tvář.

Mentální koncept její osoby, který jsme si až doposud snovali, je ovšem sám produktem mnoha dalších konceptuálních integrací.

#### **4.3.2. Konceptuální integrace divadelní situace a mapy**

Jeden z takových příkladů můžeme vidět v konkrétním momentu, kdy – budu-li se držet kategorií naznačených a očíslovaných o tři odstavce výše -

- 1) v polozastavené situaci na scéně vidíme Kuchaře nalévajícího sběračkou polévku a obědvajícího Clemense,
- 2) v projekci se objeví část schematické mapy továrny a v ní umístěné haly

Dva mentální prostory, které vstupují do hry, jsou mentální prostor situace utvářené hrou herců v jistém – v základu fyzickém - prostoru a mentální prostor mapy, mapující tentýž prostor, který vidíme před sebou.

Již mezi výše vyjmenovanými praktickými příklady „blendingu“ jsem narazila na to, že vztah mapy a skutečného území je typickou konceptuální integrací.

Z filozofické perspektivy je vztah mapy a území je známým problémem, který shrnuje filozof Gregory Bateson (s odkazem na A.Korzybského) slovy: „skutečností je, že zpráva, jakéhokoli druhu, v sobě neobsahuje objekty, které denotuje.“<sup>124</sup>. Zjednodušeně přeloženo se tato problematika dotýká vztahu reprezentace objektu vůči objektu, který je reprezentován. Mapové schéma továrny tak například zjevně nezahrnuje lidi, kteří se v ní právě v jistých pozicích věnují obědu, stejně jako nezachycuje například světlo, které se jejím modrým prostorem postupně rozlévá.

Mentální koncept mapy už je ostatně sám o sobě postaven na tom, že ve zmenšeném – tudíž nutně zkráceném - poměru znázorňuje abstrahované prostorové informace o objektech takovým způsobem, aby mapu v rámci orientace šlo používat co možná bez ohledu na proměňující se podmínky živé skutečnosti.

Máme tedy tyto dva různé mentální prostory, které se za účelem porozumění situaci pokusíme integrovat dohromady.

Fauconnier a Turner vysvětlují<sup>125</sup>, že vytváření integrované sítě nejprve zahrnuje nastavení mentálních prostorů a jejich vzájemné porovnávání, neboli křížové mapování jejich společných bodů.

V případě mentálního prostoru divadelní situace odehrávající se v prostoru jistého tvaru a mapového schématu tento tvar znázorňujícího je celkem jasné, že propojovacím společným bodem jsou primárně obrysy tohoto tvaru.

Společné prvky obou těchto vstupních mentálních prostorů (tedy obrysy tvaru) jsou projektovány do tzv. prostoru „generického“.

Obsah generického prostoru utváří budoucí rámec a strukturu „blendu“.

Do výsledné podoby „blendu“ se ovšem nepromítá jenom on, ale i některé vybrané elementy z původních vstupních prostorů. Z mentálního prostoru mapy si tak na fyzickou místnost, kterou vidíme před sebou, můžeme promítat například její technické parametry či kontext dalších prostorů, které se kolem haly nacházejí, a to dokonce včetně exteriérů, které „továrnu“ obklopují zvenku.

Spojením těchto dvou mentálních prostorů tak díky jejich výslednému „blendu“

---

124 BATESON, Gregory, 1987. *Steps to an ecology of mind: COLLECTED ESSAYS IN ANTHROPOLOGY, PSYCHIATRY, EVOLUTION, AND EPISTEMOLOGY*. 2.vyd. London: Northvale. ISBN 0-87668-950-0. Str. 186.

125 FAUCONNIER, Gilles a Mark TURNER, 2002. *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. New York: Basic Books. ISBN 978-0-465-08785-3.

dokážeme nejen získat více informací o právě vnímaném prostoru prezentovaném na scéně, ale z jejich integrace se rodí i tzv. emergentní struktura.

Díky rozvíjení této emergentní struktury si například dokážeme představit, do jakých jiných prostorů továrny může Kuchař odcházet, opouští-li halu dveřmi umístěnými napravo na scéně. Z hlediska divácké recepce tak nyní již pouze neopouští hrací prostor, aby vešel do zákulisí divadla, může odcházet třeba do „továrního skladu“ či „k popelnicím“.

Reprezentovaný prostor továrny se tak rozšiřuje i na další části prostoru divadla, které jsou divákovi zatím vizuálně skryté a za jiných podmínek by o nich neuvažoval jako o součásti fikčního světa.

(Tento „trik“, jak vtáhnout skutečný prostor divadelní budovy do prostoru reprezentovaného a konceptuálně jej tak uchopit ve vztahu k probíhajícímu představení, můžeme mimochodem v současném českém divadle spatřit poměrně nečastě. Například sám Buraj jej se svým týmem využíval v inscenaci *Kosmos*<sup>126</sup>, kde podobného výsledku dosahoval díky použití live kamery v zákulisí Nové scény, s podobným principem se pracovalo i v inscenaci *Tesla*<sup>127</sup> režiséra Jakuba Maksymova v rámci imaginárního výletu do sklepa pražské Komédie či v inscenaci *Kleopatra*<sup>128</sup> v Divadle na Zábradlí v rámci procházky po městském prostoru divadelní budovu obklopujícím, kterou skupina 8 lidí nakličovala coby procházku po egyptském podsvětí).

---

126 Představení *Kosmos* mělo premiéru v roce 2019 na Nové scéně ND v režii Ivana Buraje.

127 Představení *Tesla* mělo premiéru v roce 2021 v Divadle Komédie v režii Jakuba Maksymova.

128 Představení *Kleopatra* mělo premiéru v roce 2021 v Divadle Na Zábradlí v režii skupiny 8 lidí.

### 4.3.3. Konceptuální integrace divadelní situace a slova

Principy konceptuálních integrací ovšem můžeme sledovat ve třetím výjevu i dále, kdy zmíněný „trik“ začíná získávat explicitnější vztah k očekávání (a utváření) dramatické osoby, který je nazvaný Ona.

Podíváme-li se na dříve vyjmenované tři oblasti podnětů, na základě nichž představa o Ní může vznikat, můžeme se v rámci třetího výjevu posunout do momentu, kdy do hry vstupuje

1. její replika.

„Blend“ živé situace v prostoru a mapy, který jsem právě popsala výše, se tak může stát dalším vstupním mentálním prostorem.

V druhém mentálním prostoru – prostoru reprodukováného narativu, intonovaného pozoruhodně nezúčastněným hlasem, který jako by proplouval vysoko nad vším – se ozve replika: „Možná je místnost malá, aby se dala označovat za halu. Já jí tak ale říkám. Ještě nikdo tu předtím nebydlel. Jsem první obyvatelkou haly.“

Pronesená slova mají k prvnímu mentálnímu prostoru (dříve utvořenému „blendu“) paradoxně podobný vztah jako ten, na němž funguje princip mapy.

I zde tento vztah vystihuje myšlenka, že zpráva neobsahuje objekty, které označuje. A Bateson pokračuje v myšlence dále: „Slovo 'kočka' nás nemůže podrápat. Vztah jazyku k objektům, které označuje je vztah srovnatelný s tím, který má mapa k území.“<sup>129</sup>

Z toho vyplývá, jak zdůrazňuje i sám Bateson, že stejně tak jako mapa není totéž co krajina, tak název není totéž, co označovaná věc.

Můžeme nyní nahlédnout dynamiku označovaného a označujícího, coby vzájemně procesuálního vztahu na jehož základě si vnímatel utváří jistý význam<sup>130</sup>, z perspektivy konceptuální integrace. Princip tohoto vztahu v tento moment nespočívá jen

---

129 BATESON, Gregory, 1987, Op.cit. Str. 186.

Toto tvrzení by samo o sobě mohlo být předmětem diskuze například ve vztahu k tvrzení Johna Austina, že každý konstativ je svým způsobem performativ – a tudíž že vyslovením jisté věci cosi ve vztahu k ostatním vykonávám. Jakkoli Fauconnier a Turner ve svém pojednání s mentálními prostory takto pracují a na úrovni, jíž se zde tímto tvrzením pro mě byl tento způsob uvažování ve vztahu k práci na scénáři *Už není třeba dělat nic*, z teoretického pohledu by v budoucnu jistě zasloužil hlubší prozkoumání a upřesnění.

130 Tuto problematiku otevírá ve svém Kurzu obecné lingvistiky Ferdinand de Saussure, přičemž ale výše zmíněnou interpretaci přejímám ze studie Jaroslava Etlíka *Dvě tradice*. Pokouším se tímto způsobem stále vést svůj výše naznačený přiznaný hravý dialog se sémioticko-strukturalistickým směrem myšlení, který se snažím nahlédnout z kognitivně teatrologické perspektivy. In ETLÍK, Jaroslav, 2019. Op.cit.

v křížovém mapování obou prostorů - v rámci něžž je otevřena otázka, zda vnímaný prostor není halou jen proto, že se ji tak někdo ze svých subjektivních pohnutek rozhodl nazvat - ale i v čemsi podstatnějším.

V mentálním prostoru verbálního diskurzu totiž existuje jakási obyvatelka haly, která viditelně není součástí fyzického prostoru, který se otevírá před diváky tady a teď.

Ze hry, která vzniká mezi prostorem a situací, kterou vnímáme na scéně (prvním mentálním prostorem, v němž žádná dívka není) a mentálním prostorem verbálního diskurzu, v rámci něhož jakási obyvatelka haly existuje, totiž na základě křížového mapování obou prostorů vzniká v „blendu“ prostor, v němž obyvatelka haly *chybí*.

Právě až skrze zkombinování mentálního prostoru, v němž někdo *není* s jiným (neslučitelným) mentálním prostorem, v němž tento člověk *je*, je možné jejich vzájemným porovnáním vytvořit mentální prostor, v němž daná osoba *chybí*.

Jak jinak je totiž možné *spatřit*, že někde někdo chybí? Jak vykrojit toto chybění z prázdného prostoru, nemám-li možnost aktivně vztáhnout jeden z těchto prostorů k druhému?

Emergentní struktura, která se dále rodí z takto utvořeného blendu „chybění“, je právě „očekávání“. Anticipace vzniká coby reakce na neznámou situaci, v níž se potřebuji zorientovat.

V tento moment je jedním z mých hlavních orientačních bodů subjekt hlavní vypravěčky, jejíž příchod nemusím samozřejmě s jistotou předvídat, ale neustále ve vztahu k jeho potencialitě existuje jisté napětí.

Na jeho dramatické distribuci očekávání a postupném vznikání představy této osoby v mysli diváka je ostatně postaveno mj. i množství známých dramatických textů - Beckettovo *Čekání na Godota*, postupné vynořování hlavních Shakespearovských postav typu *Macbeth*, kterého předtím dlouze ohlašují čarodějnice, etc...

#### 4.3.4. Mezihra: vtip

Může se zdát, že tento rozbor je trochu jako vysvětlování vtipu, který přílišnou analýzou ztratí kouzlo. Ale právě spousta vtipů je typickou konceptuální integrací dvou různých mentálních prostorů (např. vtip „Nastoupí zajíc do taxi řízeného vlkem a řekne: 'Do háje!'“<sup>131</sup>, vzniká integrací přirozeného biotopu, v němž se obě zvířata pohybují, a nadávky, kterou běžně užívají lidé v komunikaci).

Nechť vtipy vysvětlovat – stejně jako takto konstruktivisticky rozebírat imaginativní divadelní vjem – může snad být uvedena do souvislosti s výše zdůrazňovanou lidskou

---

131 Tímto nevyzdvihuji kvalitu citovaného vtipu, ale snažím se jen ukázat princip.

schopností provádět tuto imaginativní konstrukci významu automaticky bleskovou rychlostí a na sotva zcela vědomé úrovni.

#### **4.3.5. Slova a prostor představovaného mohou začít hledat vztah ke skutečnosti**

Integrace, které jsem až doteď popisovala, jsou ve vztahu k vytváření očekávání dívky průběžnými činiteli<sup>132</sup>. Ve vztahu ke zjevení její fyzické osoby předznamenávají situaci, kterou jsem v předešlé analýze popsala větou „slova a prostor představovaného nyní mohou začít hledat svůj vztah ke skutečnosti.“

Lépe řečeno se dostáváme do situace, kdy je pozornost diváka sedícího v sále explicitně přitahovaná ke konceptuální integraci skutečného a reprezentovaného – tedy k rovinám, na jejichž podstatnou spoluexistenci i v rámci „tradičního divadelního settingu“ jsem se pokoušela upozornit již v úvodu této kapitoly v podkapitole 3.1. nazvané Mezi dvěma rovinami.

Skryta ve stínu usedá za stůl dosud pro diváky neviditelná dívka se slovy:

„Důležité jsou moje ruce, stejně jako moje paže a ramena, hlava, oči, ústa. (..) Je důležitý stín ptáka kroužícího po podlaze haly, nebo samotný pták, kterého nemůžu ze svého místa na židli vidět? Platónská jeskyně, haha.“

V Platónově metafoře byli lidé pouhými vězni, schopnými zahlédnout ze skutečného světa jen stíny a nápodoby. Již v předchozí analýze *Tady je ještě všechno možné* jsem poznamenala, že situace dívky na scéně - prozkoumávající možnosti pozorovatele zapojit či distancovat se od probíhajícího dění - do velké míry metaforicky zrcadlí situace diváka v hledišti. Jsou tedy také diváci v této situaci vězni, neschopnými zahlédnout ze světa na scéně něco více než nápodobu?

V *Podobenství o jeskyni*<sup>133</sup> komentuje Glaukón Sókratovu (potažmo Platónovu) metaforu vězňů slovy: „Divný je ten tvůj obraz a divní věžňové.“

A Sókrates mu na to kontruje tím, že vězni v jeskyni nejsou schopni zahlédnout více než stín ani z těch, kteří skutečně živě přicházejí: „Kdykoli by promluvil někdo z přecházejících nosičů, nemyslíš, že by pokládali za původ toho hlasu jedině právě ten přecházející stín?“<sup>134</sup>

---

132 Tady je podstatné zdůraznit, že jsou průběžnými činiteli pouze *ve vztahu k očekávání dívky*. Jinak samozřejmě fungují samy o sobě a i jejich ontologickou součástí je napětí mezi skutečným a představovaným, o němž bude řeč vzápětí.

133 PLATÓN, 1993. Ústava. Praha: Svoboda-Libertas. ISBN: 80-205-0347-1.

134 PLATÓN, 1993. Ústava. Praha: Svoboda-Libertas. ISBN: 80-205-0347-1.

Právě s touto větou si inscenátoři pohrávají v situaci přicházející dívky: i zde diváci nejdříve vidí pouhý stín a slyší hlas, než se na scéně fyzicky zjeví samotná dívka.

Rovina skutečné přítomnosti zjevené dívky ale vstupuje s Platónem do polemického vztahu.

S původním smyslem Platónovy myšlenky si totiž tvůrci na půdorysu výše zmíněné citace spíše pohrávají a nebo jej dokonce i převracejí.

V rámci Platónovy původní úvahy byl totiž právě onen zjevovaný, skutečný svět chápaný jako nápodoba, pouhý proměnlivý odlesk hlubší pravdy, kterou v sobě podle Platónovy filozofie nese věčný a neměnný svět idejí. Divadlo by potom bylo pouhou nápodobou této nápodoby a jako takové ho Platón i kritizoval.

Oproti tomu se inscenátoři v *Tady je ještě všechno možné* pokoušejí zdůraznit divákovo vnímání fyzického zjevení dívky jako originálu člověka, který je s námi přítomný v jednom prostoru tady a teď a vstupuje s námi do živé komunikace, a tudíž se z pouhé nápodoby čehosi skutečného vymaňuje.

Role diváka coby k pasivitě nuceného vězně, kterýžto je typicky spojen s představou kohosi, kdo je zbaven možnosti svobodně jednat a rozhodovat, je zde tak zrcadlově propojena s divákovým pobýváním v mentálním světě nápodoby, ve světě reprezentovaného. Do opozice k němu je postavena živá materiální prezentnost, která je součástí téže roviny skutečnosti do níž patří i divák a s níž i on sám tudíž může vstoupit do živého aktivního kontaktu.

Na tento materiální základ divadla upozorňuje ve svém *Člověku v situaci* i Jan Císař, podle nějž je živá konkrétnost (daného předmětu, člověka či situace) princip, jenž „konstituuje divadlo jako svébytné médium, a tím mu zajišťuje i specifičnost jako druhu umění.“<sup>135</sup>

Císař dokonce zdůrazňuje, že „jednotlivé reálné předměty jsou umístěny do prostoru tak, aby doslova „vystavovaly“ svou „předmětnost“, svou „vizuálně“ vnímanou fakticitu.“. Do materiálové podstaty divadla, skrze níž posléze k reprezentovanému můžeme získat přístup a která se zde podle něj vždy na jisté rovině prosazuje, zahrnuje samozřejmě i psychofyzickou přítomnost herce – tedy v našem případě živé zjevení dlouho očekávané dramatické postavy nazvané Ona/Andrey Bereckové.

---

135 CÍSAŘ, Jan, 2016. *Člověk v situaci*. 2. rozšířené vydání. Praha: Nakladatelství AMU. ISBN 978-80-7331-382-1. Str. 35.

Rozporování Platónovy kritiky divadla coby pouhé nápodoby ve prospěch toho, co je na divadle jako médiu jedinečné – tedy přítomnost skutečných materiálů a lidí, skrze něž je s divákem komunikováno - samozřejmě není v rámci divadelního uvažování nové a v různých obměnách s ním pracuje množství divadelně-teoretických úvah<sup>136</sup>.

Sami inscenátoři z *Tady je ještě všechno možné* ve vztahu k tomu spíše než explicitní kritiku či teoretickou úvahu implicitně nabízejí otázku: do jakých vztahů vstupují živí tvorové a materiály z mentálního prostoru skutečnosti k mentálnímu prostoru reprezentace v průběhu představení, které začíná klást čím dál více důrazu na živé vstupy této skutečnosti a náhody?

Toto přibližování se k rovině skutečného, jejíž součástí je i divák, inscenátoři dále stupňují vpuštěním živého psa na scénu. I tento živý tvor se ovšem může stát objektem konceptuální integrace a jeho situace v prostoru „divadelního“ v jistém slova smyslu předznamenává situaci, v níž se v tomto prostoru „divadelního“ bude nacházet i divák, pohybující se na dvorku kolem ohně.

#### **4.3.6. Do představení vbíhá živý pes**

Podstatou kouzla konceptuální integrace je, že se po celou dobu jedná o dynamicky proměnlivou hru. Díky neustálému křížovému mapování obou prostorů v naší mysli se mezi oběma vstupními prostory dynamicky rozvíjí hra, v níž mezi sebou tyto prostory udržují neustále živé, leč proměňující se spojení.

Konkrétním a ukázkovým příkladem hravé síly spočívající v mapování tohoto vztahu, může být v rámci *Tady je ještě všechno možné* právě vstup psa/vlka na scénu.

Mluví-li Himmel (a spolu s ním značná část diváků) o tom, že při jeho objevení zalapali po dechu a s napětím sledovali svobodný pohyb tohoto tvora prostorem, jedná se právě o zmíněnou hru napětí mezi oběma mentálními prostory.

V principu jde o analogický princip, s nímž pracoval blend, o němž jsem mluvila ve vztahu k očekávání představované Oné a fyzickém vstupu Andrey Bereckové v roli „Ona“. I představa vlka se vši jeho symbolikou svobody, divokosti i jistého nebezpečí je v rámci představení budována dlouho před jeho příchodem.

Vstoupivší zvíře je ovšem na rozdíl od vstoupivší Oné/Andrey Bereckové prostě samo sebou ve své přirozenosti, nezformované záměrem cosi ztvářovat. Zvíře samo –

---

136 KOTTE, Andreas, 2010. Divadelní věda: Úvod. přel. Jana Slouková. Praha: KANT. ISBN 978-80-7437-019-9. Str. 122.

na rozdíl od herce – vědomě nepřizpůsobuje své chování aktuální dramatické situaci. Zajímavý vztah mentální prostoru skutečného a mentálního prostoru reprezentovaného tak může v jeho případě nabývat nových, viditelnějších rozměrů.

„Tvar“ jeho vystupování na scéně sice totiž může být do jisté míry předem nacvičený, ovšem vždy zde existuje napětí, jak se nakonec zachová. Právě na tomto napětí mezi „vydrezúrovanými“ triky a potenciálně dravou přirozeností jsou ostatně postaveny například cirkusové výstupy se lvy.

Dramatické napětí se tak zde nerodí z jakéhosi „jakoby“, „make-believe“ dramatické situace, v níž se například Hamlet střetává s duchem, ale spíše z „co kdyby“, v němž se střetává jistý inscenační záměr a přirozená svoboda zvířete. (Tím samozřejmě netvrdím, že tento skutečnostní základ i ve zcela klasicky činoherně ztvárněné situaci Hamleta s duchem nenajdeme – dokladem toho budiž například notorický inscenační problém, jak onoho ducha na scéně zhmotnit – ale spíše, že vzniká větší akcent na divákovu oscilování mezi dvěma různými mentálními prostory.)

Ve své studii *Pes na jevišti* mluví Bert O. States v tomto případě dokonce o jakémisi „jiskření“<sup>137</sup>. Toto jiskření podle něj vzniká díky tzv. bisociaci, tedy „zkřížení dvou fenomenálních řetězců - přirozeného chování zvířete a kulturně programovaného chování člověka – a je srovnatelné s pointou vtipu“<sup>138</sup>. Princip, na němž funguje vtip, jsem již výše coby konceptuální integraci dvou různých mentálních prostorů již charakterizovala.

Zajímavá otázka se ovšem otevírá nad Statesovým popisem toho, jak ona bisociace v případě psa na jevišti funguje.

Ve své eseji, v níž analyzuje obsazování psa do role Špízova Hrocha v Shakesparových *Dvou pánech z Verony* tvrdí, že bisociace „způsobuje, že psovi přisuzujeme lidské vlastnosti (vrtění ocasem znamená, že pes porozuměl; zívání signalizuje znuďenost); zároveň si uvědomujeme, že pes je skutečným psem reagujícím na to, co je jednoduše další událostí v jeho psím životě.“<sup>139</sup>.

Z pohledu blendingu je tak mentální prostor chování skutečného psa integrován s lidským jednáním v komunikační situaci, v rámci níž se pes ve *Dvou pánech z Verony* právě nachází. Výsledný blend (pes Hroch vztahující se ke svému pánovi Špízovi) pak existuje v neustálém napětí vůči vstupnímu mentálnímu prostoru

---

137 STATES, Bert O., 2013. *Pes na jevišti: Divadlo jako fenomén*. Divadelní revue. 24 (3), 84–95. ISSN 0862-5409. Str. 89.

138 STATES, Bert O., 2013. *Pes na jevišti: Divadlo jako fenomén*. Divadelní revue. 24 (3), 84–95. ISSN 0862-5409. Str. 89.

139 STATES, Bert O., 2013. *Pes na jevišti: Divadlo jako fenomén*. Divadelní revue. 24 (3), 84–95. ISSN 0862-5409. Str. 89.

skutečného psa a jeho přirozeného psího chování, z čehož se rodí komika celé situace (vymočí-li se pes po Špízově replice, můžeme to vnímat jako „odpověď“).

V současném českém divadle je používána celá plejáda nejrůznějších psů na jevišti. Psa na jevišti bylo možné vedle již zmíněného *Tady je ještě všechno možné* potkat například i v divadle Komedie ve *Volání divočiny*<sup>140</sup> Štěpána Gajdoše, v experimentální performanci *The Dog Project*<sup>141</sup> Jany Stárkové či třeba v kvazidokumentárním představení *Burn out/Vyhoř!*<sup>142</sup> Jana Friče v pražském Rubínu.

Přirozenost psa se zde samozřejmě pokaždé integruje s mentálním prostorem jiného představení.

Zatímco tak například Špízova Hrocha charakterizuje States tak, že se v rámci představení *Dvou pánů z Verony* nevědomě podílel na tvorbě iluze (tedy například na situaci utváření vztahu Špíze k Hrochovi), v rámci rubínovského *Vyhoř!* měl pes úkol takřka opačný.

Neměl být součástí milostných pletek odehrávajících se mezi Veronou a Milánem v 16. století, ale naopak pouze být tady a teď sám sebou v „dokumentárním“ představení.

To se vzhledem k povaze své estetiky snažilo použít psa coby autentického psa, který je součástí materiálního prostoru přítomného tady a teď a je tedy jakýmsi „dokumentem“ skutečnosti divadla.

Klíčový estetický princip dokumentárního divadla je postaven na tom, aby diváci pociťovali viděné jako co nejbezprostřednější skutečnost, jejíž podoba je podnítí začít cosi měnit v rámci společenského uspořádání jejich každodennosti (podle tradičního rozdělení se ostatně jedná o proud divadla politicky angažovaného, více viz moje diplomová práce *Dokumentárnost a divadelní dílo*<sup>143</sup>).

V rámci vtipu tohoto představení se celý tento princip parodicky převrací ve snaze se ptát, zda je takovéto skutečné, autentické bytí v rámci divadelního světa vůbec možné. A to v obou smyslech slova - jak ve smyslu, zda v rámci scénického prostoru lze nehrát, respektive nebýt vnímán jako někdo, kdo vždy reprezentuje ještě cosi jiného (a nebo alespoň jistou verzi sebe sama), tak i v tom smyslu, zda s tímto typem autentického pracovního zapálení lze v divadelním prostředí existovat a současně

---

140 Představení *Volání divočiny* mělo premiéru v roce 2022 v režii Štěpána Gajdoše,

141 Představení *The Dog Project* mělo premiéru v roce 2019 v režii Jany Stárkové.

142 Představení *Vyhoř!/Burn out!* mělo premiéru v roce 2019 v režii Jana Friče.

143 SOUČKOVÁ, Kateřina, 2015. *Dokumentární divadlo: Dokumentárnost a divadelní dílo*. Praha.

Diplomová práce. Akademie múzických umění, Divadelní fakulta, Katedra teorie a kritiky.

neriskovat - vzhledem k jeho aktuálně nastaveným provozním podmínkám - syndrom vyhoření.

