

Akademie múzických umění v Praze

Divadelní fakulta

Dramatická umění

Teorie a kritika

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Fenomén přestávky v současném českém divadle

Kristýna Vinařová

Vedoucí práce: MgA. Vít Neznal Ph.D.

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, srpen 2023

The Academy of Performing Arts in Prague

Faculty of Theatre

Dramatic Arts

Theory and Criticism

BACHELOR'S THESIS

**The Phenomenon of Intermission in Contemporary Czech
Theatre**

Kristýna Vinařová

Dissertation supervisor: MgA. Vít Neznal Ph.D.

Academic title: BcA.

Prague, August 2023

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci s názvem

Fenomén přestávky v současném českém divadle

vypracoval(a) 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

Kristýna Vinařová, podpis

Poděkování

Na tomto místě bych chtěla poděkovat svému vedoucímu MgA. Vítu Neznalovi Ph.D. za jeho čas, přístup a cenné rady i připomínky v průběhu celého mého výzkumu. Dále bych ráda poděkovala svým spolužačkám za přínosné rozhovory, setkání a vzájemnou podporu. A v neposlední řadě bych chtěla poděkovat své rodině a Tomášovi za to, že mi byli oporou po celou dobu mého bakalářského studia.

Abstrakt

Bakalářská práce se zabývá fenoménem přestávek v současné české divadelní praxi. Autorka na základě svého výzkumu vymezuje typologii přestávek, které nefungují v divadelním představení pouze jako jeho předěl, ale nějakým způsobem ho rozvíjejí. Na základě příkladů ze současné divadelní praxe se ukáže, že přestávka může rozšiřovat významovou rovinu inscenace i akcentovat společné setkání jako základ divadelního média. S oporou v české strukturálně-sémiotické tradici a současných divadelně-teoretických konceptech tak autorka dochází k závěru, že divadelní přestávka může být součástí jak představení, tak samotné inscenace, a že skrze přestávky může dojít k amplifikaci jevů, jež vychází ze samotné povahy divadelního média. V neposlední řadě si autorka pokládá otázku, čím může být výzkum přestávek a její rozhodnutí považovat je za součást divadelního média pro současné divadelní teorie přínosné. Dochází k pojmenování přestávek jako tvarů na pomezí každodenního života a divadelního média. Jejich zkoumáním se tedy autorka snaží o pojmenování konkrétních způsobů, jakými může život do divadelního média vstupovat. Právě napětí mezi žitou realitou a divadelním médiem vnímá autorka jako dynamiku pro divadlo esenciální.

Abstract

The thesis deals with the phenomenon of intermissions in contemporary Czech theatre practice. Based on her research, the author defines a typology of intermissions which do not function in the theatre performance only as a prelude, but which somehow develop it. Based on examples from contemporary theatre practice, it becomes apparent that the intermission can expand the level of meaning of the production and can even accentuate the common encounter as the basis of the theatrical medium. Thus, in line with Czech structural-semiotic tradition and contemporary theatre-theoretical concepts, the author concludes that the theatrical intermission can be part of both the performance and the production itself, and that through intermissions phenomena can be amplified, the said amplification arising from the very nature of the theatrical medium. Lastly, the author asks what research on intermissions and her decision to consider them as part of the theatrical medium can contribute to contemporary theatre theory. She arrives at a conceptualization of intermissions as forms at the intersection of everyday life and the theatrical medium. Through their examination, the author seeks to name the particular ways in which life can enter the theatrical medium. It is the tension between lived reality and the theatrical medium that the author perceives as a dynamic essential to theatre.

Obsah

Úvod.....	1
1. Přestávka mezi žitou realitou a estetickým tvarem.....	3
2. Co je to přestávka?.....	8
2.1 Přestávka v divadelních slovnících	8
2.2 Přestávka jako předěl	8
2.3 Přestávka pro tvůrce, nebo přestávka pro diváky?.....	9
3. Rozvíjení koncepce inscenace.....	10
3.1 Rozvíjení tématu	10
3.1.1 Mrazivá realita prosakující skrze přestávku.....	11
3.1.2 Těhotenský test o přestávce	12
3.1.3 Třísky létající přestávkou	14
3.1.4 Fermentovaná zmrzlina od fermentovaných postav.....	15
3.2 Pokračování v estetice inscenace	18
3.2.1 Přestávkové disco	18
3.3 Přestávka součástí fikčního světa	20
3.3.1 Princip baru	20
3.3.2 Odpočinková místnost.....	21
3.3.3 Balkonová pauza	21
3.4 Shrnutí kapitoly	22
4. Spoluprožívání.....	23
4.1 Rituální oheň na dvorku divadla	23
4.2.1 Zmrzlina zvláštní příchutě hlavním tématem konverzací	25
4.2.2 Buřt guláš a pivo jako základ (české) pospolitosti	25
4.2.3 Boršč, vodka a Dostojevskij	26
4.3 Shrnutí kapitoly	27
Závěr.....	28
Seznam použitých zdrojů	30
Literatura	30
Recenze, rozhovory, glosy	31
Audiovizuální prameny.....	32
Reprízy divadelních inscenací	32
Další prameny	33

Úvod

Zabývat se tématem divadelních přestávek mě poprvé napadlo po zhlédnutí *Našich furiantů* (2017) souboru Depresivní děti touží po penězích v režii Jakuba Čermáka. Byla to pro mě první zkušenost s divadelní přestávkou, která nebyla jen předělem v divadelním tvaru, a při které většina diváků nespěchala občerstvit se na bar či toaletu, ale zůstala v sále, kde hra pokračovala. Tento zážitek mě inspiroval k tomu, abych dále něčím zajímavé divadelní přestávky vyhledávala, vyptávala se svého okolí na jejich osobní zkušenosti s přestávkami a přemýšlela o tom, jak se může v rámci představení měnit jejich funkce. Po nasbírání více příkladů ze současné české divadelní praxe jsem si na různorodých přestávkách začala pojmenovávat principy, které se v nich opakovaly. Narazila jsem na přestávky, které, podobně jako *Naši furianti* Jakuba Čermáka, nějakým způsobem rozvíjely koncepci inscenace a byly tak součástí režijně-dramaturgické intence, ale i přestávky, které podporovaly u diváků pocit spoluprožívání daného okamžiku a vpouštěly tak do představení více nezáměrnosti a nepředvídatelnosti života. Toto rozlišení mě vedlo k odlišení toho, kdy se dá přestávka považovat za součást inscenace (je součástí významové intence tvůrčího týmu) a kdy jiným způsobem rozšiřuje představení, čímž jsem se dostala mimo strukturně-sémiotickou analýzu.

Teoretickým základem mé práce tedy jsou mimo českou strukturně-sémiotickou tradici současné divadelně-teoretické koncepty, a to konkrétně formulování ontologického principu Jaroslavem Etlíkem (popsaném ve studii *Divadlo jako zakoušení*¹), teorie performativity, jež se nejvíce promítly do práce divadelní teoretičky Eriky Fischer-Lichte (vycházím především z textu *Přitažlivost okamžiku – představení, performance, performativ a performativnost jako teatrologické pojmy* vydaného v rámci *Souřadnic a kontextů divadla: Antologie současné německé divadelní teorie*²) a určité koncepty využívané v rámci kognitivní teatrologie (konkrétně konceptuální integrace rozpracovaná Kateřinou Součkovou v kolokviálním příspěvku *Jak spatřit ženu, která neexistuje*³). Konceptům, ze kterých ve svém výzkumu přestávek vycházím a které na konkrétní příklady divadelních přestávek posléze aplikuji, se věnuji v první kapitole své bakalářské práce. Cílem této kapitoly je i prezentace a snaha o obhájení teze, že divadelní přestávka může být součástí jak představení, tak inscenace. K uvažování o představení jako o otevřenějším tvaru mi pomáhá i teorie psychologických rámců představená Gregorym Batesonem a rozpracovaná Ervingem Goffmanem. Ta klade důraz na subjektivitu vnímání a rámování sociálních situací. Moment, který někdo považuje za součást představení, si někdo jiný může rámovat úplně jinak. Například jako přestávku. V mnou popisovaných příkladech se tato subjektivita projevovala tak, že se v určitých momentech část publika chovala jako o přestávce, část naopak nikoliv.

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

² FISCHER-LICHTE, Erika, ROSELT, Jens. Přitažlivost okamžiku – představení, performance, performativ a performativnost jako teatrologické pojmy. *Souřadnice a kontexty divadla: Antologie současné německé divadelní teorie*. Praha: DÚ, 2005, Ed. Jan Roubal, s. 147–154. ISBN 80-7008-189-9.

³ SOUČKOVÁ, Kateřina. Jak spatřit ženu, která neexistuje. Divadelní recepce z pohledu konceptuální integrace. In: Marie Voslářová, ed. *Teritoria umění: Vědecká konference doktorandů českých a slovenských uměleckých škol 2019*. Praha: Nakladatelství AMU, 2019, s. 86–101. ISBN 978-80-7331-557-3.

Ve druhé kapitole je tedy nutné vymezit termín divadelní přestávky. S ohledem na zmíněnou subjektivitu rámování situací i vzhledem ke své rešerši jsem došla do bodu, kdy nebylo možné konkrétní a striktní definice dosáhnout. V rámci své rešerše jsem narazila i na příklady přestávek, které by se daly označit za hraniční – konkrétní část večera nebyla jako přestávka ohlášená ani vedená v programu, v sále se nerozsvěcovalo, diváci neodcházeli do foyer a podobně, efekt přestávky ale ony časové úseky v mých očích měly. V této kapitole tedy docházím i za pomoci dotazníku rozeslaného do divadelních institucí a konfrontace s existující definicí divadelní přestávky k definici přestávky jako funkce. Pomocí tohoto vymezení dospívám k rozkročenější definici divadelní přestávky, jež dokáže pojmut mnoho. Díky tomuto vymezení jsem například schopna uvažovat o konkrétních částech představení jako o přestávkách, aniž by v daných částech ustala divadelní komunikace, což pro mě bude stěžejní v následující kapitole. V té už se dostávám k příkladům ze současné české divadelní praxe, které si pro přehlednost rozdělím do kapitol podle převládajících principů. Nutno říci, že se nejedná o pevné a nepropustné kategorie a že mnohé z příkladů by na základě interpretace šly přesunout z jedné kapitoly do druhé. Budu se ale snažit jejich rozdělení a celkové vymezení principů blíže pojmenovat a obhájit si tak mnou vystavěnou typologii přestávek.

Ve třetí kapitole se tedy hodlám věnovat přestávkám, které rozšiřují režijně-dramaturgické koncepce inscenací. Tuto kapitolu si ještě dělím na tři podkapitoly: přestávky, jež rozvíjejí témata inscenací, přestávky, jež pokračují v estetice inscenací a přestávky, jež jsou součástí fikčního světa inscenací. Tímto rozdělením se snažím o přesnější pojmenování nuancí způsobů, kterými mohou přestávky režijně-dramaturgické koncepce inscenací rozšiřovat. Nutno zmínit, že kromě osobních zkušeností z představení pracuji také se záznamy inscenací a jejich recenzemi. Reflexe divadelních přestávek v tištěných a internetových člancích mi slouží kromě bližší představy o jejich průběhu i k podpoření tvrzení, že přestávka může být součástí jak představení, tak významové výstavby inscenací. Ve čtvrté kapitole se již dostávám mimo významovou výstavbu, ač se do ní zpětně popisované přestávky mohou promítat. Obsahem čtvrté kapitoly jsou přestávky, jež podporují u diváků pocity spoluprožívání daného okamžiku. I tuto kapitolu si rozdělím do podkapitol, a to podle způsobu, jakým tohoto pocitu u diváků dosahují. V první podkapitole diváci o přestávce tráví společně čas u ohně, v příkladech v druhé podkapitole o přestávce diváci zažívají společnou konzumaci. V této kapitole se tedy setkáváme s jiným způsobem, jakým přestávky mohou rozšiřovat divácký zážitek z představení. Rozšíření probíhá jinde než na úrovni významové výstavby. Na závěr se vrátím k otázce vyslovené v první kapitole: čím může být výzkum divadelních přestávek pro současnou divadelní teorii přínosný? A jakými nástroji se tyto tvary na pomezí mezi žitou realitou (které jsou mnohdy blíž) a divadelní komunikací dají uchopit?

1. Přestávka mezi žitou realitou a estetickým tvarem

Teoretická východiska pro svou práci jsem mimo českou strukturálně-sémiotickou tradici hledala v rámci současného myšlení o divadle, a to konkrétně v teoriích performativity, myšlenkách kognitivní teatrologie a formulování ontologického principu divadla. Cílem této kapitoly není představení současného myšlení o divadle, nýbrž pouze prezentace jednotlivých myšlenek současných teorií, které byly pro můj výzkum fenoménu divadelní přestávky zásadní. Všechny zmíněné teorie se nějakým způsobem pokouší o pojmenování vztahu mezi divadelním médiem, které je záměrně vytvořeným estetickým tvarem, a životem, který do něj neustále a nepředvídatelně vstupuje. Dynamika vycházející z bezprostřednosti divadelního média, jež se konstituuje pouze a jen setkáním herců a diváků na stejném místě ve stejný čas, mi přijde pro výzkum přestávek nejen důležitá, ale i prostřednictvím přestávek často akcentovaná. Právě z tohoto důvodu doufám, že bude skrze výzkum přestávek možné zmíněnou dynamiku, pro divadlo esenciální, blíže nahlédnout.

Teorie performativity jsou spojeny s performativním obratem, jehož základem byla reakce na lingvistický obrat⁴, kdy proti představě kultury jako jazyka staví zastánci performativního obratu představu kultury jako jednání (performance). Performativní obrat na přelomu 60. a 70. let ovlivnil smýšlení v sociologii, psychologii, filozofii a dalších humanitních vědách. V sociologii měl vliv například na Ervinga Goffmana, jenž rozpracoval teorii psychologických rámců Gregoryho Batesona.⁵ Oba autoři formulují myšlenku, že je možné různé situace vnímat různými způsoby, které závisí na recipientovi, kontextu situace a dalších proměnných, jež ovlivňují, jak si vnímatel situaci „rámuje“. Zmíněné teorie mohou pomoci uvažovat o představení jako o otevřenějším tvaru, jehož součástí může být i divadelní přestávka. Subjektivita rámování situací se na mnou popisovaných příkladech projevovala například tak, že část diváků nahradila do určitého momentu dodržovanou etiketu za „etiketu přestávky“ (tudíž se mezi sebou začali hlasitě bavit, přestali věnovat pozornost hercům apod.), část ale nikoliv.

V roce 1980 vznikly *Performance Studies* v čele s Richardem Schechnerem, které v sobě také integrovaly více oborů a hlásaly názor, že slovo performance ani jemu slova příbuzná nemají a nemohou mít jednotný výklad. Alice Koubová, která se zabývá vlivem performativního obratu na filozofii, uvádí, že zmíněné a další humanitní vědy ovlivněné performativním obratem spojuje „[...] myšlenka jisté emancipace (uměleckého) vyjadřování z područí zdánlivě původnějšího fixního zdroje významu, který má být vyjádřen (divadelního představení z područí dramatického textu, komplexního výrazu z područí diskurzu, umělecké praxe z dominance její teoretickou interpretací, události představení z nadřazenosti inscenace, otevřeného filosofického dialogu z nadvlády filosofického pojednání)“⁶. V umělecké teorii i praxi se tedy vlivem performativního obratu klade větší důraz na vznik události a kontakt mezi tvůrcem a konzumentem (čtenářem, divákem,...). Rozšířil se také performance art jako samostatný umělecký druh, mezi jehož specifika podle Alice Lagaay patří spontaneita a

⁴ Pojmenován ve stejnojmenném slovníku R. Rortym v roce 1967.

⁵ GOFFMAN, Erving. *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experiences*. Boston: Northeastern University Press, 1986. ISBN 0-930350-91-X, BATESON, Gregory. *Ekologie mysli*. Praha: Malvern, 2018. ISBN 978-80-7530-151-2.

