

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**DIVADELNÍ FAKULTA**

Dramatická umění

Teorie a kritika

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**DOKUMENTÁRNÍ DIVADLO**

**DOKUMENTÁRNOST A DIVADELNÍ DÍLO**

**Kateřina Součková**

Vedoucí práce: prof. Mgr. Jaroslav Etlík

Oponent práce: prof. PhDr. Jan Císař, Csc.

Datum obhajoby: 13. leden 2016

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2015

ACADEMY OF PERFORMING ARTS

**THEATRE FACULTY**

Dramatic Arts

Theory and Criticism

**MASTER THESIS**

**DOCUMENTARY THEATRE**

**DOCUMENTARY AND THEATRE**

**Kateřina Součková**

Supervisor: prof. Mgr. Jaroslav Etlík

Opponent: prof. PhDr. Jan Císař, Csc.

Final Exam Date: January, 13<sup>th</sup> 2016

Academic Degree to be Obtained: MgA.

Prague, 2015

## **P r o h l á š e n í**

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

Dokumentární divadlo, dokumentárnost a divadelní dílo

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

Praha, dne 15. prosince 2015

podpis diplomantky

## **U p o z o r n ě n í**

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



## **A b s t r a k t**

Magisterská práce *Dokumentární divadlo, dokumentárnost a divadelní dílo* se zabývá kontradikcí obsaženou ve spojení slov "dokumentární" a "divadlo".

Práce zkoumá fungování "dokumentárnosti" usilující přímo doložit jistou reálně existující problematiku v rámci divadelního díla, které je dílem uměleckým, a tudíž je podstaty prvotně umělé a znakové. Zaměřuje se na typ dokumentárního divadla využívající tzv. experty všedního dne, které nahrazením profesionálních herců "svědky" dokumentované problematiky provádí výraznou změnu v klíčovém komponentu divadelního média a dovádí takto princip "přivádění reality na scénu" k jistému vrcholu.

V první části této práce si vymezujeme pole zkoumání a nahlížíme ho z perspektivy jistých směrů (realismu, dokumentárního filmu a orální historie), které nám pomáhají lépe uchopit jeho charakter. V druhé části naší práce analyzujeme dvě současné české dokumentární inscenace *Vadí/nevadí* režisérky Jany Svobodové a *4. svět* Terezy Durdilové, které od své práce s "experty všedního dne" svou dokumentárnost odvozují. Na pozadí těchto analýz se potom ve třetí části naší práce snažíme uchopit dané téma ve vztahu k problematice originálu a znaku na scéně, jak ji nahlíží česká divadelní teorie reprezentovaná Otakarem Zichem, Janem Císařem, Ivem Osolsobě a Jaroslavem Etlíkem.

## **A b s t r a c t**

Master thesis *Documentary theatre, documentary and theatre* deals with contradiction contained in a term "documentary theatre". It examines, how is the function of "documentary" influenced by being part of a dramatic piece, which is as a piece of art essentially artificial and based on a duality of original and sign. It investigates documentary theatre based on so called "experts of the everyday", which replaces a professional actor by a witnesses, personally related with a documented reality. This theatre by its changement of a key component of theatre brings a princip of "staging reality" to its certain peak.

In the first part of this thesis we characterise a field of examined topic and we confront it with a related branches (like a realism, a documentary film and an oral history), which helps us to characterise it through a diversity of different perspectives. In its second part we analyse two contemporary czech documentary performances dealing with "experts": *Vadí/nevadí* of Jana Svobodová and *4. svět* of Tereza Durdilová. In its third part we explore our topic from the point of view of czech theory of theatre, represented in this work by Otakar Zich, Jan Císař, Ivo Osolobě and Jaroslav Etlík, focusing on the problematic of reception of sign and original on a theatre scene.

## **P o d ě k o v á n í**

Na tomto místě bych ráda poděkovala všem, kteří mi se psáním mé magisterské práce pomáhali, zejména pak vedoucímu mé práce panu profesoru Etlíkovi za cenné podněty a připomínky.