Zatímco první otázka je spíše rázu teatrologicko-estetického a druhá spíše z ranku psychologicko-společenského, jsou obě otázky organicky propojeny osobami performerů, kteří všechny tyto aspekty doslova ztělesňují. Herci Natálie Řehořová, Jíří Panzner, scénografka Jana Hauskrechtová a režisér Jan Frič představují jakési zhmotněné kroniky svých životů, „experty všedního dne“<sup>144</sup> v oboru divadlo.

Právě jejich prozkoumávání nemožnosti být na jevišti autenticky sám sebou<sup>145</sup> představuje kontext pro existenci – respektive divácké vnímání - našeho psa.

I jeho přirozená existence je samozřejmě součástí záměrné umělé struktury, ve vztahu k níž ho divák vnímá v jakési metakomunikační rovině.

Ačkoli představuje sám sebe (není pojmenován Hroch jako ve *Dvou pánech z Verony*, ale jako pes, což ostatně není pojmenování o nic méně), stává se zároveň součástí mentálního prostoru reprezentovaného, a aniž by opustil své přirozené psí bytí, je – ať už chce nebo ne - součástí sebezparodické zprávy o možnosti (či nemožnosti) autentické existence v divadle.

V zásadě se tak stále nacházíme ve stejném principu jako u *Dvou pánů z Verony*, kde pes také existuje v oscilujícím napětí mezi mentálním prostorem reprezentovaného a skutečného, (z čehož se rodila výše popisovaná komika odpovědi/močení).

V rámci *Tady je ještě všechno možné* dochází k vzájemné hře mezi těmi samými prostory .

V mentálním prostoru prvním existuje velmi pečlivě budovaná představa vlka, s nímž je nebezpečné, ale velmi žádoucí se setkat, v prostoru druhém přichází pes, k němuž se diváci mohou vztahovat se vši hutností bezprostředně prožívané skutečnosti.

---

144 Výraz „experti všedního dne“ původně pochází od švýcarsko-německé skupiny Rimini Protokoll a tento koncept je v rámci současného dokumentárního divadla výrazně tematizován, více viz také moje diplomová práce SOUČKOVÁ, Kateřina, 2015.

145 Tím se nesnažím sugerovat, že mimo jeviště jsme schopni plně autenticky sami sebou být. Hledání autenticity lidského bytí je hlubokým filozofickým problémem (jímž se zabývá např. Martin Heidegger ve své knize *Bytí a čas*), který jeviště pouze z jisté perspektivy nasvětluje. Tohoto problému se dotýkám v rámci své přednášky „Autenticita“ v rámci Divadelního pojmosloví na divadelní fakultě AMU. V případě hlubšího zájmu o tuto problematiku je možné nahlédnout do studijního Moodlu k tomuto předmětu, kde je možné nalézt k tomuto tématu množství materiálu, jehož zpracování přesahuje bohužel možnosti této práce. Používám zde slovo autenticita – podobně jako inscenátoři *Burn out* – spíše ve smyslu Adornova „žargonu autenticity“ (kde), který je velmi typický pro – v tomto smyslu poněkud problematickou - rétoriku dokumentárního divadla. Více k tématu jaký typ rétoriky dokumentární divadlo používá s cílem přednastavit u diváka určitý typ vnímání je možné nalézt také v mé diplomové práci *Dokumentárnost a divadelní dílo* SOUČKOVÁ, Kateřina, 2015.

Přirozené chování živého tvora na scéně je nevyzpytatelné a nenaplánovatelné, což v integraci s mentálním prostorem nebezpečného vlka vytváří vedle působivého obrazu i jakýsi metadivadelní komentář ke skutečností rovině divadelního představení.

Právě s ní si diváci (i tvůrci) musí ve vztahu k reprezentovanému nějak poradit.

Zdálo by se, že pes de facto funguje na principu hromady sutí<sup>146</sup>, kterou někdo vysypal na podlahu muzea výtvarného umění, a návštěvníci nyní oscilují mezi tím, zda se – vzhledem k zarámování této hromady sutí uměleckou institucí - jedná o výtvarné dílo, či nikoli<sup>147</sup>.

Tato situace je symptomatická pro „skutečné mezilidské“ setkání na dvorku, které v rámci představení vzápětí následuje.

#### **4. 4. Shrnutí: co vyplývá pro můj výzkum**

Zásadním poznatkem, který pro mě z výše uvedeného vyplývá, že pokud něco existuje v rámci záměrného uměleckého tvaru, může to být vnímáno jako součást prostoru reprezentovaného, může to dokonce nabývat v našich očích nejrůznějších významů, aniž by to přitom opustilo své nezáměrné přirozené bytí, či dokonce aniž by si onen živý tvor musel uvědomovat.

Ovšem na rozdíl od psa na jevišti nemusí být diváci pouze objekty této recepce, ale jsou i subjekty, kteří jsou divadelní představení svou recepcí schopni spoluutvářet.

Pokud ho ovšem spoluutvářejí, neznamená to zároveň, že pokud se na jeho spolutvorbě přestanou podílet, pak tím představení může také zaniknout?

V rámci „mezilidského setkání“ u ohně někteří diváci přece považovali divadelní představení za přestávku, čímž se pro ně na jistou dobu přerušilo, ačkoli z pohledu dramaturgického záměru bylo naopak možné celou věc nahlížet jako velmi promyšlenou součást představení.

Jak se může tato situace stát v případě takto participativněji vystavěného formálního tvaru, ve vztahu k němuž teoretici i tvůrci často zmiňují, že vede naopak k aktivizaci diváka?

Doposavad jsem se v této kapitole své práce zabývala různými druhy aktivity, kterou divák při svém vnímání divadelního představení vyvíjí, pokud sedí v hledišti, kde například může různými způsoby zapojovat práci se svou pamětí, pozorností či

---

146 Parafráze z STATES, Bert, O. 2013. Op.cit. Str. 91.

147 Na podobném principu samozřejmě fungují například díla Marcela Duchampa a mnoho dalších.

konceptuální integrací.

Ve vztahu k této části představení bych zopakovala již zmíněný postřeh J.Himmela, že zde má divák „v podstatě několik možností, jak hru vnímat a jak se jí zúčastnit. (..)

Nechat se hypnoticky vtáhnout výtečnou Andreou Bereckovou a sledovat vývoj *nedějového děje*. Nebo si občas ve své hlavě odskočit do svých myšlenek a hledat si vlastní odpovědi na vlastní otázky, které mohou souběžně s děním na jevišti přijít. Nebo to prostě celé vzdát, protože vnímat něco podobného je nad jeho síly.“<sup>148</sup>.

Himmel tak zde implicitně rozlišuje trojí možný vztah diváka vůči představení:

- ponoření se do „dramatické“ akce odehrávající se na scéně (charakterizované v tomto případě koncentrací na hercovu hru a sledováním „nedějového děje“),
- oscilaci mezi ponořením se do „dramatické“ akce a mezi vlastními úvahami nad odvíjejícím se představením, vycházejícím z individuálního vnitřního světa konkrétního diváka,
- rezignaci na vnímání představení.

Umisťuje tak divákovo vnímání představení na osu, jejíž krajní body představuje úplné *vtažení* do představení versus úplné *odpojení* od vnímání celého díla, mezi nimiž může divák v různém poměru po celou dobu představení oscilovat.

Oscilace diváků v jistém poměru mezi těmito dvěma body je tak určována *pohybem*, a to pohybem vztahování se - *zapojováním* či *odpojováním* diváka – které do jisté míry může souviset i s kognitivní aktivitou, kterou během svého sezení v hledišti divák vykonává či nevykonává.

Otázka, která se při následném pozvání diváků z divadla ven na dvorek nabízí, je: jakými různými se divák může zúčastnit hry kolem ohně?

A osciluje zde také v různém poměru mezi zapojením a odpojením a na základě čeho? Respektive jak se proměňuje aktivita, kterou divák může vykonávat v rámci participativnějšího „mezilidského setkání“ a co jsou konstitutivní prvky této zkušenosti?

---

148 Op.cit.

## 5. Čtvrtá kapitola

Na začátku této kapitoly bych ráda zopakovala proslov, kterým inscenátoři setkání u ohně rámuji – kurzívou zvýrazňuji přitom některé výrazy, které mi pro uvažování o podstatě této události přijdou ve vztahu k mému tématu podstatné:

„Divadlo se podle některých teatrologů zrodilo z rituálu spojeného s lovem vlka. Jeho součástí byla snaha podmanit si svět magickým *opakováním* toho, po čem člověk toužil. *Napodobit* tak úspěšný lov a získat kořist i ve skutečnosti. Jiní teatrologové hledají zrod divadla v mezilidském setkávání. V povídání si u ohně. Oheň byl *nejen symbolikou*, ale i *místem skutečného* bezpečí. Chránil lidi před vlky a jinou zvěří. Věříme, že divadlo, tak jako oheň, *není jen symbolem, ale skutečným a obnovujícím se setkáváním s druhými*, s jejich i našimi vlastními vlky.“

Z formulací, které jsem zvýraznila, vyplývá, že i událost u ohně se dle tvůrců pohybuje mezi prostorem skutečného a reprezentovaného, které si diváci v jistém poměru propojují dohromady.

Samotný původ divadla je přitom na jedné straně kladen kamsi mezi magické napodobování, symboličnost či reprezentaci a na straně druhé ke skutečnému mezilidskému setkávání. I zde se tak skutečné a nezáměrné, na něž je v tomto případě kladen důraz, prolíná se záměrem tvůrců cosi reprezentovat.

Na podobnou situaci jsem narazila i v rámci *You are here* a podstatné rysy, které obě situace spojují, bych načrtla následovně:

- a) není jasně rozdělen prostor hlediště a prostor scény - lépe řečeno prostor pro hru a prostor pro vnímání
- b) herci s diváky v rámci svých akcí verbálně i fyzicky interagují
- c) diváci nemají jasně určené místo v prostoru, ale mohou se v něm pohybovat a bezprostředně interagovat s jeho materiální skutečností,
- d) vzhledem k nekonvenčnímu formátu těchto tvarů nejsou divákům jasná pravidla, na základě nichž by se měli k recepci daného díla vztahovat a musejí je v rámci představení sami objevovat.

Podobně jako v *You are here* je i v rámci „setkání na dvorku“ akcentována rovina „skutečnosti“: diváci se setkávají se skutečným ohněm, pijí skutečný čaj a jsou vyzýváni ke konverzaci s herci (coby „skutečnými“ lidmi) o svých životech.

Přesný průběh tohoto setkání je vzhledem k fungování neopakovatelné zpětnovazební smyčky<sup>149</sup> do výrazné míry nenaplánovatelný, což zvyšuje dojem živosti a možnosti vstupu „náhody“ do celé události podobně, jako tomu bylo u psa na jevišti.

Tato situace může být vnímána - zvláště pak ve vztahu k předchozímu „do sebe uzavřenému“ bádání hlavní hrdinky - jako pokus o navazování dialogu s novým prostředím; neboli jako snaha přenastavit (a tím i v důsledku „obnovit“, jak se praví tvůrci ve svém proslovu).dosavadní vztahy. Fyzická bariéra mezi diváky a herci je odstraněna a diváci „vstupují“ do prostoru představení, jehož recepce už nadále není určena tradiční divadelní konvencí, s kteroužto situací si musí nějak poradit.

V následující kapitole se budu věnovat reflexi některých divadelních teorií, které k tomuto typu událostí a vztahů mezi jednotlivými „účastníky“ vztahují a které se v závěru této kapitoly pokusím vztáhnout k případu „přestávky“, za níž někteří z „účastníků“ mezilidské setkání kolem ohně považovali.

## 5.1. O společenství kolem ohně

### 5.1.1. Představy společenství

Zmíněná situace kolem ohně svým charakterem odpovídá právě tomu typu událostí, ve vztahu k nimž divadelní teoretici citovaní v úvodu této práce zdůrazňovali, že se divák i performer proměňují v aktéry a divák se stává „aktivním spoluvůrcem“ celého díla.

Divadelní teoretička Erika Fischer-Lichte, který bývá s tímto diskurzem spojována velmi výrazně, k tomu ve své knize *Estetika performativity* dodává, že fyzická spolupřítomnost všech těchto aktérů, je „založena na vztahu partnerských subjektů. Diváci jsou chápáni jako spoluhráči, kteří spoluutvářejí představení svou účastí na hře – fyzickou přítomností, vnímáním i reakcemi.“<sup>150</sup>

---

149 Existence zpětnovazební smyčky je založena na fyzické spolupřítomnosti aktérů a diváků, která vychází z „participace všech zúčastněných – není ale v níčí moci ji předem naplánovat, kontrolovat a plně ovládat. Je proto zbytečné mluvit tu o tvůrcích a recipientech.“ podotýká doslova E.F.Lichte ve vztahu k mému tématu.

In FISCHER-LICHTE, Erika, 2011. *Estetika performativity*. přel. Markéta Polochová. Mníšek pod Brdy: Na Konáři. ISBN 978-80-904487-2-8. Str. 69.

150 FISCHER-LICHTE, Erika, 2011. *Estetika performativity*. přel. Markéta Polochová. Mníšek pod Brdy: Na Konáři. ISBN 978-80-904487-2-8. Str. 43.

Nacházíme se v situaci, kdy jsou diváci přibližně ve dvou třetinách divadelního představení, v němž dosud zaujímal konvenční pozici v hledišti, náhle vyzváni k opuštění divadelního sálu, tedy opuštění svého tradičního místa ve tmě a výraznému zjevení se v poli viditelného u ohně na dvorku.

Victor Turner, kterého v souvislosti s velmi obdobným typem divadelní události a konceptem liminality<sup>151</sup> Erika Fischer Lichte často také cituje, poukazuje na to, že „přechod od jednoho sociálního statutu k druhému je často doprovázen paralelním přechodem v prostoru, geografickým pohybem z jednoho místa na druhé. Může to mít formu prostého otevření dveří či literárního překročení prahu.“<sup>152</sup>

Právě toto otevření dveří a překročení prahu může divákům podle E.F.Lichte přinést vedle nové recepční perspektivy i možnost všem zúčastněným stát se aktéry.

Z divadelně-historické perspektivy si můžeme v souvislosti s těmito snahami připomenout například slova V. E. Mejercholda, na něž Lichte ostatně také odkazuje, že „jednota může být znovu nastolena odstraněním rampy, která „rozbíjí dnešní divadlo (...) na dva cizí světy: svět, těch kteří jednají, a těch, kteří přihlížejí“<sup>153</sup>.

V této vizi, která se staví proti klasickému kukátkovému rozložení jeviště a scény – a která opět pracuje s představou diváka, který svým pouhým „pozorováním“ nijak nejedná - Mejerchold volá po vytvoření *společenství*, jemuž vládne namísto odcizení jakási jednota.

V podobném duchu spojuje tuto proměnu vztahu mezi diváky a aktéry se vznikem nového společenství například i Richard Schechner. Ve vztahu k ústecké „periferii“<sup>154</sup>, na níž se Činoherní studio nachází, proslavené krachujícími továrnami a sociálně-ekonomickým napětím, se dokonce Schechnerova slova hodí až nápadně dobře:

---

151 FISCHER-LICHTE, Erika, 2011. *Estetika performativity*. přel. Markéta Polochová. Mníšek pod Brdy: Na Konáři. ISBN 978-80-904487-2-8. Např. str. 252.

152 TURNER, Victor, 1982. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. Maryland: The John Hopkins University Press. ISBN 0-933826-17-6. Str. 24.

153 Citováno z FISCHER-LICHTE, Erika, 2011. *Estetika performativity*. přel. Markéta Polochová. Mníšek pod Brdy: Na Konáři. ISBN 978-80-904487-2-8. Str. 71.

154 Používám zde pro Ústí nad Labem výraz „periferie“ nerada a v návaznosti na to, jak o tomto prostoru ve vztahu ke své inscenaci mluví režisér Ivan Buraj (viz např. rozhovor v ústeckém divadelním bulletinu, odkaz) . Sama osobně výraz „periferie“ ve vztahu k této lokalitě nepovažuji za šťastný, protože v sobě - kromě jistého negativního zabarvení, které lze jistě zajímavě dekonstruovat - nese i představu konkrétního centra, kterou už tak úplně jednoduše dekonstruovat nejde a jímž je v Burajově optice Praha (odkaz). Tento typ optiky centralizující Prahu nepovažuji pro rozvoj a podporu obyvatel v ústeckém regionu za nejlepší možný a ani oni sami jej často nesdílejí. Stejně jako ostatně ono zjednodušení ústeckého kraje na rozpadlé továrny a sociální problémy, jehož se ve větě výše vzápětí dopouštím sama a dělám tuto zkratku čistě z literárních důvodů, což ovšem stále není dostatečná omluva za šíření tohoto stereotypu. Dostatečným vysvětlením snad bude, že je třeba napřed tento stereotyp ukázat, než je ho ho možné příslušně zanalyzovat.

„Je potřeba nalézt nebo vytvořit spojení mezi industrializovanými a neindustrializovanými společnostmi, mezi individualistickými a společenskými kulturami. Je nutná radikální reforma společenství, nebo minimálně revize individualismu. Reforma či revize se nevyhnou žádnému aspektu moderní společnosti – ekonomice, politice, společenskému i osobnímu životu, estetice a dalším. Divadlo by mělo sehrát klíčovou úlohu, neboť toto hnutí je histriónské – mělo by upoutat a volat po změně.“<sup>155</sup>.

Ve vztahu k představení příznačně nazvanému *Tady je ještě všechno možné* není tato politická asociace náhodná.

I sami jeho tvůrci – konkrétně například režisér Ivan Buraj<sup>156</sup> - mluví o potřebě přehodnotit hierarchie sociálního i ekonomického fungování naší společnosti v duchu teorie tzv. „nerůstu“<sup>157</sup>. Ta hovoří o potřebě věnovat se spíše vztahům a vzájemné péči o už existující společenství, než se zaměřovat generování dalších produktů či stoupání po pomyslném – a „společností růstu“ podporovaném – žebříčku pracovní kariéry. V tomto smyslu také Buraj vytvářel pro herce část podkladů, které sloužily jako východisko k vedení dialogu s diváky kolem ohně.

Z těchto příkladů prosvítá snaha tvůrců nabídnout divákům svou koncepci nového společenství, které by mělo sílu usilovat o proměnu stávající reality.

Ve své knize *Představy společenství*, věnující se původu a šíření nacionalismu, přichází politolog a historik Benedict Anderson s myšlenkou, která mi pro ustanovování jistého společenství přijde ve vztahu k výše řečenému více než zajímavá.

Jedním z klíčů pro vznik společenství podle něj nutně nemusí být osobní setkání každého z aktérů s každým, ale spíše představa společné koncepce<sup>158</sup>.

Otázkou, která mě pobízí k dalšímu přemýšlení, je: sdílejí diváci v rámci *Tady je ještě všechno možné* koncepci společenství, na niž se jsou schopni a ochotni v rámci mezilidského setkání kolem ohně spolupodílet?

Jak toto společenství vzniká a není tato koncepce také součástí tvůrci záměrně budované noetické struktury představení, kterou by diváci měli rozpoznat? A pokud ji nerozpoznají, nenacházejí se ve vztahu k ní spíše v pozici „psa na jevišti“?

---

155 SCHECHNER, Richard, 1973. *Enviromental Theatre*. New York: Hawtorn Books. Str. 197.

156 Rozhovor s Ivanem Burajem v bulletinu Činoherního studia, dostupný online zde: <https://cinoherak.cz/rb/>

157 Více k teorii nerůstu je možné najít v práci Bruna Latoura či v 10: čísle časopisu CEDIT na téma nerůst. Dostupné online zde: <https://jasuteren.cz/media/pages/cedit/302609557-1676035289/10-1.pdf>.

158 ANDERSON, Benedict, 2008. *Představy společenství*. Praha: Karolinum. ISBN 978-80-246-1490-8.

### 5.1.2. Vznik společenství a společenská determinace prostoru

Erika Fischer-Lichte v rámci svého zkoumání performativních hnutí podmiňuje vznik těchto společenství, která se pokoušejí přenastavit vztahy mezi diváky a herci, následujícím způsobem:

„Za podstatný předpoklad či podmínku vzniku společenství byla považována spoluúčast diváků a aktérů na svébytném adaptovaném rituálu. Jeho dosažení bylo podmíněno dvěma hlavními postupy: tvůrci jednak iniciovali záměnu, bez níž by nebyl vznik společenství myslitelný, a jednak opustili divadelní budovy- chrámy umění – a pro své představení si vybírali místa, která nebyla společensky determinována.“<sup>159</sup>.

Vznik společenství, na němž se mohou všichni aktéři rovnoprávně podílet, je tak podmíněn vymaněním se z prostoru, který pro diváky společensky determinuje určité zvykové rozložení rolí v rámci divadelního představení s cílem, aby na něm mohli „aktivněji“ participovat.

I v rámci představení Tady je ještě všechno možné jsou diváci pozváni z divadelní budovy ven na dvorek.

Nakolik se tím ovšem opravdu vymanili ze společensky determinovaného prostoru, v němž jsou si vědomi určité konvencí předurčené role ?

Jako příklad prostorů, kam zmiňovaní tvůrci umisťovali svá díla, aby je tak vymanili ze společenské determinace, vyjmenovává Fischer-Lichte, že „Nitschovy akce - trhání jehňátek – se odehrávaly u něj doma nebo v bytě některého z jeho kolegů, v galeriích a později na zámku Prinzendorf. Schechner realizoval svého *Dionýsa pro rok 69* v Performance Garage – původní dílně – která mu umožnila vytvářet rozmanitá prostředí (environmenty).“<sup>160</sup>.

Prostorami, které tak nejsou společensky determinované, je tedy podle Fischer-Lichte vlastní dům, cizí byt, galerie, zámek a prostor bývalé dílny.

Pokud se zamyslím nad povahou těchto prostorů, pak lze divadelní budovu z hlediska její společenské role charakterizovat jako prostor veřejný, v rámci něhož se mohou setkávat různé sociální skupiny společnosti, a který je uměleckou kulturní institucí specificky zaměřenou na uvádění divadelních představení.

Z výše vyjmenovaných příkladů lze ale ve vztahu k této charakteristice odvodit,

---

159 FISCHER-LICHTE, Erika, 2011. Op. cit. Str. 74.

160 FISCHER-LICHTE, Erika, 2011. Op.cit. Str.74.

že společenská determinace prostoru, kterou má Lichte na mysli, nesouvisí ani se zařazením prostoru k nějaké konkrétní sociální skupině společnosti (v jejím výčtu se setkává zámecký prostor s dílnou), ani s nějakým jeho specifickým vztahem k prostoru veřejného a intimně osobního (objevuje se zde jak veřejná galerie, tak soukromý byt).

A dokonce neplyne ani z umístění daného prostoru mimo rámec umělecké či kulturní instituce, kde by se nepočítalo s jistými recipienty (Lichte zmiňuje jako příklad společensky nedeterminovaného prostoru právě galerie).

Vylučovací metodou se tak zdá, že to, co daný prostor z pohledu E.F.Lichte společensky determinuje, je specificky právě jeho existence coby divadelní budovy uvádějící určitý druh produkcí.

Dá se přemýšlet o tom, že divadelní budova – nebo snad dokonce „divadelní chrám“, kteréžto pojmenování výslovně otevírá možnost jisté transcendence - už vzhledem ke svému určení silněji nastavuje divákovi určitý rámec specifického vnímání.

Takový rámec podle psychologa a antropologa Gregoryho Batesona předznamenává, jak se k probíhajícím jevům budeme vztahovat a jakým způsobem na ně budeme reagovat<sup>161</sup>. Příčinu tohoto rámce vidí Bateson v jisté konkrétní metakomunikaci „toto je divadlo“.

Vše, co tento prostor obsahuje, je zároveň „reálné“ i „nepravé“, a tudíž není cílem se k nastalým situacím vztahovat stejně jako v reálném životě (a jak pověstný příklad praví, zachraňovat ze scény hrdinky ohrožované hrdlořezy). Podobně ostatně jako v chrámu, kdy polykanou hostii nekritizují jako příliš skromný oběd, ale její pozření vztahují k navázání vztahu s jakousi božskou entitou.

Skutečná, materiální entita zde existuje ve vztahu k nepřítomnému, k jakési jinak nedostupné realitě. Z čehož vzniká ono zmiňované napětí dvou různých prostorů, které McConachie definuje jako specifikum divadelního vnímání.

Ve vztahu k opuštění takto společensky determinovaného prostoru se tak nabízí následující otázky:

Přestáváme pouhým opuštěním zdí divadelní budovy oscilovat mezi dvěma rovinami, jimiž je charakteristické divadelní vnímání? Přenesli-li bychom zmiňovanou hromadu sutí z interiéru divadelní budovy ven a vyhnali psa z jeviště na dvorek, zmizela by nutně divákova oscilace mezi dvěma mentálními prostory, kdy je prostor skutečného vztahován k jakési záměrné struktuře uměle budované tvůrci?

---

161 BATESON, Gregory, 2006. A Theory of Play and Fantasy. In: Katie Salen a Eric Zimmerman, ed. The Game Design Reader: A Rules of Play Anthology. Cambridge, MA and London: The MIT Press. ISBN 978-0-262-19536-2.

### 5.1.3. Mimo divadelní budovu

Ve své knize *Theatrical reality* Campbell Edinburgh podotýká, že estetika divadelního prostoru je založena v „komplexní interakci estetického a sociálního s konkrétní materialitou.“<sup>162</sup>.

Hovoří-li E.F.Lichte o společensky determinovaném prostoru, není v našem případě tak docela od věci pozastavit se nad tím, zda má na mysli materiální divadelní budovu, či ve skutečnosti divadelní instituci.

Divadelní instituce totiž nastavuje v rámci tohoto prostoru jistá pravidla mezilidského i společenského chování a její působnost může fyzické zdi budovy přesahovat. A v tomto případě daná instituce dokonce i inkriminovaný divadelní dvorek vlastní, což může být divákům patrné i z toho, že se zde skladují zbytky divadelní techniky.