⁶ KOUBOVÁ, Alice. *Myslet z druhého místa: K otázce performativní filosofie*. Praha: Nakladatelství AMU, 2019. S. 8. ISBN 978-80-7331-511-5.

improvizace, nejasné oddělení diváků a tvůrců, zdůraznění každodennosti, přímá fyzická zkušenost, důraz na tělesný výraz, odmítání iluze a nejasná hranice mezi uměním a životem.⁷

Právě důraz na vznik události a nejasnou hranici mezi životem a uměním jsou jevy, které byly pro můj výzkum přestávek zásadní. A to proto, že divadelní přestávky stojí jaksí „na hraně“ mezi každodenní realitou a realitou divadelní. Život má ze samotné podstaty přestávek velkou tendenci do jejich průběhu vstupovat a mnohdy (až v drtivé většině případů) divadelní komunikaci úplně přerušit, záměrně jsem ale vybírala přestávky, ve kterých je tento aspekt více ambivalentní a dynamika mezi životem a médiem se proměňuje různými způsoby. Důležitý je pro mou práci i zmíněný důraz na vznik události, protože mi dovoluje pojmout divadelní přestávku jako její součást, přičemž by za součást inscenace (až na některé výjimky, které popisují ve třetí kapitole) považována být nemohla. Co se týče definice divadelní události, řídím se především pojetím německé teatroložky Eriky Fischer-Lichte, na jejíž divadelně-teoretické práci se performativní obrat významně podepsal. Ta po vzoru zakladatele německé teatrologie Maxe Herrmanna upozorňuje na důležitost divadelního představení jakožto neopakovatelné a nepředvídatelné události. Specifika divadelního média popisuje vlastní mediálností, materiálností, estetičností a sémiotičností, přičemž všechny zmíněné autorkou vymezené kategorie vychází z konstitutivního vztahu pro divadelní událost: vztahu herce a diváka.⁸ Vzájemné interakce herců a diváků fungují na principu zpětnovazebnosti, pro což autorka používá termín *autopoiesis*. Průběh divadelní události tedy nikdy nelze plně plánovat, jelikož je „[...] interaktivním společenským procesem“⁹. Co se týče charakteristiky divadla jakožto (interaktivního) společenského procesu, považuji tento jev za amplifikovaný mnohdy právě prostřednictvím přestávek. Stačí si pouze vzpomenout na jejich častou náplň pro většinu diváků: občerstvení a konverzace, čili společenské procesy. Ve čtvrté kapitole se dostanu ke konkrétním přestávkám, které tuto charakteristiku divadla zdůrazňují, a to nejen na úrovni vyvolání pocitu spoluprožívání u diváků, ale akcentují i jejich setkání a společně strávený čas s tvůrci, o němž mluví teorie, jež se věnují specifikům performativního obratu.

Fischer-Lichte sice klade důraz na nepředvídatelnost divadelní události, ale jak upozorňuje Vít Neznal v *Medialitě divadla*¹⁰, pokud dojde k onomu vstoupení života do divadelního média, zdá se, že se příliš zabývá jeho možným významem. Ani performativní momenty nejsou v jejím pojetí zcela bez významu, jelikož „kdyby tomu tak bylo, nebyl(y) by vůbec vnímán(y)“¹¹. Autorka zdůrazňuje, že součástí divadelní události bývá opakování kulturně nastavených jednání (performativity), které mají při vnímání smyslovou či fyziologickou odezvu, nicméně ani tyto procesy nemusí podle ní být odtrženy od tvorby významů, ale „[...] naopak mohou do

⁷ Celý odstavec věnující se performativnímu obratu je psán s oporou ve skriptách Alice Koubové a její knize *Myslet z druhého místa*.

⁸ FISCHER-LICHTE, Erika, ROSELT, Jens. Přitažlivost okamžiku – představení, performance, performativ a performativnost jako teatrologické pojmy. *Souřadnice a kontexty divadla: Antologie současné německé divadelní teorie*. Praha: DÚ, 2005, Ed. Jan Roubal, s. 147–154.

⁹ ROUBAL, Jan. Představení jako kaosmos. K jeho chápání v performativní estetice Eriky Fischer-Lichte a trochu i jinde. *Umění dialogu/The Art of dialogue: Sborník z mezinárodního kolokvia*. Ed. Jan Hančil. Praha: DAMU, 2009, s. 65. ISBN 978-80-7331-134-6.

¹⁰ NEZNAL, Vít. *Medialita divadla: V souvislostech české teorie divadla*. Praha: NAMU, 2020. 106 s. ISBN 80-7331-552-8.

¹¹ FISCHER-LICHTE, Erika, ROSELT, Jens. Přitažlivost okamžiku – představení, performance, performativ a performativnost jako teatrologické pojmy. *Souřadnice a kontexty divadla: Antologie současné německé divadelní teorie*. Praha: DÚ, 2005, Ed. Jan Roubal, s. 152.

těchto procesů přecházet anebo je tyto procesy mohou vyvolávat¹². Fischer-Lichte sice deklaruje, že je divadlo vždy performativní, to ale nevyklučuje jeho sémiotickou funkci. Performativní a sémiotické aspekty nejsou u autorky protiklady, nýbrž spolu těsně souvisejí a navzájem se podmiňují, jelikož jde o dva aspekty téhož procesu. Otázkou potom je, jestli v autorky pojetí nepodmiňuje větším dílem performativní aspekt divadla ten sémiotický. Přístup německé teatroložky srovnává Vít Neznal s rozlišením Jaroslava Etlíka na ontologický a noetický princip divadla. Noetický zastřešuje významovou rovinu, ontologický potom všechno to, co do významové roviny nepatří,¹³ jelikož „[...] ontologický základ divadla, to jest především ono setkání lidí s lidmi v jednom místě a ve stejném čase [...]“¹⁴ a „...divák není nikdy beze zbytku zaměřen jen k záměrně vytvořenému estetickému tvaru, [...] divák podprahově vnímá i všechno i to, co vůbec nepatří k záměrnému tvůrčímu úsilí herců (a režiséra), vnímá i samu úpornost hráčů i jejich chyby a ‚šumy‘, jejich fluidum i jejich náladu, trému, a dokonce vnímá i tak banální věci jako jejich pot a pach, zkrátka zakouší celou jejich lidskou dimenzi.“¹⁵ a konečně „[...] nejde jen o sdělení, ale o sdělení i sdílení dohromady“¹⁶. Etlík podobně jako Fischer-Lichte samozřejmě připouští, že aspekty původně patřící k ontologickému principu divadla se mohou promítnout při divácké recepci do jeho významové roviny, tento jev pro něj ale není stěžejní. Tím je volání po novém jazyku divadla, který by byl schopen toto prostupování životem a neustálé napětí mezi ním a divadelním médiem obsáhnout, jelikož český strukturálně-sémiotický divadelně-teoretický jazyk už na to nestačí. Ani mně by při mém výzkumu divadelních přestávek nemohl stačit, jelikož bych ze strukturálně-sémiotického hlediska nemohla mnohé přestávky považovat za součást divadelního představení. Etlíkovo pojmenování ontologického principu a důraz na jeho důležitost při divácké recepci mi pomáhá brát za plnohodnotnou součást divadelní události i přestávky, které se vymykají významové intenci tvůrců a pouštějí do divadelní události více života, než by mohl strukturálně-sémiotický slovník kdy přiznat. Nutno zdůraznit i Etlíkovo poukázání na setkání, které má pod ontologickým základem divadla: přestávky, jež budu popisovat ve čtvrté kapitole, dle mého názoru setkání (diváků, ale i diváků a tvůrců) amplifikují. Ať už přes společnou konzumaci jídla a nápojů o přestávkách, či jinými způsoby.

Nedostatkem českého divadelně-teoretického slovníku se zabývá i Martin Pšenička, a to právě s ohledem na performativní obrat a určitý přesun akcentů, který s sebou přinesl („[...] tranzitornost, časoprostorovost, tělesnost snoubící se s ne-materiálním výsledkem, ko-prézentnost aktérů a vnímatelů, bezprostřední prolínání umění a skutečnosti, záměrného a nezáměrného apod.“¹⁷). Pšenička také upozorňuje, že při přihlédnutí k vývoji poválečného umění už strukturálně-sémiotický jazyk nemůže stačit, ale nehledal by nový jazyk v mezioborových přesazích (jako Erika Fischer-Lichte, která rozpracovává v divadelním

¹² FISCHER-LICHTE, Erika, ROSELT, Jens. Přitažlivost okamžiku – představení, performance, performativ a performativnost jako teatrologické pojmy. *Souřadnice a kontexty divadla: Antologie současné německé divadelní teorie*. Praha: DÚ, 2005, Ed. Jan Roubal, s. 153.

¹³ Lukáš Brychta mimo to ve své disertační práci *Divák na hraně hry a každodennosti* rozlišuje duální vnímání prvního (sémiotické a mimosémiotické roviny) a druhého řádu (noetické a ontologické roviny).

¹⁴ ETLÍK, Jaroslav. Divadlo jako zakoušení: Vztah noetického a ontologického principu v divadelním umění. *Divadelní revue* roč. 10 (1999), č. 1, s. 23.

¹⁵ Tamtéž.

¹⁶ ETLÍK, Jaroslav. Divadlo jako zakoušení: Vztah noetického a ontologického principu v divadelním umění. *Divadelní revue* roč. 10 (1999), č. 1, s. 24.

¹⁷ PŠENIČKA, Martin. Nejen k postdramatickému konceptu Hanse-Thiese Lehmana. *Divadelní revue* roč. 21 (2010), č. 1, s. 39. ISSN 0862-5409.

kontextu například herní teorie či teorie spojené s rituály), nýbrž v jazyku divadelní teorie. Ani jeden z autorů však strukturálně-sémiotický slovník nezavrhuje, naopak ho považují za potřebný základ, jen vnímají potřebu jeho aktualizace či doplnění slovníkem novým. Ani já jsem v rámci svého výzkumu nemohla pracovat bez strukturálně-sémiotického slovníku, který bude zásadní především ve třetí kapitole, kde se soustředím na přestávky, jež nějakým způsobem rozšiřují režijně-dramaturgické koncepce inscenací. Zmíněná kapitola sice bude pracovat s tezí, že jsou přestávky součástí představení, jež se zakládá na zmíněných současných divadelně-teoretických konceptech, nicméně specifika těchto přestávek způsobená tím, že jsou součástí významové (chceme-li noetické) roviny je posouvají k bodu, kdy jsou vhodné ke strukturálně-sémiotické analýze.

Podobnou otázkou divadelní teorie jako Etlík či Pšenička se zabývá i Kateřina Součková ve svém vydaném kolokviálním příspěvku *Jak spatřit ženu, která neexistuje*¹⁸, a to z perspektivy kognitivní teatrologie. Kognitivní teatrologie je součástí širšího souboru kognitivních věd, které se zabývají studiem myšlení a schopností ho zkonstruovat. Tato multioborová a interdisciplinární oblast není myšlenkově ani metodicky sjednocená, nicméně operuje s určitými myšlenkami, které mohou být pro uvažování o divadle výhodné. Používá termíny jako vtělená kognice, popisující názor, že nemůže existovat mysl bez těla, jelikož mysl formuje tělo a tělo zároveň formuje mysl. Tento princip prostupuje i do prostředí a může být výhodný pro vysvětlení vztahu mezi hercem a jeho tělem i hercem a divákem. Propojování kognitivních věd a teatrologie může obecně nabídnout vytvoření nové divadelně-teoretické terminologie, možnost většího porozumění mezi teoretiky a praxí i možnosti zkoumání diváctví a diváckého prožitku.¹⁹

Součková se ve svém příspěvku zabývá konkrétní kognitivní operací aplikovanou na konkrétní divadelní inscenaci. Jde o aplikaci konceptuální integrace na inscenaci *Press paradox* kolektivu 8 lidí. Svůj výklad konceptuální integrace opírá Součková především o výzkumy Marka Turnera a Gillese Fauconniera, které byly představeny v knize *The Way We Think*. Autoři považují konceptuální integraci za klíčovou mentální operaci při sledování divadelního představení. Díky ní je divák schopen „[...] stále znovu propojovat svět ‚skutečných‘ divadelních materiálů se světem kontinuálně vytvářených znaků, v jejichž vzájemné souhře vzniká divadelní představení“²⁰. Zjednodušeně řečeno, diváková mysl neustále osciluje mezi hercem a postavou, mezi „[...] světem reprezentovaným a světem přítomným tady a teď“²¹ a chceme-li, mezi rovinou ontologickou a noetickou. Přičemž se zmíněné „[...] v různém poměru propojuje do jednoho divadelního vjemu“²². Bruce McConachie ve své knize *Theatre and*

¹⁸ SOUČKOVÁ, Kateřina. Jak spatřit ženu, která neexistuje. Divadelní recepce z pohledu konceptuální integrace. In: Marie Voslářová, ed. *Teritoria umění: Vědecká konference doktorandů českých a slovenských uměleckých škol 2019*. Praha: Nakladatelství AMU, 2019, s. 86–101.

¹⁹ Odstavec se základními informacemi o kognitivní teatrologii byl sepsán s oporou v semináři Kateřiny Součkové.

²⁰ SOUČKOVÁ, Kateřina. Jak spatřit ženu, která neexistuje. Divadelní recepce z pohledu konceptuální integrace. In: Marie Voslářová, ed. *Teritoria umění: Vědecká konference doktorandů českých a slovenských uměleckých škol 2019*. Praha: Nakladatelství AMU, s. 87.

²¹ SOUČKOVÁ, Kateřina. Jak spatřit ženu, která neexistuje. Divadelní recepce z pohledu konceptuální integrace. In: Marie Voslářová, ed. *Teritoria umění: Vědecká konference doktorandů českých a slovenských uměleckých škol 2019*. Praha: Nakladatelství AMU, s. 88.

²² Tamtéž.

*Mind*²³ klade důraz na selektivnost a subjektivitu těchto kognitivních procesů. Součkové slouží aplikace konceptuální integrace nejen k revizi pozice diváka jakožto pasivního přijímače podnětů, ale i ke zkoumání zmíněných rovin přítomných při sledování představení a jejich vzájemné souvztažnosti. Zmíněné roviny se potom nevyklučují ani jedna nepřechází v druhou, nýbrž splývají v „integrované události“²⁴. Dle Součkové konceptuální integrace názorně ukazuje „[...] jakým způsobem spolu mohou na scéně sémiotický a přirozený svět interagovat a propojovat se do nových vzorců, aniž by se jeden z nich, byť i jen na okamžik, vytratil“²⁵. Přístup autorky ke vztahu dvou rovin neustále přítomných v divadelní události mi přijde pro výzkum divadelních přestávek velice přínosný. Jak už bylo zmíněno, právě přestávky jsou specifické tím, že se nachází někde mezi žitou realitou a divadelním médiem, přičemž se mohou k jednomu či druhému (i ve svém průběhu) přibližovat nebo oddalovat. Pojmenování oscilace divákovy mysli mezi těmito dvěma rovinami nepomáhá pouze legitimizaci mého rozhodnutí považovat přestávky za součást divadelní události a uchopení specifických přestávek, kterým se budu věnovat zejména ve čtvrté kapitole své práce. Konceptuální integrace mi slouží i jako opora k vyslovení názoru, že právě tyto tvary „mezi žitou realitou a estetickým tvarem“ mohou divadelní událost rozšiřovat a pomoci prozkoumat onu „integrovanou událost“, o níž Součková ve svém příspěvku mluví.