# Obsah

Úvod.....	9
Charakter dokumentárního divadla.....	14
K pojmu "dokumentární divadlo".....	14
Dokumentární divadlo jako umění angažované.....	18
Poznámky k historickému vývoji dokumentárního divadla.....	20
Dokumentární divadlo a realismus.....	23
Dokumentární film .....	27
Orální historie.....	30
Expertí všedního dne.....	32
Analýzy.....	36
Vadí/nevadí.....	36
4. svět.....	43
Scénické působení expertů.....	51
Teoretická část.....	55
Funkce experta.....	55
Nad teorií Jana Císaře.....	65
Nad teorií Iva Osolsobě.....	78
Nad teorií Jaroslava Etlíka.....	84
Závěr .....	93
Zdroje.....	96
Publikace.....	96
Inscenace.....	99
Internetové zdroje.....	100



## Ú v o d

Dokumentární divadlo samo sebe prezentuje jako divadelní formu, která konfrontuje diváka s reálným světem a jeho problémy. Jak podotýká Jan Mukařovský, tak všechny nové umělecké směry se dovolávají toho, že obnovují pocit skutečnosti v uměleckém díle<sup>1</sup>. A to ať už jde o směry nerealistické, jako je například futurismus hledající způsob, jak novou formou navázat kontakt se zrychleným tempem a rozvojem technologií na počátku 20. století či o směry spíše realistické, jako je například naturalismus, který usiluje recipienta seznámit s co nejpřesnějším vykreslením skutečné situace. Dokumentární divadlo jde v tomto smyslu cestou spíše realistickou, přičemž se vyznačuje výraznou akcentací svého vztahu ke skutečnosti. Nejenže se zabývá konkrétními problémy existujícími v naší společnosti, jejichž povahu se snaží dokumentovat v rámci divadelního tvaru. Jeho specifikem je, že se nesnaží "skutečnost" na scéně pouze uměleckými prostředky vyobrazit, ale s využitím autentických dokumentárních materiálů ji divákovi ze scény přímo ukázat.

Ve vztahu k současné době se tak stává součástí širšího společenského směřování ke znovuobjevování reality, které je mj. reakcí na rychlé rozšiřování virtuálních světů a mediálních manipulací prorůstajících naší společností. Toto směřování se projevuje i ve stále sílícím volání po autenticitě coby záruce pravosti a původnosti. Autenticita originálu, který je skutečným originálem, a nikoli pouze třeba tvarově shodnou reprodukcí, vystupuje jako kvalita, která zaručuje, že se o ni můžeme opřít, protože tento originál zůstává v plnosti sebou samým – představuje tedy pevný bod, skrze nějž se lze vztahovat ke skutečnému světu.

Z tohoto uvažování v principu vychází dokumentární divadlo, které odvozuje svou schopnost dokumentovat danou problematiku především právě z práce s originálními materiály. Carol Martin toto východisko shrnuje ve své definici dokumentárního divadla, kde zdůrazňuje, že dokumentární divadlo je "vytvořeno ze specifického těla archivních materiálů: rozhovorů, dokumentů, výslechů, nahrávek, videí, filmů, fotografií"<sup>2</sup>. Neustále diskutovanou otázkou mezi teoretiky

---

1 Str. 382 in [MUKAROVSKY1].

2 Str. 18 in [MARTIN1].

dokumentárního divadla pak je, v jaké míře musí být tyto materiály přítomny a jakým způsobem umělecky zpracovány, abychom stále ještě mohli hovořit o divadle dokumentárním.

Jedním z "dokumentujících" materiálů, na nichž se tvůrci snaží založit své oprávnění vyprávět o bezprostřední skutečnosti, se v současném divadle stalo nahrazení profesionálních herců tzv. svědky. Jde o "obyčejné" lidi, kteří se na scéně vyjadřují k dané problematice pouze na základě vlastní životní zkušenosti. Divadlo založené na "svědcích" popisuje ve svém článku Hry na pravdu<sup>3</sup> Jakub Škorpil následujícím způsobem: "Beseda se členy partnerského modelářského kroužku, vyprávění dědečků a babiček o válce nebo promítání diapozitivů z dovolené. I tak by bylo možné – ve stručnosti a s nadsázkou – popsat (...) jeden z posledních trendů evropského divadla – tzv. dokumentární divadlo.". Tato charakteristika svou "stručností a nadsázkou" zdůraznila právě otázku vztahu skutečnosti a divadla, na niž se při zkoumání dokumentárnosti v divadelním díle chceme zaměřit v této práci.