Instituce (z lat. *ustanovit, zřídit*) konkrétně „znamená v sociologii obecně praktikovaný, schvalovaný a předávaný způsob jednání a vztahů (...) to jest více méně trvalý a účelový společenský útvar s jasnou hranicí, členstvím, vnitřní dělbou činnosti.“<sup>163</sup>.

Tato definice zdůrazňuje potřebu určitého a vymezeného způsobu jednání či vztahů stejně jako jasnou dělbu činnosti.

To je obzvlášť zajímavé ve vztahu k otázce, zda se mezi diváky a herci účastnicími se seance na dvorku (který je v gesci divadelní instituce) skutečně tak docela může rozpustit dosavadní „hierarchie vztahů“.

Ve vztahu k této tomuto rozvržení vztahů můžeme uvažovat nad tím, že diváci si jsou nejspíš vědomi toho, že součástí dělby práce v divadle jsou například funkce divadelních techniků či herců, smyslem jejichž působení je, aby diváci mohli zaujímat funkci diváckou.

Všechny osoby vykonávající zmíněné funkce se nacházejí na dvorku patřícímu instituci, která tyto funkce z hlediska smyslu svého zřízení ustanovila. Jakkoli je samozřejmě možné pokoušet se vzájemné působení těchto funkcí rozvolnit, stejně na pozadí rámce divadelní instituce vystupuje vnímání těchto funkcí zosťveněji, než například kdyby se všichni zmínění potkali v podvečer na třídních schůzkách v rámci instituce školního vzdělávání, kde se dosavadní hierarchie vztahů celkem logicky mění.

---

162 EDINBOROUGH, Campbell, 2016. *Theatrical Reality: Space, Embodiment and Empathy in Performance*. Bristol: Intellect. ISBN 1783205865, 9781783205868. Str. 10.

163 HAIDAR, Jamal Ibrahim, 2012. *Impact of Buicness Regulatory Reforms on Economic Growth*. Journal of the Japanese and International Economies, Elsevier, vol. 26(3), pages 285–307, September.

To, co je třeba zdůraznit ve vztahu ke slovu funkce – aby bylo zřejmé, proč jsem ho v posledním odstavci tolikrát zopakovala – je, že jí lze rozumět v matematickém smyslu jako čemusi závisle proměnnému<sup>164</sup>. To znamená, že například funkce diváka a funkce herce vůči sobě fungují ve vzájemném vztahu – jednotlivé funkce mohou být samozřejmě různě transformovány, ale vzhledem k jejich vzájemné vazbě má taková transformace jisté funkce jistý vliv na funkce ostatní.

Z této perspektivy je možné divadelní instituci vnímat jako jakýsi rámeček nastavující určitý typ vztahů a vzájemně závislých funkcí.

A hovoří-li Edinborough o tom, že estetika divadelního prostoru vzniká z interakce estetického a sociálního s konkrétní materialitou můžeme samozřejmě uvažovat o tom, že konkrétní materiální rozdělení prostoru na jeviště a hlediště vzájemný vztah funkcí jednotlivých účastníků jistým způsobem ovlivňuje.

Edinborough vysvětluje, že „prostor sám je objekt, který si konceptualizujeme a reprezentujeme. Je to subjekt ideologií a teoretických rámců, které vedou naše rozumění a prožívání světa.“<sup>165</sup>. Není ovšem podle něj pouze závislý na lidských strukturách rozumění, ale naopak také určitý způsob rozumění svou materiálovostí tvaruje.

Znamená ovšem samo o sobě opuštění prostoru rozděleného na hlediště a jeviště ve prospěch prostoru sdíleného také opuštění dosavadních struktur rozumění?

Znamená to, že spolu s tímto fyzickým prostorem opouštíme i mentální prostor divadelního představení, které má má tendenci nastavovat i jistý druh vzájemně závislých funkcí?

#### **5.1.4. Představy o představení**

Podíváme-li se na tuto otázku prizmatem divadelní teorie, zjistíme, že se dotýkáme již mnohokrát diskutovaného problému na téma, jaké jsou podmínky a okolnosti vzniku toho, co vnímáme jako divadelní představení<sup>166</sup>.

Nakolik je tedy z teoretického pohledu pro jeho existenci nutná fyzická existence jeviště a hlediště?

---

164 Podrobněji viz SOUČKOVÁ, 2015, str. 54.

165 EDINBOROUGH, Campbell, 2016. Op.cit. Str. 17.

166 Velmi extenzivně – primárně z perspektivy mediality – se jí například věnuje i Vít Neznal ve své disertační práci *Co je divadlo? „Mediální“ tradice české teorie divadla v kontextu dichotomie umění – skutečnost*. NEZNAL, 2017, op.cit.

Notoricky známá je například Zichova definice z *Estetiky dramatického umění*, že divadelní umění je to, co „vnímáme (vidíme a slyšíme) po dobu představení v divadle“<sup>167</sup>.

Otakar Zich definuje vznik divadelního umění skrze perspektivu divákovy vnímání, které se odehrává v určitém čase: konkrétně po dobu vymezenou trváním toho, co je vnímáno jako „představení“.

Co ovšem přesně myslí konstatováním - které nás vzhledem k otázce položené výše poněkud uzavírá v kruhu - že se představení odehrává „v divadle“?

V jiné pasáži *Estetiky dramatického umění* upřesňuje, že divadelní (resp. v jeho slovníku „dramatické“) dílo je „umělecké dílo předvádějící vespolečné jednání osob hrou herců na scéně“<sup>168</sup>.

Jako esenciální bod vzniku dramatického díla tedy charakterizuje „vespolečné jednání osob“. To je utvářeno jako významová obrazová představa, která vzniká u diváka na základě jeho vnímání hry herců, což samozřejmě samo o sobě zakládá mezi hercem a divákem jistý druh vztahu. Jakou roli zde hraje to, že herci hrají na „scéně“?

V rámci významové představy obrazové zde herci sice představují dramatické osoby, ale zároveň „jsou skuteční lidé, a musí tedy být v nějakém reálném prostoru, v němž také předvádějí svou hrou dramatický děj (...)“<sup>169</sup>. K tomu Zich vzápětí dodává, že „scéna sama - jako prostora – je nutná (...), podstatnou a ovšem měnlivou její výplní jsou herci sami.“<sup>170</sup>

Vymezení toho, co znamená scéna, je tedy určeno tím, že se jedná o reálný prostor a o prostor, v němž probíhá hra herců. Probíhá-li tedy představení v reálném prostoru, v němž probíhá hra herců, není zde fyzicky existující jeviště v rámci divadelní budovy komponentem klíčovým. Co ovšem ze Zichovy perspektivy je klíčovým komponentem, aby divadelní představení mohlo vzniknout, je za prvé společná přítomnost hrajících herců a diváků a za druhé divák vnímající toto divadelní představení jako divadelní představení.

---

167 ZICH, Otakar, 1987. *Estetika dramatického umění: Teoretická dramaturgie*. 2. vydání. Praha: Panorama. Str.13.

168 ZICH, Otakar, 1987. *Estetika dramatického umění: Teoretická dramaturgie*. 2. vydání. Praha: Panorama. Str. 54.

169 ZICH, Otakar, 1987. *Estetika dramatického umění: Teoretická dramaturgie*. 2. vydání. Praha: Panorama. Str. 52.

170 ZICH, Otakar, 1987. *Estetika dramatického umění: Teoretická dramaturgie*. 2. vydání. Praha: Panorama. Str. 52.

To svým způsobem potvrzuje i Peter Brook ve své neméně známé definici: „Mohu použít jakýkoli prázdný prostor a nazvat jej holou scénou. Prázdným prostorem přejde člověk, jiný ho pozoruje a máme vše, čeho je třeba, aby vznikl akt divadla.“<sup>171</sup>.

Základním aktem ustanovujícím divadlo je tak zde pohyb jednoho člověka reálným prostorem, který „nazvu scénou“ – kterýmžto pojmenováním nastavuji jistý metakomunikační rámec. I tady je přítom klíčový druhý člověk, který prvního člověka pozoruje.

To, v je čem pro naši analýzu počínání aktérů zúčastněných kolem ohně tato definice zajímavá, je, že Brook nemluví výslovně o tom, že by bylo nezbytné, aby pozorovaný člověk byl hercem a cosi hrál – stačí prostě, aby se v divadelním kontextu (podobně jako již několikrát zmíněný pes) pohyboval prostorem.

Z obou těchto definic by přitom implicitně vyplývalo, že z teoretického pohledu by ve vztahu k prostoru i k přítomnosti herců nic nepřekáželo tomu, aby byla tato událost považována za divadelní představení.

Vybrala jsem záměrně Zichovu a Brookovu definici coby notoricky známé a opakovaně citované definice divadelního umění. Jejich opakování ve značném množství divadelních akademických prací vytváří - aniž bych chtěla zpochybňovat právoplatnost či přínosnost těchto definic- jakýsi zbytný rámec, který mě vybízí se ptát:

O čem mi automatické zjevování těchto teoretických definic v mé hlavě zabraňuje přemýšlet?

Není právě i zde původ toho, proč jsem celou událost považovala za součást divadelního představení a ani mě nenapadlo se k ní – na rozdíl od jiných diváků – vztahovat jako k přestávce?

Ponechám zatím tyto otázky plout na pozadí následujících úvah a přijdu s definicí další, která rovněž dokazuje, že divadlo se dá za určitých podmínek hrát v jakémkoli prostoru. Skrze tuto definici získáváme nad zapeklitostí ohňové seance nový podnět k přemýšlení.

A to možná právě proto, že vychází svým způsobem z tradičnějšího uvažování o divadle, tudíž sice může být z teoretického pohledu rozporovatelná, ale z jiného pohledu se může v lecčems víc blížit tomu, jak na tento typ divadelních událostí mohou mít tendenci v rámci zažité – a v předchozí části představení *Tady je ještě všechno možné* i nastavené - konvence pohlížet někteří diváci. Malým obloukem se tak vrátíme k poznámce Zichově a totiž, že podmínkou vzniku divadelního představení je divák vnímající toto divadelní představení jako divadelní představení.

---

171 BROOK, Peter, 1988. *Prázdný prostor*. přel. Alois Bejblík. Praha: Panorama. Str.11.

Ve svém *Člověku v situaci*<sup>172</sup> totiž Jan Císař uvažuje: „Divadlo se skutečně dá hrát kdekoli. Za jediné podmínky že jasně a důsledně oddělí prostor pro vnímání (hlediště) od prostoru pro hraní (jeviště). Což lze říci také tak, že v tom „normálním, přirozeném“ prostoru musí být nutně „tematizován“ prostor pro hraní, předvádění – jeviště, aby vznikl divadelní prostor pro přenos informací a komunikaci.“<sup>173</sup>.

Přichází tak zde s dvěma klíčovými pojmy, jimiž je možné nahradit vymezení jeviště a hlediště, a to prostorem pro hru a prostorem pro vnímání. Ty na rozdíl od předchozí dvojice nejsou jednoznačně vymezeny architektonicky a nabízejí tak širší možnosti využití i pro divadelní tvorbu, v rámci níž se prostor jeviště a hlediště s prostory pro vnímání a pro hru tak docela nepřekrývají, jak jsem se pokusila ukázat už ve třetí kapitole na příkladu představení Jiřího Adámka a Kláry Hutečkové.

Proč je ovšem podle Císaře nutné prostory pro hru a pro vnímání zřetelně oddělit a vymežit?

Tato otázka přitom není pouze řečnická – právě na nevymezenost těchto dvou prostorů a na to, jak to ovlivňuje vnímání celého představení totiž, jak uvidíme například v páté kapitole, diváci narážejí s pozoruhodnou četností.

### **5.1.5. Oddělení prostoru pro vnímání a hru**

Už v rámci výše vyjmenovaných společných charakteristik *You are here* a promyšlené situace kolem ohně jsem zdůraznila, že zde jasně oddělen prostor pro hru a pro vnímání není a diváci zde musejí sami objevovat pravidla, na základě nichž se k recepci celé události vztahovat.

Když se diváci v rámci *Tady je ještě všechno možné* vydají na dvorek, začínají se mísit dohromady s herci a prostory pro hru a pro vnímání se začínají překrývat tak nepřehledně, že přestává být jasné, zda vůbec existují a zatímco někteří diváci si začínají spokojeně hrát ruce nad ohněm, jiní začínají tápat, zda se stále ještě jedná o divadelní představení a či co je zde uměleckým záměrem.

Možná právě na tento typ „zmatení“ Císař narážel ve svém volání po tom, aby se oba prostory jasně oddělily.

---

172 Podtitul této práce „divák v situaci“ je v návaznosti na divákovu pobývání v rámci mnohvrstevnaté divadelní situace inspirován právě názvem Císařovy knihy „Člověk v situaci“. CÍSAŘ, Jan, 2016. *Člověk v situaci*. 2. rozšířené vydání. Praha: Nakladatelství AMU. ISBN 978-80-7331-382-1.

173 CÍSAŘ, Jan, 2016. *Člověk v situaci*. 2. rozšířené vydání. Praha: Nakladatelství AMU. ISBN 978-80-7331-382-1. Str.51.

Abychom hlouběji pochopili, o co se zde jedná, je velmi důležité si povšimnout, že Císař zde definuje divadelní prostor jako prostor „pro přenos informací a komunikaci“.

V této formulaci je možné spatřovat ozvěnu kritizovaného<sup>174</sup> komunikačního paradigmatu, které umění pojímá pouze jako jakousi „zprávu“.

V rámci známé metafory komunikace, inspirované zjednodušením Jakobsonova komunikačního modelu v lingvistice, putuje zpráva od mluvčího k cílovému adresátovi jakýmsi potrubím.

Klíčovým předmětem kritiky potrubní metafory v případě divadelního představení je předpoklad, že mluvčí i adresát disponují znalostí společného kódu, který umožňuje odesílateli zprávu určitým způsobem zakódovat tak, aby ji příjemce po obdržení stejným způsobem rozkódoval. Divadelní dílo ovšem s takto jednoznačně dešifrovatelným kódem komunikace zdaleka vždy nepracuje. Mimo mnoho jiných příkladů to mohu ukázat i na tom, že pracuje například i s obrazem a obrazností, kde je kodifikace vztahu označujícího a označovaného výrazně problematická představa<sup>175</sup>.

V čem spočívá kontrastní napětí slova pojatého jako jistý dešifrovatelný kód (což už je samo o sobě redukcující interpretace slova) a obrazu: jsem měla příležitost do větší hloubky promýšlet v rámci semináře Augusta Ryknera Divadlo ticha, který jsem navštěvovala na pařížské Sorbonně<sup>176</sup>. Sám Rykner zde totiž vycházel z pojetí obrazu coby „kontramodelu“ jazyka.

V článku Odříznuti řečí<sup>177</sup>, kde jsem toto téma reflektovala, jsem představu obrazu jako jakéhosi kontramodelu jazyka vysvětlovala tak, že: „obraz se vzpírá komplexnímu popisu a vysvětlení zkonstruovanému naším racionem. Pokus o verbalizaci znamená snahu o porozumění a následné zafixování do určitých konvencionalizovaných kódů, jejichž prostřednictvím se poznané posléze snažíme sdílet. Oproti tomu to, co se rozvinulo mimo logos, našim snahám o převedení do kódů či dekódování odolává.“

---

174 Podnětnou teoretickou kritiku lze nalézt např.: MOTAL, Jan, 2016. *Cognitive phenomenology: the promising pragmatic marriage of methodologies in the field of theatre studies?* In Brno: Theatralia, roč. 19., č. 2., ISSN 2336-4548.

175 Mimo jiné se lze o tématu, v čem obraz přesahuje racionální poznání ve vztahu k tzv. „sens obtus“ a „sens obvie“ dočíst i v textu Rolanda Barthesa Třetí smysl. Tomuto tématu se ve vztahu k Barthesovi věnuji i ve svém níže zmíněném článku Odříznuti řečí. BARTHES, Roland. Třetí smysl. Poznámky z výzkumu několika fotogramů S. M. Ejzenštejna. In: *Iluminace*. Praha: Národní filmový archiv, 1994, roč. 6, č. 1, s. 61-75, ISSN 0862-397X.

176 Původní název semináře byl „Théâtre de silence“ a absolvovala jsem ho v rámci ročního studijního pobytu ERASMUS na Université Sorbonne Nouvelle Paris 3

177 SOUČKOVÁ, Kateřina, 2014. *Odříznuti řečí? reportáž z myšlenek zachycených během mého studia na Université Sorbonne Nouvelle Paris 3*, vyšlo časopise Hybris. Dostupné online zde: <https://www.hybris.cz/odriznuti-rci>

Obraz tak není ohraničen světem, jemuž jsme schopni porozumět v tom smyslu, že bychom ho dokázali pojmenovat.“.

Toto své dřívější tvrzení bych nyní ráda zrevidovala v tom smyslu, že samozřejmě nejde o to, že bychom se skrze jazyk jako takový nedokázali dotknout čehosi hlubšího, co existuje mimo *ratio*. To sugestivně ukazuje například i Gaston Bachelard ve svém fenomenologickém zkoumání jazykových obrazů básnických, kde v rámci své *Poetiky prostoru*<sup>178</sup> hovoří o bezprostředním působení básnického obrazu, který „je ještě před věděním“ a který se „dotkl hloubek dříve, než rozhýbal povrch“.

Jde mi spíše o to načrtnout odlišení poněkud reduktivního modelu komunikačního potrubí od způsobu, jímž funguje divadelní dílo. Systém jednoznačného kódování a dekódování divadelního díla pojímaného jako „přenos informací“ nejenže v principu neotevívá prostor pro nejednoznačnost a mnohost nejrůznějších interpretací, jak naznačuji výše v poznámkách k povaze obraznosti, ale neumožňuje ani zachytit ontologický rozměr celé události.

V případě námi zkoumané situace u ohně tak sice možná naznačuje, že smísením prostoru pro hru a pro vnímání může dojít z pohledu některých diváků k oslabení sdělovací roviny, což může vést k jistému zmatení či pátrání po uměleckém záměru.

Na druhou stranu ale neumožňuje uchopit více způsobů, na základě nichž se divákově vnímání situace u ohně může odehrávat. Zcela totiž opomíjí ontologický rozměr této zkušenosti, který existuje vedle nastavení noetického (zaměřeného na určité sdělení) a bere v potaz i to, že pro některé diváky může vystupovat do popředí pouhé společné pobývání kolem živě hřejícího a blikotajícího ohně (coby určité sdělení).

Proč je důležité zmínit, že toto „zakoušení“ může být důležitou součástí divadelního představení?

### **5.1.6. O sdílení a sdělování**

Ve své studii *Divadlo jako zakoušení* hovoří Etlík o tom, že ontologická rovina je vedle roviny noetické součástí jakéhokoli divadelního tvaru.

Vedle sdělování tak existuje také sdílení<sup>179</sup>, které dokonce u některých divadelních tvarů může vystupovat do popředí. Právě sdílení (Jaroslav Etlík mluví dokonce o bezprostředním zakoušení ontologického rozměru divadelního díla se vši bezprostředností, s jakou bychom jej díky jeho materiálnímu rozměru prožívali

---

178 BACHELARD, Gaston, 2009. *Poetika prostoru*. Praha: Malvern, 978-8086702-61-2 .

179 Komunikace z latinského *communicatio* = sdělovat, sdílet.

v každodenním životě <sup>180)</sup> stojí vedle sdělování jako jakási další rovina, již nelze tak docela postihnout v rovině záměrně komunikace jistých informací.

Vztahu těchto dvou rovin se dotýká i známá polemika Etlíka s Císařem (viz např. Císař: „Abychom mohli sdělovat, musíme nejdříve sdílet“<sup>181)</sup>) a v případě naší situace u ohně je příznačné, že právě na napětí mezi tím, nakolik se jedná o sdělování, a nakolik o prosté sdílení spočívá její důležitý rozměr. Právě z toho totiž vyplývá diváková oscilace s níž hledá, jak se k probíhajícímu dění vztahovat. To se přitom zakládá právě na skutečnosti, že prostor pro vnímání a prostor pro hru od sebe jasně oddělené nejsou, což akcentuje poněkud odlišný typ recepce, než k němuž implicitně ve své definici směřoval Jan Císař.

Nebezpečí, které spočívá v tom, že se necháme coby tvůrci či teoretici strhnout přehnaným důrazem na jisté sdělení, bych ráda – v rámci promýšlení vlastního teoretického i uměleckého rozvoje v této oblasti - ukázala na konkrétním příkladu ze své vlastní diplomové práce. A to právě na rozboru diváků sedících kolem hořícího ohně, který ještě tenkrát neměl s mojí zkušenosti s *Tady je ještě všechno možné* nic společného.

Ve svém rozboru problematiky komunikace v rámci divadelního představení zde píšu, že „komunikace pochází z latinského communicatio – sdělovat, sdílet. Vztah sdělování ke sdílení je nerozpojitelný a to jak v divadle, tak i v životě: chceme-li přece sdělovat, musíme sdílet. Se sdílením, ve smyslu přímého prožívání originálního jevu, je ale mezi životem a divadlem rozdíl. Jak bylo řečeno, v divadle se nacházíme v situaci dosud charakterizované především z hlediska toho, že divadelní dílo je coby dílo umělecké především sdělením. Zatímco v životě můžeme všichni sdílet třeba zážitky z ohně (jeho teplo, vůni a tvořící se pospolitost) bez toho, aby jím kdokoli cokoli sděloval, u ohně hořícího v rámci představení můžeme mít sice podobný prožitek, ale zároveň jsme si vědomi, že tento oheň byl založen záměrně v zájmu celkového sdělení.“<sup>182)</sup>

Problém této pasáže je pro otázky, kterým se zde věnuji, v jistém smyslu symptomatický.

„Sdílení“ zážitku z ohně je zde nazíráno prizmatem sdělování, a dokonce se poněkud odvážně dopouštím předpokladu, že si diváci jsou „vědomi“ toho, že jim oheň cosi

180 ETLÍK, Jaroslav, 1999. Divadlo jako zakoušení: Vztah noetického a ontologického principu v divadelním umění. Divadelní revue. 10 (1), 3–30. ISSN 0862-5409. Str. 23.

181 CÍSAŘ, Jan. Abychom mohli sdělovat, musíme nejdříve sdílet (Několik neuspořádaných poznámek ke studii Jaroslava Etlíka), in: Divadelní revue 3/1999, Praha: Institut umění - Divadelní ústav. s. 83-96. ISSN 0862-5409.

182 SOUČKOVÁ, Kateřina, 2015. Str. 86.

konkrétního sděluje ve vztahu k celkovému představení. Nazírají ovšem diváci na své posezení u ohně skutečně tímto způsobem?

Tato sebereflexe nemá být jakýmsi veřejným sebedmrskáčstvím vlastní diplomové práce – odkazuje mnohem spíše k něčemu, co bych nazvala problémem teoreticko-dramaturgickým. A to problémem, k němuž by se dalo vztáhnout následujícími otázkami:

Nakolik mě moje zažité dramaturgicko-teoretické paradigma ovlivňuje analyzovat jisté jevy v rámci roviny sdělení, zatímco se pro diváky může jednat o prosté zakoušení daného okamžiku?

A není právě ovlivnění tímto „sdělovacím“ paradigmatickým i součástí pojetí „mezilidského setkání u ohně“ coby jistého ideového společenství?

A nebo dokonce – nemůže se stát, že mě moje dramaturgicko-teoretické paradigma dovedlo i k tomu, že nahlížím setkání u ohně coby sice „ontologickou“, ale stále součást divadelního představení?

Kde se potom vzal divák, který celé dění u ohně považuje za divadelní přestávku?

## **5.2. Shrnutí: co pro můj výzkum vyplývá**

Než přejdu přímo ke zkoumání případu „přestávky“, ráda bych navázala na tyto otázky shrnutím toho, co z této části práce pro můj umělecký výzkum dosud vplynulo.

Úvodní otázkou zde bylo, jaké jsou konstitutivní prvky tohoto „mezilidského setkání kolem ohně“ a v čem se případně odlišují od způsobu, jímž divák vnímal předchozí „kukátkovou“ část představení. A jak způsob recepce, kterou tato událost svým charakterem podněcovala, může ovlivňovat divákovu zapojení či odpojení do představení.

Zásadní zde přitom je, zda bylo dění na dvorku divákem nahlíženo jako součást divadelního představení či nikoli.

Ze stručné analýzy úvodu rámuje celého „mezilidského setkání“ vplynulo, že ji sami inscenátoři rámuje coby dění, kde se divák pohybuje mezi rovinou prezentovaného a reprezentovaného. Napětí mezi těmito dvěma rovinami je přitom jistou charakteristikou divadelního představení – a to dokonce nejen „mezilidského setkání na dvorku“, ale i „kukátkové“ části celého dění.

Prostředky, které při „mezilidském setkání“ inscenátoři používají (pozvání diváků ven na dvorek, zapálení skutečného ohně, rozdávání čaje, decentralizovaná komunikace mezi všemi účastníky, atd.) se pokoušejí přivést ve zvýšené míře divákovu pozornost

k prožívání dění jako skutečného, přirozeného setkání lidí kolem ohně.

Pokoušejí se tak klást důraz na onen ontologický rozměr představení, který byl vedle noetického sice součástí i předchozí části představení, ovšem záleží nejen na samotných divácích, nýbrž i na inscenátorech, jakou z obou rovin se ve svém vnímání rozhodnou akcentovat.

Nezanedbatelnou roli ve vnímání celé události ovšem může hrát i to, že diváci mohou být nastaveni – vzhledem k jisté zvykové konvenci i tradičnímu způsobu, jímž se odehrála předchozí část představení – na určitý způsob komunikace a náhlá změna pravidel hry narušuje jejich dosavadní způsob recepce. Stejně jako doposavad mohli být nastaveni primárně na primárně noetický rozměr představení, v rámci něhož i kolem ohně dále pátrají po jakémisi „sdělení“.

Opouštějí prostor jeviště a hlediště, prostor pro hru se kolem ohně začíná prolínat s prostorem pro vnímání tak, že se viditelněji než dříve stávají jeho součástí a měli by se určitým způsobem zachovat, ale cíl (neboli záměr) jejich náhlého pobývání kolem ohně se pro některé stává ve vztahu k předchozímu dění nejasný.