Současné divadelně-teoretické koncepty, o něž se ve své práci opírám, zkoumají událostní charakter divadla, jeho živost, bezprostřednost a nezáměrnost, jež do něj z jeho mediální podstaty (jakožto média, které se konstituuje pouze fyzickou spolupřítomností herců a diváků) neustále a nepředvídatelně vstupuje. Svým zájmem o divadelní přestávky a jejich zmapování na současné české divadelní scéně se snažím i o prohloubení výzkumu otázky, jakým způsobem může život do divadelního média vstupovat. Právě divadelní přestávky jsou, jak již bylo řečeno, hraničním případem divadelní komunikace a často se nachází blíže k životu než k divadelnímu médiu. Přestávky mají přitom tendenci ve většině případů s žitou realitou úplně splynout. Mě ale v rámci mého výzkumu zaujaly specifické případy, kdy k úplnému splynutí s žitou realitou nedochází, a tento hraniční případ divadelní komunikace, jímž je divadelní přestávka, může být prostředkem intenzifikace divadelního média.

²³ MCCONACHIE, Bruce A. *Theatre & Mind*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2013, 96 s. ISBN 978-0-230-27583-6.

²⁴ Tamtéž.

²⁵ SOUČKOVÁ, Kateřina. Jak spatřit ženu, která neexistuje. Divadelní recepce z pohledu konceptuální integrace. In: Marie Voslářová, ed. *Teritoria umění: Vědecká konference doktorandů českých a slovenských uměleckých škol 2019*. Praha: Nakladatelství AMU, s. 100.

2. Co je to přestávka?

2.1 Přestávka v divadelních slovnících

Patrice Pavis v *Divadelním slovníku* definuje přestávku takto: „Přestávka je časový úsek mezi dvěma dějstvími, kdy se hra přeruší a publikum přechodně opouští hlediště. Toto přerušení ohlašuje návrat do reálného společenského času, zrušení iluze, čas reflexe.“²⁶ Dále se věnuje historickým diskurzům, které podobu a funkci přestávky proměňovaly. Přestávka jako společenský fenomén se podle autora ustanovila v renesanci, ale například klasicismus pracoval s tím, že přestávka iluzi podporovala (počítalo se s „děním za scénou“). Autor také zmiňuje, že divadelní přestávka je důsledkem psychologické nutnosti, potřebují ji podle autora jak diváci (kvůli udržení pozornosti), tak herci, a to konkrétně po dvou hodinách jevištního dění.

Onen „čas reflexe“ rozvíjí Pavis dále tezí, že přestávka v divákovi probouzí „kritického ducha“. Divák je dle autora už z povahy přestávky nucen o právě zhlédnutém přemýšlet, a z toho důvodu epické divadlo počet přestávek zvyšovalo. Naopak divadlo, které je více založeno na iluzi, dle autora počet přestávek minimalizuje.

2.2 Přestávka jako předěl

Pavis nepochybně mluví o přestávce, která funguje v rámci divadelního tvaru jako předěl. Jelikož součástí mnou vybraných příkladů nebudou pouze „předělové“ přestávky, dostanu se k rozporování či naopak akcentování aspektů, které jsou spojené s „předělovou“ přestávkou později. Otázkou „předělových“ přestávek jsem se nicméně zabývala z hlediska jejich funkce. Do padesáti českých divadel²⁷ jsem rozeslala dotazník, který měl zmapovat v rámci české divadelní scény přístup k přestávkám v praxi. Jednou z položených otázek bylo, z jakého důvodu v inscenacích přestávky mají. Nejčastěji divadla uvedla, že tomu tak je z důvodu délky představení (22 z 29 respondentů), dále uváděla nutnost přestavby (15 z 29 respondentů), ekonomicko-provozní důvody uvedla pouze tři divadla.²⁸ Objevovaly se dílčí odpovědi, které narážely na Pavisův „časový úsek mezi dějstvími“, tedy vysvětlovaly zasazení přestávky předělem určeným interpretovaným textem.

Netvrdím, že zmíněné odpovědi musí být vždy řešeny přestávkou. V praxi se přestavba i předěly ve fabuli mohou řešit blackoutem a podobně. Odpovědi mi byly spíše inspirací k představě o tom, jaké různé funkce může mít divadelní přestávka pro tvůrce a divadelní instituce.

²⁶ PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003. S. 337. ISBN 80-7008-157-0.

²⁷ Z nichž odpovědělo 29.

²⁸ Bylo možné zvolit více odpovědí, součástí instrukce bylo zvolení všech odpovědí, které se divadla týkají.

2.3 Přestávka pro tvůrce, nebo přestávka pro diváky?

V inscenaci *Vassa Železnovová*²⁹ v režii Jana Friče uvedené ve Stavovském divadle pracovali se zmíněnými provozními potřebami i předělem vycházejícím z adaptovaného textu jiným způsobem. Nutný předěl byl umístěn do divadelního tvaru: zatímco probíhala přestavba, kdy změna scénografie doprovázela předěl v ději a časový skok ve fabuli, herečka v prvním plánu pokračovala v bavení publika. Popisovala architekturu Stavovského divadla, její historické pozadí a přidala historiky k jednotlivým artefaktům nacházejícím se v sále (konkrétně k původnímu lustru). V programu nicméně tento předěl jako přestávka vedený nebyl, dveře sálu se neotvíraly a diváci nikam neodcházeli. V sále se sice rozsvítilo a někteří diváci se mezi sebou začali bavit, což by si v ostatních částech představení spíše nedovolili, stále předěl ale plnil funkci přestávky spíše pro tvůrce (v realizování přestavby a oddělení dvou částí fabule), než pro diváky³⁰. Pokud bych se vrátila k definici přestávky Pavis, tak byla na jednu stranu iluze narušena (už jen přiznanou přestavbou za přítomnosti diváků), návrat do společenského času³¹ se až na pár jedinců, kteří neměli s konverzováním při výstupu herečky problém, nekonal. A hlavně, nedošlo k přerušení hry, o kterém Pavis ve své definici píše, což je aspekt, na který chci v mnou vybraných dalších příkladech navázat. Divadelní tvar stále může být v onom úseku dominantní, což ale nebrání tomu, aby úsek funkci přestávky (pro tvůrce, pro diváky, či obě tyto skupiny) plnil. V dalších příkladech se nicméně budu zabývat spíše přestávkami, které plní funkci především pro diváky.

Pokud bych se vrátila k definici přestávky z Pavisova *Divadelního slovníku*, musím s ohledem na uvedený příklad ze Stavovského divadla i mnou rozeslaný dotazník oponovat. A to tak, že „časový úsek mezi dějstvími“, ani ostatní inscenační potřeby (přestavba aj.) přestávku nepodmiňují, ale lze je využitím přestávky řešit. I v tomto případě přestavba stále probíhala pod záštitou divadelní komunikace. Zmíněný moment ve Stavovském divadle nebyl jako přestávka v programu inscenace ani na internetu veden a nejspíše by ho většina diváků za přestávku ani neoznačila. Sama bych jej nazvala plněním funkce přestávky pro tvůrce (mezi což bych zařadila i Pavisovu psychologickou potřebu herců), jak jsem naznačila v předchozím odstavci. Podobným způsobem by se dalo uvažovat i o naplnění funkce přestávky pro diváky, mezi což bych zařadila Pavisův „návrat do reálného společenského času“ i psychologickou nutnost kvůli udržení pozornosti. Obecně bych tedy chtěla mluvit o přestávce jako o funkci, která může být naplněna pouze některými z aspektů, které Pavis zmiňuje, a může mít funkci přestávky pouze pro jednu ze zmíněných stran. Tím se dostávám i k tomu, že není nutné, aby se „hra přerušila a publikum přechodně opouštělo hlediště“ a časový úsek (alespoň pro jednu ze stran) funkci přestávky plnil.

²⁹ Premiéra 27. října 2021 ve Stavovském divadle.

³⁰ I těm ale zmíněný úsek nabídl minimálně mentální předěl v ději.

³¹ Čas reflexe záměrně vynechávám, jelikož je dle mého názoru nedílnou součástí diváckého vnímání a není tak vázaný pouze na přestávku.

3. Rozvíjení koncepce inscenace

V následující kapitole se hodlám věnovat přestávkám, ve kterých nejenže nedošlo k přerušení hry, o kterém píše Pavis ve své definici přestávky, ale hra, která pokračovala o přestávce³², určitým způsobem rozvíjela režijně-dramaturgickou koncepci a byla tak součástí dané inscenace. Toto rozvíjení jsem si rozdělila ještě do dvou podkategorií, a to rozvíjení tématu inscenace během přestávky a „pouhé“ pokračování v estetice inscenace během přestávky. Klíčem k tomuto rozdělení je posouzení, jestli samotné dění o přestávce přidává k tématu inscenace něco nového či dalšího, případně jestli diváci, kteří zvolí opuštění přestávkového dění a místo něj upřednostní například vlastní občerstvení na baru či návštěvu toalety, o nějaký rozměr tématu inscenace přichází. Tímto rozdělením se nesnažím tvrdit, že jedny či druhé přestávky patří striktně do jedné či druhé mnou vymezené kategorie. Nezřídka právě rozvíjení tématu inscenace o přestávce pokračuje zároveň v duchu inscenací nastavené estetiky. Rozdělením kapitoly do dvou podkategorií se spíše snažím o přesnější pojmenování nuancí, kterými se dá koncepce inscenace během přestávky rozvíjet. V poslední podkapitole této kapitoly se budu věnovat přestávkám, které jsou součástí fikčního světa, a tudíž mohou rozvíjet jak témata inscenací, tak pokračovat v jejich estetice. Příklady, které budu v poslední podkapitole popisovat, se řadí mezi imerzivní inscenace. Jelikož v inscenacích tohoto žánru diváci dostávají více svobody ve svých rozhodnutích, záleží na nich, kdy si přestávku v rámci fikčního světa udělají, což přestávky v této podkapitole také odlišuje od přestávek v podkapitolách předchozích.

3.1 Rozvíjení tématu

V této podkategorii se tedy budu snažit o pojmenování způsobů, jakými v současné české divadelní tvorbě tvůrci rozvíjeli témata svých inscenací prostřednictvím přestávek. Prvním popisovaným příkladem budou *Naši furianti*³³ režiséra Jakuba Čermáka ze souboru Depresivní děti touží po penězích. Zhlédnutí inscenace bylo pro mne iniciačním zážitkem pro prohloubení zájmu o téma přestávek, jak jsem již zmiňovala v úvodu své práce. Pokračovat budu příkladem z tvorby Divadla Na zábradlí, a to inscenací uvedenou v pražském Planetáriu *Ahoj vesmíre*³⁴. Dále rozvíjení tématu inscenace prostřednictvím přestávky ukáží na *Směšné temnotě*³⁵ Dušana D. Pařízka uvedené v Praze v rámci Pražského divadelního festivalu německého jazyka. Ač se soustředím v práci na přestávky z českého divadelního prostředí a *Směšná temnota* byla inscenací vytvořenou ve vídeňském Burgtheatru, zařazuji ji do svého výběru přestávek kvůli národnostní příslušnosti režiséra i festivalovému uvedení v Praze, díky němuž se inscenace stala součástí českého kulturního diskurzu. Poslední příklad této podkapitoly bude pak nejvíce hraniční, a to jak zařazením do mnou nastavené typologie, tak samotným označením časového úseku za přestávku. Bude se jednat o inscenaci *Já, kimči*³⁶ Petry Hůlové, Petra Vrby a Jiřího Havlíčka, která byla uvedena v Alfredu ve dvoře. K inscenaci *Já, kimči* se budu z tohoto důvodu vracet i v dalších kapitolách, a to konkrétně v podkapitole

³² Jež byla jako přestávka více či méně explicitně vymezená.

³³ Premiéra 9. dubna 2017, poslední uvedení v říjnu 2021 ve Venuši ve Švehlovce.

³⁴ Premiéra 30. června 2021, poslední uvedení v červnu 2022 v Planetáriu Praha.

³⁵ Pražské uvedení 28. listopadu 2015 v Divadle na Vinohradech.

³⁶ Premiéra 26. září 2022 v divadle Alfred ve dvoře.

třetí kapitoly věnující se pokračování v estetice inscenace během přestávky a ve čtvrté kapitole, která se věnuje navození pocitu spoluprožívání u diváků.

3.1.1 Mrazivá realita prosakující skrze přestávku

Čermákova jevištní realizace Stroupežnického textu stavěla na převedení do současných českých reálií, nicméně si z téměř sto třicet let starého dramatického textu ponechala vesnické prostředí, téměř všechny postavy i kostru ústřední zápletky. Dějová linka sice sledovala spor o pracovní pozici, nešlo ale o pozici ponocného jako v původním textu, ale o práci v sektoru „monitoringu světelného smogu“. Místo analogové výhružky dopisem v Čermákově inscenaci figurovala výhružka esemeskou zveřejněnou ve vysílání televize Óčko, rodiny mladé zamilované dvojice se nedohadovaly o věnu, nýbrž o vybavení společné domácnosti svých dětí. Obsahy dialogů byly rovněž aktualizované do současného jazyka, nutno říci, že se jednalo o jazyk plný vulgarismů, přičemž nahoře běhaly titulky s vysvětlujícími původními replikami. V titulcích se objevovaly i (alespoň zdánlivě) reálná fakta týkající se našich českých spoluobčanů a otázek xenofobie, homofobie, rasismu, ale i například míry nezaměstnanosti. To ale nebyly jediné momenty, kdy do inscenace prosycené ostrými metaforami o společnosti, ve které žijeme, pronikala tvrdá realita: diváci se s ní mohli konfrontovat právě o přestávce. O té si herec kubánsko-španělského původu Lukáš Štěpánek (v inscenaci mimo jiné hrající Reye Korantenga nebo Dominika Feriho) vylezl na basu od piva a začal předčítat nenávistné internetové komentáře pod reklamou Lidlu, ve které se objevil model černé pleti. Časový úsek byl jasně rámovaný jako přestávka, v sále bylo rozsvíceno i otevřeno do foyer. Ono čtení probíhalo ale stále v rámci divadelní komunikace čili bylo součástí média. Část diváků se odešla již na začátku pauzy občerstvit, část odcházela v průběhu, jelikož poslouchat nenávistné komentáře (často podněcující až k rasovému násilí) dvacet minut v kuse bylo zkrátka náročné.

Dění o přestávce ale nemělo účel pouhého zhnusení či šokování diváků. Svým způsobem legitimizovalo celý Čermákův výklad dramatického textu, režisérovu nelítostnou společenskou kritiku i posun ve výkladu furiantství, o kterém se zmiňuje Martin Švejda ve své recenzi: „Důležitý je přitom jejich posun v chápání slova furiantství. Dá-li se u Ladislava Stroupežnického vnímat obojace – jako rys pozitivní (chytrost) i negativní (vychytralost), u Depresivních dětí vyznívá jednoznačně záporně – stává se synonymem čecháčkovství, malosti, omezenosti a buranství“³⁷. Zmíněné čecháčkovství, buranství a omezenost byly reprezentovány všemi možnými způsoby, nejvýraznějšími a nejtragičtějšími motivy se ale staly právě ty týkající se rasismu a xenofobie. Přestávkové dění se potom do recenzí také propisovalo, a to se značně pozitivními konotacemi: „Alkoholici, kšeftaři, nevкус, trapný sentiment, idiotské žvanění, směšný – leč nebezpečný – domobranci, absurdní nenávist k uprchlíkům, všeprostopupující rasismus. Kdo by měl dojem, že inscenátoři přehánějí, může si opravit mínění během přestávky, vyplněné četbou autentických internetových komentářů z nedávné kauzy „černochoch v reklamním letáku Lidlu“³⁸. Tomáš Štáštka rovněž označoval

³⁷ ŠVEJDA, Martin T. *Když Naši furianti jedou do Kauflandu*. Online. Lidovky.cz. 2017-04-19. Dostupné z: https://www.lidovky.cz/orientace/kultura/recenze-kdyz-nasi-furianti-jedou-do-kauflandu.A170418_102826_In_kultura_jto. [citováno 2022-07-23].