Barbora Herčíková ve své diplomové práci Polohy dokumentárního divadla reflektuje výše zmíněnou Škorpilovu tezi z toho důvodu, že podle ní "vyhrocuje klíčovou otázku týkající se dokumentárního divadla: jak nakládat s "pravdivostí" tak, aby se neoslabila či nezpochybnila divadlu vlastní "teatralitou"."<sup>4</sup> Herčíková se ve své práci především ptá: "Jak vysoký je podíl pravdy (autentického dokumentárního vkladu) jež umožňuje zařadit projekt do žánru dokumentárního divadla a naopak: jsou skutečně zapovězeny coby nepravdivé veškeré divadelní prostředky jako hraní rolí, práce s metaforou, zkratkou?"<sup>5</sup>

Pomineme zde autorčinu odpověď hledající míru nezbytného "autentického dokumentárního vkladu"<sup>6</sup> a zaměříme se přímo na podstatu její otázky, která v principu koresponduje s duchem Škorpilovy definice. Z autorčiny formulace totiž implicitně vyplývá, že Škorpilem popisovaný typ divadla je pro ni na ose "teatrality"/"pravdy" krajně pravdivý a neoslabený "teatralitou", což vychází z toho, že pracuje s autentickým dokumentárním vkladem bez využití "divadelních prostředků". Je třeba nejdříve zdůraznit, že Herčíková "teatralitu" chápe poněkud diskutabilním způsobem jako divadelnost, která vzniká s využitím

---

3 Str. 46 in [SKORPIL].

4 Str. 10 in [HERCIKOVA].

5 Str. 10 in [HERCIKOVA].

takových "divadelních prostředků" jako je "hraní rolí, metafora, zkratka". Ponecháme-li stranou problematický výraz "pravda", můžeme konstatovat, že zde Barbora Herčíková v principu naznačuje pohled v reflexi tohoto žánru dokumentárního divadla v českém (ale i zahraničním) prostředí poměrně rozšířený.

Jde o názorový proud, které staví dokumentárnost chápanou jako cosi "antidivadelního" proti "divadelnosti". Dokumentární divadlo je pak nahlíženo jako tvar, kde dokumentárnost má nad touto "divadelností" převahu<sup>7</sup>. Tento pohled na věc ovšem nezohledňuje, že tento "autentický dokumentární materiál" je sdělován médiem, které je divadelní už svou podstatou. Dokonce by se dalo říci, že chápe "divadelnost" i "divadelní prostředky" jako jakýsi specifický typ divadelní tvorby, který vychází, řekněme, ze záměrně rozvíjené hry na "jako" (která je diváky jako taková i chápána), který může a nemusí být součástí divadelní tvorby dokumentární.

V naší diplomové práci budeme ale vycházet z toho, že dokumentární divadlo je už ze své podstaty dílo divadelní, které je jako takové celek záměrně vytvořený takovými prostředky, které se vztahují k jeho specifické mediální povaze – můžeme tak tedy tyto prostředky označit jako divadelní v širším slova smyslu. "Dokumentárnost" je potom součástí tohoto uměle vytvářeného divadelního tvaru v celé jeho divadelnosti (ve smyslu jeho divadelní mediální povahy). A právě z tohoto hlediska budeme zkoumat dokumentární divadlo v naší práci.

---

6 Debata v tomto duchu dokumentární divadlo provází už od jeho vzniku a v celé své složitosti výrazně vystupuje do popředí už v 60. letech, kdy ji výrazně rozvířuje například Rolf Hochhuth se svou hrou *Náměstek* (premiéra v režii Erwina Piscatora v roce 1963). Ta byla kontroverzní nejen svým tvrzením, že papež Pius XII nese přímou zodpovědnost za židovskou tragédii během druhé světové války, ale také právě svou spornou dokumentární hodnotou, jíž se dovolávala. Autor totiž svůj politicky výbušný názor zpracoval tím způsobem, že smíchal dohromady historická fakta s výpověďmi osobně či profesně zainteresovaných jedinců a celý tvar v zájmu dramatického účinku zkomponoval do klasické tragédie o pěti jednáních s postavami a situacemi čerpajícími předlohu jak z reality, tak i čistě z autorovy fantazie. Výrazně k této debatě ale také přispívají *Poznámky k dokumentárnímu divadlu* Petera Weisse, který zde logicky tvrdí, že "dokumentární divadlo, jež chce být v první řadě politickým fórem a vzdá se umělecké stránky, zpochybňuje samo sebe. V takovém případě by bylo praktické politické jednání ve vnějším světě efektivnější. Teprve když látku skutečnosti, s níž se při svém výzkumu, kontrole a kritice seznámí, proměnilo na umělecký prostředek, nabyde ve střetu se skutečností plné platnosti."