Jde-li stále o představení, nacházejí se mezi prostory reálného a nepravého, kde není cílem se vztahovat k probíhajícímu dění stejně jako v životě, mohou si na toto téma utvářet různé své vlastní významy či přemýšlet nad tím, jak se celé dění a jejich rozhovory s ostatními diváky i herci vztahují k jakési latentně přítomné struktuře záměrného. Nebo se mohou zaměřit na ontologický rozměr celé věci a například si ohřát ruce u ohně a rozmlouvat s ostatními bez ohledu na celkový kontext.

A případně samozřejmě mohou po celou dobu mezi tímto ontologickým a noetickým rozměrem oscilovat, dokud jim tvůrci vymezený čas nevyprší a oni nejsou vyzváni k návratu do hlediště (kterýžto akt je ze strany tvůrců ovšem už sám o sobě veden akcentem na jakési řízené noeticko spíše než ontologické spolupobývání).

O typu událostí, kdy se diváci vystupují ze své role pouhého „přihlížejícího“, aby začali živě komunikovat s aktéry nad rámec tradičně vymezených rolí, říká E.F.Lichte, že se mohou stát rovnocennými účastníky dění a svou fyzickou přítomností, vnímáním i reakcemi spoluutvářet jakési společenství.

Jedná-li se ovšem o představení – a tato potencialita v prostoru u ohně existuje i na základě citovaných definic O.Zicha a P.Brooka – jak ho zde mohou rovnocenně spoluutvářet diváci, kteří pátrají, jak se k probíhajícímu dění vztahovat? A v jakém smyslu ho spoluutvářejí diváci, kteří se prostě pouze přišli ohřát k ohni?

Z předchozí podkapitoly Pes na jevišti vyplynulo, že coby divák mohu být v záměrném celku divadelního představení sám sebou a aniž bych se vědomě podílel na jeho záměrné struktuře, mohou ostatní přičítat mému chování či pohybu různé záměrné významy,

Nemusím se tedy coby divák vědomě podílet na spoluvtváření záměrné noetické struktury, abych byl vnímán jako součást představení.

Ovšem nemůže být součástí představení, respektive onoho noetického rozměru i to, že jsem zvnějšku vnímán jako součást jakéhosi „společenství“, na jehož vzniku a koncepci se nijak vědomě a záměrně nepodílím?

Divák, pátrající po svém vztahu k probíhajícímu dění, nemusí tedy být tak docela aktivním spoluvůrcem této události v tom slova smyslu, že by měl dostatek podnětů k tomu, aby na této koncepci automaticky vědomě participoval. Mohl se pouze ocitnout v prostoru, kde je mu jeho role i celková dohoda mezi ním a tvůrci nejasná.

Nejedná se tudíž v případě prohlášení tohoto diváka za aktivního spoluvůrce v tomto případě spíše za dramaturgicko-teoretický – či toužebný - náhled tvůrců na celou událost?

Tím samozřejmě neříkám, že se divák svoji spolupřítomností na probíhající dění nijak nepodílí či není jeho součástí – pouze se snažím upozornit na jistou nuanci v rozlišování mezi tím, zda je divák součástí ontologické roviny představení, skrze niž samozřejmě průběh noetické může také jistým způsobem ovlivňovat (a to v jakémkoli formátu divadelního představení) či zda je v rámci určitých divadelních formátů označen za rovnocenného spoluvůrce a součást společenství jaksi automaticky, bez ohledu na to, zda má on sám možnost, dostatečné informace či chuť na utváření celkové záměrné noetické struktury participovat.

## 5.3. Divák v situaci

### 5.3.1. Mezi situací diváka, dramaturga a teoretika

V této práci mi samozřejmě primárně nejde o kritiku jiných divadelních tvůrců či teoretiků – používám je spíše jako podnětné příklady, které mi umožňují prozkoumávat jisté otázky tvorby či teoreticko-dramaturgického uvažování v rámci mého uměleckého výzkumu.

V rámci své dramaturgické praxe totiž i já narážím poměrně často na to, že mám – pravděpodobně i v souvislosti se svým divadelně-teoretickým zázemím – sklony přítomnost diváků v rámci daného představení buď jistým způsobem konceptualizovat a stejně tak předpokládat, že si diváci budou dění v průběhu představení konceptualizovat sami (viz právě například rozbor pobývání u ohně v mé diplomové práci).

Velmi prozaickým příkladem takového mého omylu bylo představení *Dům v jabloních*, jehož detektivní zápletka počítala s tím, že diváci budou schopni odlišit různé druhy herecké stylizace v jednotlivých scénách (příliš veselá groteska, stylizované herectví noirových filmových detektivek 20. let a relativně civilní psychologický realismus) a na základě toho usuzovat, kdy se jedná o výpověď „pravdivou“ a kdy „lživou“.

Z následného výzkumu mezi diváky samotnými – k němuž se v této práci dostanu v rámci páté kapitoly - vyplynulo, že tímto způsobem uvažovalo cca 20 procent diváků (a to ještě až ex post a v reakci na přímý dotaz v rámci výzkumných rozhovorů).

Většina ostatních byla hluboce překvapena, že se v představení vůbec různé herecké styly nacházely.

Tento typ problému by se dal shrnout i slovy koncepce díla versus jeho aktuální vnímání a prožívání diváky samotnými. Výše jsem označila jako „dramaturgický“ právě proto, že za podstatný rozměr dramaturgické práce považuji vtělit teoretičtější koncepty, na nichž je inscenace postavena, do těla divadelního díla tak, aby je divák byl schopen určitým způsobem vnímat, pociťovat a prožívat. A například reflektovat, nakolik naše práce svou koncepcí třeba i nechtěně objektivizuje jeho přítomnost ve vztahu k jistému vlastnímu uměleckému záměru. Znamená to pro mě pokoušet se nabídnout divákovi pole pro jeho zcela vlastní tvůrčí vnímání a prožívání nezávisle na tom, co jsem si já sama jako tvůrce přála nabídnout. To je ovšem poměrně obecné tvrzení, které bude třeba dále v rámci tohoto výzkumu zkonkretizovat.

### 5.3.2. Možnosti diváka v situaci

Divák se k vnímanému divadelnímu představení může samozřejmě – jak vyplývá ze všeho výše řečeného i divadelní praxe - vztahovat nejrůznějšími způsoby. Dostane-li se do situace, v níž se nachází mezi rovinou skutečného a reprezentovaného s nárokem na to, aby na nich aktivně fyzicky i verbálně participoval v rámci ne zcela jasných pravidel, může to vzít například coby příležitost ke hře a nebo také k intenzivní reflexi vlastní situace (která ovšem svým způsobem ve hru ovšem může vyústit také).

Nemůže tato sebereflexe ale v jistých případech vést také k tendenci přestat se svým vnímáním podílet na propojování dvou rovin představení, a tím pro sebe zrušit divadelní představení úplně?

Tato otázka se váže k situaci, kterou jsem já osobně pociťovala v rámci *You are here* (na rozdíl od jiných diváků, kteří ji jako příležitost ke hře vzali).

Podobně jako divák u ohně v *Tady je ještě všechno možné* jsem i tady mohla oscilovat mezi tím, že sice na jednu stranu nalézám na události, kde se tvůrci u diváků pokouší nastavit rámeček vnímání skutečného („toto je reálná situace, v níž se nic nehraje, kde se jen tak setkáváme jako obyčejní lidé s lidmi, naše rozhovory a fyzické propojování nesměřuje nikam jinam než samo k sobě a vše zde prožíváme „tady a teď“ s bezprostředností opravdového života.“), ale zároveň je v mém vnímání zarámovaná jako divadelní (ergo „záměrně uměle událostí struktura odkazující ještě k čemusi jinému“).

Výše jsem použila pro tento typ situací formulaci dramaturgický „problém“, která snad až příliš negativně zabarvuje skutečnost, že se mnohem spíše jedná o opravdu zajímavou otázku a příležitost k hledání či divadelnímu experimentu.

Formulaci s „problémem“ jsem se ale na tomto místě rozhodla ponechat proto, že právě jistá „negativnost“, která z mého psaní mimoděk probleskla, je velmi příznačným odrazem jisté nepohodlnosti situace, v rámci níž jsme nuceni tyto dva způsoby vnímání konfrontovat a hledat způsob, jak na to svým chováním odpovídajícím způsobem reagovat.

Ostatně i z mého popisu zkušenosti v rámci *You are here* je patrné, že jsem v oné situaci emočně prožívala silné fyzické i psychické nepohodlí, a to dokonce natolik silné, že jsem primárně začala věnovat pozornost reflexi své situace spíše než tomu, abych se svou recepcí podílela na spoluutváření divadelního představení.

Zajímavou teoretickou poznámku k této zkušenosti můžeme najít v práci již zmiňované Eriky F. Lichte, která se věnuje tomu, co s divákovou pozorností dělá oscilace mezi různými způsoby zarámování divadelní události.

Lichte ji prozkoumává při analýze představení *Chance 2000 – Volební cirkus 98'* německého režiséra Christopa Schlingensiefela<sup>183</sup>, které podle ní svým zarámováním záměrně oscillovalo mezi divadelním představením, cirkusovým vystoupením, freak show a politickým shromážděním.

Píše zde, že režisér údajně nechával kolidovat různé recepční rámce, mezi nimiž si divák musel vybírat. Zmiňuje zde přitom, že „kolize rámců a neustálé narušování nadrámce diváky očividně znejišťovaly a iritovaly a vyvolávaly v nich různé reakce.“.

Díky tomuto znejištění byli podle Lichte diváci nuceni hledat svůj způsob vztahování k probíhajícímu dění a svou roli v něm, a zároveň tím prozkoumávat svůj vztah k realitě jako takové.

Podobná slova by bylo možné použít i pro výše reflektovanou situaci kolem ohně, kdy se díky nejasnosti nakolik se opravdu ještě jedná o divadelní představení, a nakolik o skutečné „mezilidské setkání“ kolem ohně, dostali diváci do situace, kdy divadlem mohlo být kolem nich vše a nebo také nic.

Splýváním prostorů pro hru a pro vnímání začalo docházet k situaci, kdy se „Brookovým“ člověkem, který je při svém pohybu prostorem pozorován jiným člověkem, mohl stát prakticky kdokoli, kdo se kolem ohně právě nacházel - a to včetně pozorovatele samotného. Abbé Condillacem zmiňované přepínání pozornosti mezi divadelním děním a hovorem probíhajícím mezi diváky, kteří mě živě obklopují, se zde začíná proměňovat v oscilaci mezi tím, co je zde vůbec „divadelním děním“ a co ne.

Je zde cílem pátrat po hercích a vstupovat s nimi do rozhovoru nebo si prostě povídat s nejbližším sousedem, který je vedle mě? Mám jít tam, odkud se ozývají záznamy archivních rozhovorů nad tématy a motivy inscenace nebo se mohu prostě dívat do ohně a přemýšlet si nad svými věcmi?

Co je zde záměr a co náhoda a kdo to všechno řídí? A není záměrem, že to nemohu zjistit a jsem nucena si vztah k celému dění najít sama?

Prezentování dialektického těla i materiálu přitahuje pozornost divákovu k promýšlení jeho vlastního vztahu k realitě,<sup>184</sup> budu-li parafrázovat Campbella Edinborougha ve vztahu ke způsobu, jímž se v divadelních představeních prolíná prezentace

---

183 FISCHER-LICHTE, Erika, 2011. Op. cit. Str. 64.

184 EDINBOROUGH, Campbell, 2016. Op. cit, str.16.

s reprezentací.

A právě tomuto promýšlení divákova možného vztahu k realitě, která ho obklopuje bych se chtěla věnovat na následujícím případě „přestávky“.

### 5.3.3. Co to je vlastně přestávka?

Jakkoli hledání a průběžné přepínání mezi rámci, o němž hovoří Lichte, může zakládat velmi aktivní vztah diváka vůči představení, zároveň stále existuje poněkud výsměšný (a o to podnětnější) případ diváků, jejichž reakcí na toto přepínání rámců v *Tady je ještě všechno možné* bylo, že vyhodnotili tuto část představení jako přestávku.

Jak mohlo k této situaci dojít?

Podívejme se jak se obvyklé aspekty reálné přestávky proplétají se způsobem, jímž inscenátoři vystavěli své „mezilidské setkání kolem ohně“.

Přestávka má v rámci divadelního představení svůj vymezený čas, který je vyňat z proudu předcházejícího i následujícího dění. Obvyklá doba divadelní přestávky v Činoherním studiu je dvacet minut, což je přesně doba, jejímž trváním vymezili inscenátoři společnému setkání účastníků představení u ohně.

Ve své definici v Divadelním slovníku Patrice Pavis<sup>185</sup> říká, že přestávka primárně slouží k návratu do „sociálního času“ a „sociálně jaké její „primární funkce přestávky je sociální“<sup>186</sup>.

Je to rozpuštění dosavadního řádu vnímání ve prospěch nastavení nových lidských vazeb vůči okolí, který je kromě dočasnosti svého trvání spojen s procesem jisté „obnovy“, která je pro pobývání v tomto specifickém meziprostoru klíčová.

Přestávka bývá v rámci běžného úzu charakterizována<sup>187</sup> tím, že divákovi nabízí příležitost fyzicky i psychicky obnovit své síly – je prostorem, který je mi coby divákovi nabídnut, abych mohl věnovat pozornost potřebám vlastního těla (mohu se například protáhnout, dojít si na toaletu či koupit pití) a myslí (mohu se například na moment uvolnit od soustředěného vnímání divadelního díla).

A za druhé je prostorem, který mohu využít k setkání a rozhovoru s ostatními zúčastněnými.

---

185 PAVIS, Patrice, 1998. *Dictionary of the Theatre: terms, concepts and analysis*. Canada: University of Toronto Press. ISBN 0-8020-8163-0.

186 PAVIS, Patrice, 1998. *Dictionary of the Theatre: terms, concepts and analysis*. Canada: University of Toronto Press. ISBN 0-8020-8163-0. Str. 186.

187 Viz například článek J.Machalické Mít či nemít v divadle přestávku či V. Rataje Etiketa v opeře. Dostupné z: [https://www.lidovky.cz/domov/mit-ci-nemit-v-divadle-prestavku.A071108\\_000151\\_in\\_noviny\\_sko](https://www.lidovky.cz/domov/mit-ci-nemit-v-divadle-prestavku.A071108_000151_in_noviny_sko). Či <https://operaplus.cz/etiketa-v-opere-aneb-jak-si-uzit-predstaveni-nezkazit-ho-vsem-okolo/?pa=3>.

Zobecnila-li bych tyto charakteristiky přestávky, dalo by se říci, že přestávka poskytuje prostor, aby divák mohl věnovat pozornost a péči sobě i lidem, s nimiž se v daném prostoru nalézá.

Mezi společné aspekty přestávky a „mezilidského setkání u ohně“ tak patří například důraz na fyzické a duševní občerstvení (čaj, pobyt na čerstvém vzduchu u ohně), změna tělesné pozice (opuštění místa v hledišti a přesun v prostoru), pozornost a péče o svou vlastní situaci coby jedince či o vzájemné vztahy jednotlivých přítomných mezi sebou navzájem. Není zcela bez důležitosti upozornit i na to, právě „obnova vzájemných vztahů“ či „péče“ jsou i součástí i idejí nerůstového hnutí, s nimiž inscenátoři při své koncepci setkání u ohně pracovali.

Z výše naznačeného se tudíž zdá, že prostor přestávky má s „mezilidským setkáním kolem ohně“ společné některé poměrně esenciální rysy, a tudíž se otázkou stává, z jaké perspektivy vnímání na celou událost nahlížíme.

Patrice Pavis ve svém slovníkovém heslu přestávku charakterizuje možností dočasně vystoupit z proudu představení<sup>188</sup> zpět do reality<sup>189</sup>.

Toto vystoupení z mentálního prostoru představení, v němž se moje vnímání skutečného vztahuje ještě k jiné rovině mimo realitu, do prostoru přestávky, v němž bezprostředně prožívanou realitu k žádné jiné rovině nevztahuji, hraje v oněch různých „perspektivách vnímání“ zásadní roli.

Podstatné ovšem je, že přestávka je zde nahlížena jako jakýsi dočasný prostor *rámovaný* divadelním představením. Anglický či francouzský výraz pro přestávku „*intermission*“ ostatně pochází z latinského „*intermissionem*“ a na rozdíl od českého důrazu na to v čemsi „přestat“, výrazně upozorňuje na to, že se nalézáme v jakémsi prostoru, který je charakterizován primárně tím, že je „mezi“ (*lat. inter*)<sup>190</sup>.

Může nás tak upozornit na pojetí přestávky jako jakéhosi liminálního prostoru právě

---

188 Konkrétněji tedy Pavis představení charakterizuje jako tzv. „suspension of disbelief“ (přerušeni nedůvěry), z níž vystupujeme zpět do reality. Výraz „suspension of disbelief“ původně pochází od anglického filozofa S.T.Coleridge a naznačuje, že se divák ve svém vnímání představení pohybuje kdesi mezi vírou a spekticismem a tedy by účast na představení byla v tomto pojetí čímsi jako náboženskou zkušeností. Konceptuální integrace či česká teoretická škola, z níž zde vycházím ovšem kladou důraz na divákovo aktivní zapojení do utváření celého vjemu, kde cílem není pouze oddat se propojení skutečného s čímsi nepřítomným, k němuž je odkazováno jemuž věříme, ale osilovat mezi dvojí rovinou divadelního představení a propojovat si je v různém poměru dohromady. Tato svoboda jejich vzájemného propojování není tak docela totéž, jako oscilace mezi vírou a spekticismem, tudíž zde tento upřesňující detail, který by jistě potřeboval hlouběji rozvést, uvádím v poznámce pod čarou.

189 PAVIS, Patrice, 1998. *Dictionary of the Theatre: terms, concepts and analysis*. Canada: University of Toronto Press. ISBN 0-8020-8163-0.

190 V němž je zároveň možné cosi „pustit“ (*lat. mittere*).

ve smyslu již zmiňovaného Victora Turnera<sup>191</sup>. Například Dent<sup>192</sup> popisuje ve svém výzkumu přestávku jako cézuru, kde jsou „místo a čas pozastaveny a diváci obývají mezeru 'mezi dvěma prahy, mezi dvěma světy': mezi každodenností a inscenovaným představením“.

Přestávka tak není pouze bezpříznakovou realitou v rámci každodenního života<sup>193</sup>, ale jakýmsi specifickým mentálním prostorem ovlivňovaným tím *mezi* čím se nachází.

Zajímavým aspektem pro potenciální vzájemnou záměnu jednoho a druhého může být to, že ve slovníkové definici přestávky autoři zmiňují, že přestávka stále probíhá na *pozadí* (či v *popředí*) akce, kterou rozvíjí divadelní představení.

Jean-François Marmontel, jehož Pavis ve své slovníkové definici přestávky cituje, uvádí<sup>194</sup>, že přestávka nikdy neznámá odpočinek pro akci samotnou.

Není podle něj podstatné, jak dlouho přestávka trvá, protože je *motivována* akcí, která probíhá mimo scénu.

Denis Diderot rovněž v rámci téže slovníkové definice přestávky je citován slovy, že "protože akce nikdy neustává, když skončí pohyb na scéně, akce pokračuje za ní. Žádný odpočinek, žádné přerušení."<sup>195</sup>

Právě na tomto principu specifického charakteru přestávky jako určitého rozhraní stojí i mezilidské setkání u ohně v rámci *Tady je ještě všechno možné*.

Dokonce svým umístěním vzadu na dvorku za prostorem scény doslova ztělesňuje Marmontelovo i Diderotovo tvrzení, že akce nikdy neustává a probíhá „za scénou“.

---

191 Více k Turnerově konceptu liminality TURNER, Victor, 1982. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. Maryland: The John Hopkins University Press. ISBN 0-933826-17-6. Str. 24.

192 DENT, M. (2004). *The Fallen Body: Butoh and the Crisis of Meaning in Sankai Juku's 'Jomon Sho.'* *Falling Women & Performance*, 14(1/27), 173-200. Str. 178.

193 Samozřejmě bychom zde mohli i vstoupit do diskuze, co touto „bepříznakovou realitou v rámci života“ vůbec je, to ovšem bohužel výrazně přesahuje možnosti této práce.

194 Citován v divadelním slovníku. PAVIS, Patrice, 1998. *Dictionary of the Theatre: terms, concepts and analysis*. Canada: University of Toronto Press. ISBN 0-8020-8163-0. Str.187.

195 Tvořivé zpracování této myšlenky je možné spatřit například v divadle kabuki či nó, kde performeři během přestávky tradičně shrnují zápletku předchozího děje či pokračují v přeřikávání dialogů méně podstatných postav. V divadle není zdaleka neobvyklým jevem, že je mnohvrstvenatý vztah přestávky a probíhajícího představení vzat do hry i samotnými inscenátory. Hra může spočívat právě v tematizaci typických aspektů přestávky, jako je potřeba diváků se občerstvit. Při této příležitosti si můžeme vzpomenout například na Pařízkovu Kauzu Swejk v divadle Komédie. Zatímco představení samotné se zabývalo otázkami „kolaboranství“, „čecháčkovství“ či „parazitování na systému“, během přestávky se zde rozdával guláš, na nějž diváci stáli dlouhé fronty. Někteří, jako například já, poněkud rozpačitě. Jiným diváckým obyčejem, který je možno vzít do hry, je zájem některých diváků strávit přestávku prohlídkou architektonických prostor divadelní budovy. Zajímavým příkladem, který si pohrával s touto potřebou, je například audiowalk Petry Tejnorové F.A.U.S.T.. Ten o přestávce mezi jednáními Fričova Fausta ve Stavovském divadle nabízel divákům možnost nahlédnout tento obyčejný prostor coby „svět magický“, v čemž lze pravděpodobně vzhledem k jistému okultistickému zaměření Goethova Fausta také hledat jistou souvislost.

Podle Pavisovy slovníkové definice se přestávka rozšířila v renesančním dvorském divadle a umožňovala divákům nejen se potkat, nýbrž i veřejně prezentovat, jak se na tuto příležitost ustrojili. Přestávka se tak stává nejen prostorem pro komunikaci diváků mezi sebou, ale i prostorem *předvádění* a *pozorování*. Je možnost se během ní jistým způsobem *ukazovat* a *ukázat*.

Rozdíl mezi společenským kontaktem, v rámci něhož se mohou „předvádět“ či „pozorovat ostatní“ a divadelním představením v rámci něhož může zapojené účastníky potkat totéž spočívá samozřejmě v přiznané metakomunikaci „toto je a toto není divadelní představení“.

Tato metakomunikace se může ovšem v případě „setkání u ohně“ jevit poněkud nejasná už jen tím, že radikálně naruší konvenci, již mohou být účastníci přivyklí a pobízí je udělat to, co je naopak tradiční součástí přestávky – tedy například přerušit koncentraci na centralizované dění na scéně a vyjít ven hlediště, aby se mohli pohybovat na základě své svobodné vůle.

Toho někteří diváci využili dokonce v tom smyslu, že nenásledovali herce podle instrukcí na dvorek, ale zašli si na toaletu či začali postávat v divadelním foyer.

Ve vztahu k situaci, která narušovala konvenční divadelní vnímání začali hledat, jak si s danou situací poradit a vyřešili to paradoxně tak, že danou situaci zarámovali konvencí jinou – konvencí divadelní přestávky.

Spojili dohromady skutečností roviny divadelního představení, k níž se rozhodli ze všech nabízených možností zaujmout bezprostředně praktický vztah a konvenční rámec divadelního představení, jehož formální organizace tradičně takové vymezené úseky pro „odpočinek od divadelního vnímání“ poskytuje.

Tímto aktem tak možnosti svého vnímání participativněji zaměřené formy - podněcující z hlediska teorie E.F.Lichte aktivizaci diváka a posílení jeho role role coby spolutvůrčího aktéra - naopak zcela zneutralizovali aplikací konvenčního vzorce, který jim umožnil po smyslu probíhajícího dění dále nepátrat.

Dá se dokonce hovořit i o tom, že v principu provedli jistou formu konceptuální integrace – ovšem v tomto případě nikoli roviny skutečného a roviny sémiotického, která by vedla ke vzniku divadelního představení, ale roviny skutečného a konvenčního organizačního rámce, která naopak vedla k jeho dočasnému zániku.

Jakkoli tak z perspektivy vnějšího vnímatele (například mě coby dramaturgyně Činoherního studia) může být i takový divák stále součástí divadelního představení, on sám se může nacházet spíše v pozici „psa na jevišti“.

Z výše řečeného mi vyplývá, že stejně jako v „kukátkové části“ může divák oscilovat na základě své vnímající aktivity mezi zapojením a odpojením od představení, může oscilovat mezi tímto i v participativněji postavené formě představení, kde ovšem v průběhu této oscilace může hrát roli i zvýšená pozornost k reflexi jeho vlastní situace. Divák se tak v tomto případě může dokonce koncentrovat na reflexi aktuální situace, v rámci níž nachází a hledat nástroje, které by mu pomohly se v ní zorientovat natolik intenzivně, až může v důsledku toho přestat věnovat pozornost i utváření divadelní představení jako takového<sup>196</sup>.

Tuto myšlenku – která prozkoumává možnosti situace diváka od jeho pozice „psa na jevišti“ až po „rovnocenného aktivního spolutvůrce“ - bych nyní ráda rozvedla prostřednictvím reflexe rozhovorů se samotnými diváky, které byly součástí výzkumu při představení *Dům v jabloních*.

---

196 Konkrétně jsem na tento problém – který by to chtělo prozkoumat mnohem hlouběji, což ovšem již bohužel není v možnostech této práce – narazila i v rámci formátu audiowalků, které jsem po jistou dobu vytvářela (*Nad městem, Bílý obraz, Neviditelná tržnice*). Z psaní scénářů, nahrávání audíí a následných rozhovorů s diváky jsem zjistila, že diváci nebyli například schopni uvnítat složitější „textové“ metafory ve vztahu ke scénérii okolního prostředí, pokud se zároveň při chůzi museli soustředit na orientaci v prostoru, přestože pokud text poslouchali v sedě, neměli s jeho uvnímáním a vztažením k detailům z okolní scenerie žádné větší problémy.