³⁸ MIKULKA, Vladimír. *Naši depresivní furianti*. Online. Divadelní noviny. 2017-05-02. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/nasi-furianti-recenze>. [citováno 2022-07-23].

přestávku za jeden z nejpozoruhodnějších momentů inscenace („zaujme i poločasové předčítání reálných reakcí na nedávnou aféru s černochem v Lidlu“³⁹). V podobném duchu přestávkové dění zmiňovala i Barbora Fialová ve své bakalářské práci věnující se tvorbě Jakuba Čermáka: „Po první polovině hry by se mohlo zdát, že Čermák je příliš popisným a nevytváří prostor divákovi pro jeho interpretace. Já si však myslím, že jeho záměrem je nás šokovat a konfrontovat nás s realitou, která někde v naší společnosti existuje. To dokazuje komentářem uvedeným o přestávce hry“⁴⁰. Reflektování přestávky v jinak převážně strukturálně-sémioticky zaměřených textech a recenzích dokazuje, že přestávka a její náplň může být (a v tomto případě nepochybně je) součástí významové roviny inscenace. Konkrétně zde sloužila přestávka tvůrcům k rozvíjení tématu všudypřítomné xenofobie a rasismu v české společnosti, přičemž zmíněné jevy v ní mohou zacházet až do absurdních extrémů. Toto „dorečení“ ze strany tvůrců přitom probíhalo mimo výstavbu dramatického textu, kterého se jinak režisér (s přihlédnutím k výrazné aktualizaci jazyka a přenesení do současných reálií) dost držel. Nutno zmínit i ono prostoupení či konfrontaci s realitou, na které narážejí jak Mikulka ve své recenzi, tak Fialová ve své bakalářské práci. Ač tato konfrontace probíhá stále skrze divadelní komunikaci a divadelními prostředky, fakt, že se jednalo o reálné komentáře reálných Čechů vnáší do inscenace pocitu větší naléhavosti i mrazivosti. O snaze o vyvolání podobného efektu by se dalo mluvit i u běhání titulků s fakty o Češích, v recenzích se ale objevily pochybnosti o jejich pravdivosti či celkové úspěšnosti kombinace prezentovaných faktů s fabulí. Setkání s realitou o přestávce se z dostupných recenzí i mojí vlastní zkušenosti zdá emotivně apelativnější. Snad tomu tak bylo kvůli obsahu citovaných komentářů i minimu použitých prostředků (tvůrci si vystačili s hercem tmavé pleti, internetovou diskuzí a vyvýšeným stupínkem), zásadní ale je, že byl obsah přestávky nejenže důležitou součástí významové výstavby inscenace, ale že se i propsal do reflexí *Našich furiantů* Depresivních dětí.

3.1.2 Těhotenský test o přestávce

Přestávkové dění se objevilo i v recenzích inscenace *Ahoj vesmíre!* uvedené v Planetáriu Praha. Fabule inscenace sleduje vědeckou konferenci, na které se vybírá obsah, jež má být zanechán jako zpráva o naší civilizaci obyvatelům jiných planet. Inspirací tvůrčímu týmu byl skutečný případ vyslané Zlaté desky na sondě Voyager, jež mimo jiné obsahuje soubor skladeb, které mají lidstvo reprezentovat. Diváci dostávají roli účastníků konference a pomocí hlasování volí reprezentativní fotografie, hudební skladby a další různorodé artefakty vypovídající o lidstvu. První konflikty v rámci vědeckého týmu přichází ohledně otázky, jestli obraz, který do vesmíru o naší civilizaci posíláme, má postihovat i její negativní stránky. Proti tomu se striktně vymezuje postava Johany Matouškové, Anna-Mary Johnson, a následně propaluje stinné stránky členů vědeckého týmu schovávající se za perfektní fasádu. Od tohoto momentu se fabule soustředí především na vztahové a další dramatické peripetie uvnitř týmu, stále ale naznačuje, že probíhající telenovela je metaforou pro celé lidské pinožení a absurdní snahu po sobě zanechat „alespoň něco dobrého“.

³⁹ ŠTÁSTKA, Tomáš. *To není čert, to je Dominik Feri! zjišťují Naši furianti*. Online. Idnes.cz. 2017-06-17. Dostupné z: https://www.idnes.cz/kultura/divadlo/nasi-furianti-recenze.A170616_100213_divadlo_ts. [citováno 2022-07-23].

⁴⁰ FIALOVÁ, Barbora. *Režijní postupy Jakuba Čermáka prizmatem teoretických konceptů zohledňující vnímání diváka*. Bakalářská práce. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, 2018. S. 42.

Přestávka je opět rámovaná otevřením sálu, rozsvícením a tentokrát i explicitní verbalizací: když se zdá házení špíny na postavy už neúnosné, ohlásí se „plánovaná pauza“. Tvůrčí tým v tomto narativu nicméně pokračuje i o pauze, a to na dvou různých úrovních. Diváci mají možnost buď zůstat v sále Planetária, kde probíhá stylizovaná přednáška o mravenčícivilizaci (mravenčícivilizace je tu metaforou té lidské, což je motiv, který se v průběhu inscenace vrací), nebo sál opustit. Pokud jej opustí s nadějí, že je čeká poklidná konverzace či nerušená cesta na toaletu, mýlí se. Do prostorů Planetária včetně toalet se totiž vydávají i zbylé postavy a pokračují ve svém hašteření. Diváci jdoucí na toaletu mají možnost zastihnout Annu-Mary Johnson s těhotenským testem. Poté, co jej na toaletě absolvuje, prochází se s ním nervózně po prostorách Planetária a hledá otce dítěte, ženatého Toma Goodmana (Jan Cina). Po jeho nalezení následuje vášnivá roztržka na schodech do druhého patra Planetária. Ke konci přestávky se všechny postavy vracejí do sálu, Anna-Mary Johnson schovává (nejspíše) pozitivní těhotenský test do kabelky. Je tedy pravděpodobné, že diváci, kteří o přestávce neopustili sál, o jejím těhotenství vůbec nevědí. Ba co víc, je možné, že si těhotenského testu všimli pouze divačky na dámské toaletě. Nejedná se ale o informaci tolik zásadní, aby divákům, kteří nepostřehli Matouškovou promenádující se o přestávce s testem, uniklo sdělení inscenace. Přestávka poskytuje především doplňující informace ke vztahům mezi postavami a ilustruje verbalizované téma. Na začátku konference promítané medailonky účastníků jsou falešná fasáda, za kterou se skrývá spousta nepěkného, což se dá aplikovat i na vybírané fotografie, které chce konference poslat do vesmíru, aby vypovídaly o lidské civilizaci. Téma je zřetelné i bez znalosti dění o přestávce, to je spíše ilustrující a rozšiřující. V recenzích inscenace se objevují pochybnosti o tom, zda-li tento „půdorys telenovely“ nepřehlušil všechny ostatní potenciál, který v sobě vědecká konference skrývala: „Pro průběh inscenace je rozhodně škoda, že původní a daleko zajímavější téma posléze nahradí přízemní hašteření hlavních postav, jejich povahové rysy a zamotané mezilidské vztahy. Ukazuje se, že povýšení a nadměrně korektní vědečtí pracovníci s dokonalými životy jsou jako každý jiný smrtelník, a to se všemi zápory, které k lidství patří. Lžou, hádají se, podvádí (se)“⁴¹. Přestávkové dění je přesto v recenzích reflektováno, vyzdvihováno je především pro svou hravost a akcentování kontaktu s divákem-spoluúčastníkem konference: „Vše přitom začalo slibně, už před začátkem představení se mezi diváky čekající v lobby planetária vmísili herci a důsledně drželi role vědeckých pracovníků (a zdatně v tom pokračovali i o přestávce),“⁴² i pro využití a rozehrání prostoru Planetária: „A nakonec o pauze hraje celé Planetárium a herci rovněž“⁴³. Přestávka tedy tvůrcům posloužila nejen k ilustraci fabule, ale i ke zdůraznění aktivnější participace diváka v inscenaci a využití spolupráce s holešovickým Planetárium a jeho prostorů naplno.

⁴¹ HANUŠOVÁ, Soňa. *Ahoj vesmíre! Netradiční konference o lidských hodnotách*. Online. Kulturio. 2021-08-25. Dostupné z: <https://kulturio.cz/ahoj-vesmire/>. [citováno 2022-07-23].

⁴² ZACHATÁ, Petra. *Takový pozdrav snad raději nechme na Zemi*. Online. Divadelní noviny. 2021-06-12. Dostupné z <https://www.divadelni-noviny.cz/takovy-pozdrav-snad-radeji-nechme-na-zemi>. [citováno 2022-07-23].

⁴³ MACHALICKÁ, Jana. *Nečekaná záchrana lidstva. V Ahoj vesmíre! hrají i diváci*. Online. Lidovky.cz. 2021-07-01. Dostupné z: https://www.lidovky.cz/orientace/kultura/recenze-necekana-zachrana-lidstva-v-ahoj-vesmire-hraji-i-divaci.A210701_105224_In_kultura_jto. [citováno 2022-07-23].

3.1.3 Třísky létající přestávkou

Přestávkové dění se u inscenace *Směšná temnota* dostalo i do titulku jedné z recenzí, jehož znění bylo *Brilantní Směšnotemná provokace až z Vídně vysekala z prken třísky v Divadle na Vinohradech*.⁴⁴ Titulek odkazuje k performativní přestavbě dějící se o přestávce, nebo lépe řečeno k destrukci scény před zraky diváků. Samotná inscenace Dušana D. Pařízka vychází ze hry Wolframa Lotze, jež pojednává o vojácích Bundeswehru⁴⁵, kteří se vydali do pralesů Afghánistánu. Pařízek všechny vojáky propadající se do stále větší „temnoty“ obsadil ženami, které nechal v poločase představení vykácet celý prales. Ten představovaly dřevěné hranoly, jež herečky postupně o přestávce shazovaly na zem a strkaly do drtičky nacházející se na jevišti. Přitom na sebe ženy mazaly černou tekutou hmotu a zpívaly píseň *The Lion Sleeps Tonight*⁴⁶. Píseň byla čím dál tím intenzivnější, hlasitost i agrese v hlase doprovázející zpěv gradovala. Gradace ustala až poté, co byly všechny dřevěné hranoly přítomné na scéně rozdrceny, neboli poté, co byl celý afghánský prales vykácen. Časový úsek byl rovněž jasně rámován jako přestávka, a to projekcí na zadním prospektu, čímž i Marie Reslová otevírá svou recenzi: „Pohoršení a fascinace se zračily ve výrazu uvaděček pražského Divadla na Vinohradech otevírajících dveře do sálu, kde právě začínala ‚přestávka, pokud chcete‘ v inscenaci hry Wolframa Lotze *Směšná temnota*. Na jevišti za zpěvu songu *The Lion Sleeps Tonight* čtyři bahnem začerněné herečky ve řvoucí drtičce na dřevo šmelcovaly prkna právě destruované scény“⁴⁷. Někteří diváci na přestávku zůstali v sále, jiní odcházeli. Když se poté do sálu vrátili, přišli už do vykáceného pralesa, a zpráva pro ně nejspíše zůstala stejná, jen ubyla na agresivní intenzitě: žijeme uprostřed destruktivního nekolonialismu a evropocentrismu, přičemž ona temnota je všechno nepoznané a cizí.

I tentokrát bylo přestávkové dění jedním z momentů, jenž zanechal v pražském publiku největší dojem, což dokazuje fakt, že dostalo alespoň zmínku ve většině dostupných recenzí. Důvodem pro hojně reflektování přestávky v recenzích může být zmíněná intenzita vycházející z akcentované materiality dřeva přítomného na scéně: na ničení pralesa poukazuje reálné ničení, při kterém létají opravdové třísky. Výklady destrukce se ale v některých případech mírně liší: Vladimír Mikulka píše o stále větším vzdalování se od civilizace, což je patrné „[...] nejen v jejich dialozích a vizáži, ale i výtvarně, rozpadem scény a proměnou jeviště ve spoře a nepříjemně nasvícený chaos. [...] propad do chaosu není pojat nikterak brutálně, ničení scény probíhá za čistého mnohohlasného pop-etno zpěvu a s nasazenými ochrannými pomůckami. Dřevěná prkna jsou hezky spořádaně rozšmelcována jakousi drtičkou [...]“⁴⁸. Ingrid Artezz naopak mluví o čtyřech ženách „[...] namísto vojáků Bundeswehru, které plní příkazy na africkém kontinentu za účasti lomozic drtičky dřeva, až lítají třísky do všech stran

⁴⁴ ARTEZZ, Ingrid. *Brilantní Směšnotemná provokace až z Vídně vysekala z prken třísky v Divadle na Vinohradech*. Online. Informuji.cz. 2015-12-01. Dostupné z: <https://www.informuji.cz/clanky/2555-brilantni-provokace-az-z-vidne-v-divadle-na-vinohradech-vysekala-z-prken-trisky/>. [citováno 2022-07-23].

⁴⁵ Ozbrojené síly Spolkové republiky Německo.

⁴⁶ Píseň byla původně vydána v roce 1939.

⁴⁷ RESLOVÁ, Marie. *Spící lvi a smějící se bestie. Pražská divadla uvedla německojazyčné novinky režiséra Pařízka*. Online. Hospodářské noviny. 2015-11-30. Dostupné z: <https://archiv.hn.cz/c1-64917250-parizek-kauza-schwejk-smesna-temnota-recenze>. [citováno 2022-07-23].

⁴⁸ MIKULKA, Vladimír. *Mikulka: Směšná temnota (Burgtheater, PDFNJ 2015)*. Online. Nadivadlo. 2015-11-29. Dostupné z: <http://nadivadlo.blogspot.com/2015/11/mikulka-smesna-temnota-burgtheater.html>. [citováno 2022-07-23].

Vinohradských prken⁴⁹. Sám Pařízek formuloval význam performativní přestavby o přestávce v rámci sdělení inscenace jako „[...] obraz[,] [který] je jasný a čitelný: před zraky diváků vzniká divočina, postavy nahlíží na své vlastní agrese, frustrace a ničitelké touhy“⁵⁰. Významové nuance nicméně nediskreditují názor, že byla přestávka součástí jak diváky recipované významové roviny představení, tak významové intence tvůrců⁵¹. Přičemž se z dostupných materiálů zdá, že pomocí zdůrazněné materiality dřeva a reálné destrukce na scéně sdělování přestávka intenzifikovala.

3.1.4 Fermentovaná zmrzlina od fermentovaných postav

Inscenace *Já, kimči* je dle slov tvůrců (Petry Hůlové, Petra Vrby a Jiřího Havlíčka) multižánrový autofikční dokument. Kombinuje autorský text Petry Hůlové s hudbou Petra Vrby a videoartem Jiřího Havlíčka. Postavy z textu Hůlové se jmenují po tvůrčím triu a míra autofikce je nejasná. Všechny tři nicméně spojuje společná vášeň, kterou je fermentace kimči. Kvašené zelí se jim potom stává metaforou společnosti, která stejně jako bakterie bez schopnosti autoregulace umírá na vyčerpání vlastních zdrojů. Fermentace je zároveň metaforou vlastní zakonzervovanosti trojice. Postavy vzpomínají na devadesátá léta, kdy s fermentací začínaly, estetika devadesátých let se ale promítá i do jejich současných inscenačních postupů: Havlíček pro svůj videoart využívá DVD přehrávač, video-titulovač a primitivní tablet z devadesátých let. Tablet s titulovačem zároveň produkuje generické vizuály, které z dnešního pohledu vnímáme jako symptomatické pro devadesátá léta.⁵² Už vizuální stránkou inscenace tedy tvůrci naznačují, že se postavy v devadesátých letech, kdy pro ně nakládání zelí ve sklepě znamenalo alternativní způsob života plný fantazírování o novém společenském uspořádání, tak trochu zapomněly. Specifické na estetice inscenace je i hraní-nehraní tří performerů, jež nechává diváka o míře autofikce neustále na pochybách. Nejvýraznější je potom mluvený projev autorky textu, pro kterou je *Já, kimči* první inscenací, v níž se objevuje i na jevišti. Až na vyhrčenější momenty textu, kdy jde především o zdůraznění politických názorů postav i jejich stále větší zakonzervovanosti, je její přednes velice civilní a navozuje spíše atmosféru autorského čtení v kavárně. Hůlová ostatně v rozhovoru pro Divadelní noviny uvádí, že jejich „[...] krédo je: Nejsme herci a to, co děláme, není divadlo“⁵³. Její čtení doplňují po celou dobu ilustrativní projekce videoartu Jiřího Havlíčka a živá hudba Petra Vrby. Ti jsou po celou dobu představení na scéně také přítomni, věnují se ale především svým nástrojům, sedí u svých stolů a nijak se verbálně neprojeví.