7 Z čehož Barbora Herčíková vychází a zkoumá, kam až může dokumentární divadlo zajít ve využívání jejího pojetí divadelnosti, aby stále ještě zůstalo dokumentárním.

Zaměříme se především na otázku, co se z hlediska divácké recepce stane se "skutečností", vstupující coby "autentický dokumentární materiál" na divadelní scénu.

Z toho důvodu se v našem zkoumání budeme zabývat právě tím typem dokumentárního divadla, který v prezentaci materiálů svědčících o "autentické skutečnosti" dochází nejdále a to je právě onen typ divadla, kde jako zdroj dokumentárnosti fungují svědci coby originální lidské bytosti živě přítomné na scéně. Nahrazení profesionálního herce "obyčejným člověkem" je totiž výraznou změnou povahy právě toho komponentu, který je pro divadelní médium klíčový. V důsledku toho je tato praxe široce chápána jako zásadní posun tohoto divadla ke skutečnosti v tom smyslu, že se v principu snaží nahradit mimesi, coby zdroj vytváření fikční reality, "autentickou existencí člověka na scéně".

V první části naší práce se pokusíme vymezit si pole zkoumání a specifika zkoumaného typu dokumentárního divadla. Konkrétně se tak v první kapitole dotkneme kontradikce obsažené v samotném pojmu "dokumentární divadlo" a způsobu divácké recepce, kterou toto pojmenování předznamenává. Ve druhé kapitole se pokusíme charakterizovat cíl dokumentárního divadla z hlediska pojmu angažovanost. Ve třetí kapitole potom krátce shrneme způsoby, jakými se různí tvůrci v historii dokumentárního divadla snažili tomuto cíli přiblížit - dramatickým textem počínaje a využíváním svědků konče. Ve čtvrté kapitole se budeme snažit uchopit způsob zobrazování dokumentárního divadla v kontrastu k tomu, jak ke zobrazování reality přistupuje umělecký směr realismus, přičemž se zamyslíme nad pojmy iluze a recepční rámeček. V páté kapitole potom porovnáme dokumentární divadlo s dokumentárním filmem z hlediska odlišné povahy obou médií a toho, co z jejich odlišných mediálních povah pro práci s dokumentárností vyplývá. V šesté kapitole se zaměříme na využívání "obyčejných lidí" jako svědků v zájmu dokumentace, přičemž porovnáme vědeckou metodu orální historie, která tímto způsobem pracuje s využitím tzv. "narátorů", které porovnáme se svědky vystupujícími v rámci divadelního tvaru. V sedmé kapitole se pak budeme zabývat charakteristikou působení svědků v rámci dokumentárního tvaru a jejich pojmenováním jako "expertů všedního dne", které předznamenává způsob jejich divácké recepce podobně jako pojem "dokumentární divadlo".

V druhé části naší práce provedeme analýzy dvou českých dokumentárních představení: *Vadí/nevadí* a *4. světa*, z nichž budeme dále v reflexi tohoto typu divadla vycházet. Tato představení byla vybrána z několika důvodů. Za prvé jsou obě svými tvůrci označovány jako dokumentární divadlo, jehož cílem je se společensky angažovat. Zásadní potom je, že obě inscenace využívají jako svůj základní dokumentární materiál svědky, ale zároveň využívají i dalších dokumentárních materiálů jako jsou fotografie, listiny, film či předměty, čímž poskytují dostatečně široké pole pro zkoumání. Patrnou snahou inscenátorů je všemi těmito materiály přinést doklad o jisté skutečnosti, přičemž na jejich přímé vazbě ke skutečnosti staví jejich scénickou působivost, čímž souzní se základními intencemi dokumentárního divadla obecně. Dále jde o inscenace současné, které prostředky, jimiž se takto lze vztahovat ke skutečnosti, opravdu hledají, a zároveň vykazují v tomto hledání takové množství shodných i rozporuplných bodů, že považujeme jejich porovnávání za podnětné. V neposlední řadě tyto inscenace nebyly dosud hlouběji teoreticky reflektovány a jejich reflexi z českého teoretického pohledu považujeme při zkoumání dokumentárního divadla obecně za potenciálně přínosnou. Na závěr této druhé části potom shrneme, jakými způsoby svědkové v těchto představeních komunikují, přičemž zde budeme věnovat zvláštní pozornost principu demonstrování.