## 6. Pátá kapitola

Za zásadní aspekty situace, v níž se „pes na jevišti“ nachází, jsem v předešlých kapitolách označila to, že se se jakýkoli projev jeho psychofyzické přirozenosti se stává zároveň součástí záměrné, uměle budované roviny divadelního představení, v rámci níž může nabývat psí chování pro diváky nových významů.

Pes je tak součástí prostoru reprezentovaného, ale zároveň i skutečného, kde je prostě ve své živosti sám sebou a nelze s jistotou předpokládat, jak se zachová – přičemž právě v tom spočívá napětí celé hry. Z toho vyplývá mimo jiné otázka, zda je vůbec možné nacházet se v „prostoru pro vnímání“ a zároveň nebýt vnímán jako někdo, kdo vždy reprezentuje ještě cosi jiného.

I diváci u ohně v rámci *Tady je ještě všechno možné* se nacházeli v situaci, v níž se prolínala jejich vlastní psychofyzická přítomnost s rovinou uměle a záměrně utvářeného divadelního díla.

Prostory pro vnímání a pro hru splývaly v jedno a divák, který se v nich nacházel, musel oscilovat mezi záměrným a nezáměrným, přirozeným a umělým, realitou a představením.

Otázka, kterou si kladu v této kapitole své práce, je, jak tento typ situace mohou vnímat samotní diváci a jaké problémy (či jakou příležitost ke hře) před ně staví a zda se tato situace – na rozdíl od situace psa na jevišti – může stát zdrojem jejich vědomé reflexe.

Ráda bych je nyní nahlédla prostřednictvím konkrétních výsledků výzkumu, který jsem prováděla v rámci svého doktorského studia a který mi pro ni přinesl pro další přemýšlení několik cenných podnětů.

Tento výzkum vznikl v rámci širšího projektu nazvaného „*Výzkum diváků a diváctví s využitím kombinovaných teatrologických a sociálně-vědních metod*“ a konkrétní zkoumání, jemuž se zde budu věnovat, se zabývalo zkoumáním divácké recepce interaktivního představení *Dům v jabloních*.

Inspirací pro tento výzkum, jehož rozsáhlejší výsledky jsem shrnula ve studii nazvané *Divák v situaci*<sup>197</sup>, byla obdobná situace jako ta, v níž jsem se ocitla při představení *You are here*. Tedy přemýšlení nad pobýváním diváka mezi „skutečností“ a záměrně uměle vystavěnou rovinou divadelního díla, které po něm ve zvýšené míře vyžaduje aktivní

---

<sup>197</sup> V současné době je studie v recenzním řízení revue *Theatralia*. Samotný výzkum započal v roce 2019 a byl podpořen grantem v rámci DKR.

fyzickou i mentální participaci na probíhající dění.

S jedním zásadním rozdílem – tentokrát jsem nebyla divákem, ale jedním z tvůrců, který ostatní diváky do této situace postavil. U představení *Dům v jabloních* jsem totiž byla jednou z původkyní celé koncepce, spoluscénáristkou i dramaturgyní celého představení. Představení bylo součástí produkce spolku *Pomezí*, který se ve své tvorbě zaměřuje na prozkoumávání různých druhů interaktivních divadelních událostí. Z uměleckých i etických důvodů právě moje role coby tvůrce ještě posílila mou potřebu se situací, v níž se divák v rámci těchto interaktivních děl nachází, hlouběji zabývat. Základní otázkou tohoto výzkumu bylo, jak ostatní diváci vnímají své pobývání mezi sémiotickou a skutečností rovinou divadelního díla a jakým způsobem na to reagují? Cítí se zde být svobodnými spolutvůrci a s čím jiným se případně potýkají?

Pro lepší orientaci bych nejdřív krátce shrnula, o jaké představení se zde jedná.

## 6.1. O představení *Dům v jabloních*

Představení *Dům v jabloních* má formu tzv. imerzivního divadla, v němž divák vstupuje do komplexního „iluzivního“ světa, v němž se může svobodně fyzicky pohybovat na základě svých vlastních preferencí.

Termín „imerzivní“ pochází z anglického „to immerse“ (ponořit se) a vzhledem k různorodosti divadelních událostí, které jsou jím označovány i jisté vágnosti tohoto termínu (fyzicky či mentálně se přece můžeme jistým způsobem „ponořit“ do většiny představení) se vzhledem k rozsahu své práce nebudu hlouběji opírat o reflexi a definici tohoto divadelního formátu<sup>198</sup>, ale čistě o reflexi mnou konkrétně zkoumaného představení.

Většina této konkrétní inscenace má pevně daný dramatický text i strukturu a celá její stavba je vybudovaná skrze komplexní a detailně vypracované narativní linie, stejně jako předem nazkoušené postavy i situace, které by se díky jednotlivým detailům měly jako puzzle postupně skládat divákům do celkové mozaiky.

Představení se odehrává<sup>199</sup> ve Winternitzově vile, architektonicky významné prvorepublikové stavbě realizované dle návrhu Adolfa Loose a Karla Lhoty v roce

---

198 Hlubší reflexi tohoto formátu se věnuje například Lukáš Brychta ve své práci BRYCHTA, Lukáš, 2018. Imerzivní divadlo jako amplifikátor divadelnosti: Na základě autorské inscenace *Pomezí*. Praha. Diplomová práce. Akademie múzických umění, Divadelní fakulta, Katedra alternativního a loutkového divadla.

199 Představení mělo premiéru 11.4.2018 a v současné době se stále hraje.

1932<sup>200</sup>. Její členitý vnitřní prostor i zahrada jsou téměř kompletně využity pro představení, v rámci něhož se jednotlivé scény odehrávají paralelně na několika místech najednou.

Diváci jsou zde už na začátku přivítáni coby hosté na vernisáži tzv. "skleněných zahrad", ozdobných miniaturních skleníků, které vytvořily dívky pod vedením dcery majitele vily Almy Apffelsteinové (Sára Arnstein/Kateřina Neznalová). Mezi postavy hrané herci kromě Almy patří ještě její tři přítelkyně: Lída Pospíšilová (Kateřina Císařová/Jindřiška Dudziaková/Josefína Voverková), Fanny Walterová (Andrea Berecková/Edita Valášková) a Nataša Brušvitská (Nataša Bednářová/Mariana Čížková). K dalším postavám účastnícím se slavnostní vernisáže se řadí Almin bratranec Bedřich Schiffman (Vojtěch Bartoš), novinář Alfred Češek (Jiří Böhmm/Kryštof Bartoš) a místní zahradník Rollo Procházka (Adam Krátký).

Klíčovou dramatickou zápletkou je zmizení vzácné sošky Dům v jabloních, která má pro každou ze sedmi přítomných postav jinou osobní i metaforickou hodnotu.

Celá inscenace je rozvržena do dvou časových rovin: "včera večer", kdy se soška ztratila, kam se dostáváme skrze vzpomínky, tzv. flashbacky jednotlivých postav a "přítomné tady a teď", v rámci něhož na vernisáž přicházejí diváci.

Situace v přítomnosti na vernisáži se vyostřuje a je pravidelně přerušována "flashbacky" ze včerejšího večera, v nichž v různých obměnách točí jedna situace stále dokola, ale právě z jejích variací divák dozvídá stále pravdivější verze událostí, kvůli nimž někdo z přítomných sošku odcizil. Jednotlivé opakující se „flashbacky“ jsou přítom odlišeny v poměrně výrazných divadelních stylizacích (první - ten nejméně pravdivý - je odlehčenou komediální groteskou, druhý pracuje s filmovým herectvím noirových detektivek 30. let a třetí – odhalující „pravdivou“ verzi událostí - je psychologicky-realistický).

Scény „flashbacků“ z minulosti jsou uzavřené za pomyslnou čtvrtou stěnou a herci mají za úkol při nich v rámci možností neinteragovat.

Ve scénách, které se odehrávají v přítomnosti, navazují herci s diváky kontakt a jsou-li tomu diváci otevřeni, pouští se s nimi i do dialogu ve snaze jim prozradit cosi navíc a případně je i získat na svou stranu v interpretaci událostí „včerejšího večera“.

Jediné, co je ovšem ve vztahu k této relativně komplikované recepční události divákům na začátku představení explicitně řečeno, je, že jsou na této události velmi vítanými

---

200 Detailnější informace o architektuře a historii Winternitzovy vily je možné nalézt na internetových stránkách <https://www.loosovavila.cz>.

hosty a aby se pohybovali po celém domě s patřičnou opatrností.

Diváci tudíž musí sami objevovat, proč se celá situace stále dokola opakuje, v jaké momenty s nimi herci budou interagovat, a především jakým způsobem mají na celé dění reagovat.

Rysy, které z divácké perspektivy byly představení *Dům v jabloních*, „setkání u ohně“ v *Tady je ještě všechno možné* se zmiňovanou situací v rámci *You are here* společné, jsou opět především následující:

- a) není jasně oddělen prostor pro hru a prostor pro vnímání,
- b) herci s diváky v rámci svých akcí verbálně i fyzicky interagují
- c) diváci nemají jasně určené místo v prostoru, ale mohou se v něm pohybovat a bezprostředně interagovat s jeho materiální skutečností,
- d) vzhledem k nekonvenčnímu formátu těchto tvarů nejsou divákům jasná pravidla, na základě nichž by se měli k recepci daného díla vztahovat, a musejí je v rámci představení sami objevovat.

Navzdory jistým principiálním shodám v charakteru těchto celé události se jednotlivá divadelní díla v mnoha uměleckých či organizačně-technických aspektech samozřejmě odlišují.

Výzkum vzniklý při představení *Dům v jabloních* tak poslouží spíše jako jakási „mřížka“, která mi dovolí zahlédnout některé principy, které u interaktivnějších typů divadelních události mohou hrát ve viditelnější formě roli ve vztahu k mému výzkumu.

Z této konkrétní perspektivy bych ráda přinesla několik pozorování k otázce:

Na jaké otázky v tomto typu divadelních formátů může divák ve svém vnímání narážet a jakým situacím zde čelí?

## 6.2. Myšlenkové pozadí Výzkumu diváků a diváctví

Výše zmíněné otázky se věnuje i publikace *Theatre&Audience* Helen Freshwater, jež byla metodickou inspirací k našemu výzkumu a která nám umožnila přistoupit k této mnohokrát teoreticky diskutované problematice z nové perspektivy. Freshwater se zde zabývá otázkou, co dělá divadlo pro ty – a co dělá těm – kteří ho sledují a participují na něm. Zaměřuje se přitom na evropský a severoamerický proud divadla 20. a 21. století, který se (ve volné návaznosti na B. Brechta) otevřeně hlásí ke snaze „aktivizaci“

diváka a to skrze nejrůznější participativní přístupy.

Freshwater zde mimo jiné formuluje následující myšlenku:

„Proč mají teatrologové i divadelní praktici „tendenci formulovat silné teze o vlivu divadla na diváka a diskutovat své odpovědi pouze mezi sebou či odbornou kritickou veřejností, místo aby se zeptali „běžného“ diváka, jak divadlo vnímá on?“<sup>201</sup>.

Vzhledem k tomu, že i tato disertační práce do této „sebeuzavřené“ bubliny dosud do jisté míry spadala, považovala jsem za podnětné tuto pobídku vzít do hry a začlenit do této práce rozhovory nad recepcí participativněji zaměřených představení, které jsme vedli se samotnými diváky.

Právě v souvislosti s touto myšlenkou původně vznikl i projekt „*Výzkum diváků a diváctví s využitím kombinovaných teatrologických a sociálně-vědních metod*“, na němž jsem se podílela spolu s divadelním režisérem a teoretikem Lukášem Brychtou a socioložkou Sarah Komarovou.

Samotný výzkum spočíval v tom, že jsme na základě předem připravené metodologie<sup>202</sup> provedli 22 polostrukturovaných rozhovorů s diváky představení *Dům v jabloních*, v rámci nichž nás zajímalo, jakým způsobem probíhala jejich recepce díla a jakým situacím zde museli čelit.

Scénář rozhovorů se přitom zaměřoval na roli diváka v představení a jeho vztah k interakcím, dále na prozkoumání situací, kde vstupovalo do kontrastu divákově vnímání znakového a skutečnostního charakteru divadelního představení či v posledku na jeho rozlišování záměrnosti a nezáměrnosti v rámci tohoto díla.

Výsledné rozhovory posléze socioložka v našem týmu podrobila tematické analýze<sup>203</sup>,

---

201 FRESHWATER, Helen, 2009. *Theatre & Audience*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan. ISBN 978-0-230-21028-8. Str. 3.

202 Polostrukturovaní rozhovory vycházely z předem daného a dodržovaného seznamu otázek.

Rozhovory jsme realizovali těsně po skončení představení vždy se skupinou osob, které představení navštívily společně. Zpravidla jsme tak hovořili s partnery, manželskými páry, dvojicí přátel a v několika případech i s rodinami. Tento postup nám umožnil zmapovat jak bezprostřední diváckou recepci představení, tak utváření celkové výsledné interpretace divadelního útvaru, kterou diváci konstruovali při společných rozhovorech přímo před námi. Výhodou tohoto přístupu byla i různorodost skupin a podmíněná jednak přístupností žánru a druhak rovněž samotným heterogenním složením skupin. Při výběru respondentů jsme při tom usilovali o maximální diverzitu vzorku vzhledem k základním demografickým charakteristikám. Vzhledem ke kvalitativnímu zaměření analýzy jsme cílili zejména na zmapování šíře a rozmanitosti diváckých perspektiv, nikoliv na tvorbu reprezentativního vzorku.

203 Tematická analýza je metoda, která umožňuje systematizaci textových nebo obrazových materiálů, s cílem identifikovat klíčová témata a motivy, které se v analyzovaném materiálu vyskytují.

Tematická analýza přitom identifikuje hlavní rysy, které tato témata utvářejí a popisuje jejich vnitřní diverzitu (BOYATZIS 1998: 45). Jedná se o interaktivní proces, během něhož jsou jednotlivé úseky textu děleny do skupin. Tímto způsobem (tzv. otevřené kódování), je vytvářen „kód“, tedy sítí významových (tematických) kategorií a jejich vnitřního členění. Tento proces sestává z pěti fází: (a) redukování původní informace, (b) identifikace témat v jednotlivých sekcích materiálu, (c) porovnání těchto sekcí mezi sebou, (d) tvorba kódu (e) hodnocení spolehlivosti vytvořeného kódu

z níž vyplynula jednotlivá témata, s nimiž se diváci během představení vyrovnávali. Nezískali jsme tím jen jistý celkový přehled, jak na jednotlivá témata diváci s jistou četností nahlíží, ale i množství konkrétních formulací, jimiž diváci svůj vztah k takto naznačeným tématům specifikovali a které mi poskytly cenný inspirační zdroj pro další uvažování<sup>204</sup>.

My sami coby tvůrci jsme se původně vycházeli ze snahy akcentovat pozici diváka nejen coby pozorovatele, ale i účastníka dění, který má možnost se aktivně zapojovat do celé hry. Svými reakcemi – ať už interakcemi či prostě volbou toho, co se v který moment rozhodne sledovat – se měl stát „spolutvůrcem svého vlastního příběhu“. Tuto formulaci jsme také tak často využívali při mediální prezentaci našich projektů, až se pro mě jistým způsobem zautomatizovala a přestala být zdrojem kritické reflexe.

Recenzenti, kteří reflektovali imerzivní inscenace, které jsem ve spolupráci se spolkem Pomezí připravila (*Letec/L'Aviateur, Pomezí, Pozvání, Dům v jabloních, Malá Okružná*) a které v té či oné obměně fungovaly na interaktivním principu popsaném výše, rovněž přicházeli s označením diváka coby „spolutvůrce“ celé události.

Například Jiří Hron ve své recenzi *Divadlo jako virtuální realita*<sup>205</sup> vysloveně hovoří o tom, že „pozvaní hosté se tak ocitají spíše v roli *spolutvůrců* než pouhých *pasivních konzumentů*.“

V podobném duchu ve své recenzi *Pomezí divadla a reality*<sup>206</sup> Eliška Poláčková přemýšlí: „Co se však stane, když bariéru mezi diváky a herci zcela odstraníme? Když divákovi umožníme přistoupit k herci tak blízko, jak se jen odváží? Do této situace staví publikum tzv. imerzivní divadlo, které tak v jednom okamžiku spojuje událost divadla s jeho mimetickým rozměrem a performanci (jak ji definuje např. Erika Fischer-Lichte), v jejímž univerzu ztrácí smysl dělit účastníky na herce a diváky – jedni i druhí ji totiž

---

(BOYATZIS 1998: 45). Samotná analýza byla provedena za pomoci analytickém softwaru MAXQDA, který umožňuje systematizovat průběh analýzy. Tematická analýza postup tak umožňuje systematicky zkoumat shromážděný materiál, identifikovat přístupy, skrze které diváci vnímají divadelní představení a svou interakci s ním a tyto přístupy pak dále detailně charakterizovat a vnitřně rozčlenit. Přestože tematická analýza získává informace o četnosti daných jevů mezi diváky, není zpravidla představení konkrétního zastoupení určité charakteristiky ve vzorku jejím hlavním cílem. To platí zejména v případech, kdy je, tak jako zde, analyzován ze statistického hlediska relativně malý soubor rozhovorů, který vznikl na základě dobrovolné účasti a který tak nemůže být považován za reprezentativní vzorek populace.

204 Důvod, proč jsem v této větě zvolila první osobu jednotného čísla je ten, že zatímco na přípravě výzkumných otázek, metodologie a sběru rozhovorů jsme ve výzkumném týmu participovali všichni, zpracování výsledků tematické analýzy ve vztahu k výzkumné otázce a sepsání těchto výsledků do závěrečné studie byla primárně moje práce, zatímco zbytek týmu se věnoval práci na dalších výzkumech.

205 HRON, Jiří, 2017. Dostupné online z: <https://www.iliteratura.cz/clanek/39067-brychta-lukas-souckova-katerina-tretiag-stepan-pozvani>.

206 POLÁČKOVÁ, Eliška, 2016. Dostupné online z: <https://krith.phil.muni.cz/recenze/pomezii-divadla-a-reality>.

zásadním způsobem *spoluutvářejí*“.

Na tomto místě považuji za důležité se na moment pozastavit u toho, jak sama Erika Fischer-Lichte konkrétně performativní typ děl charakterizuje:

„Místo fixních děl umělci nabízeli události, jichž se neúčastnili pouze oni, ale do nichž byli zahrnováni i recipienti, přihlížející, posluchači a diváci.“<sup>207</sup>. Na místo uměleckého díla vnímaného jako interpretovatelný objekt, je tak zde „průběh událostí určován jednáním všech zúčastněných subjektů – umělců i diváků.“<sup>208</sup>.

Otázkou ale je – nakolik byl v konkrétním případě *Domu v jabloních* průběh událostí skutečně určován jednáním všech zúčastněných subjektů?

Nakolik skutečně ztrácí smysl dělit účastníky na herce a diváky a nakolik je opuštění tohoto dělení a označení všech zúčastněných za spolutvůrce pouze jistou inscenační strategií, která má v divácích vyvolat dojem aktivního zapojení bez toho, aby doopravdy mohli cokoli ovlivnit?

Vnímají diváci sami sebe jako spolutvůrce, kteří svými interakcemi s představením ovlivňují jeho další průběh?

Poláčková ve své recenzi shrnuje situaci diváka v rámci jednoho z našich imerzivních představení<sup>209</sup> poměrně stručným způsobem:

„Divák si s palčivostí uvědomuje, že schovat se není kam, že bez jeho reakce (následování postav, komunikace s nimi) by celá akce tak nějak postrádala smysl. Pro bytostného introverta můžeme být toto zjištění deprimující; většinou se však, předpokládám, dostaví spíše pocit úžasu, jak důležitou úlohu může divák na divadle sehrávat.“<sup>210</sup>.

Konfrontujme nyní tento „předpoklad úžasu nad důležitostí úlohy diváka“ s tím, jak o své pozici referují diváci sami.

---

207 FISCHER-LICHTE, Erika, 2011. Op.cit. 27.

208 FISCHER-LICHTE, Erika, 2011. Op.cit. 27.

209 Konkrétně představení *Pomezí*, které ale ve vztahu k divákům fungovalo na velmi podobném principu jako *Dům v jabloních*.

210 POLÁČKOVÁ, Eliška, 2016. Op.cit.

## 6.3. O čem hovoří diváci představení *Dům v jabloních*

### 6.3.1. Být přizván na jeviště

Diváci sami při rozhovorech nad představením *Dům v jabloních* s vysokou četností využívali formulaci, že se cítili „být součástí“ představení či „být zapojeni“<sup>211</sup> do jeho průběhu.

Tím by se na první pohled mohlo zdát, že výše zmíněné teze o divákovi jako spolutvůrci představení potvrzují.

Znamená ovšem to, že se jako divák cítím být „součástí“ divadelního představení také to, že jsem jeho rovnocenným spolutvůrcem? Copak nemohu být něčeho součástí a zároveň nemít možnost svým jednáním zásadněji ovlivňovat, jak funguje celek?

V rámci námi prováděných rozhovorů diváci často konkrétně upřesňovali své zapojení v tom smyslu, že se cítí být „přizváni na jeviště“.

Tato opakovaně využívaná formulace může vypovídat i o tom, že ve své představě jeviště a hlediště<sup>212</sup> primárně nekladli důraz na to, že herci stejnou měrou pronikají naopak i k nim do pomyslného „hlediště“, Nebo dokonce, že by pro ně „jeviště“ přestávalo úplně hrát roli coby mentální koncept, s nímž by nedokázali pracovat, i když žádné fyzické jeviště k vidění není.

Hlavní důraz oproti tomu kladli na vstup na „jeviště“ jich samotných. Oni sami i jejich spoludiváci se ve svém vnímání stávali součástí jeviště, jehož vnímání je divadelně rámováno a kde se začali nějak „jevit“ a „zjevovat“. Toto „jevení“ a „zjevování“ přitom začínalo nabývat i nečekaný vztah k reprezentovanému, fikčnímu světu, v jehož rámci se pohybovali.

Například v odpovědi na otázku, která z postav<sup>213</sup> byla v rámci představení nejzajímavější odpověděl jeden z respondentů, že určitě „černovlasá služka Bedřicha Schiffmana“, která Bedřicha pronásledovala během celého představení „s tak soustředěným výrazem jako by chtěla někoho zabít“.

V naší inscenaci se ovšem žádná postava služky ani herečka popsané fyziognomie nevyskytovala. Ve skutečnosti se jednalo pouze o zapálenou divačku, která sledovala

---

211 Výrazy uvedené v uvozovkách jsou přímo citací slov a vlastní formulací diváků.

212 Výrazy „jeviště“ a „hlediště“ se k nim vztahují sami diváci, teoreticky přesněji bychom je právě s ohledem na dříve zmíněnou definici Jana Císaře popsali spíše jako „prostor pro hru“ a „prostor pro vnímání“.

213 Přesnější v rámci zichovské terminologie by bylo samozřejmě říci „která z dramatických osob“, ale tím bychom respondenty definitivně zmátli a zároveň mi zde přijde důležité co nejdříve zachovat přesnou formulaci původní otázky.

postavu hranou Vojtěchem Bartošem po celém domě tak úporně, až jí Bartoš v rámci všudypřítomné interakce nabídl cigaretu. Tím se z pohledu zmíněného diváka pouze stvrdil jejich vzájemný vztah tajného spiknutí.

Přitažlivost této „postavy“ přitom spočívala pro daného diváka především v tom, že ho až do konce představení nepřestala vzrušovat otázka, „o co té služce jde“, na niž nebyl schopen z našeho představení získat žádnou odpověď.

Pro mnou zkoumaný problém je zajímavá jednak divákova fascinace odhalováním záměru úměrně k tomu, jak mu uniká. A za druhé, že záměrem černošské divačky nebylo svou činností cosi reprezentovat, a přesto se neubránila tomu, aby se ji náš respondent nepokoušel ve vztahu k celkové zápletce interpretovat a nepřičítal jí jistý dramatický význam.

### **6.3.2 Divák jako „pes na jevišti“**

Tato situace v lecčems připomíná psa na jevišti.

Podobně jako přirozeně se projevující pes i černošská divačka svým chováním reagovala především na to, co byl skutečný záměr v jejím aktuálním životě – čímž bylo pozorně následovat vybraného herce. Ale ve stejném řádu v němž mohli diváci vnímat močení Špízova psa jako „odpověď pánovi“, mohl i náš respondent nahlížet chování černošské dámy optikou temné detektivní zápletky či hierarchického vztahu služebnápán, typického pro reprezentaci vyšší společnosti 20. a 30. let.

Černošská divačka tak je příkladem toho, kdy je celkem nepochybně součástí představení, ale otázka, zda by jí bylo možné označit za spolutvůrce, je už výrazně diskutabilnější.

Její jednání mělo sice na podobu dané situace vliv, ale spíše než vědomým spolutvůrcem byla objektem interpretace – či sémiotického vnímání – jiného diváka, který bez ohledu na její skutečné záměry vztáhl její jednání ke své interpretaci představení.

Tento princip sémiotizace skutečného chování přítomných diváků se v reflexích mnohých respondentů objevoval poměrně často.

Ve vztahu k otázce, jak vnímá přítomnost ostatních diváků v rámci představení, tak například jiný respondent uvedl, že „absence těch ostatních lidí by byla naprosto katastrofální pro to představení, protože potom by to ztratilo celou pointu“. Podle jeho interpretace by bez přítomné veřejnosti by k vyšetřování krádeže sošky i k postupné eskalaci celé situace nikdy nedošlo. Argumentoval přitom tím, že „lidé brali společenské akce mnohem vážněji než dnes a jakékoliv skandály a prohry pro ně byly

... důležitým bodem.“

Je samozřejmě možné diskutovat o tom, nakolik je jeho interpretace příléhavá, ale faktem je, že i tento respondent měl silnou potřebu – stejně jako mnoho jiných – pojmout viditelně přítomné diváky do své významové interpretace noetické roviny divadelního díla.

Z našeho průzkumu mezi diváky vyplynulo, že důležitým elementem pro tento typ vztahování přirozeného chování jiných diváků k jakési druhé rovině reprezentovaného, k němuž docházelo relativně často, hrálo z naší strany záměrně nejasné nastavení pravidel recepce.