Zásadní zlom ve struktuře inscenace nastává po momentě, kdy performeré divákům oznámí, že je nechají celý večer skloňované fermentované zelí ochutnat. A to ne v jeho typické formě,

⁴⁹ ARTEZZ, Ingrid. *Brilantní Směšnotemná provokace až z Vídně vysekala z prken třísky v Divadle na Vinohradech*. Online. Informuji.cz. 2015-12-01. Dostupné z: <https://www.informuji.cz/clanky/2555-brilantni-provokace-az-z-vidne-v-divadle-na-vinohradech-vysekala-z-prken-trisky/>. [citováno 2022-07-23].

⁵⁰ MACHALICKÁ, Jana. *Pařízek kraluje německému divadlu. Za Směšnou temnotu sbírá jednu cenu za druhou*. Online. Lidovky.cz. 2015-08-30. Dostupné z: https://www.lidovky.cz/orientace/kultura/parizek-kraluje-nemeckemu-divadlu-za-smesnou-temnotu-sbira-jednu-cenu-za-druhou.A150829_140336_In_kultura_ELE. [citováno 2022-07-23].

⁵¹ Mezi těmito rovinami rozlišuje Etlík v textu *Dvě tradice v jedné: teorie jako prožívání paměti*.

⁵² HULEC, Vladimír. *Hůlová/Vrba/Havlíček: Nasrat!*. Online. Divadelní noviny. 2022-09-23. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/hulova-vrba-havlicek-nasrat>. [citováno 2022-07-23].

⁵³ Tamtéž.

ale ve formě zmrzliny s kimči příchutí. Poté performeři a tvůrci začínají postupně po řadách chodit mezi diváky a rozdávají jim malé kelímky se zmrzlinou a dřevěné lžičky. Celá akce trvá asi deset minut a přerušuje dosavadní nastavený půdorys. Mluvený projev performerů, kteří opustili jeviště⁵⁴ a začali se pohybovat mezi diváky, se omezil na technicistní fráze typu: „Máte všichni lžičku? Pokud budete chtít, můžete si přidat,“ a podobně. Vše zmíněné zásadně ovlivnilo vnímání diváků těchto deseti minut představení a následně i jejich chování v průběhu tohoto momentu na mnou navštívené repríze. Diváci se mezi sebou začali bavit a performerům, pokud jim zrovna nepodávali kelímek se zmrzlinou či lžičku, přestali věnovat pozornost. Jejich rozhovory se točily buď kolem dojmů ze zmrzliny bizarní příchutí, nebo se inscenace vůbec netýkaly. Ač tato část představení nebyla ohlášena jako přestávka a diváci nikam ze sálu neodcházeli, jako o přestávce se chovali. Přestali nejspíše momentálně dění vnímat jako hraní, došlo u nich k přerámování situace (z „probíhá představení“ na „probíhá přestávka“) a nahradili dosavadní dodržovanou etiketu „etiketou přestávky“. Pokud bych se vrátila k definici přestávky Patrice Pavise, dalo by se na tento moment aplikovat i jeho „přerušování hry“⁵⁵ i „navrácení do společenského času“⁵⁶. Tato neohlášená přestávka skončila v momentě, kdy se performeři vrátili na jeviště, Vrba s Havlíčkem si sedli ke svým stolkům a Hůlová si vzala mikrofon, čímž si definitivně (a autoritativně) řekla o navrácení pozornosti diváků.

K podpoření mého názoru, že se jednalo v rámci představení o přestávku, mi poslouží porovnání s podobným momentem v rámci inscenace *8 - polib prdel kosům*⁵⁷, kdy ale k přerámování situace u diváků nedošlo. Inscenace tvůrčího tandemu SKUTR (Martin Kukučka a Lukáš Trpišovský) obsazená Rostislavem Novákem ml. začínala jako loutkové zpracování Fausta, záhy se ale proměnila v mapování rodinné historie loutkářů Kopeckých, z nichž Novák pochází. Otevírala otázky pokračování v rodinné tradici, ale i současné pozice performativního umění jakožto živobytí. Rostislav Novák ml. kombinoval vyprávění, hru s původními loutkami rodiny Kopeckých, tanec i akrobacii. A jelikož byla část rodiny i od kolotočů, rozdával kolotočářské sladkosti a růže z papíru. Ona distribuce kolotočářských produktů měla podobný půdorys jako distribuce zmrzliny v *Já, kimči*: Novák opustil jeviště a vydal se mezi diváky, kterým začal nabízet různé sladkosti: želé, trubičky, sladké suky. K tomu ale Novák stále doplňoval historiky, které se vázaly na rodinnou historii: trubičky byly specialitou jeho tety, želé se pokoušel prodávat ve stánku v dětství sám. Příliš ale nevydělal, protože ho dával lidem často zadarmo. Performer tedy po celou dobu rozdávání sladkostí, které, stejně jako kimči, souvisely s tématem inscenace, nepřestával v nastaveném narativu a tudíž měl stále plnou pozornost diváků. Diváci se mezi sebou nezačínali bavit a jejich chování se oproti chování v průběhu zbytku představení nijak výrazně nezměnilo. Nedošlo u nich k přerámování situace, nejspíš protože znakování bylo tak výrazné, že (pokud použijeme znovu slovníkové heslo Patrice Pavise) nedošlo k „přerušování hry“ a do popředí tolik nevystoupila žitá skutečnost, jako vystoupila v případě *Já, kimči*.

Moment, který u inscenace *Já, kimči* nazývám neohlášenou přestávkou, se skutečně vyznačoval akcentovanou žitou skutečností, divadelní médium bylo ale stále nad ní (ne jako

⁵⁴ Jaroslav Etlík v *Divadle jako zakoušení* zavádí rozšiřující pojem „prostor pro hru“. V tomto případě se ale nejspíše s pojmem jeviště shoduje, jelikož počínání performerů po jeho opuštění přestalo být vnímáno jako hra.

⁵⁵ PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003. S. 337.

⁵⁶ Tamtéž.

⁵⁷ Premiéra 19. dubna 2006 v Divadle Archa.

v případě „předělové“ přestávky, kdy médium úplně zmizí) a posléze se přihlásilo zpět o slovo. Moment sloužil tvůrcům k nahlédnutí kimči, o kterém do té doby diváci pouze poslouchali z textu Hůlové či sledovali, jak se promítalo do videoartu Havlíčka, z nové perspektivy dosud nezapojeného smyslového vjemu, a to jeho chuti. Zpětně celý průběh neohlášené přestávky zrcadlil i širší téma autofikčního dokumentu: izolovanost postav v alternativním společenství a jejich prohlubující se odtržení od reality. Diváci, podobně jako postavy, skončili odtržení a následně byli vtaženi zpět do divadelního média. A v neposlední řadě dodala neohlášená přestávka dynamiku i strukturu inscenace, o čemž se zmiňuje i Josef Chuchma ve své recenzi: „A v okamžicích, kdy už těch vyprávěnek, ironie, a elektroniky začínáte mít trošku dost, vypraví se účinkující do publika a každý dostane svoji misticčku se zmrzlinou s příchutí kimči. A ta má docela dlouhý ocas, zůstává v chuťových pohárcích pěkně dlouho. I to je jeden z detailů, díky nimž si tu produkci v Alfredu ve dvoře budete nějaký čas v sobě cítit“⁵⁸.

⁵⁸ CHUCHMA, Josef. *Divadelní glosař: Kočka a krev v DISKU. Těžká polyamorie. Kimči Petry Hůlové a kámošů*. Online. ČT Art. 2022-05-10. Dostupné z <https://art.ceskatelevize.cz/inside/divadelni-glosar-kocka-a-krev-v-disku-tezka-polyamorie-kimci-petry-hulove-a-kamosu-nASu3>. [citováno 2022-07-23].

3.2 Pokračování v estetice inscenace

Neohlášená přestávka v inscenaci *Já, kimči* je rozhodně podnětná i z hlediska rozvíjení estetiky inscenace: kelímky, v nichž performeři zmrzlinu rozdávají, mají na sobě nálepky, které nápadně připomínají generické vizuály devadesátých let. Rovněž hraní-nehraní (při kterém se performeři projevují naprosto minimálně a když, tak velice civilně) v průběhu neohlášené přestávky je těžko rozeznatelné od hraní-nehraní při částech inscenace, kdy je stále dominantní divadelní médium. Jelikož ale neohlášená přestávka rozvíjela více způsoby i téma inscenace (chuť kimči, které bylo doposud jen viděné a slyšené, paralela se vztahem postav k realitě), zařadila jsem ji do kapitoly předchozí. V této kapitole budu popisovat přestávku v inscenaci *Discoland*, která sice rozvíjela estetiku inscenace, k jejímu tématu ale nic nepřidala. Respektive, diváci, kteří by přišli o přestávku u kterékoliv z inscenací z předchozí kapitoly, přišli by tím i o nějaký rozměr jejího tématu. Ač by se dalo polemizovat o tom, jestli by tento rozměr nebyl pouze doplňující či ilustrativní, jako například u přestávky v inscenaci *Ahoj vesmíre!*. Naopak mám za to, že divákům, kteří by přišli o přestávku v inscenaci *Discoland* by nic zásadního z tématu inscenace neuniklo.

3.2.1 Přestávkové disco

Inscenace *Discoland* režijně-dramaturgického dua Petra Erbesa a Borise Jedináka uváděná v Divadle Na zábradlí vychází z rozhovorů s bývalými zaměstnanci a návštěvníky legendárního nočního klubu *Discoland Sylvie*. Mapuje fungování klubu v devadesátých letech, v čase jeho největší slávy. Inscenace se ale nesoustředí tolik kolem kontroverzní postavy majitele klubu, Ivana Jonáka, ale kolem lidí, o kterých „netušíme skoro nic“⁵⁹. Leitmotivem inscenace je idealizování minulosti a otázka spolehlivosti lidské paměti: ač je většina výpovědí bývalých zaměstnanců spíše pozitivního rázu, inscenátoři divákům stále dávají tušit, že něco temného vynechávají. Tento princip se ukazuje například v akcentování faktu, že se Jonákoví exotičtí mazlíčci neměli v *Discolandu* vůbec dobře. Na scéně se opakovaně objevuje akvário, ve kterém leží nacpaná Barbora Bočková ztvárňující krokodýla Kubu, o kterém víme, že mu z nedostatku péče a prostoru téměř uhnulo břicho. Tvůrci chtěli na zanedbaných zvířatech ukázat i paralelu se ženami zaměstnanými v *Discolandu Sylvie*, nepodařilo se jim ale sehnat konkrétní výpověď, která by explicitně potvrdzovala jejich premisu.⁶⁰ Krom tušeného temna mezi řádky idealizovaných výpovědí se tedy tvůrci rozhodli ženské utrpení zosobnit postavou Mlčící tanečnice (Valerie Lobačova), jež se zakládá na reálné bývalé tanečnici *Discolandu*, která se odmítla z osobních důvodů s tvůrci sejít a o práci v klubu vypovídat.

Co se týče estetiky inscenace, je nablýskaná, plná třpytek, třásní a barevných světél. Nejedná se ale pouze o odlesky idealizovaných devadesátých let, ženské postavy mají v jedné scéně anonymizující třpytivé celoobličejové masky, ve kterých uctívají Jiřího z Poděbrad jako paralelu Ivana Jonáka. Nemají tváře ani vlastní osobnosti, jsou jen kusy masa a prostředky výdělků. Stejně masky nasazují herečky i o přestávce. O ní jsou diváci po rozsvícení sálu vypuštění do foyer divadla, kde stojí herečky za zrcadlovým pultíkem, stílí konfety a vyhazují do vzduchu bankovky. V prostorách foyer jsou rozestaveny další rekvizity, jako například láhve

⁵⁹ *Discoland*. Anotace inscenace. Online. Webové stránky Divadla Na zábradlí. Dostupné z: <https://www.nazabradli.cz/repertoar/discoland/>. [citováno 2022-07-23].

⁶⁰ Informace z debaty po představení s Petrem Erbesem a Borisem Jedinákem.

levného alkoholu, nechybí ani problikávající barevné světlo. Herečky ale po chvíli z foyer odcházejí, nerozjíždí se přestávková diskotéka, která by mohla být podnětná i z pohledu vyvolávání pocitu spoluprožívání, kterému se budu věnovat v následující kapitole. Diváci jsou spíše zanecháni ve scénograficky upraveném foyer po smyslu estetiky inscenace. Anonymizující masky, které rozvíjejí téma zacházení se ženami v nočním klubu, nejsou o přestávce použity poprvé. Diváci, kteří by neopustili sál či rovnou z foyer spěchali na bar, by tedy o tento motiv nepřišli. Pokud bych se vrátila k výkladu rozestavěných levných lahví alkoholu a rozšafně rozházených bankovek, přiklonila bych se k tomu, že se jedná o obraz lacinosti skrývající se za pozlátkem českých devadesátých let. Ani to ale není motiv v inscenaci ojedinělý či nový, Eliška Raiterová ve své recenzi zmiňuje například téměř prázdnou scénu, kdy jeviště pokrývá „[...] šedo-béžové lino s potiskem plovoucí podlahy, prozrazující amatérskou realitu dobového českého bohatství“⁶¹. Z těchto důvodů soudím, že se u přestávky *Discolandu* jednalo o „pouhé“ pokračování v estetice inscenace, ač je nutné uznat, že probíhalo hravým a zábavným způsobem. Můj názor podporuje i fakt, že v žádné z dostupných recenzí inscenace není přestávkové dění zmíněno.

⁶¹ RAITEROVÁ, Eliška. *Třpytivá chiméra na horizontu paměti*. Online. Divadelní noviny. 2022-05-15. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/trpytiva-chimera-na-horizontu-pameti>. [citováno 2022-07-23].

3.3 Přestávka součástí fikčního světa

Ráda bych se ještě vrátila k definici přestávky Patrice Pavise. Na mnou popisovaných příkladech jsem už ukázala, že hra nemusí být přerušena a publikum nemusí opouštět divadelní sál, aby přestávka proběhla. V této kapitole bych se chtěla zaměřit na zrušení iluze, které má autor také uvedené jako jednu z charakteristik přestávky, a pokusit se ji rozporovat. Ač by se dalo mluvit o zachování iluze u vícero příkladů (konkrétně například u přestávky v inscenaci *Ahoj vesmíre!*), v této podkapitole se chci soustředit na přestávky, kdy je zachování iluze ještě výraznější, a to přestávky, které jsou součástí fikčního světa. V případě inscenace *Ahoj vesmíre!* měli diváci stále možnost iluzi o přestávce narušit, zapomenout na probíhající konferenci ve fikčním světě a bavit se mezi sebou, případně opustit Planetárium, jít si ven zakouřit a na herce potulující se po jeho prostorách vůbec nenarazit. Nejedná se ale o hranici tak nepropustnou, jak by se mohlo na první pohled zdát: i uvaděči při představeních *Ahoj vesmíre!* měli tematické kostýmy, které z nich dělali uvaděče konference ve fikčním světě. Jevem, který by nepochybně odlišil přestávky v této podkapitole, se zdá být ten, že si diváci sami mohou zvolit, kdy si přestávku udělají. V imerzivních inscenacích, které budu popisovat, se diváci mohou rozhodnout, kdy si svou funkci přestávky (mezi něž počítám Pavisovu „psychologickou nutnost kvůli udržení pozornosti“⁶² i občerstvení) splní, nemůže to ale být mimo fikční svět inscenace. V první podkapitole se budu věnovat občerstvení na baru v inscenaci *Musí se žít*⁶³, v druhé podkapitole popíšu princip baru a odpočinkovou místnost v inscenaci *Climax*⁶⁴ a ve třetí podkapitole se budu věnovat venkovnímu občerstvení na příkladu inscenace *Dům v jabloních*⁶⁵.