Ve třetí části potom porovnáme funkci experta s funkcí herce z pohledu české divadelní teorie reprezentované v naší práci Otakarem Zichem, Janem Císařem, Ivem Osolsobě a Jaroslavem Etlíkem. Z pohledu jejich teorií potom prozkoumáme otázku znaku a originálu v recepci divadelního díla, která je pro problematiku divadla, pokoušejícího se dokumentovat skutečnost skrze lidské originály přítomné přímo na scéně, velmi podnětná.

# Charakter dokumentárního divadla

## ***K pojmu "dokumentární divadlo"***

Už samotné slovní spojení "dokumentární divadlo" je jistým oxymorónem, který naznačuje i rozpor, jenž se skrývá v této formě uměleckého vyjádření.

Pod slovem "dokument" rozumíme "doklad svědčící o určité skutečnosti, sloužící jako pramen informací"<sup>8</sup>. V obecném vnímání pak "dokument" figuruje jako průkazní materiál, který zachycuje, případně uchovává, realitu v její autentické podobě. Je-li ovšem dokument cosi reálného, a zároveň realitu ve vnímání recipienta přímo a co nejprecizněji verifikujícího, je oproti tomu divadlo coby druh umění charakteristické nejen svou "umělostí", ale především svým nejednoznačným vztahem ke skutečnosti. Podle Jana Mukařovského má umělecké dílo charakter znaku a "v té míře, v jaké je vnímáme jako autonomní estetický znak, jeví se nám odtrženo od přímého styku se skutečností (...)"<sup>9</sup>. V případě dokumentárního divadla se mi jako klíčové jeví, že se právě svým postulováním "dokumentárnosti" snaží snížit onu "míru, v jaké je vnímáme jako autonomní estetický znak".

Miriam Dreysse ve své předmluvě ke knize Rimini Protokoll například definuje dokumentárnost v tomto typu divadla tím, že se "vztahuje přímo ke světu s nímž máme zkušenosti a nabízí nám zkušenosti, u nichž se zdá, že unikají našemu uchopení"<sup>10</sup>.

Této tezi nahrávají i další varianty pojmenování tohoto typu divadla, které v *Dramaturgy of the Real on the World Stage* (jedné z nejsoučasnějších teoretických publikací zabývajících se dokumentárním divadlem) nabízí Carol Martin. Podle autorky je toto divadlo známo například i pod názvy: "dokudrama", "divadlo verbatim", "divadlo faktu", "divadlo skutečného", "divadlo založené na realitě" nebo dokonce "ne-fikční divadlo"<sup>11</sup>. Ač Martin staví tyto pojmy do jedné řady, jejich zjevná terminologická roztříštěnost vypovídá více než

---

8 *Dokument* = "1) důležitá (úřední) listina, právní doklad, osvědčení, průkaz totožnosti, 2) doklad svědčící o určité skutečnosti n. sloužící jako pramen informací (kniha, článek, archivní materiály, obrazy, filmy ap.." - in [AKA].

9 Str. 381 in [MUKAROVSKY1].

10 Str. 9 in [DREYSSE1].

11 Str. 1 in [MARTIN1].

o čemkoli jiném o nejasném vymezení objektu, na nějž by se dané pojmenování mělo vztahovat.

Všechny tyto názvy sice spojuje explicitní či implicitní důraz posílení vztahu mezi divadlem a realitou, přičemž se zde ovšem mísí pojmy v různé míře poukazující na míru této reálnosti (divadlo založené na realitě) s pojmy vztahujícími se spíše k metodě, kterou se této "reálnosti" dosahuje (divadlo verbatim). Pokusíme se tedy na základě jejich reflexe přesněji vymezit pole našeho zkoumání.