Zvláště v začátku představení, kdy se diváci ještě v probíhajícím dění nestihli zorientovat, tak například docházelo k situaci, kdy respondenti dosud neznalí tohoto divadelního formátu aplikovali na *Dům v jabloních* konvenční vzorec vnímání, který získali z jiných divadelních představení. Příkladem může být divadelní konvence, která většinově od diváků žádá, aby během představení nemluvili. Její aplikace na naše představení, v rámci něhož mezi sebou diváci bez výraznějšího omezení z naší strany hovoří poměrně běžně, se stávala jedním ze zdrojů významové interpretace velmi často.

Typickým příkladem byla situace, kdy diváci opakovaně interpretovali dívky šeptající si v koutku místnosti za dramatické osoby sdílející jakési detektivní tajemství, přestože ve skutečnosti šlo o divačky sdělující si své dojmy z představení.

Podstatnou roli v tomto sémiotickém zarámování jejich činnosti hrál podle daných respondentů neobvyklý vzorec chování špitajících divaček. Ten neodpovídal jejich představě o obvyklém chování diváka, tudíž v něm – povzbuzování atmosférou detektivního napětí – spatřovali jakýsi umělecký záměr.

To byl případ i respondenta fixovaného na černovlasou dámu – ani po opakovaném upozornění nebyl schopen uvěřit, že by pouhá divačka mohla takto zapáleně pronásledovat herce a skutečnost, že se na konci neklaněla s ostatními herci, považoval za důkaz inscenační vychytralosti.

Všechny výše zmíněné příklady se svou strukturou podobají případu psa na jevišti, jehož přirozené chování se stává objektem interpretace vycházejícího z toho, že recipient bez vědomí interpretovaného subjektu vztáhne jeho chování v řádu skutečnosti k rovině reprezentace.

### 6.3.3. Divák jako kulisa

K záměně diváků za herce docházelo ovšem nejen v případech, kdy byl divák čistě objektem interpretace jiného diváka, k níž ničím vědomě nepřispěl.

Docházelo k ní i na základě toho, že diváci často do Winternitzovy vily záměrně přicházejí výrazně elegantně oblečení, nezřídka přitom i v duchu své představy o dobové módě 30. let. Že tento kostým může vyvolávat nejistotu, zda se jedná o diváka či herce ostatně dosvědčuje i další z respondentek: „Mně přišlo opravdu zajímavý, jak jako, než se člověk trochu zorientoval, tak nevěděl, kdo je herec, kdo je divák, kvůli tomu dress codu“.

Podstatné je, že oblečení těchto “kostýmů” vzniká v reakci na doporučení nás coby inscenátorů. V předstihu pobízíme diváky, aby si kostýmy vzali a nemálo diváků se tímto doporučením řídí a věnuje kostýmům pečlivou domácí přípravu: „Na našem rodinném WhatsAppu se to fakt jako řešilo, co si kdo vezme na sebe a tátovi se kupovaly kšandy a ta stylizace sama o sobě vybudila očekávání,“ popsala přípravu jedna z respondentek.

Ráda bych zde zdůraznila myšlenku, že aktivní sebestylizace vzbuzuje jistý typ očekávání

Co je přesně tímto očekáváním a jak je posléze ovlivňuje prožívání představení?

Z našeho průzkumu vyplynulo, že mezi očekávání vyplývající z přípravy kostýmu, patří celkem logicky očekávání atmosféry 30. let. Ta je většinou vnímána jako zlaté období elegance a distingovanosti, jehož noblesní způsoby jsou dnes již pozapomenuty.

Mimo inscenátory zamýšleného efektu, že se mnozí diváci do jisté formy kostýmů skutečně obléknou, má ovšem nastavení tohoto očekávání i vedlejší efekt.

V rámci našich rozhovorů jsme zaznamenali časté případy, kdy jedni diváci kriticky hodnotili jiné ve vztahu k tomu, že takto nastavené úrovni v jejich očích nedostáli. Jako pars pro toto mohu uvést komentář jednoho z respondentů, který ve vztahu ke svému vnímání ostatních řekl: „Mně třeba přišlo hrozně rušivý, že tam byli ... lidi dole, který měli šortky, teď ňáký ty tenisky a tak, jo, tak, tak to mně přišlo rušivý, jo, že když, když tam přišla jako ta třeba paní s těma korálema nebo s těma šatama vyloženě jako v třicátých, tak to tam jako kdyby, jako kdyby sem patřila, jako kdyby byla opravdu jedna z těch hostů“.

Očekávání, které jsme se my coby tvůrci snažili nastavit ve vztahu k určité estetice a vytvoření dobové atmosféry se nenápadně začalo projevovat i ve společensko-sociální rovině celé události.

Ostatní diváci byli s velkou četností v vnímání našimi respondenty z této perspektivy tak, zda „narušují“ nebo „nenarušují“ celé představení.

Mohou sem tedy „patřit“ a „být součástí“ pokud se obléknou tak, aby ono ustrojení odpovídalo dobové konvenci reprezentovaného světa, čímž vzniká jistý společenský tlak.

Ve vztahu k tomuto tlaku někteří diváci hovořili o tom, že zažívali nejistotu, zda tomuto očekávání za svou osobu dostojí. Jeden z příznačných komentářů na toto téma například byl „jediný, čeho jsem se bála, abychom nevypadali blbě, že jsme to vzali s tou přípravou toho oblečení moc vážně“.

Dokladem toho, že se tento estetický tlak manifestoval i ve společensko-sociální rovině představení, může být například i fakt, že jsem prokazatelně zaznamenala minimálně dva případy, kdy divák z důvodu „nepřiměřenosti“ svého oblečení a nepříjemných pocitů, které to v něm vzbuzovalo, představení předčasně opustil. Zajímavé na tom je, že být součástí představení – či přesněji být jako součást představení vnímán - tak z tohoto pohledu neznamena se na něm spolupodílet svým aktivním jednáním *v jeho průběhu*, ale akceptovat doporučení správného dresscodu *předem*.

Diváci, kteří měli tendenci se k ostatním tímto způsobem vztahovat, poměrně často referovali k pojmání ostatních diváků coby „kulisy“.

„Kulisa“ vzhledem ke své divadelní funkci sice implikuje, že jsou takto označení diváci vnímáni jako součást představení, ovšem nevyvolává tolik představu diváka ve smyslu aktivního rovnocenného spolutvůrce, ale mnohem spíše coby něměho kusu nábytku. V této rovině uvažování jsou ostatní diváci nahlíženi z pozice subjektu coby objekty, které jsou nehledě na jejich vlastní záměry či živou psychofyzickou jedinečnost předmětem čísi interpretace. A ta je založena na tom, zda se už *předem* rozhodli vyhovět tvůrcům a nechali se esteticky umístit – coby kulisy – do budovaného záměru představení.

#### 6.3.4. Divák v roli

To ovšem samozřejmě neznamená, že by ostatní diváci nebyli našimi respondenty vnímáni i na úrovni toho, jak se k představení živě vztahují k jeho průběhu.

Z našeho průzkumu vyplynulo, že druhou rovinou, v níž naši respondenti vnímali ostatní diváky, byla právě rovina jejich fyzické spolupřítomnosti.

Ve vztahu k ní diváci nejčastěji komentovali to, že:

- diváci ovlivňují jejich pohyb prostorem (mohou je následovat nebo se jim naopak pokoušejí vyhnout)
- ovlivňují jejich participaci na představení (například jim umožňují schovat se v davu a vyhnout se obávané interakci nebo díky přítomnosti ostatních dochází k rozložení odpovědnosti za prohrabávání věcí a za jiné, v běžném rámci sociální interakce nepřijatelné, aktivity)
- zažívají pocity sounáležitosti s ostatními, protože dochází (slovy diváků) jakémusi „souputnictví“ a spontánnímu navazování kontaktu s neznámými spoludiváky
- sledují ostatní diváky, jak reagují na interaktivní situace s herci a nejasné nastavení celkových pravidel interakce

K zajímavému pozorování ve vztahu k otázce diváka coby rovnocenného spolutvůrce můžeme dojít, pokud spojíme aspekt „očekávání“ estetiky a atmosféry 30. let s aspektem „fyzické spolupřítomnosti diváků.“

Ve vztahu k tomu totiž mnozí z našich respondentů pozorovali, že vlivem dobových kostýmů, celkovému rázu prvorepublikové vily a lehce stylizovanému projevu herců začínají diváci aktivně proměňovat způsob, jímž komunikují. Vymaňují se tak z pozice pouhého objektu, ve kterém z pohledu ostatních tvoří jakési scénografické pozadí hereckým akcím a začínají se k okolnímu dění aktivně vztahovat.

Podle jedné z respondentek tak „člověk najednou vnímá, jak se kolem něj mění mentalita těch lidí úplně, všichni začnou být samé „s dovolením, promiňte, moc se omlouvám“ a začnou používat ta gesta, co vidí u herců“. Dalo by se snad říci, že se diváci v tomto případě pokoušejí přizpůsobit své psychofyzické bytí v rámci představení jistému očekávání nastavenému inscenátory.

Samozřejmě ale v rámci každé reprízy existuje i množství diváků, kteří takto viditelně na dobovou stylizaci nereagují.

Znamená to ovšem, že jsou tím z jakéhokoli vztahu k rovině reprezentovaného zcela vyjmuti?

Odpověď na tuto otázku v tomto případě ovlivňuje fakt, že je divákům v rámci představení – v rámci reprezentovaného světa – námi coby inscenátory přiřknuta poměrně jasná role.

Už na začátku jsou přivítáni jako hosté na vernisáži, a tímto způsobem se k nim herci po většinu představení ve vzájemných interakcích důsledně vztahují.

To je už samo o sobě staví do situace, v níž musí nějak oscilovat mezi svým přirozeným bytím „sebou samým“ (včetně toho, že právě nyní naplňují funkci divadelního diváka) a rolí hosta na dobovém večírku 30. let.

Vzhledem k tomu, že se role diváka divadelního představení a návštěvníka vernisáže v základním rámci poměrně funkčně překrývají, nemusí k sobě jejich integrace na první pohled přitahovat zvláštní pozornost.

Jejich překrývání spočívá v tom, že se v obojím případě jedná se o fyzickou participaci na společenské události (divadelní představení/vernisáž), jejímž cílem je vstřebávat umělecké dílo (představení Dům v jabloních/výstavu se zmizelou soškou Dům v jabloních), která je zprostředkovávána jistými jistými aktéry (herci/hostitelkou Almu a jejími přáteli).

Ovšem v rámci interakce herců s diváky dochází už téměř na samém začátku k mnoha situacím, kdy se role hosta na společenské události 30. let, mohou dostat do konfrontace jak s divákovým přirozeným bytím „sebou samým“, tak s jeho funkcí divadelního diváka.

Může se přitom jednat i jen o zcela kratičkou zdvořilostní konverzaci.

Stačí, aby se herci obrátili na diváky s otázkou, zda se osobně znají s Vlastou Burianem či odkud vzali tak futuristické papírové kapesníčky, když oni mají pouze hadrové a už je divák postaven do situace, kdy nestačí, že má přiměřený kostým, ale musí na zjevnou konfrontaci s rolí, která mu byla přiřknuta, nějak aktivně zareagovat.

V čem spočívá z pohledu diváků specifičnost této reakce?

Abychom ji blíže rozklíčovali, můžeme se vrátit k formulaci, kterou diváci použili výše a to, že se cítí být „přizváni na jeviště“.

Stávají se součástí prostoru, v rámci něhož začínají vedle svého „přirozeného bytí“ pro ostatní účastníky i cosi reprezentovat. Stávají se součástí viditelného, pozorovaného prostoru, který na ně začíná vyvíjet jistý společenský tlak očekávání (jak jsem se pokusila ukázat i na příkladu dobových kostýmů).

Někteří diváci se pokoušejí nastavenému očekávání dokonce dostat tak, že aktivně

proměňují své vystupování v rámci situace, v níž jsou hmatatelně fyzicky přítomní. Jsou zde prezentní i ve smyslu latinského původu slova slova *praesentia* (= při ruce). Materiální (ve smyslu fyzický) základ divadelního představení je jim na dosah ruky. Coby divák se ho mohu například dotknout či se k němu v prostoru vztáhnout zvolenou akcí, stejně jako se on naopak s jistou naléhavostí svého skutečného bytí vztahuje ke mně.

Fyzické tělo diváka se v jistém smyslu stává součástí materie, která ho obklopuje. Ale skrze interakci s tímto materiálem se tak divák může začít podílet na spoluvytváření reprezentovaného světa. Toto zesílené vědomí vlastní přítomnosti a nutnosti na okolní dění recipročně reagovat<sup>214</sup> je i zdrojem diváky často zmiňované nejistoty, v jaké situaci se vlastně nachází.

### **6.3.5. Divák coby „muška“ a voyeur**

Z odpovědí mnohých respondentů je přítom patrná touha situaci, v níž se nacházejí, nějak definovat. S velkou četností přítom vyjadřují přání, aby mohli zůstat pouhými pozorovateli. Jeden z diváků přítom dokonce vyjádřil touhu „být pouhou muškou“, která by se zde mohla volně pohybovat a nezasahovala do představení rozměry svého fyzického těla.

Typickým příkladem toho, jak s jakými otázkami diváci během svého pobývání v této situaci bojují, může být třeba následující přemítání jedné z respondentek:

„Byla scéna, kdy ta hostitelka (Alma Apffelsteinová, pozn. aut.) byla u sebe v pokoji a brečela tam, a já jsem si vlastně říkala jako ajaj, teďko jsem zrovna v místnosti, ve který bych možná bejt neměla, tady se odehrává nějaká intimní scéna a pořád jsem bojovala s tím uvědoměním, jestli jsem v divadle nebo nejsem.“

Z této formulace vyplývá, že se daná divačka cítí být součástí situace, u níž si není jistá, zda se k ní vztáhnout na úrovni skutečného mezilidského bytí (spojeného mj. i s jistými společenskými návyky, například respektování soukromí) a nebo coby k situaci divadelní.

Reflektuje, že by na úrovni skutečného prožívání mezilidských vztahů považovala za vhodné z intimní situace v cizím pokoji odejít, zatímco pozice divadelního diváka ji opravňuje, ne-li přímo vyzývá, aby tomuto momentu naopak přihlížela.

---

214 Podobný jev vysledovali i Jola a Reason ve svém výzkumu vztahu „blízkosti“ a „spolupřítomnosti“ (JOLA, REASON 2016). Zatímco blízkost v duchu až detailního filmového fokusu byla drtivou většinou vnímaná jako vítaná příležitost získat maximální množství informací a schopnost číst situaci do všech nuancí, spolupřítomnost ve smyslu nutnosti zpětně reagovat či dokonce (ať už skutečný či domnívaný) nátlak na tuto reakci ze strany performerů dováděl mnoho diváků k nepříjemnému pocitu dekoncentrace..

Patrnou příčinou zvýšené citlivosti tohoto prožívání oproti běžnému divákovi v kukátkové formě divadla je právě skutečnost, že se vnímá jako součást této situace a cítí, že by na ni měla nějak reagovat.

Podstatné je, že rozhodne-li se zmíněná respondentka opřít se o svou pozici divadelního diváka, který má přece právo se dívat a zůstat, dostává se v dané situaci její přítomné fyzické tělo jistý význam ve vztahu k intimnímu Alminu zhroucení v pokoji. Na úrovni světa reprezentovaného se tak z pouhé divačky divadelního představení proměňuje ve své představě v ženu, která zblízka přihlíží cizímu neštěstí, a to navíc v Almině soukromém pokoji, v němž na úrovni „reprezentovaného“ vlastně nemá co dělat.

Jakkoli tento nenadálý význam i pocit provinilosti vznikl v mysli samotné respondentky smícháním skutečného a reprezentovaného světa dohromady, jedná se o jev, k němuž se v různých modifikacích vrací mnoho z diváků našeho představení.

Ať už popisují nepříjemný pocit voyeurství či dokonce šmíráctví<sup>215</sup>, jedná se shodně o situace, kdy pro svou skutečnou fyzickou přítomnost začnou hledat význam ve vztahu k pozorované situaci divadelní. Jsou tak na jedné straně sebou samými a na straně druhé svým jednáním začínají cosi (nezáměrně či záměrně) komunikovat a stávají se součástí roviny reprezentovaného.

Otázku, na niž tak diváci v principu často narážejí, bych se pokusila formulovat takto: jak se mohu podílet na budování umělé struktury znakového světa, nemohu-li znát záměry, s nimiž ji inscenátoři vytvořili, a to nejen v jejich komplexnosti, ale dokonce i v rámci dílčích situací? Jak se mohu spolupodílet na utváření světa, jehož pravidla neznám?

### **6.3.6. Které otázky jsou doopravdy a které jenom „jako“?**

Tento problém s pravidly je dobře patrný na případě „Bédův balíček“, který se v diváckých reflexích periodicky vrací.

Jde o situaci, v níž se postava Bedřicha nešťastně vyptává diváků, zda neviděli jeho ztracený kufr s jakýmsi tajemným balíčkem.

V rámci představení přitom existuje reálná možnost, že ho mnozí z nich zahlédli buď pohozený u vchodu či v rukou divadelního technika, který jej čistě z organizačně-technických důvodů přenášel v jistých částech představení do úkrytu, aby po něm Bedřich mohl začít znovu pátrat.

---

215 Voyeur či šmírák je přece člověk, který pozoruje cosi, co může vidět pouze z úkrytu a u čeho by fyzicky přítomen být neměl, protože pak by se přítomné dění tímto způsobem neodehrávalo - přičemž z uvědomění si této situace může růst pocit trapnosti či naopak vzrušení.

Diváci v tomto případě často upadají do rozpaků, jak na danou situaci zareagovat. Někteří z nich přitom samozřejmě Bedřichovi poradí - ať už v dobré víře nebo jen se smyslem pro hru – že hledaný kufr „tamten pán schoval támhle do komory“. U mnoha z nich, ale tato situace vzbuzuje rozpaky.

Jejich příčinu nám osvětlují slova partnerky jednoho z těch, který – k neštěstí herce hrajícího Bedřicha – úkryt v komoře prozradil. Ta se v rámci našeho dotazníkového šetření obrátila na svého partnera se slovy: „A mně třeba u tebe přišlo hodně odvážný, že prostě přijdeš k tomu herci a řekneš mu něco natolik zásadního, jako kde ten kufr je. Jako přihlížející jsem si u toho říkala „, ty jó, ty mu to řekneš, a co když ty mu to řekneš jakoby moc brzo, než se to odhalí... abychom to nepokazili...“

Jak k popisu stejného momentu výstižně poznamenala jiná respondentka, problém celé této interakce zde spočívá v tom, že „někdy ty otázky totiž nejsou myšleny jako opravdové otázky“ a úkol diváka spočívá hlavně v tom, jak odlišit ty opravdové od těch, co jsou jenom „jako“.

Z této formulace by mi jinými slovy vyplývalo, že respondentka reflektuje rozdvojenost divadelního představení mezi rovinu skutečného a reprezentovaného (které je součástí uměle budovaného záměru) a možnou podvojnost jejich vzájemného vztahu.

Dochází tu totiž ke střetu dvou mentálních prostorů: skutečného, v němž by bylo normální poradit člověku, který něco ztratil, kde se daná věc nachází, a uměle vystavěného s jistým záměrem, v němž platí nebezpečí „co když mu to řekneš moc brzo“. Ve vztahu ke stavbě celé situace, jejímž umělecky ztvárněným průběhem (například dlouhým neohrabaným hledáním) mohl chtít herec cosi komunikovat (například „jsem nešika“) se integrace těchto prostorů stává problematická.

Diváci se tak ocitají v situaci mezi sémiotickou a skutečností rovinou, s níž si musí nějakým způsobem poradit.

### **6.3.7. Mezi hrou a „cvičeníčkem“**

Z odpovědí respondentů považuji vzhledem k mému výzkumnému záměru za podstatné, že značná část respondentů věnovala těmto situacím velkou pozornost a referovala o tom, že je jim situace, v níž musí nějak interaktivně reagovat, buď nepříjemná a nebo pro ně naopak představovala jistou výzvu ke hře.

Konkrétní výrazy, které zde respondenti používají jsou, že se buď cítí být *vtaženi do hry* nebo do jakéhosi *cvičeníčka*, které se (ať už nadšeně nebo ne) pokoušejí *zvládnout*. Ti, kteří se podobným interacím vyhýbají, to akcentují převážně obavou, abychom buď *něco nepokazili* nebo se *nějak neshodili*.

Společným rysem výrazů jako *zvládnutí* hry, strach danou věc *nepokazit* nebo *neshodit sám sebe*, je – možná i nevědomý – poukaz na existenci jakési latentně přítomné struktury, k níž se coby divák vztahují a s níž se musím jistým způsobem vyrovnat (!).

Už samotný výraz „cvičeníčko“ odkazuje k jistému předem připravenému programu, který byl kýmsi navržen s cílem, abych se zlepšila v jakési konkrétní dovednosti.

Co je ovšem kýženou dovedností? Co je onou latentně přítomnou strukturou a kdo je zodpovědný za její vytváření?

Z výsledku naší analýzy se zdá, že valná většina diváků tuto zodpovědnost přičítá tvůrcům.

Socioložka Sarah Komarová formulovala na základě analýzy předložených dat závěr, že navzdory experimentálnějšímu tvaru představení, „diváci DvJ vnímají roli diváka a tvůrce velmi blízko patrně tradičnímu pojetí. Tvůrce je zodpovědný za představení, za tvorbu interakčního rámce a za poskytnutí dostatečných prostředků divákovi, tak aby se divák mohl zapojit a divadlo vstřebat. Rolí diváka je naopak tento rámec přijmout, podrobit se mu a nenarušovat jej. Funkcí diváka je pak akceptovat rámec interakce navržený tvůrcem. Diváci DvJ jako součást této role vidí schopnost reagovat na pobídky herců. Reakce by při tom měla splňovat určitá kritéria. Primárně by neměla narušovat interakční rámec, ale naopak jej rozvíjet autory zamýšleným směrem. Dále by měla zapadat do světa inscenace.“<sup>216</sup>.

Za podstatné zde považuji, že diváci vnímají, že zde existuje jistý interakční rámec, který má jistá pravidla a kritéria, která nastavují tvůrci.

V rámci něj považují většinou za důležité reagovat tak, aby to bylo v souladu s „autory zamýšleným směrem“ a jejich reakce zapadla „do světa inscenace“.

Celé dílo je tak zde diváky primárně nahlíženo perspektivou jistého uměleckého záměru tvůrců, který coby divák primárně neutvářím, ale mohu ho odhalit, pokud správně naplním pravidla hry. Jenom tak totiž mohu získat větší jistotu i ohledně toho, jak správně odpovídat na otázky, které jsou jenom „jako“, abych dokázal spoluutvářet záměrnou strukturu vystavěnou tvůrci.

Někteří diváci zvýšenou prostupnost skutečného a reprezentovaného světa, mezi nimiž se pohybují, samozřejmě reflektují i tím, že začínají prozkoumávat hranice a možnosti této situace a záměrně fyzicky narušují organismus představení.

---

216 Pracovní sociologická analýza v rámci Výzkumu diváctví, vypracovaná S. Komarovou na základě metody tematické analýzy popsané v poznámce pod čarou výše.

Jakkoli jsou tito jedinci v poměru k ostatním výrazně méně četní, přesto je lze objevit v rámci většiny repríz. V rámci těchto experimentů se diváci akcemi – které lze chápat coby narušení právě vzhledem k odlišnému záměru tvůrců – pokoušejí prověřovat buď schopnost herců zareagovat a uvést záměrně subverzivní divácký podnět do souladu s budovaným hereckým záměrem (typické zde bývá záměrné prozrazení okolnosti, kterou by postava z hlediska stavby svého dramatického oblouku pravděpodobně neměla vědět) či zkoumání celkové pružnosti interaktivního rámce, a to například oblíbeným schováváním klíčových rekvizit. Konkrétně jde v tomto případě o situace, v nichž diváci schovají například truhlu, kterou v zásadní scéně nastražila jedna postava coby past na jinou postavu a zpravidla následně zpoza rohu pozorují, jak si s touto jejich hrou, s jejich fyzickým zásahem dokáže organismus představení poradit<sup>217</sup>.

Sami inkriminovaní diváci přitom svou motivaci vysvětlují následovně: „No protože jsou rozmazaný hranice mezi tím, kdo je divák, kdo je herec, co je hraní, co je náhoda, tak jsem říkal, tak to schovám“.

### **6.3.8. Divák a jeho svoboda jednat**

Zkoumání této situace, v níž se v rámci představení nacházím, a pravidel, podle nichž se zde mám chovat tak výrazně přitahuje pozornost většiny diváků. Většinově i byla pravidla, podle nichž se diváci mají ve své situaci zachovat vztahu vůči představení, jedním z nejvýraznějších témat našich rozhovorů s respondenty.

Ovšem častěji než k jejich prověřování, které je statisticky relativně málo častým jevem, vyjadřovali diváci ve vztahu k pravidlům spíše značnou nejistotu. Opakovaně zmiňovali, že jim chybí tradice a úzus, kterými by bylo možné se řídit.

Rozostření pravidel tak vyvolávalo časté požadavky po jejich jasnější definici, která by jim v důsledku dala větší svobodu jednat.

Jedna z diváček tento pocit shrnula poměrně signifikantním způsobem jako „možná kdyby každé dostal aspoň jako nějaký minimální informace typu pohybujte se po domě a třeba ...err... můžete, nevím, otevírat věci, dívat se do toho nebo součástí toho je i hledat nějaké indicie nebo jako něco (...) já jsem fakt si říkala, jestli mi jako něco neuniká (...) tak možná nějaký jako základní takový záchytný body, co vlastně jako si člověk může nebo nemůže dovolit, co od něho očekává, neočekává, no“.