3.3.1 Princip baru

Bar je součástí fikčního světa jak v inscenaci *Musí se žít*, tak v nejnovější inscenaci spolku Pomezí *Climax*. Jelikož fikční svět v první jmenované je rozsáhlejší a inscenace se hraje v celém patře domu Za Poříčskou bránou, diváci při svém volném pohybu po jednotlivých místnostech mohou barů najít hned několik. Některé z nich jsou samoobslužné, diváci zanechají příslušnou částku a vezmou si, na co mají chuť. U jiných na ně čekají postavy. Hlavní a největší bar inscenace *Musí se žít* je součástí hudebního klubu ve fikčním světě, jehož majitelkou je jedna z postav. Pokud tedy mají diváci chuť na něco jiného než na lahvé pivo, je dost pravděpodobné, že se přimotají ke stěžejním momentům jejího příběhu. Mně při mém potulování po fikčním světě padl nejvíce do oka tropický bar. Na něm jsem měla možnost si od barmana-postavy zakoupit nejen cidery tropických příchutí, ale i soukromou show. Tu jsem mohla sledovat průhledem z jedné uzavřené místnosti do druhé, kde barman-postava sehrál krátké loutkové představení s panenkami Barbie. Příběh zahráný s panenkami se ale zároveň vztahoval k fabuli celé inscenace a přímo citoval repliky, které jsem dřív zaslechla v jiných místnostech, a tím ještě více prohluboval hlavní otázku, jež ve mně inscenace vyvolávala: kdo je vlastně postavou a kdo autorem? Kdo komu dává do úst věty, které slyším?

⁶² PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003. S. 337.

⁶³ Premiéra 20. září 2022 Za Poříčskou bránou pod spolkem Pomezí.

⁶⁴ Premiéra 10. května 2023 Za Poříčskou bránou pod spolkem Pomezí.

⁶⁵ Premiéra 11. dubna 2018 ve Winternitzově vile pod spolkem Pomezí.

3.3.2 Odpočinková místnost

Naopak v inscenaci *Climax* mohou diváci hledat občerstvení pouze na jednom baru. To ale neznamená, že má zmíněný bar menší vazbu na fabuli. Ta sleduje šest mladých postav v nočním klubu. Jednou z postav je i klubový barman Petr, se kterým většina diváků toužících po občerstvení přijde do styku. Pokud se divák rozhodne na baru setrvat déle, získá víc informací o postavě barmana a její minulosti, která je v této inscenaci zásadní. Figurují v ní závislosti, nevydařené vztahy i problematická rodinná zázemí mladých dospělých. Inscenace se opět odehrává v několika místnostech, mezi kterými se diváci mohou volně pohybovat. Scénografie je inspirována raveovou estetikou, jednotlivé místnosti mohou působit na vnímatele, jako by sám byl pod vlivem drog. Jednu místnost ale inscenátoři nechali v kontrastu k bohatě vyzdobeným a sytě barevným místnostem celou bílou. Do ní si mohou diváci kdykoliv během představení přijít vydechnout. Jak od citlivých témat, jež inscenace zpracovává, tak od ohromujících a všudypřítomných sensorických vjemů. Její součástí jsou i dvě mísy se sladkostmi, které si mohou rozrušení jedinci nabídnout. K vytvoření odpočinkové místnosti tvůrčí tým údajně inspiroval fakt, že se v raveových klubech takové místnosti skutečně často nachází.⁶⁶ Inscenátoři sice poskytují divákům místo k odpočinku (i bez jakékoliv herecké akce), samotná místnost ale není mimo klub, ve kterém se fabule odehrává. Tudíž ani v tomto případě není divákův odpočinek či občerstvení mimo fikční svět inscenace.

3.3.3 Balkonová pauza

Občerstvit se i na vzduchu se mohou diváci při představení inscenace *Dům v jabloních*. Ta se odehrává ve Winternitzově vile a její fabule zavádí diváky na dobročinnou vernisáž ve třicátých letech. Během ní se ztratí vzácný artefakt – Dům v jabloních – přičemž diváci mohou sami rozklíčovat, jak a kde k jeho krádeži došlo. K pátrání je jim k dispozici celá vila a k prověření sedm postav. Podobně jako v *Climaxu* se jim odhaluje jejich minulost a mohou si na jejím základě skládat střípky dohromady. Pokud je toho na ně příliš, mohou se opět občerstvit na baru, nebo vyjít na balkon na čerstvý vzduch či cigaretu. Ani tam ale diváci nejsou v bezpečí před peripetiemi postav: mohou být buď svědkem jejich minulých osudů, či narazit na postavy v přítomnosti. Pokud je potká druhá možnost, postavy se s odpočívajícími diváky ještě mohou pokoušet interagovat. Je tedy možné, že k určitým informacím doplňujícím příběh se dostanou jen ti diváci, kteří si šli zakouřit na balkon a náhodou se u toho k něčemu přimotali.

Ač jsem tuto kapitolu otevřela rozporováním Pavisovy charakteristiky přestávky týkající se narušení iluze, ani ve zmíněných příkladech není narušení iluze vyloučeno. Mnohdy jsem byla svědkem situací, kdy se diváci začali bavit mezi sebou, aby spolu sdíleli rozdílné zážitky z rozdílných místností a tak spolu poskládali přesnější mozaiku fabule. Život má tedy tendenci postupovat médium a narušovat iluzi i v příkladech z této kapitoly, ač se na první pohled zdá, že systémově zavedené přestávky uvnitř fikčního světa nahrávají jeho dominanci. Právě i kvůli těmto momentům, kdy do popředí vystoupí žitá skutečnost, jsem momenty schopná považovat za přestávky, i přes to, že diváci neopustí fikční svět, aby si je udělali. Mnohdy se opravdu diváci pouze potřebovali občerstvit a do média byli zpět vtaženi úplně náhodou, jako například při cigaretě na balkoně, při které potkají hrajícího herce, jenž jim sdělí informace rozšiřující fabuli. Daly by se nicméně ještě rozlišit nuance, kdy se spíše jedná o inscenovanou přestávku ve fikčním světě (na bar v inscenaci *Climax* je přinesena sangría, diváci jsou postavami vyzváni, aby si také nabídli, konzumace sangrie poté hraje důležitou roli ve fabuli inscenace)

⁶⁶ Informace ze soukromého rozhovoru s dramaturgyní inscenace Barborou Smolíkovou.

či opravdovou přestávku, kterou si diváci udělají, když potřebují naplnit své potřeby mimo divadelní médium (cigareta na balkoně v inscenaci *Dům v jabloních*, odpočinková místnost v inscenaci *Climax*).

3.4 Shrnutí kapitoly

Příklady, které byly prezentovány v této kapitole dokazují, že přestávky mohou být jak součástí představení, tak součástí významové roviny inscenace, a to i na úrovni intence tvůrců, i na úrovni divácké recepce. Podporou mého tvrzení je hojné reflektování přestávek z této kapitoly v recenzích daných inscenací. Nutno dodat, že zmínky o přestávkách v recenzích byly často pozitivního rázu a narážely na jevy, kdy přestávky intenzifikovaly sdělování (v případě *Směšné temnoty* a *Našich furiantů*), akcentovaly diváckou participaci a rozehrávaly prostory ve větším měřítku (v případě *Ahoj vesmíre!*) či vnášely dynamiku do struktury inscenace (v případě *Já, kimči*). Tato interpretace staví zmíněné přestávky do pozice, ze které mohou rozvíjet či intenzifikovat koncepce inscenací, ať už je to na úrovni rozvíjení tématu, či v případě *Discolandu* na úrovni pokračování v estetice inscenace.

Tyto závěry vychází ze strukturálně-sémiotického přístupu ke zmíněným přestávkám, který je vlastní i recenzím, o něž svá tvrzení opírám. Zvolený přístup je dán tím, že zmíněné přestávky, ač byly jako přestávky ve většině případů ohlášené, nepřerušovaly divadelní komunikaci, představení pokračovalo a divadelní médium bylo stále nad žitou realitou (krom příkladu neohlášené přestávky v inscenaci *Já, kimči*, kdy bylo na chvíli médium upozaděno, aby se po chvíli zase vrátilo, či příkladů z imerzivních inscenací, kdy dynamika mohla fungovat podobným způsobem). V další kapitole už dominance divadelního média nebude tak výrazná, či se dominantní stane přímo žitá realita. Tím pádem strukturálně-sémiotický slovník, který se v této kapitole jevil jako dostačující, přestane být schopný následující přestávky obsáhnout.

4. Spoluprožívání

V následující kapitole se budu věnovat přestávkám, ve kterých vystoupila více do popředí žitá realita. Toto odtržení od divadelního média mohlo zpětně sloužit inscenátorům i k rozvíjení tématu, jako tomu bylo u *Já, kimči*. Stěžejní ale je, že u následujících přestávek došlo v určitých momentech k úplnému přerušení divadelní komunikace. Obsah přestávkového dění by tedy nešlo považovat za součást intence inscenace, jelikož bylo ovlivněno nepředvídatelností života, za součást představení z mého pohledu ale ano, jelikož „[...] nejde jen o sdělení, ale o sdělení i sdílení dohromady“⁶⁷. Právě akcentace sdílení a setkání (potažmo ontologického principu, protože „[...] ontologický základ divadla, to jest především ono setkání lidí s lidmi v jednom místě a ve stejném čase [...]“⁶⁸) je pro následující skupinu přestávek typická. Z toho důvodu by na postihnutí přestávek z této kapitoly strukturálně-sémiotický jazyk nemohl stačit. Budu tedy především vycházet z Etlíkova formulování ontologického principu divadla, z událostního charakteru divadla, jež byl pojmenován Erikou Fischer-Lichte, a z konceptu konceptuální integrace využívaném v kognitivní teatrologii.

Během následujících přestávek dochází k navození pocitu spoluprožívání u diváků, kterého inscenátoři dosahují různými způsoby. Podle užitých způsobů navození pocitu spoluprožívání jsem si kapitolu rozdělila do kratších podkapitol. V druhé podkapitole odlišuji opakující se leitmotiv: společnou konzumaci (pokrmů i nápojů) jako základ spoluprožívání. Konzumace se objevila i u první přestávky, které se v této kapitole budu věnovat (u přestávky v inscenaci *Tady je ještě všechno možné*⁶⁹ režiséra Ivana Buraje), samotná konzumace ale nebyla tolik esenciální a tvůrci pocit spoluprožívání navozovali i jiným způsobem. V druhé podkapitole, ve které popisují přestávky, kdy nejvýraznějším způsobem akcentace spoluprožívání naopak byla společná konzumace, začnu inscenací *Já, kimči*, ke které se naposledy vrátím, dále budu pokračovat *Kauzou Schwejk*⁷⁰ v režii Dušana D. Pařízka. Kapitulu ukončím přestávkami v souborném uvedení románových děl Dostojevského pod názvem *Svlékání z kůže*⁷¹ v režii Vladimíra Morávka.

4.1 Rituální oheň na dvorku divadla

Přestávka jevištní adaptace stejnojmenného románu švýcarské autorky Gianny Molinary *Tady je ještě všechno možné* je jasně rámovaná a diváci jsou předem informováni o její náplni. Na jevišti přichází žena, která v představení do té doby nijak herecky nefigurovala, a civilně oznamuje divákům, že přestávku mohou strávit na dvorku divadla u ohně, jelikož „divadlo se podle některých teatrologů zrodilo z rituálu spojeného s lovem vlka, [...] jiní teatrologové hledají zrod divadla v teple lidského setkávání, povídání si u ohně [...]“⁷². Na dvorku Činoherního studia má údajně čekat na diváky čaj i setkání s herci, kteří jim cestu na dvorek

⁶⁷ ETLÍK, Jaroslav. Divadlo jako zakoušení: Vztah noetického a ontologického principu v divadelním umění. *Divadelní revue*, roč. 10 (1999), č. 1, s. 24.

⁶⁸ ETLÍK, Jaroslav. Divadlo jako zakoušení: Vztah noetického a ontologického principu v divadelním umění. *Divadelní revue* roč. 10 (1999), č. 1, s. 23.

⁶⁹ Premiéra 22. dubna 2022 v Činoherním studiu Ústí nad Labem.

⁷⁰ Česká premiéra v listopadu 2015 ve Studiu Hrdinů, poslední uvedení v roce 2017. Inscenace vznikla v koprodukcii Theater Bremen a Studia Hrdinů.

⁷¹ Premiéra 14. října 2006 v Divadle Husa na provázku.

⁷² KALUSOVÁ, Adéla. *Čekání na vlka*. Online. Divadelní noviny. 2022-07-04. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/cekani-na-vlka>. [citováno 2022-08-08].

ukazují. Pokud chtějí diváci zůstat v sále, bude se jim dění ze dvorku promítat na plátně, které je jinak v inscenaci hojně využíváno. V tento moment je patrné i určité napětí mezi „novým“ světem plným technologií a „starým“ světem rituálů, které tematizuje i režisér inscenace Ivan Buraj v rozhovoru: „V naší inscenaci mi přijde důležité zkoumat hranice mezi technologiemi a živým lidským kontaktem, který se v jeden moment v té inscenaci prosadí a diváci budou mít unikátní možnost zažít v divadle jeho komunitní stránku skrze zážitek společného rozhovoru s herci u ohně na dvorku divadla“⁷³. Poté co diváci dorazí na dvorek, čekají na ně místa k posazení i nádoba s teplým čajem. Herci se pohybují mezi nimi, diváci po nich nenápadně pokukují a čekají, co se bude dít. Herci si ale také nalévají čaj, zapalují si cigarety a najednou se stávají jedněmi z nich. V očích diváků přestávají hrát a už nejsou postavami. Na mnou navštívené repríze jsem byla svědkem rozhovoru herce Jana Huška s divačkou, patrně jeho známou, který se týkal každodenních záležitostí: sdělili si, jak se jim daří, jeho zajímal její názor na inscenaci a popřál jí, ať si užije její zbytek. Žitá realita skutečně vystoupila (nejspíše intencně) do popředí. A i přes to, že možná nesplňovala původní představu o společném rituálu u ohně a soustředila se více na všední realitu zúčastněných, akcentovala spoluprožívání diváků.

Recenze Jiřího Himmela upozorňuje i na zdůraznění setkání tvůrců a recipientů, která je reflektována v teoriích performativity, ač tvrdí, že se moment „[...] sice tváří jako přestávka, ale není přestávkou v pravém slova smyslu,“⁷⁴ s čímž se neztotožňuji, jelikož je moment za přestávku explicitně označen a vyznačuje se i upozaděním divadelního média. Himmel ale zdůrazňuje, že je zmíněný moment „[...] dalším pokusem o nový způsob komunikace divadla, potažmo herců s diváky. Pokusem z mého pohledu smysluplným a nevšedním“⁷⁵. Himmel tak nastiňuje, čím může zmíněná přestávka (ač ji sám za přestávku nepovažuje) potenciálně rozvíjet divadelní událost. A především, že ji může rozvíjet i tehdy, kdy je divadelní médium upozaděno a upřednostněna je žitá skutečnost. A to právě poukázáním na setkání, které má Etlík pod ontologickým principem divadla⁷⁶, či na kontakt mezi tvůrcem a konzumentem, na který se soustředí teorie performativity. Pozoruhodné je, i jakým způsobem se původní rituální základ divadla, který měli diváci na dvorku divadla zakusit, rychle proměnil v každodennost herců i diváků. Přestávka byla tak i jakousi malou oslavou všednosti, o jejímž zdůrazňování teorie performativity také mluví a vyznačuje se jím podle Alice Lagaay performance art.⁷⁷ Po skončení přestávky byli diváci opět zavedeni do sálu a divadelní médium si získalo zpět svou dominanci. Zpětně jim ona komunitní stránka divadla, o které mluvil Ivan Buraj v rozhovoru k inscenaci, sloužila i k posunutí fabule, jejíž hlavní postavou je mladá noční hlídačka uzavřená do sebe. Fabule se tak do té doby soustředí kolem jejího vnitřního světa. Po přestávce zdůrazňující setkání je ale připravena svůj vnitřní svět opustit a navázat vztah s kolegou, kterého do té doby nevnímala.