Na zcela zásadní vymezení užitečné pro naši práci narazíme hned u ztotožňování dokumentárního divadla s pojmem "dokudrama", odkazujícím k dokumentárnímu dramatickému textu. Podobného směřování dokumentárního divadla a textu se ostatně dopouští i Hans-Thies Lehmann ve svém Postdramatickém divadle, což souvisí pravděpodobně také s faktem, že se ve své knize zabývá výhradně dokumentárním divadlem z 60. let, které z psané dramatiky ve své většině vycházelo.

Za prvé je toto směřování pojmů nutné odmítnout už jen pro to, že značná část současných dokumentárních představení z pevného dramatického textu vůbec nevychází (což můžeme pozorovat u tvůrců zahraničních jako jsou Rimini Protokoll stejně jako u českých tvůrců Jany Svobodové či Terezy Durdilové).

Za druhé (a především) není možné toto tvrzení přijmout z pozice české divadelní teorie navazující na Otakara Zicha. Z jejího pohledu totiž dramatický text nejenže není totožný s divadelním dílem, ale není dokonce ani jeho komponentem. Představuje pouhou ideovou směrnicí patřící do předartefaktové oblasti, jak logicky vyplývá i ze základní Zichovy definice dramatického díla jako toho, co vnímáme (vidíme a slyšíme) po dobu představení v divadle. Dramatický text se tak v divadelním díle rozpustí například v mluvě herce či ve struktuře inscenace - tedy v tom, co je divák schopen ze scény vnímat. Slučování dramatického textu a divadelního díla popírá autonomní vyjadřovací prostředky divadelního média a odnímá mu jeho specifičnost spočívající například v materiálovosti či zpětnovazebním charakteru. V našem konkrétním případě by nás nedostatečné rozlišování těchto dvou entit zbavilo možnosti teoreticky zkoumat samotné dokumentární představení i proto, že recepce dokumentárního materiálu ze scény funguje ve vztahu k dojmu autenticity, který vyvolává, zásadně jinak než ta, k níž dochází při čtení dokumentárního dramatického textu.

Z tohoto důvodu se ostatně také nebudeme v této práci (zaměřující se na zkoumání povahy dokumentárního představení a jeho divácké recepce) zabývat hlubší reflexí dokumentárních dramatických textů, i když předznamenávají mnohé z estetiky, která je dokumentárnímu divadlu vlastní. Z podobných důvodů pak nemůžeme akceptovat ani výraz "divadlo verbatim", protože metoda verbatim popisuje poměrně úzce vymezenou techniku, jakou se z autentických nahraných rozhovorů vytváří dokumentární dramatický text.

Dále pak je v obou těchto výrazech (jak v "dokudramatu" odkazujícím k výše zmiňovanému dokumentu, tak ve slově "verbatim" znamenajícím v latině "doslova") přítomný potvrzovací vztah mezi dílem a skutečností. Toto stanovisko je společné i všem ostatním výše uvedeným pojmenováním, (přičemž nejbádnější z nich "divadlo založené na realitě" může navíc díky své nepřesnosti v krajním případě zahrnovat například i Shakespearovy historické hry<sup>12</sup>, kterým by se dnes označení "dokumentární" oficiálně dostalo jen stěží). Jednotlivá pojmenování se pak liší hlavně v míře s jakou "faktickou" či "skutečností" podstatu tohoto divadla akcentují.

Představu, že se jedná o realitu přivedenou na scénu, pak problematizuje ale už jen to, že i v momentě když pracujeme s "fakty", "dokumenty" či "svědectvími", jsme nuceni tento materiál jistým způsobem uspořádat do umělé struktury, která jim dodá vyznění zamýšlené inscenátorem. Nepřeberné množství příkladů nejen z pole umění, ale i z žurnalistické či každodenní praxe nám dokazuje, že výběr a uspořádání objektivních informací jistým způsobem může jejich vyznění nejen podle potřeby změnit, ale i přímo převrátit. To nás pobízí zamyslet se nad odmítáním výrazu "fikce", které evokují výše uvedené pojmy.