---

217 Je celkem příznačné, že vzhledem k tomu, že se jedná o zásah, který zásadně není v souladu s původním tvůrčím záměrem, pokouší se nejprve tuto situaci řešit v rámci svých časových možností v rámci představení herec hrající zahradníka, který zkontroluje „obvyklé divácké skryše“ a následně se do řešení celé situace musí zapojit divadelní technici, kteří v extrémním případě i diváky upozorňují, ať této aktivity zanechají, čímž coby tvůrci začínáme komunikovat divákům jistou zprávu o tom, že je míra jejich aktivního spoluvytváření představení ohraničena jistou hranicí záměrně vystavěného celku, s nímž představení vytváříme.

## 6.4. Shrnutí: co pro můj výzkum vyplývá

V rámci shrnutí závěrečné kapitoly této práce mi přijde důležité vrátit se k tomu, jakým způsobem je definován koncept diváka coby spolutvůrce divadelního představení.

Max Herrman prezentuje ve svých úvahách divadelní představení jako „hru pro všechny. Hra na níž se podílí všichni – herci i diváci. (...) Publikum je chápáno jako spoluhráč. Stává se tvůrcem divadelního umění.“<sup>218</sup>.

Na to navazuje Fischer-Lichte, která upřesňuje, že „Představení umožňuje a konstituuje fyzická spolupřítomnost aktérů a diváků. Aby se mohlo konat, musí se aktéři i diváci sejít na určitém místě a společně jednat. (...) Fyzická spolupřítomnost je založena na vztahu partnerských subjektů. Diváci jsou chápáni jako spoluhráči, kteří spoluutvářejí představení svou účastí na hře – fyzickou přítomností, vnímáním i reakcemi.“<sup>219</sup>.

Z výše prezentovaného výzkumu mi ve vztahu ke konceptu diváků coby „spoluhráčů, kteří spoluutvářejí představení“ vyplývá, že diváci se zde skutečně ve zvýšené míře cítili součástí divadelního představení.

Ovšem mezi tím, býti součástí (ve smyslu fyzické a viditelné spolupřítomnosti) a býti rovnocenným spolutvůrcem či spoluhráčem je zde patrný jistý rozdíl.

Z odpovědí našich respondentů s velkou četností vyplývalo, že reakce a akce, skrze něž se k představení vztahovali, byly do velké míry ovlivněny tím, co se na základě určitých indicií domnívali, že je záměrem tvůrců. Sami sebe přitom často vnímali prizmatem své role diváka a na základě toho se s velkou četností vztahovali k probíhajícímu dění ve smyslu „povinností“ pochopit, co se jim zde aktéři snaží sdělit (a sdílet). Výrazy, které proto s velkou četností používali, vyjadřovaly snahu „něco nepokazit, nepřekážet hercům“ či obavu „abych nějak nenarušil připravený koncept“.

Z výzkumu diváků při představení *Domu v jabloních* pro mě vyplývá, že je zde divákova aktivita charakterizována nikoli primárně pozicí „rovnocenného spolutvůrce“, ale spíše jeho setrvalou oscilací mezi pátráním po tom, co je zde záměrem tvůrců a reflexí jeho vlastní situace.

Tuto situaci jen podtrhuje to, že zde pravidla celkové interakce (a potažmo i recepce) nejsou nastavena ani předem obecně známou konvencí, ani jasnou dohodou, tudíž musí jejich fungování diváci objevovat v samotném průběhu představení.

Tato situace se samozřejmě může stát pro diváka zdrojem tvůrčí aktivity (či dokonce

---

218 FISCHER-LICHTE, Erika, 2011. Op.cit. 42.

219 FISCHER-LICHTE, Erika, 2011. Op.cit. 43.

hry)<sup>220</sup> nebo intenzivního prozkoumávání jeho vlastního vztahu k povaze reality, která ho obklopuje a na níž se zároveň (vědomě či nevědomě) podílí.

V rámci svého výzkumu jsem ovšem v úvodu této práce položila otázku, jak může proměnit recepci diváka divadelní forma, která se rozhodne akcentovat pozici diváka coby spolutvůrce tím, že ho výrazněji vyzývá k fyzické či verbální participaci v rámci prostoru, v němž není jasněji oddělen prostor pro hru a prostor pro vnímání.

Ve vztahu k ní se mi zde jeví podstatné podtrhnout, že je to právě reflexe divákovy vlastní situace (spojená se sebereflexí jeho vlastního chování), která na sebe může strhávat nezanedbatelnou část jeho pozornosti při vnímání celého představení.

---

<sup>220</sup> Jak ostatně ukazuje v teoretických pracích, které se tohoto tématu dotýkají, například Lukáš Brychta. Například BRYCHTA, Lukáš, 2018. Op.cit.

## 7. Závěr

V předchozích kapitolách této práce jsem se pokusila ukázat, že podobná situace může nastat i u dalších představení, které i navzdory odlišnému estetickému charakteru sdílejí s *Domem v jabloních* ony čtyři společné aspekty související s rozvolněním „tradiční dohody“, které jsem výše již několikrát zmiňovala<sup>221</sup>:

V rámci svého přemýšlení nad současným teoretickým i uměleckým diskurzem frekventovaně využívajícím označení diváka coby „aktivního spoluvůrce divadelního představení“, jsem se na příkladech z konkrétních představení pokusila v širším teoretickém kontextu prozkoumat některé konkrétní situace, do nichž se divák během svého vnímání divadelního představení může dostávat a z různých perspektiv nahlédnout, jakým způsobem se na představení může podílet.

Ve vztahu k často užívanému označování diváka coby „spoluvůrce divadelního umění“ v současném teoretickém i uměleckém diskurzu mi z této práce vyplývá, že je podstatné zaměřit se na konkrétní podoby divadelních představení, které k tomuto konceptu odkazují a klást si otázky, jakým způsobem diváci dané představení skutečně mohou spoluutvářet.

Jakým způsobem se diváci podílejí na každé ze dvou prolínajících se rovin divadelního představení a jejich vzájemném vztahu?

Jaké podmínky a prostor k recepci se zde otevírají? Za jakým účelem se zde na koncept „spoluvůrce“ odkazuje a na základě jaké „dohody“ mezi diváky a tvůrci se realizuje?

Jak se ke své situaci staví sami diváci?

A jak jsou zde nastavena a komunikována pravidla „hry“, na základě nichž se z diváků mohou „spoluvůrci“ či dokonce „spoluhráči“ skutečně stát?

V opačném případě – jak vyplývá například z rozhovorů s diváky na *Domu v jabloních* - totiž potenciálně hrozí nebezpečí, že se tímto označením divákovi automaticky připíše typ moci, kterou ovšem v míře, jež je mu připisována, nedisponuje (a v některých případech ani disponovat nechce).

---

221 a) není jasně oddělen prostor pro hru a prostor pro vnímání,  
b) herci s diváky verbálně i fyzicky interagují  
c) diváci nemají jasně určené místo v prostoru, ale mohou se v něm pohybovat a bezprostředně interagovat s jeho materiální skutečností,  
d) vzhledem k nekonvenčnímu formátu těchto tvarů nejsou divákům jasná pravidla, na základě nichž by se měli k recepci daného díla vztahovat, a musejí je v rámci představení sami objevovat.

Označení diváka za spolutvůrce může totiž být použito i inscenační jako strategie, jak povzbudit diváka, aby se coby „spolutvůrce“ podílel na předem připraveném a průběžně realizovaném záměru tvůrce, a ze snahy vůbec do tohoto záměru proniknout získával pocit, že je do představení intenzivně zapojený.

Z této práce – například pozadí teoretických souvislostí situace „psa na jevišti“ - vyplynulo, že být „součástí“ a být „aktivním spolutvůrcem“ představení není totéž.

Komplikovaná distinkce těchto dvou pozic na úrovni pocitovaného přesto může vznášet na diváka tlak či nárok, aby svými fyzickými i verbálními reakcemi nesl zvýšenou zodpovědnost za průběh představení, aniž by měl přitom možnost jej výrazněji ovlivňovat.

Komplexnost situace, v níž se divák díky své živé spolupřítomnosti v rámci divadelního představení nachází, a která s tímto problémem souvisí, jsem se ve své práci pokusila ukázat i z pohledu české teorie reprezentované J. Etlíkem, J. Císařem a O. Zichem, a to z perspektivy divákovy pobývání mezi skutečnou a reprezentovanou či ontologickou a noetickou rovinou divadelního díla.

Stejně jako poukázat na několik konceptů z kognitivní teatrologie, zvláště pak pozornosti a konceptuální integrace, které pro mě ve vztahu k uvažování nad touto situací přinesly další podněty pro uvažování nad možnostmi divákovy vnímání divadelního díla i v momentě, kdy není vybízen k výraznější fyzické a verbální participaci na představení.

Z pohledu praktičtějšího dramaturgického mi poznání, jakou míru pozornosti může divák věnovat reflexi své situace v tomto typu interaktivnějších představení, klade otázku, jaký prostor mu zbývá na to, věnovat se jemnějším či komplikovanějším rovinám divadelního díla, jimž jsem se věnovala primárně v prvních třech kapitolách této práce.

Tato otázka bude samozřejmě v budoucnosti vyžadovat další zkoumání, a to i proto, že se zde v rámci svého výzkumu nezaměřuji na to, jaké další roviny aktivity může u diváka reflexe jeho vlastní zkušenosti ve vztahu k divadelnímu představení umožňovat.

Z perspektivy jednoho z tvůrců zde můžu (samozřejmě za sebe) v rámci těchto „aktivizačních snah interaktivnějších tvarů“ hovořit například o snaze vyvést diváka ze zavedeného způsobu vnímání s cílem oživit či obohatit jeho dosavadní vztahování se k realitě. Cílem této „aktivizace“ diváka pak z této perspektivy je, aby nahlédl či

zakusil „sám sebe ve světě – i svět ve své hlavě“<sup>222</sup> způsobem, který mu může potenciálně otevřít další možnosti vnímání či prožívání.

O podobném záměru ostatně hovoří i tvůrci *You are here*, kteří v anotaci k této inscenaci píší: „YOU ARE HERE - nechte se provést a nechte se vykolejit! Ovšem nikoli z něčeho, ale pro něco. Nechte se vykolejit „pro přítomnost“. Netvrdíme, že čirá přítomnost skýtá nějakou hlubší pravdu, ale že změna úhlu pohledu, temporytmu a citlivosti, vás, jako diváka, jednoduše aktivuje a dá vám možnost tvořivě vnímat svět kolem vás. A kdo ví, možná uvidíte věci, které většinu času viditelné nejsou, protože jsou nevšedně blízko, jsou až přehnaně „tady a teď“.<sup>223</sup>“

Tato práce se inspirovala mou osobní zkušeností v tom smyslu, že jakkoli někteří diváci<sup>224</sup> jistě mohli prožít v dané situaci v rámci *You are here* intenzivní zážitek ze společného zapojení či dokonce z tvořivého vnímání, u jiných diváků – jako například u mě – naopak reflexe mé vlastní divácké situace „tady a teď“ nabyla takové intenzity, že jsem se od představení „odpojila“.

Představení mě „vykolejilo“ v tom smyslu, že jsem se svým vnímáním přestala podílet na jeho spoluutváření a začala se věnovat přemýšlení, do jaké situace se mě kdosi z pozice tvůrce rozhodl postavit a jakou svobodu prožívat a vnímat přítomnost zde coby divák skutečně mám.

Diváckova vlastní situace se samozřejmě může stát - a ostatně z podstaty věci u divadelních představení i vždycky je, jak ukazuje z pohledu diváka i Jiří Himmel ve své reflexi „kukátkové“ části *Tady je ještě všechno možné* - součástí celého představení.

Ale na druhou stranu zvýšený nárok na její reflexi automaticky nezakládá to, že by ve všech případech nutně musela vést ke zvýšení „tvořivého vnímání“ diváka v rámci představení v tom smyslu, v němž se realizuje na vztahování obou rovin divadelního díla vůči sobě navzájem.

Je-li smyslem snahy nás, coby původců díla, aby se divák coby „spolutvůrce“ podílel tvůrčím způsobem na utváření celého představení, zdá se mi rovněž zajímavé věnovat pozornosti i tomu, jaké předem zažité konvence divadelního představení mohou diváci během svého vnímání představení využívat.

---

222 TOKARCZUKOVÁ, Olga, 2008. *Běguni*. Praha: Host. ISBN 978-80-7294-285-5.

223 Citováno z online anotace k představení *You Are Here*. Dostupné online na: <https://divadloponec.cz/cs/you-are-here..>

224 Dokladem toho, že jiní diváci mohli samozřejmě představení vnímat odlišně je mezi jinými například i reflexe toto téma z pera jedné z divaček a teoretičky Karolíny Plickové. PLICKOVÁ, Karolína, 2023. *Pozorovat prázdný prostor*. Praha: Akademie múzických umění.

Ať už to znamená vzít tuto skutečnost vědomě do hry či ji pouze vědomě reflektovat. Diváka nejistota, v jaké situaci se nachází, může totiž vyústit i v to, že uplatní na vnímané – namísto aby bylo probuzeno aktivní zapojení jeho psychofyzické aktivity – pomocný vzorec konvenčního vnímání, který v důsledku může vést k jeho úplnému odpojení od představení. Tím nenarážím pouze na výše zmíněné konvenční zarámování celého dění kolem ohně u *Tady je ještě všechno možné* coby „přestávky“, které divákům umožnilo po smyslu probíhajícího dění dále nepátrat.

Narážím i na jev, který se s velkou pravidelností opakuje mezi diváky *Domu v jabloních*, a který by velmi zjednodušeně šel popsat tak, že diváci, kteří si – z nejistoty, pro nedobrou fyzickou kondici či v rámci svého tradičnějšího nastavení „pozorovatele“ - sednou na židli v jedné z místností, kteroužto pozici až do konce představení neopustí, s velkou četností postupně začnou vykazovat výraznou ztrátu zájmu o celé probíhající divadelní dění, které tomuto typu „konvenčního“ vnímání není uzpůsobené a neumí s ním sofistikovaněji komunikovat.

Otázkou, kterou jsem si kladla v úvodu této práce bylo, zda v rámci participativnějších formátů dochází k posílení diváka coby „aktivního spolutvůrce“ a jeho svobodné tvůrčí činnosti oproti „konvenčněji“ uspořádaným divadelním tvarům, které pracují s jasnějším rozdělením hlediště a scény.

Z výše řečeného mi vyplývá, že samotný fakt umístění diváka do jisté fyzické situace vůči představení automaticky nezakládá možnost, že se na něm začne tvůrčí způsobem aktivněji podílet – stejně jako moment jeho fyzického umístění do hlediště automaticky nepředznamenává pokles jeho potenciální tvůrčí aktivity, jak jsem se pokoušela ukázat v prvních třech kapitolách této práce.

Významnější mi zde ale přijde poukázat na riziko, které vychází z toho, pokud jistou formu divadelních představení s konceptem „diváka jako spolutvůrce“ automaticky spojujeme více než jinou bez hlubšího rozlišení, co konkrétně zde toto „spoloutváření“ znamená.

Kauzální spojování divákova fyzického „vstupu“ do prostoru participativního představení s jeho proměnou v účastníka, v rámci níž se domněle rozpouštějí rozdíly mezi „jednající“ a pozorující“, které jsem zmiňovala v úvodu této práce, totiž může být potenciálně zavádějící. Nejen proto, že nepřivádí naši pozornost k odvrácenějším aspektům situace, v níž se zde divák coby tento „účastník“ může nacházet. Ale zároveň i v tom, že vůbec ustanovuje dichotomii „jednající“ a „pozorující“ a implicitně ji ve svém diskurzu spojuje s tradičnějším typem divadelních tvarů, které pracují s výraznějším oddělením prostoru pro hru a prostoru pro vnímání.

Ustanovení této polarity není jen krokem, který nám potenciálně zabraňuje hlouběji pochopit na jakých různorodých a hlubších rovinách se odehrává vnímání divadelního představení jako takového. Sugerováním myšlenky, že „pozorující“ diváci nic nevykonávají, se totiž podle mě vytváří i jistý zavádějící protipól aktivity a pasivity, který pak může být ve velmi zjednodušujícím módu připisován více či méně tradičně uspořádaným typům divadelních představení.

Na problematičnost ustanovování dichotomie mezi „jednajícím“ a „pozorujícím“ ve vztahu k aktivitě a pasivitě, k níž jsem se poukazem na různé druhy divákovy aktivity pokoušela implicitně vztáhnout i v první polovině této práce, poukazuje ve své eseji *Emancipovaný divák* i Jacques Rancière.

Rancière zde kriticky komentuje tendence současného divadla a teoretického uvažování, které se pokoušejí hovořit o divácích spíše jako „členech společenství“ či „účastnících živoucí performance“ s tím, že v pokusech takto rozpustit roli diváka je obsažen jistý paradox.

Ten spočívá podle něj v tom, že sice podle notoricky známé poučky „není divadla bez diváků“, ale z pohledu tohoto diskurzu se zdá, že „diváctví je něco špatného. Být divákem znamená dívat se na podívanou. A dívání se je špatné ze dvou důvodů. Za prvé dívání se je považované za opak vědění. Znamená stát před jevem bez znalosti podmínek, které daly vzniknout skutečnosti nebo jevu, který zakrývá. Zadruhé dívání se je považováno za opak jednání. Kdo se dívá na podívanou, zůstává nehybně sedět, neschopný zasáhnout. Být divákem znamená být pasivní. Divák je odříznut od možnosti poznat, stejně jako od schopnosti jednat.“<sup>225</sup>.

Rancière hovoří o tom, že „všechny tyto protiklady – dívání/vědění, dívání/jednání, zdání/skutečnost, aktivita/pasivita“<sup>226</sup> představují jakousi dělbu vnímaného, která vychází z jisté představy nerovnosti.

Tato nerovnost podle něj vzniká, pokud předpokládáme, že divák vnímající představení ze svého místa v hledišti není nijak aktivní.

Dramaturg či performer podle Rancièra sice usilují o to, aby u diváka vznikla jistá forma vědomí, intenzity pocitu nebo jednání v té podobě, v níž je sami s jitým záměrem „vložit“<sup>227</sup> do představení. Ale diváci sami „něco vidí a cítí, rozumějí tomu jen potud,

---

225 RANCIÈRE, Jacques, 2009. *Emancipovaný divák*. Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny. (6–7), 126–142. ISSN 1802-8918. Str. 128.

226 RANCIÈRE, Jacques, 2009. *Emancipovaný divák*. Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny. (6–7), 126–142. ISSN 1802-8918. Str. 134.

227 Rancière sám používá vysloveně slovo „vložit“, které zde ponechávám proto, že svým vyzněním odkazuje na na pojetí uměleckého díla jako jakési „potrubní zprávy“, k níž jsem se kriticky vztahovala již v čtvrté kapitole této práce.

pokud si sami tvoří básně, tak jako básník, jako herci, tanečníci a performeři“.

Emancipace diváka coby spolutvůrce pak podle Rancièra začíná až v momentě, kdy si uvědomíme, že „dívání je také čin“<sup>228</sup>, který aktivně spolutváří svět kolem nás, a že „interpretovat svět znamená již ho měnit a rekonfigurovat“<sup>229</sup>.

Toto volání po prozkoumávání tvůrčí aktivity diváka na hlubších úrovních vnímám jako inspirativní výzvu k další umělecké i teoretické práci.

Jednou z možných odpovědí, a zároveň rozvinutím tohoto uměleckého výzkumu, je představení *Už není třeba dělat vůbec nic*.

Jeho subverzivně vyznívající název i celá koncepce vycházejí z mnoha myšlenek této práce, které jsem se coby dramaturgyně a spoluautorka scénáře pokusila rozvinout jakýmsi tvůrčím gestem, které přesahuje čistě racionální uvažování prezentované v této práci.

Jedním z hlavních témat *Už není třeba dělat vůbec nic* je zkoumání toho, jaké procesy se začnou dít, pokusíme-li se během divadelního představení nehybně sedět a přestat vykonávat jakoukoli aktivitu.

Svoji disertační práci završuji tímto představením s odkazem na slova Alice Koubové, která ve vztahu k uměleckému výzkumu podotýká, že „pouze jistý druh poznání může být extrahován, verbalizován a přeložen do výzkumného textu“<sup>230</sup>.

Jakkoli pro mě *Už není třeba dělat vůbec nic* otevírá množství dalších otázek, ráda bych namísto vysvětlujícího dramaturgického komentáře ponechala toto představení - v souladu s tématem této práce - otevřené vnímání samotného diváka<sup>231</sup>.

---

228 RANCIÈRE, Jacques, 2009. Emancipovaný divák. Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny. (6–7), 126–142. ISSN 1802-8918. Str.135.

229 RANCIÈRE, Jacques, 2009. Emancipovaný divák. Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny. (6–7), 126–142. ISSN 1802-8918. Str.135.

230 Alice Koubová in JOBERTOVÁ, Daniela a KOUBOVÁ, Alice, 2017. Op.cit. Str. 14.

231 Omlouvám se za ne zcela ostrý záznam tohoto představení, jehož mnohé detaily, na nichž toto představení stálo, bohužel takto zanikají. Pod čarou bych ještě podotkla, že součástí každé reprízy tohoto představení byla i moje půlhodinová následná diskuze s diváky na téma, co jim jednotlivé momenty tohoto představení asociovaly.

## Seznam použitých zdrojů

Pozn: všechny cizojazyčné citace pracovně přeložila autorka této práce.

### Použitá literatura

ADORNO, Theodor, 2015. *Žargon autenticity: K německé ideologii*. Praha: Academia. ISBN: 978-80-200-2511-1

ANDERSON, Benedict, 2008. *Představy společnosti*. Praha: Karolinum. ISBN 978-80-246-1490-8.

ARTAUD, Antonin, 1994. *Divadlo a jeho dvojenec*. přel. Jan Kopecký a Ladislav Šerý. Praha: Herrmann & synové.

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

BACHELARD, Gaston, 2009. *Poetika prostoru*. Praha: Malvern, 978-8086702-61-2 .

BARTHES, Roland, 2005. *Světlá komora*. Praha: Fra (Agita/Fra). ISBN 80-86603-28-8.

BARTHES, Roland. Třetí smysl. Poznámky z výzkumu několika fotogramů S. M. Ejzenštejna. In: *Illuminace*. Praha: Národní filmový archiv, 1994, roč. 6, č. 1, s. 61-75, ISSN 0862-397X.

BATESON, Gregory, 2006. *A Theory of Play and Fantasy*. In: Katie Salen a Eric Zimmerman, ed. *The Game Design Reader: A Rules of Play Anthology*. Cambridge, MA and London: The MIT Press, ISBN 978-0-262-19536-2.

BATESON, Gregory, 1987. *Steps to an ecology of mind: collected essays in anthropology psychiatry, evolution and epistemology*. 2.vyd. London: Northvale. ISBN 0-87668-950-0.

BENJAMIN, Walter, 1979. Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: *Walter Benjamin Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, s. 17–47.

BENNETT, Susan, 1997. *Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception*. 2. vydání. London and New York: Routledge. ISBN 978-0-415-15723-0.

BLAU, Herbert, 1990. *The Audience*. Baltimore, Md: Johns Hopkins University Press. ISBN 0-8018-3845-2.

BOAL, Augusto, 2002. *Games for Actors and Non-actors*. 2. vydání. přel. Adrian Jackson. London and New York: Routledge. ISBN 978-0-415-26708-3.

BOYATZIS, Richard Eleftherios. 1998. *Transforming Qualitative Information: Thematic Analysis and Code Development*. SAGE.

BROOK, Peter, 1988. *Prázdný prostor*. přel. Alois Bejblík. Praha: Panorama.

BRYCHTA, Lukáš, 2021. *Divák na hraně hry a každodennosti. K teoretickým náhledům na diváctví v divadle*. Praha. Disertační práce. Akademie múzických umění, Divadelní fakulta, Katedra teorie a kritiky.

BRYCHTA, Lukáš, 2018. Imerzivní divadlo jako amplifikátor divadelnosti: Na základě autorské inscenace Pomezí. Praha. Diplomová práce. Akademie múzických umění, Divadelní fakulta, Katedra alternativního a loutkového divadla.

BRYCHTA, Lukáš, 2014c. Pervazivnost v uměních živé interakce. Praha. Diplomová práce. Akademie múzických umění, Divadelní fakulta, Katedra teorie a kritiky.

BRYCHTA, Lukáš, 2014d. Typologie diváckého zájmu v imerzivním divadle. In: Petr Zvěřina, ed. Teritoria umění: Studentská vědecká konference AMU 2014. Praha: Nakladatelství AMU, s. 79– 103. ISBN 978-80-7331-340-1.

BULLOUGH, Edward, 1995. Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip. Estetika. 32 (1), 10–30. ISSN 0014-1291.

CARLSON, Marvin, 2008. Introduction: Perspectives on performance: Germany and America. In: Erika Fischer-Lichte The Transformative Power of Performance: A new aesthetics. e-Library. London and New York: Routledge, s. 1–10. ISBN 0-203-89498-7.

CARLSON, Marvin, 2012. Non-Traditional Theatre Spaces. In: Arnold Aronson, ed. The Disappearing Stage: Reflections on the 2011 Prague Quadrennial. Praha: Divadelní ústav, s. 24– 35. ISBN 978-80-7008-283-6.

CÍSAŘ, Jan. Abychom mohli sdělovat, musíme nejdříve sdílet (Několik neuspořádaných poznámek ke studii Jaroslava Etlíka), in: Divadelní revue 3/1999, Praha: Institut umění - Divadelní ústav. s. 83-96. ISSN 0862-5409.

CÍSAŘ, Jan, 2016. *Člověk v situaci*. 2. rozšířené vydání. Praha: Nakladatelství AMU. ISBN 978-80- 7331-382-1.

CÍSAŘ, Jan, 2003. Pokus o definici herectví. Disk: Časopis pro studium dramatického umění. (4), 29–39. ISSN 1213-8665.

CÍSAŘ, Jan, 1985. Teorie herectví loutkového divadla. Praha: Státní pedagogické nakladatelství.

ČERVENKA, Miroslav, ed., 2001. Čtenář jako výzva: výbor z prací kostnické školy recepční estetiky. Brno: Host. ISBN 80-86055-92-2.

DENT, M. (2004). *The Fallen Body: Butoh and the Crisis of Meaning in Sankai Juku's 'Jomon Sho.'* *Falling Women & Performance*, 14(1/27), 173-200.