⁷³ SOUČKOVÁ, Kateřina. *Tady se tvoří naše budoucnost, naše schopnost transformovat se*. Online. Stránky Činoherního studia v Ústí nad Labem. 2022-03-30. Dostupné z: <https://cinoherak.cz/rb/>. [citováno 2022-08-08].

⁷⁴ HIMMEL, Jiří. *Činoherní studio v nejnovější hře zkoumá hranice, možnosti, souvislosti. A čeká na vlka*. Online. Naseveru.net. 2022-04-26. Dostupné z: <https://www.naseveru.net/2022/04/26/cinoherni-studio-v-nejnovejsi-hre-zkouma-hranice-moznosti-souvislosti-a-ceka-na-vlka/>. [citováno 2022-08-08].

⁷⁵ Tamtéž.

⁷⁶ ETLÍK, Jaroslav. *Divadlo jako zakoušení: Vztah noetického a ontologického principu v divadelním umění*. *Divadelní revue* roč. 10 (1999), č. 1, s. 3-30. ISSN 0862-5409.

⁷⁷ KOUBOVÁ, Alice. *Myslet z druhého místa: K otázce performativní filosofie*. Praha: Nakladatelství AMU, 2019, 168 s.

4.2 Jídlo, pití, vůně

4.2.1 Zmrzlina zvláštní příchutě hlavním tématem konverzací

Neohlášená přestávka v inscenaci *Já, kimči* vybočovala z přestávek v předchozí kapitole, jelikož při ní bylo divadelní médium upozaděno podobně jako v přestávce v inscenaci *Tady je ještě všechno možné*. Právě ono odtržení od média nabídlo tvůrcům skrze přestávku zpětně tematizovat odtržení od reality, které prožívaly postavy. Přestávka v inscenaci *Já, kimči* je ale podnětná i z hlediska navození pocitu spoluprožívání, ke kterému došlo, když byla upřednostněna žitá realita. Diváci se mezi sebou začali bavit o každodenních záležitostech podobně jako na dvorku v Ústí, došlo u nich k přerámování situace a podobně jako v Ústí v očích diváků herci na chvíli vyskočili z hereckých funkcí⁷⁸, díky čemuž jsem byla schopná moment považovat za neohlášenou přestávku. Pozoruhodné bylo, že se mnoho konverzací, které jsem na mnou navštívené repríze o neohlášené přestávce zaslechla, točilo právě kolem podávané zmrzliny s kimči příchutí. Příchut' byla natolik bizarní, že svoje dojmy z konzumace museli diváci mezi sebou okamžitě sdílet. Kimči je, stejně jako postavy posedlé fermentací, začalo spojovat. Nezáleželo potom na tom, jestli se jednalo o vášeň, jako u postav, či spíše nechut'. V momentě, kdy byla žitá realita diváků dominantní, došlo k prožitku sdílení, které bylo tematizované verbálně (jako sdílení lásky k fermentaci i politických názorů postav) v momentech, kdy bylo naopak dominantní divadelní médium.

4.2.2 Buřtguláš a pivo jako základ (české) pospolitosti

Konzumovat diváky o přestávce, která byla tentokrát jako přestávka jasně rámovaná, nechává i Dušan D. Pařízek ve své *Kauze Schwejk*. Fabule inscenace sleduje soud se Švejkem, ovšem bez přítomnosti obžalovaného, který byl přistihnut v ruské uniformě a je tak obviněn z dezercce a pokusu o přeběhnutí k ruské armádě. Před začátkem přestávky je na jevišti přinesen buřtguláš a pivo, na které si diváci mohou vystát frontu. Guláš jim servírují sami herci „[...] zatímco kadet Biegler zpívá svůj slavný sen o povýšení na nebesích [...]“, čímž jim „[...] naznačují, že je vnímají jako součást armády, o níž se hraje“⁷⁹. V Pařízkově inscenaci je to armáda česko-německo-maďarská a často si bez překladu postavy neporozumí, načež se dle jiné recenze inscenace nesmyslné národnostní spory „[...] v druhé půlce hry tlumí prostřednictvím zpěvu, piva a guláše“⁸⁰. Přestávka v *Kauze Schwejk* byla natolik výrazná, že se dostala do interpretací inscenace ve zmíněných recenzích a je patrné, že se zpětně podílela i na rozvíjení režijně-dramaturgické koncepce inscenace.

V době svého trvání byl ale větší důraz kladen na právě prožívanou skutečnost, v jejímž středu bylo příjemné setkání všech přítomných. To dokazuje repríza, kterou v *Medialitě divadla* popisuje Vít Neznal. Při zmíněné repríze si diváci při konzumaci buřtguláše a piva posedali na schody i na scénu. Mezitím se vrátili diváci, kteří na přestávku opustili sál. Obě skupiny diváků pokračovaly v započatých konverzacích, až si ani nevšimli, že jsou mezi nimi i herci, kteří

⁷⁸ Herectví jako funkci Jaroslav Etlík ustanovuje ve studii *Termíny k dohodnutí*.

⁷⁹ ETLÍKOVÁ, Barbora. Etlíková: *Kauza Schwejk (Wiener Festwochen-Theater Bremen-Studio Hrdinů)*. Online. Nadivadlo. 2015-12-01. Dostupné z: <http://nadivadlo.blogspot.com/2015/12/etlikova-kauza-schwejk-wienerfestwochen.html>. [citováno 2022-08-08].

⁸⁰ BĚLÍČEK, Ondřej. *Minirecenze*. Online. A2. 2015. Dostupné z: <https://www.advojka.cz/archiv/2015/25%2F26/minirecenze>. [citováno 2022-08-08].

zatím začali hrát.⁸¹ Setkání diváků bylo skrze společnou konzumaci natolik amplifikováno, že divadelní médium, které se chtělo přihlásit zpět o slovo, nemělo šanci. Podobně pauzu popisuje i Hana Marvanová ve své magisterské práci: „Druhá část představení je nepoměrně kratší, trvá patnáct minut [...], nemá zcela jasný začátek. Pauza, při které diváci na jevišti jedí guláš, plynule přejde v představení, hierarchie soudu se zcela rozpadá, soudní obecnost, tedy diváci, se mísí s herci, celková atmosféra se nese v duchu podivného snového výjevu“⁸². Ač přestávka zpětně sloužila i k rozvíjení tématu inscenace (například ke kritice vytvoření pospolitosti pouze na základě jídla a pití zdarma, přičemž do té doby je publikum při souzení Švejka nečinné, jak píše Vít Neznal v závěru *Mediality divadla*), v době jejího trvání to bylo právě spoluprožívání (herců i diváků, jak zmiňuje Marvanová), které bylo silnější než všechno ostatní. Silnější natolik, že zabránilo „přerámování“ zpět na představení. Toto v takové míře nejspíše neplánované prostoupení životem a amplifikované spoluprožívání diváků rozšiřovalo divadelní událost. Zároveň mohlo zpětně přestávkové dění skrze prožité intenzifikovat sdělování: diváci se sami nezáměrně stali součástí toho, jenž Pařízek zpětně kritizuje, což dodává kritice na přesnosti, vtipu i naléhavosti.

4.2.3 Boršč, vodka a Dostojevskij

Posledním příkladem spojeným s konzumací jsou přestávky v souborném uvedení románů Dostojevského s názvem *Svlékání z kůže*. Šlo o romány *Běsi*, *Zločin a trest*, *Idiot* a *Bratři Karamazovi*, které měly do doby souborného uvedení v režii Vladimíra Morávka vlastní premiéry. Komponovaný večer (či přesněji řečeno celý den) neměl přinést pouze shrnutí dosavadních režisérových pokusů o inscenování Dostojevského, ale i nové výklady a přesahy s cílem postihnout širší souvislosti ve stěžejních dílech tohoto ruského spisovatele. Celý projekt trval kolem jedenácti hodin, přirozeně tedy inscenační tým musel zařadit několik přestávek. Celkem bylo součástí scénické fresky devět dílů, sedm přestávek, jeden oběd, jedna večeře a tři intermezza. Na oběd se podával boršč a vodka, první intermezzo neslo název *Simona Peková by chtěla být hadem a svléknout se z kůže*, v druhém intermezzu měl *Jan Budař zpívat písně o práci, samotě a ženách, na které nelze zapomenout*. K večeři byly placky a víno a v posledním intermezzu se měla *Simona Peková konečně svléknout*. Při finále *Bratří Karamazových* měla být podávána ještě jedna malá večeře, epilogem měl být tanec do rána při vystoupení Jiřího Knihy. Součástí komponovaného dne byly i kratší patnáctiminutové přestávky, při kterých žádné jídlo podáváno nebylo.⁸³

Společné jídlo bylo nezbytné nejen kvůli celodennímu divadelnímu maratonu, ale zároveň utvářelo specifickou atmosféru zmíněné divadelní události. A to nejen „dramaturgií“ vybraných pokrmů (boršč a vodka jako symboly východní Evropy, víno a placky podávané jako při poslední večeři), ale i pocitem spoluprožívání, které vytvářelo. Recenze vzpomínají, že při konzumaci mizela hranice mezi herci a diváky, potažmo tvůrci a konzumenty (neboť konzumenty se pak stali všichni): „O přestávkách sami herci podávají divákům jídlo, zvou je k bílým stolům a divadlo pokračuje hudebními a loutkovými vstupy. Celý den končí ‚první‘ večeří,

⁸¹ NEZNAL, Vít. *Medialita divadla: V souvislostech české teorie divadla*. Praha: NAMU, 2020. S. 87-88.

⁸² MARVANOVÁ, Hana. *Divadelní variace na téma slavného Haškova románu v inscenacích D. D. Pařízka (Kauza Schwejk) a J. A. Pitínského (Mein Švejk)*. Diplomová práce. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, Divadelní fakulta, 2017. S. 42.

⁸³ Z itineráře představení in MORÁVEK, Vladimír, OSZLÝ, Petr a GREGOROVÁ, Barbara. *Sto roků kobry: Bestiář podle Dostojevského*. Brno: Větrné mlýny, 2006. 160 s. ISBN 80-86907-31-7.

na niž herci s diváky jedí zelné koláčky, připijí si vínem a zcela neformálně spolu hovoří⁸⁴. Lze se jen domnívat, či byly rozhovory podobné rozhovorům o přestávce v inscenaci *Tady je ještě všechno možné*. Patrné však je, že i v této inscenaci bylo skrze společnou konzumaci akcentováno společné setkání, a to i na úrovni společného setkání tvůrců a konzumentů, jež popisují teorie performativity. Podobný efekt mohl mít i epilog divadelního maratonu, tedy tanec do rána. Pozoruhodné je ono označení za epilog (nikoliv after-party), jež jej teoreticky pouští do divadelní události a ještě jednou podtrhává akcentaci setkání jako nedílné součásti divadla.

4.3 Shrnutí kapitoly

Ač jsem v této kapitole záměrně nevěnovala tolik rozsahu tématům a fabulím inscenací, jejichž přestávky jsem popisovala, obloukem jsem se k nim (alespoň v pár větách) posléze vrátila. Přestávky, které na první pohled oplývaly ontologickými kvalitami, se zpětně jevily jako umně rozšiřující noetické roviny inscenací.⁸⁵ To, že se náplně přestávek zpětně promítly do vnímání významové roviny inscenací (jak u mě, tak u mnohých citovaných recenzentů), nicméně jejich ontologické kvality nepřehlušuje. Přestávka v inscenaci *Tady je ještě všechno možné* sloužila sice inscenátorům posléze k posunutí fabule, svého času ale šlo opravdu jen o autentický prožitek společně stráveného času u ohně. Neohlášená přestávka v inscenaci *Já, kimči* sice sloužila zpětně jako vhléd do bývalého stavu postav, při jejím trvání ale diváci skutečně společně zakoušeli zmrzlinu bizarní příchuti a sdíleli spolu svoje pocity z konzumace. Přestávka v inscenaci *Kauza Schwejk* sice zpětně sloužila k adresované společenské kritice, při jejím průběhu ale diváci skutečně vnímali pouze dobré jídlo a dobrou společnost (a nevěšili si, že se už začalo hrát). Nutno dodat, že se při přestávkách často promísili herci a diváci, přičemž mezi sebou rušili jasnou hranici a akcentovali ono setkání obou (již nerozlišených) stran, jež je pro vznik divadelní události esenciální.

Na příkladech z této kapitoly bych se ráda vrátila ke konceptuální integraci jako možnému vhodnému nástroji k popisu tohoto rozkolu. Konceptuální integrace může popsat oscilaci divákovy mysli mezi rovinou noetickou a ontologickou, ke které při recepci zmíněných přestávek zjevně došlo. Jelikož divák rovinu ontologickou a rovinu noetickou neustále „[...] v různém poměru propojuje do jednoho divadelního vjemu“⁸⁶, v průběhu přestávek mohla převládat rovina ontologická (opravdu si jen užíval dobrý guláš s pivem zdarma), zpětně se mohla přihlásit o hlavní slovo rovina noetická (začal vnímat, že nečinně přihlížel odsouzení Švejka a ještě si cpal žaludek). Nutno dodat, že rovina ontologická v rovinu noetickou ani v těchto příkladech nepřecházela, pouze se měnil jejich poměr ve výsledném divadelním vjemu. I při konzumaci guláše mohl divák například pociťovat, že se jeho pozřením stává součástí armády, a i zpětně, kdy by mělo dojít ke kritické reflexi náplně přestávky, mohl cítit svůj plný žaludek. Tato oscilace divákovy mysli je na přestávkách, pro které je společným jmenovatelem chvilkové odtržení od divadelního média a upřednostnění žité skutečnosti, dle mého názoru dobře sledovatelná.

⁸⁴ HULEC, Vladimír. *Aplaus. Reflex*, roč. 18 (2007), č. 17. S. 66. Výstřižek dostupný v Institutu umění – Divadelní ústav, Informačně-dokumentární oddělení.

⁸⁵ Rozlišení z Etlíkova *Divadla jako zakoušení*.

⁸⁶ SOUČKOVÁ, Kateřina. Jak spatřit ženu, která neexistuje. Divadelní recepce z pohledu konceptuální integrace. In: Marie Voslářová, ed. *Teritoria umění: Vědecká konference doktorandů českých a slovenských uměleckých škol 2019*. Praha: Nakladatelství AMU, s. 88.

Závěr

Při mnou vystavěné typologii divadelních přestávek (jakkoliv se konečné kategorie a podkategorie jeví jako vzájemně propustné) vyvstaly dva základní principy. V rámci přestávek, kterými jsme se zabývala, by se daly odlišit ty, při jejichž průběhu nadále probíhala divadelní komunikace. Ukázalo se tak, že se přestávka dá považovat za součást nejen představení, ale i samotné intence inscenace. Narazila jsem naopak i na přestávky, při kterých na určitou dobu divadelní komunikace ustala a o slovo se více přihlásila žitá realita. První zmíněnou skupinu přestávek jsem díky tomu, že o přestávce pokračovalo znakování, byla schopná zaštitit strukturálně-sémiotickou analýzou. Zmíněné přestávky se dočkaly i hojného reflektování v recenzích. Nejspíše proto, že dění v jejich průběhu bylo součástí významových výstaveb inscenací. Došla jsem s oporou v recenzích inscenací ke zjištění, že přestávky mohou být způsobem, kterým se dá rozvíjet režijně-dramaturgická koncepce inscenace mimo dosud nastavený půdorys, případně tempo inscenace, či mohou obecně z pohledu diváka sdělování intenzifikovat.