DIDI-HUBERMANN, Georges, 1992. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. 1. vyd. Les éditions de minuit. ISBN 978-2-7073-1429-1.

DOLEŽEL, Lubomir, 2014. *Narativní způsoby v české literatuře*. 2. Praha: Pistorius Olšanská. ISBN 978-80-87855-13-3.

DOLEŽEL, Lubomír, 1997. Mimesis a možné světy. Česká literatura. 45 (6), 600–624. ISSN 0009- 0468.

DOLEŽEL, Lubomír, 2003. *Heterocosmica: Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum. ISBN 978-80- 246-0735-1.

DONALD, Merlin: *Origins of the Modern Mind: Three Stages in the Evolution of Culture and*

- Cognition*. London: Harvad University Press. ISBN 0-674-64483-2.
- EDELMAN, Gerald a TONONI, Giulio, 2001. *A Universe Of Consciousness: How Matter Becomes Imagination*. New York: Basic Books. ISBN 978-0465013777.
- EDINBOROUGH, Campbell, 2016. *Theatrical Reality: Space, Embodiment and Empathy in Performance*. Bristol: Intellect. ISBN 1783205865, 9781783205868.
- ETLÍK, Jaroslav, 1999. Divadlo jako zakoušení: Vztah noetického a ontologického principu v divadelním umění. *Divadelní revue*. 10 (1), 3–30. ISSN 0862-5409.
- ETLÍK, Jaroslav, 2001. Činohra. *Divadelní revue*. 12 (1), 61–62. ISSN 0862-5409.
- ETLÍK, Jaroslav, 2006. Termíny k dohodnutí. In: Miloslav Klíma a kol. *Divadlo a interakce*. Praha: Pražská scéna, s. 13–25. ISBN 80-86102-51-3.
- ETLÍK, Jaroslav, 2008. Ještě jednou k termínům. In: Miloslav Klíma a kol. *Divadlo a interakce III*. Praha: Pražská scéna, s. 39–45. ISBN 978-80-86102-66-5.
- ETLÍK, Jaroslav, 2018. Hranice myšlení. *Divadelní noviny*. 27 (20), 12. ISSN 1210-471X.
- ETLÍK, Jaroslav, 2019. Dvě tradice v jedné: Teorie jako prožívání paměti. *Divadelní revue*. 30 (3), 33–46. ISSN 0862-5409.
- FALLETTI, Celia, SOFIA, Gabriel, JACONO, Victor, SHAUGHNESSY, Nicola, LUTTERBIE, John, 2016. *Theatre and Cognitive Neuroscience (Performance and Science: Interdisciplinary Dialogues)*. New York: Methuen drama. ISBN 978-1472584786
- FAUCONNIER, Gilles a Mark TURNER, 2002. *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. New York: Basic Books. ISBN 978-0-465-08785-3.
- FÉRAL, Josette, 1982. Performance and Theatricality: The subject demystified. *Modern Drama*. 25 (1), 170–181. ISSN 1712-5286.
- FINK, Eugen, 1992. *Oáza štěstí*. přel. Jiří Černý a Věra Koubová. Praha: Mladá fronta. ISBN 80-204-0224-1.
- FISCHER-LICHTE, Erika, 2009. Čím je představení v kultuře performací? Pokus o definici. *Divadelní revue*. 20 (3), 13–21. ISSN 0862-5409.
- FISCHER-LICHTE, Erika, 2005a. Divadelnost/teatralita a inscenace. In: Jan Roubal, ed. *Souřadnice a kontexty divadla: Antologie současné německé divadelní teorie*. Praha: Divadelní ústav, s. 129–133. ISBN 80-7008-189-9.
- FISCHER-LICHTE, Erika, 2011. *Estetika performativity*. přel. Markéta Polochová. Mníšek pod Brdy: Na Konáři. ISBN 978-80-904487-2-8.
- FISCHER-LICHTE, Erika a Jens ROSELT, 2005. Přitažlivost okamžiku: Představení, performance, performativ a performativnost jako teatrologické pojmy. In: Jan Roubal, ed. *Souřadnice a kontexty divadla: Antologie současné německé divadelní teorie*. Praha: Divadelní ústav, s. 147–154. ISBN 80-7008-189-9.
- FOUCAULT, Michel, 2007. *Slova a věci*. Computerr Press. ISBN 978-80-251-1713-2
- FRESHWATER, Helen, 2009. *Theatre & Audience*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan. ISBN 978-0-230-21028-8.

GADAMER, Hans-Georg, 2019. *Pravda a metoda I: Nárys filozofické hermenutiky*. Praha: Triáda. ISBN 978-80-87256-62-6.

GALLESE, Vittorio a Alvin GOLDMAN, 1998. Mirror neurons and the simulation theory of mindreading. *Trends in Cognitive Sciences*. 2 (12), 493–501. ISSN 1364-6613.

GEERTZ, Clifford, 2000. *Interpretace kultur: Vybrané eseje*. přel. Hana Červinková, Václav Hubinger a Hedvika Humlíčková. Praha: Sociologické nakladatelství. ISBN 80-85850-89-3.

GIBSON, James J., 1979. *The Ecological Approach to Visual Perception*. Psychology Press.

GOFFMAN, Erving, 1986. *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experiences*. Boston: Northeastern University Press. ISBN 0-930350-91-X.

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

GROTOWSKI, Jerzy, 1990. K chudému divadlu. In: Jana Pilátová, ed. *Jerzy Grotowski a Teatr laboratorium – texty: První část*. Praha: Pražské kulturní středisko. ISBN 80-85040-09-3

Haidar, Jamal Ibrahim, 2012. *Impact of Buicness Regulatory Reforms on Economic Growth*. *Journal of the Japanese and International Economies*, Elsevier, vol. 26(3), pages 285–307, September.

HART, Elizabeth F. "Performance, Phenomenology, and the Cognitive Turn." In *Performance and Cognition: Theatre Studies and the Cognitive Turn*. Eds. Bruce McConachie and F. Elizabeth Hart. London and New York: Routledge, 2006. Pp. 29-51.

HART, Elizabeth F. "Embodied Literature: A Cognitive-Poststructuralist Approach to Genre." *The Work of Fiction: Cognition, Culture, and Complexity*. Eds. Alan Richardson and Ellen Spolsky. Aldershot/Burlington: Ashgate Publishing, 2004. Pp. 85-106.

HAVLÍČKOVÁ-KYSOVÁ, Šárka, 2015. *Metafory, kterými hrajeme. Perspektivy a meze české kognitivní teatrologie*. *Theatralia* č. 1. Brno ISSN 2336-4548. Str. 65-84. (dostupné online).

HEIDEGGER, Martin, 2018. *Bytí a čas*. Praha: OIKYMENH. ISBN 978-80-7298-244-8.

HERRMANN, Max, 1930. *Das theatralische Raumerlebnis*. In: *Bericht vom 4. Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*.

HICKOK, Gregory, 2014. *The Myth of Mirror Neurons: The Real Neuroscience of Communication and Cognition*. New York: W. W. Norton & Company. ISBN 0393089614.

HONZL, Jindřich, 1940. *Pohyb divadelního znaku*. *Slovo a slovesnost*. 6 (4), 177–188. ISSN 0037- 7031.

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

ISER, Wolfgang, 2009. *Jak se dělá teorie*. Praha: Karolinum. ISBN 978-80-246-1672-8.

ISER, Wolfgang, 1993. *The Fictive and The Imaginary*.: The Johns Hopkins University Press

- JACOB, Pierre a Jeannerod, Mark, 2003. *Ways of seeing. The Scope and Limits of Visual Cognition*. Oxford Cognitive Science Series. ISBN 978-0198509219
- JOBERTOVÁ, Daniela a KOUBOVÁ, Alice, 2017. *Artistic research: Is There Some Method?*. Prague: Academy of Performing Arts. ISBN 978-80-7331-472-9.
- Johnson, Lakoff: *Metafory kterými žijeme*
- JOHNSON, Mark. 2007. *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*. Chicago and London: University of Chicago Press, 2007.
- JOLA, Corinne. REASON, Matthew. 2016. *Audiences' Experience of Proximity and Co-Presence in live Dance Performance. Theatre and Cognitive Neuroscience*. Bloombury Methuen Drama 2016: 75-92.
- KOTTE, Andreas, 2010. *Divadelní věda: Úvod*. přel. Jana Slouková. Praha: KANT. ISBN 978-80-7437-019-9.
- KOUBOVÁ, Alice, 2019. *Myslet z druhého místa: K otázce performativní filosofie*. Praha: Nakladatelství AMU. ISBN 978-80-7331-511-5.
- KORZYBSKI, Alfred, 1941. *Science and Sanity*, New York, Science Press.
- KOUŘIL, Miroslav, 1945. *Divadelní prostor*. Praha: Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol.
- LAKOFF, George, JOHNSON, Mark, 2002. *Metafory, kterými žijeme*. Brno: Host. ISBN: 80-7294-071-6
- LEHMANN, Hans-Thies, 2007. *Postdramatické divadlo*. Překlad A. Grusková, E. Diamantová. Bratislava: Divadelný ústav. ISBN 9788088987819
- MCCONACHIE, Bruce A., 2008. *Engaging Audiences: A Cognitive Approach to Spectating in the Theatre*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan. ISBN 978-0-230-60988-4.
- MCCONACHIE, Bruce A., 2013. *Theatre & Mind*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan. ISBN 978-0-230-27583-6.
- MCCONACHIE, Bruce A., HART Elisabeth F, 2006. *Performance and Cognition: Theatre Studies and the Cognitive Turn*. London: Routledge. ISBN 978-0415763844.
- MCLUHAN, Marshall, 2011. *Jak rozumět médiím: Extenze člověka. 2., revidované vydání*. přel. Miloš Calda. Praha: Mladá fronta. ISBN 978-80-204-2409-9.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, 2013. *Fenomenologie vnímání*. přel. Jakub Čapek. Praha: Oikoymenth. ISBN 978-80-7298-485-5.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, 2008. *Svět vnímání*. přel. Kateřina Gajdošová. Praha: Oikoymenth. ISBN 978-60-7298-287-5.
- MOLINARI, Gianna, 2020. *Tady je ještě všechno možné*. Praha: Archa. ISBN: 978-80-87545-74-4
- MOTAL, Jan, 2016. *Cognitive phenomenology: the promising pragmatic marriage of methodologies in the field of theatre studies? In* Brno: Theatralia, roč. 19., č. 2., ISSN 2336-4548.

- MUKAŘOVSKÝ, Jan, 2000.: Studie I. Brno: Nakladatelství HOST. ISBN 80-86055-91-4.
- NEZNAL, Vít, 2017. *Co je to divadlo? „Mediální“ tradice české teorie divadla v kontextu dichotomie umění – skutečnost*. Praha. Disertační práce. Akademie múzických umění, Divadelní fakulta, Katedra teorie a kritiky.
- OSOLSOBĚ, Ivo, 1992. *Mnoho povyku pro sémiotiku*, 1. Vyd. Brno: Nakladatelství G hudba a divadlo. ISBN 80-901112-0-3.
- OSOLSOBĚ, Ivo, 2002. *OstENZE, hra, jazyk: sémiotické studie*. 1. Vyd. Brno: Host . ISBN 80-7294-076-7.
- OSOLSOBĚ, Ivo, 2007. *Principia parodica, totiž, Posbírané papíry převážně o divadle*. 1. Vyd. Praha: AMU. ISBN 978-80-7331-082-0.
- PAVIS, Patrice, 1998. *Dictionary of the Theatre: terms, concepts and analysis*. Canada: University of Toronto Press. ISBN 0-8020-8163-0.
- PAVLOVSKÝ, Petr, 2004. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. 1. vyd. Praha: Libri. ISBN 80-7277-194-9
- PEIRCE, Charles, S. 1972. *Lingvistické čítanky, sv. I. Sémiotika*. přel. B. Palek a D. Short, 1.vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství.
- PILÁTOVÁ, Jana, 2009. *Hnízdo Grotowského: Na prahu divadelní antropologie*. Praha: Divadelní ústav. ISBN 978-80-7008-239-3.
- PLATINGA, Carl, 2009. *Moving viewers: American Film and the Spectator's Experience*. University of California Press. ISBN 978-0520256965
- PLATÓN, 1993. *Ústava*. Praha: Svoboda-Libertas. ISBN 80-205-0347-1.
- PLHÁKOVÁ, Alena, 2007. *Učebnice obecné psychologie*. Praha: Academia. ISBN 978-80-200-1499-3.
- PLICKOVÁ, Karolína, 2023. *Pozorovat prázdný prostor*. Praha: Akademie múzických umění.
- RANCIÈRE, Jacques, 2009. *Emancipovaný divák. Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*. (6–7), 126–142. ISSN 1802-8918.
- RAVEL Jeffrey S., *The Contested Parterre: Public Theater and French Political Culture, 1680–1791* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1999).
- REASON, Matthew, 2015. *Participations on Participation: Research the “active” theatre audience*. *Participations: Journal of Audience and Reception Studies*. 12 (1), 271–280. ISSN 1749-8716.
- ROSELT, Jens, 2008. *Making an appearance: On the performance practice of self-presentation*. In: Miriam Dreysse a Florian Malzacher, ed. *Experts of the everyday: The theatre of Rimini Protokoll*. Berlin: Alexander Verlag, s. 46–63. ISBN 978-3-89581-187-6.
- ROUBAL, Jan, 2005. *Několik slov o pár stránkách (z) německé divadelní teorie*. In: Týž, ed. *Souřadnice a kontexty divadla: Antologie současné německé divadelní teorie*. Praha: Divadelní ústav, s. i–xiii. ISBN 80-7008-189-9.

SACKS, Oliver, 2015. *Muž, který si pletl manželku s kloboukem*. Praha: Dybbuk. ISBN 80-204-0366-3.

SALTZ, David. "Infiction and Outfiction: The Role of Theatrical Fiction in Theatrical Performance," in *Staging Philosophy*. ISBN 978-0472069507.

SAUSSURE, Ferdinand, 2007. *Kurz obecné lingvistiky*. Ob. vydání. Praha: Academia. ISBN 978-80-200-1568-6 .

SCHECHNER, Richard, 2006. *Performance Studies: An Introduction*. 2. vydání. London and New York: Routledge. ISBN 978-0-415-37246-6.

SCHECHNER, Richard, 1973. *Environmental Theatre*. New York: Hawtorn Books.

SHEETS-JOHNSTON, Maxine, 2011. *The Primacy of Moment*. 2. ed. John Benjamins Publishing Company. ISBN 978-9027252197.

SHERRINGTON, Charles S., 2020. *The Intergrative Action of the Nervous System*. Alpha Editions (přepřacované vydání z roku 1906). ISBN 978-9354179020.

SOFIA, Gabriel, 2010. Divadlo jako živý systém Neurovědy, biologie a komplexita při studiu vztahu mezi hercem a divákem. In *Divadelní revue* č. 1/2010. ISSN 0862-5409. Str. 53-67.

SONTAGOVÁ, Susan, 1964. *Proti interpretaci*. In: Kritický sborník, r. 14, č. 3, s. 1-9. Přeložil Karel Palek

SOUČKOVÁ, Kateřina, 2015. *Dokumentární divadlo: Dokumentárnost a divadelní dílo*. Praha. Diplomová práce. Akademie múzických umění, Divadelní fakulta, Katedra teorie a kritiky.

SOUČKOVÁ, Kateřina, 2019. Jak spatřit ženu, která neexistuje. Divadelní recepce z pohledu konceptuální integrace. In: Marie Voslášková, ed. *Teritoria umění: Vědecká konference doktorandů českých a slovenských uměleckých škol 2019*. Praha: Nakladatelství AMU, s. 86– 101. ISBN 978-80-7331-557-3.

SRNA, Zdeněk, 1970. Max Herrmann: Kapitola z metodologických počátků divadelní vědy. In: Artur Závodský, ed. *Otázky divadla a filmu I*. Brno: Universita J. E. Purkyně, s. 47–62.

STATES, Bert O., 2013. Pes na jevišti: Divadlo jako fenomén. *Divadelní revue*. 24 (3), 84–95. ISSN 0862-5409.

STEVENSON, Jill, 2010. *Performance, Cognitive Theory, and Devotional Culture*. 1. vyd. New York: Palgrave McMillan. ISBN 978-0230103191.

THAGARD, Paul, 2001. *Úvod do kognitivní vědy*. Praha: Portál. ISBN 80-7178-445-1.

TURNER, Victor, 1982. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. Maryland: The John Hopkins University Press. ISBN 0-933826-17-6.

TOKARCZUKOVÁ, Olga, 2008. *Běguni*. Praha: Host. ISBN 978-80-7294-285-5.

TURNER, Mark, 2003. *Cognitive Dimension of Social Science*. Oxford: Oxford University Press. ISBN 978-0195165395.

VELTRUSKÝ, Jiří, 1994. *Příspěvky k teorii divadla*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav. ISBN: 80-7008-046-9.

VOSTRÝ, Jaroslav, 2009. Scénické působení a zrcadlové neurony. DISK 28, str. 7-28.. Praha: Akademie múzických umění. ISSN 1213-8665.

WILSON, Elisabeth, 1998. *Neural Geographies: Feminism and the Microstructure of Cognition*. New York: Routledge. ISBN 9781315865799.

WITTGENSTEIN, Ludvig, 2009. *Philosophical Investigations*. 4.vydání. New York: Wiley-Blackwell . ISBN 978-1405159289.

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

## Citované online recenze

ETLÍKOVÁ, Barbora, 2022. S důvěrou klademe věci k sobě a doufáme, že se někde nějak propojí (Klára Hutečkové kritika kritiky). Blog Podhoubí.  
Dostupné z: <https://www.podhoubi.com/post/s-d%C5%AFv%C4%9Brou-klademe-v%C4%9Bci-k-sob%C4%9B-a-douf%C3%A1me-%C5%BEe-se-n%C4%9Bkde-n%C4%9Bjak-propoj%C3%AD-kritika-kritiky-kl%C3%A1ry-hute%C4%8Dkov%C3%A9>

FALVEY-SOVOVÁ, Marta, 2016. Nesmlouvavé zapojení do hry. *Taneční aktuality* (online). Release: 15.10.2016. ISSN1803-2559.  
Dostupné z: <https://www.tanecniaktuality.cz/recenze/you-are-here-nesmlouvave-zapojeni-do-hry>.

HIMMEL, Jiří, 2022. Činoherní studio v nejnovější hře zkoumá hranice, možnosti, souvislosti. A čeká na vlka. *naseveru.NET* (online). Release: 26:4:2022. Dostupné z: <https://www.naseveru.net/2022/04/26/cinoherni-studio-v-nejnovejsi-hre-zkouma-hranice-moznosti-souvislosti-a-ceka-na-vlka/>.

HRON, Jiří, 2017. Divadlo jako virtuální realita. iLiteratura.cz. Release: 22.11.2017.  
Dostupné online z: <https://www.iliteratura.cz/clanek/39067-brychta-lukas-souckova-katerina-tretiag-stepan-pozvani>.

KALUSOVÁ, Adéla, 2022: Čekání na vlka. *Divadelní noviny* (online). Release: 4.7.2022. ISSN: 1210-471X.  
Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/cekani-na-vlka>.

MACHALICKÁ, Jana, 2007. Mít či nemít v divadle přestávku. Lidovky.cz. Release: 8.11.2007. ISSN 1213-1385  
Dostupné z: [https://www.lidovky.cz/domov/mit-ci-nemit-v-divadle-prestavku.A071108\\_000151\\_In\\_noviny\\_sko](https://www.lidovky.cz/domov/mit-ci-nemit-v-divadle-prestavku.A071108_000151_In_noviny_sko).

POLÁČKOVÁ, Eliška, 2016. Pomezí divadla a reality. Kritické Theatrum [online]. [vid. 2020-11-30]. Dostupné z: <https://krith.phil.muni.cz/recenze/pomez-divadla-a-reality>.

RATAJ, Vojtěch, 2016. Etiketa v opeře aneb Jak si užít představení a nezkatit ho všem okolo. Release: 19.8. 2016. ISSN 1805-0433.  
Dostupné z: <https://operaplus.cz/etiketa-v-opere-aneb-jak-si-uzit-predstaveni-nezkazit-ho-vsem-okolo/>.

## Citované inscenace

Audiowalk F.A.U.S.T. Corporation

Stavovské divadlo, premiéra 15.3.2018. Režie: Petra Tejnorová.

<https://www.narodni-divadlo.cz/cs/predstaveni/audiowalk-faust-corporation-cinohra-1520306>

Burn out aneb Vyhoř!

A Studio Rubín, premiéra 1.3.2019. Režie: Jan Frič.

<https://astudiorubin.cz/inscenace/burn-out-aneb-vyhor>

Faust

Stavovské divadlo, premiéra 15.3.2018. Režie: Jan Frič.

<https://www.narodni-divadlo.cz/cs/predstaveni/faust-cinohra-1520269>

Kauza Schwejk

Studio Hrdinů, premiéra 11.6.2015. Režie: Dušan D. Pařízek.

<https://studiohrdinu.cz/cs/production/kauza-schwejk/>

Kleopatra

Divadlo Na Zábradlí, premiéra: 4.6.2021. Režie: 8lidí

<https://www.nazabradli.cz/repertoar/kleopatra/>

Kosmos

Nová scéna ND, premiéra:14.11.2019. Režie: Ivan Buraj.

<https://www.narodni-divadlo.cz/cs/predstaveni/kosmos-1520410>

Kyjem po kebuli aneb Zpráva o dobrovolné smrti jednoho z diváků

Divadlo Na Zábradlí, premiéra: 21.2.2020. Režie: 8lidí.

<https://www.nazabradli.cz/repertoar/kyjem-po-kebuli/>

Lidé chodí sem a tam pro klavír a několik interpretů

Boca Loca Lab, Alfred ve dvoře, premiéra 23.10.2021. Režie: Jiří Adámek.

<https://www.alfredvedvore.cz/cs/program/lide-chodi-sem-a-tam-pro-klavir-a-nekolik-interpretu-165/>

Moravský kras

Hadivadlo, premiéra 23.4.2023. Režie: Peter Gonda

<https://www.hadivadlo.cz/hra/moravsky-kras/>

Oči v sloup

Studio Hrdinů, premiéra 20.11.2019. Režie: Jiří Adámek.

<https://studiohrdinu.cz/cs/production/oci-v-sloup/>

Prodloužená

8lidí, Vzlet, premiéra 19.6.2022. Režie: 8lidí.

<https://8lidi.cz/projekt/tanecni/>

Propojme se včera

Tantehorse, premiéra 19.9.2022. Režie: Markéta Vacovská, Miřenka Čechová, Alice Koubová.

<http://www.tantehorse.cz/propojme-se-vcera-49-2#tech-info>

Sametová simulace: Federál  
VOSTO5 a 8lidí, Nová budova Národní muzea, premiéra 27.11.2019. Režie: 8lidí, VOSTO5  
<https://vosto5.cz/repertoar/sametova-simulace-federal/>

Tady je ještě všechno možné.  
Činoherní studio, Ústí nad Labem, premiéra 22.4.2022, režie Ivan Buraj.  
<https://cinoherak.cz/inscenace/tjvjm/>

Tesla  
Městská divadla pražská, premiéra:14.6.2021. Režie: Jakub Maksymov  
<https://www.mestskadivadlaprazska.cz/inscenace/1366/tesla/>

The Dog Project  
DAMU, premiéra: 2019. Režie: Jana Stárková.

Volání divočiny/London Calling  
Městská divadla pražská, premiéra 16.3.2022, režie Štěpán Gajdoš  
<https://www.mestskadivadlaprazska.cz/inscenace/1548/volani-divociny-london-calling/>

You are here  
Divadlo Ponec, premiéra: 26.9.2016. Režie Petra Tejnorová a kol,  
<https://divadloponec.cz/cs/you-are-here>

## **Citované inscenace z vlastní tvorby**

Bílý obraz  
Winternitzova vila, premiéra 10.5.2021. Režie Kateřina Součková.  
<https://www.pomezi.com/projekt/bily-obraz>

Dům v jabloních  
Pomezí, premiéra 11.4.2018. Režie Lukáš Brychta a Štěpán Tretiag.  
<https://pomezi.com/projekt/dum-v-jablonich>

Hanzelkazitmund (zde jsou lvi)  
Činoherní studio, premiéra 27.1.2023. Režie Adam Svozil.  
<https://cinoherak.cz/inscenace/hz/>

K majáku do strany 73  
Divadlo DISK, premiéra 23.10.2015. Režie: Klára Hutečková.  
<https://www.divadlodisk.cz/repertoar/k-majaku-do-strany-73-69>

Letec/L´Aviateur  
Pomezí, premiéra 29.11. 2014. Režie Lukáš Brychta a Štěpán Tretiag.  
<https://pomezi.com/projekt/letec>

Mluvití pravdu  
Činoherní studio, premiéra 18.6.2022. Režie Filip Nuckolls.  
<https://cinoherak.cz/inscenace/mp/>

Nad městem  
Nouzová kolonie Kotlaska, premiéra 9.10.2019. Režie Kateřina Součková  
<https://nadmestem.pomezi.com/>

Neviditelná tržnice

Pražská tržnice, premiéra 3.10.2020. Režie Kateřina Součková a Štěpán Gajdoš.  
<https://pomezi.com/projekt/neviditelna-trznice>

Pomezí.

Pomezí, premiéra 19. 5. 2016, režie Lukáš Brychta a Štěpán Tretiag.  
<https://pomezi.com/projekt/pomezí>

Pozvání

Pomezí, premiéra 14.6.2017. Režie Lukáš Brychta, Kateřina Součková a Štěpán Tretiag.  
<https://pomezi.com/projekt/pozvani>

Už není třeba dělat vůbec nic

Divadlo v Dlouhé, premiéra 5.11.2022. Režie Jan Frič.  
<https://www.divadlovdlouhe.cz/repertoar/derniery/uz-neni-treba-delat-vubec-nic/>

Život návod k použití

Meetfactory, premiéra 13.11.2021. Režie Viktorie Vášová.  
<http://www.meetfactory.cz/cs/program/detail/zivot-navod-k-pouziti>