Druhá skupina přestávek významovou rovinu inscenací (alespoň na určitý čas) naopak opouštěla. Ač často po smyslu inscenace, bylo v jejich průběhu akcentováno spíše sdílení nežli sdělení.⁸⁷ Diváci (a mnohdy i tvůrci) o přestávce konverzovali, jedli, pili a užívali si probíhajícího společného okamžiku. Narazila jsem dokonce na příklad, kdy byla žitá realita natolik dominantní, že si diváci opět začínající divadelní komunikace v sále nevšimli. Ač můj zájem o divadelní přestávky začal u příkladu, jenž se zjevně podílel na významové výstavbě inscenace, a přes to, že přestávkám, které fungují v rámci představení pouze jako jejich předěl (tudíž úplně splynou s žitou realitou), jsem se chtěla vyhnout, v průběhu bádání jsem se k nim dostávala stále blíže. Došla jsem ale ke zjištění, že přestávka může rozšiřovat divadelní událost, i pokud je v jejím průběhu žitá realita dominantnější než divadelní médium. A to na úrovni spoluprožívání daného okamžiku a akcentace setkání, jež je pro ustanovení divadelní události konstitutivní. Mnohdy tak byl diváky skrze sdílení přímo prožit obsah sdělení. Neboli v průběhu přestávky, kdy byla upřednostněna žitá skutečnost, byl zkušěn obsah divadelní komunikace. I v těchto případech tedy mohlo zpětně dojít k intenzifikaci sdělování.

Dostala jsem se tak skrze balancování na hraně mezi přestávkou, jež by byla pouhým předělem, a přestávkou, kterou jsem byla ještě schopná považovat za součást představení a prostředek rozšíření divadelní události, k amplifikaci aspektů vycházejících ze samotné mediální povahy divadla. Tedy amplifikaci setkání diváků a herců ve stejný čas na stejném místě, kterým vzniká divadelní událost.⁸⁸ Tato amplifikace se projevovala vně i uvnitř znakové roviny: například o přestávce v inscenaci *Kauza Schwejk* mohli diváci vnímat, že se stávají společnou konzumací guláše a piva s herci součástí armády z fikčního světa, nebo jednoduše prožívat společnou příjemnou večeři se známými tvářemi v divadelním sále. Opět jsem tedy narazila na onu subjektivitu vnímání a rámování situací. Co někteří diváci mohli vnímat jako součást představení, to si jiní mohli rámovat jako pouhý předěl zpříjemněný jídlem zdarma. Mně samotné bylo označení popisovaných přestávek za součást představení spíše odrazovým můstkem k pojmenování nuancí a proměn poměrů mezi žitou realitou a divadelním médiem v jejich průběhu. Jelikož žádný z momentů v popisovaných přestávkách nelze označit

⁸⁷ Parafraze Etlíkova *Divadla jako zakoušení*.

⁸⁸ Definice divadelní události podle Eriky Fischer-Lichte.

za zcela bez významu, nemohu dané přestávky plně vyloučit ze záštity divadelní komunikace ani z termínu představení, ač ve svém průběhu mohly být razantně blíže žité realitě.

Opět tedy končím u oscilace divákovy mysli mezi rovinou ontologickou a rovinou noetickou. Na popisovaných přestávkách se ukázala ona proměnlivost jejich vnímání, subjektivita i fakt, že se v divákově mysli neustále propojují „[...] do nových vzorců, aniž by se jeden z nich, byť i jen na okamžik, vytratil“⁸⁹. Docházím tedy k závěru, že rozhodnutím vpustit do divadelní události i divadelní přestávky se může dařit tuto oscilaci divácké mysli pozorovat. Nutno dodat, že jsem u popisovaných přestávek vycházela především z vlastní divácké zkušenosti a publikovaných recenzí. Každý divák vnímající a zakoušející každou ze zmíněných přestávek mohl mít rozdílnou zkušenost a mohl si je rámovat odlišně. Má práce je pouhým pokusem ukázat, jakým způsobem může život skrze přestávku do divadelního média vstupovat a jak se toto prostupování životem může dále promítat do divácké recepce. Stále tak ale činím pouze na úrovni divadelních přestávek, jež si sama pojmenovávám jako hraniční případy divadelní komunikace. Pro hlubší prozkoumání tohoto jevu, který vychází ze samotné mediální povahy divadla a který považuji za mimořádně pozoruhodný, by bylo nepochybně třeba dalšího bádání.

⁸⁹ SOUČKOVÁ, Kateřina. Jak spatřit ženu, která neexistuje. Divadelní recepce z pohledu konceptuální integrace. In: Marie Voslářová, ed. *Teritoria umění: Vědecká konference doktorandů českých a slovenských uměleckých škol 2019*. Praha: Nakladatelství AMU, s. 100.

Seznam použitých zdrojů

Literatura

BATESON, Gregory. *Ekologie mysli*. Praha: Malvern, 2018. 512 s. ISBN 978-80-7530-151-2.

BRYCHTA, Lukáš. *Divák na hraně hry a každodennosti*. Dizertační práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta, 2021. 177 s.

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

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

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

FIALOVÁ, Barbora. *Režijní postupy Jakuba Čermáka prizmatem teoretických konceptů zohledňující vnímání diváka*. Bakalářská práce. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, 2018. 58 s.

FISCHER-LICHTE, Erika, ROSELT, Jens. Přitažlivost okamžiku – představení, performance, performativ a performativnost jako teatrologické pojmy. *Souřadnice a kontexty divadla: Antologie současné německé divadelní teorie*. Praha: DÚ, 2005, Ed. Jan Roubal, s. 147–154. ISBN 80-7008-189-9.

GOFFMAN, Erving. *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experiences*. Boston: Northeastern University Press, 1986. 600 s. ISBN 0-930350-91-X.

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

MARVANOVÁ, Hana. *Divadelní variace na téma slavného Haškova románu v inscenacích D. D. Pařížka (Kauza Schwejk) a J. A. Pitínského (Mein Švejk)*. Diplomová práce. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, Divadelní fakulta, 2017. 68 s.

MCCONACHIE, Bruce A. *Theatre & Mind*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2013. 96 s. ISBN 978-0-230-27583-6.

MORÁVEK, Vladimír, OSLEZLÝ, Petr a GREGOROVÁ Barbara. *Sto roků kobry: Bestiář podle Dostojevského*. Brno: Větrné mlýny, 2006. 160 s. ISBN 80-86907-31-7.

NEZNAL, Vít. *Medialita divadla: V souvislostech české teorie divadla*. Praha: NAMU, 2020. 106 s. ISBN 80-7331-552-8.

PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003. 498 s. ISBN 80-7008-157-0.

PŠENIČKA, Martin. Nejen k postdramatickému konceptu Hanse-Thiese Lehmana. *Divadelní revue* roč. 21 (2010), č. 1, s. 28–49. ISSN 0862-5409.

ROUBAL, Jan. Představení jako kaosmos. K jeho chápání v performativní estetice Eriky Fischer-Lichte a trochu i jinde. *Umění dialogu/The Art of dialogue: Sborník z mezinárodního kolokvia*. Ed. Jan Hančil. Praha: DAMU, 2009, s. 62–86. ISBN 978-80-7331-134-6.

SOUČKOVÁ, Kateřina. Jak spatřit ženu, která neexistuje. Divadelní recepce z pohledu konceptuální integrace. In: Marie Voslářová, ed. *Teritoria umění: Vědecká konference doktorandů českých a slovenských uměleckých škol 2019*. Praha: Nakladatelství AMU, 2019, s. 86–101. ISBN 978-80-7331-557-3.

Recenze, rozhovory, glosy

ARTEZZ, Ingrid. *Brilantní Směšnotemná provokace až z Vídně vysekala z prken třísky v Divadle na Vinohradech*. Online. Informuji.cz. 2015-12-01. Dostupné z: <https://www.informuji.cz/clanky/2555-brilantni-provokace-az-z-vidne-v-divadle-na-vinohradech-vysekala-z-prken-trisky/>. [citováno 2022-07-23].

BĚLÍČEK, Ondřej. *Minirecenze*. Online. A2. 2015. Dostupné z: <https://www.advojka.cz/archiv/2015/25%2F26/minirecenze>. [citováno 2022-08-08].

ETLÍKOVÁ, Barbora. *Etlíková: Kauza Schwejk (Wiener Festwochen-Theater Bremen-Studio Hrdinů)*. Online. Nadivadlo. 2015-12-01. Dostupné z: <http://nadivadlo.blogspot.com/2015/12/etlikova-kauza-schwejk-wienerfestwochen.html>. [citováno 2022-08-08].

HANUŠOVÁ, Soňa. *Ahoj vesmíre! Netradiční konference o lidských hodnotách*. Online. Kulturio. 2021-08-25. Dostupné z: <https://kulturio.cz/ahoj-vesmire/>. [citováno 2022-07-23].

HIMMEL, Jiří. *Činoherní studio v nejnovější hře zkoumá hranice, možnosti, souvislosti. A čeká na vlka*. Online. Naseveru.net. 2022-04-26. Dostupné z: <https://www.naseveru.net/2022/04/26/cinoherni-studio-v-nejnovejsi-hre-zkouma-hranice-moznosti-souvislosti-a-ceka-na-vlka/>. [citováno 2022-08-08].

HULEC, Vladimír. *Hůlová/Vrba/Havlíček: Nasrat!*. Online. Divadelní noviny. 2022-09-23. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/hulova-vrba-havlicek-nasrat>. [citováno 2022-07-23].

HULEC, Vladimír. *Aplaus. Reflex*, roč. 18 (2007), č. 17. S. 66. Výstřižek dostupný v Institutu umění – Divadelní ústav, Informačně-dokumentační oddělení.

CHUCHMA, Josef. *Divadelní glosař: Kočka a krev v DISKU. Těžká polyamorie. Kimči Petry Hůlové a kámošů*. Online. ČT Art. 2022-05-10. Dostupné z: <https://art.ceskatelevize.cz/inside/divadelni-glosar-kocka-a-krev-v-disku-tezka-polyamorie-kimci-petry-hulove-a-kamosu-nASu3>. [citováno 2022-07-23].

KALUSOVÁ, Adéla. *Čekání na vlka*. Online. Divadelní noviny. 2022-07-04. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/cekani-na-vlka>. [citováno 2022-08-08].

MACHALICKÁ, Jana. *Nečekaná záchrana lidstva. V Ahoj vesmíre! hrají i diváci*. Online. Lidovky.cz. 2021-07-01. Dostupné z: https://www.lidovky.cz/orientace/kultura/recenze-necekana-zachrana-lidstva-v-ahoj-vesmire-hraji-i-divaci.A210701_105224_In_kultura_jto. [citováno 2022-07-23].

MACHALICKÁ, Jana. *Pařížek kraluje německému divadlu. Za Směšnou temnotu sbírá jednu cenu za druhou*. Online. Lidovky.cz. 2015-08-30. Dostupné z:

https://www.lidovky.cz/orientace/kultura/parizek-kraluje-nemeckemu-divadlu-za-smesnou-temnotu-sbira-jednu-cenu-za-druhou.A150829_140336_In_kultura_ELE. [citováno 2022-07-23].

MIKULKA, Vladimír. *Naši depresivní furianti*. Online. Divadelní noviny. 2017-05-02. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/nasi-furianti-recenze>. [citováno 2022-07-23].

MIKULKA, Vladimír. *Mikulka: Směšná temnota (Burgtheater, PDFNJ 2015)*. Online. Nadivadlo. 2015-11-29. Dostupné z: <http://nadivadlo.blogspot.com/2015/11/mikulka-smesna-temnota-burgtheater.html>. [citováno 2022-07-23].

RAITEROVÁ, Eliška. *Třpytivá chiméra na horizontu paměti*. Online. Divadelní noviny. 2022-05-15. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/trpytiva-chimera-na-horizontu-pameti>. [citováno 2022-07-23].

RESLOVÁ, Marie. *Spící lvi a smějící se bestie. Pražská divadla uvedla německojazyčné novinky režiséra Pařízka*. Online. Hospodářské noviny. 2015-11-30. Dostupné z: <https://archiv.hn.cz/c1-64917250-parizek-kauza-schwejk-smesna-temnota-recenze>. [citováno 2022-07-23].

SOUČKOVÁ, Kateřina. *Tady se tvoří naše budoucnost, naše schopnost transformovat se*. Online. Webové stránky Činoherního studia v Ústí nad Labem. 2022-03-30. Dostupné z: <https://cinoherak.cz/rb/>. [citováno 2022-08-08].

ŠTÁSTKA, Tomáš. *To není čert, to je Dominik Feri! zjišťují Naši furianti*. Online. Idnes.cz. 2017-06-17. Dostupné z: https://www.idnes.cz/kultura/divadlo/nasi-furianti-recenze.A170616_100213_divadlo_ts. [citováno 2022-07-23].

ŠVEJDA, Martin T. *Když Naši furianti jedou do Kauflandu*. Online. Lidovky.cz. 2017-04-19. Dostupné z: https://www.lidovky.cz/orientace/kultura/recenze-kdyz-nasi-furianti-jedou-do-kauflandu.A170418_102826_In_kultura_jto. [citováno 2022-07-23].

ZACHATÁ, Petra. *Takový pozdrav snad raději nechme na Zemi*. Online. Divadelní noviny. 2021-06-12. Dostupné z <https://www.divadelni-noviny.cz/takovy-pozdrav-snad-radeji-nechme-na-zemi>. [citováno 2022-07-23].

Audiovizuální prameny

KUKUČKA, Martin a TRPIŠOVSKÝ, Lukáš (režie). *8 - polib prdel kosům*. Záznam divadelního představení. 2006. Divadlo Archa, Praha. Dostupný ve Videotéce Institutu umění – Divadelním ústavu.

MIKULÁŠEK, Jan (režisér). *Ahoj vesmíre!*. Záznam divadelního představení. 2022-04-12. Planetárium Praha, Praha. Poskytnut Divadlem Na zábradlí.

PAŘÍZEK, Dušan D (režisér). *Směšná temnota*. Záznam divadelního představení. 2015. Burgtheater, Vídeň. Poskytnut Pražským divadelním festivalem německého jazyka.

Reprízy divadelních inscenací

BRYCHTA, Lukáš (režisér). *Climax*. Divadelní představení. 2023-04-27. Místo: Za Poříčskou bránou, Praha.

BRYCHTA, Lukáš (režisér). *Dům v jabloních*. Divadelní představení. 2021-10-10. Místo: Winternitzova vila, Praha.

BRYCHTA, Lukáš (režisér). *Musí se žít*. Divadelní představení. 2022-11-23. Místo: Za Poříčskou bránou, Praha.

BURAJ, Ivan (režisér). *Tady je ještě všechno možné*. Divadelní představení. 2022-05-22. Místo: Činoherní studio města Ústí nad Labem, Ústí nad Labem.

ČERMÁK, Jakub (režisér). *Naši furianti*. Divadelní představení. 2021-10-07. Místo: Venuše ve Švehlovce, Praha.

ERBES, Petr a JEDINÁK, Boris (scénář, režie, dramaturgie). *Discoland*. Divadelní představení. 2022-05-04. Místo: Divadlo Na zábradlí, Praha.

HŮLOVÁ, Petra, HAVLÍČEK, Jiří, VRBA, Petr (autoři a performeři). *Já, kimči*. Divadelní představení. 2023-02-22. Místo: Alfred ve dvoře, Praha.

Další prameny

Discoland. Anotace inscenace. Online. Webové stránky Divadla Na zábradlí. Dostupné z: <https://www.nazabradli.cz/repertoar/discoland/>. [citováno 2022-07-23].