Abychom lépe pochopili na co se při odmítání fikce v dokumentárním divadle přesně naráží, pomůže nám, když rozlišíme zda jde o popírání *fikčnosti* nebo *fiktivnosti*, přičemž vyjdeme ze zkoumání Lubomíra Doležela<sup>13</sup>. Ač mohou být totiž oba termíny na první pohled zaměnitelné, ve skutečnosti se zásadní odlišují vzhledem ke své referenci. Doleželův termín *fikční svět* se vztahuje k celému světu zkonstruovaného uměleckého díla, fungujícího jako dynamický vztah vytvořených struktur. Oproti tomu svět fiktivní je sice rovněž světem uměleckého díla, ovšem je jakýmsi zvláštním typem světa fikčního: jde o svět, který neodkazuje na nám známou realitu, na níž jsme empiricky uvyklí, ale na svět

12 Richard III., Jindřich IV., atd.

13 Lubomír Doležel: Narativní způsoby v české literatuře.



"smyšlený" (v tom smyslu jak funguje například žánr sci-fi či fantasy). Na základě tohoto rozlišení můžeme vyvodit, že dokumentární divadlo patrně nemá zapotřebí ohrazovat se proti relevantnímu podezření, že by usilovalo o fiktivnost. Své vymezování se proti "fikci" často spojuje s vymezováním se proti obvyklé divadelní praxi vůbec a ta zcela jistě není vždy fiktivní ve výše uvedeném smyslu (spíše naopak, vezměme si například oblibu divadelních postupů realistických). Vymezuje-li se tím proti běžné divadelní praxi, zdá se pravděpodobné, že se chce vymezit spíš vůči fikčnosti ve smyslu zkonstruovaného světa uměleckého díla<sup>14</sup>.

Slovo "fikce" pochází z latinského "fingere", které původně znamenalo vyobrazovat, formovat či tvarovat či vynalézat. Odkazuje tudíž prvotně k člověkem přetvořenému či nově uspořádanému světu a až přeneseným používáním se tomuto pojmu dostalo v divadle i významu běžně používaného pro takový způsob inscenování, který usiluje na scéně vytvořit koherentní iluzi, jež dosahuje jedné ze svých výrazných podob například v psychologicko-realistickém divadle Stanislavského. V původním smyslu slova fikce by se ale dokumentární divadlo ukazovalo, díky svému vytváření strukturovaného uměleckého tvaru a konstruování žádoucího (například pravdivost si nárokujejícího) modelu událostí, tvarem fikčním. A to i v tom smyslu, jak ho výše vymezil Doležel.

Stranou lze i podotknout, že Wolfgang Iser vysvětluje<sup>15</sup>, že fikce by měla být rozpoznána jako "inscenace", v níž se všechny "přirozené" postoje ke světu ztrácejí. Povšimněme si navíc, v našem případě zvláště rezonujícího, slova "inscenace", které Iser používá jako výraz představující opozici vůči "reálnému" a "přirozenému". *In-scenere* znamená v podstatě *na scéně*, tedy tento výraz odkazuje – obrazně a v našem případě i technicky – k tomu cosi vytrhnout z přirozeného prostoru a umístit to do prostoru, kde se z reality se stane "objekt pozorování".

Dostáváme se tak k dalšímu základnímu bodu z něhpž budeme v této práci vycházet (a který ještě dodatečně doložíme na praktických příkladech) a to, že se fakta, zprávy, etc., ať jsou jakkoli autentické, stávají i pouhým zakomponováním

14 Je důležité podotknout, že zvláště v soudobém dokumentárním divadle existuje nezanedbatelná část dokumentární produkci, které právě toto dokumentární postulování "skutečnosti" odmítající fikci problematizují a přímo tematizují, jedním příkladem za všechny může být například inscenace zabývající se modeláři a modelováním nazvaná Mnemopark skupiny Rimini Protokoll, čímž ale v důsledku existenci této kontradikce v dokumentárním divadle jen potvrzují.

15 Wolfgang Iser: *The Fictive and the Imaginary* - [ISER]

do tvaru inscenace a uvedením na scénu zároveň fikcí ve smyslu záměrně a uměle zkonstruované reality.

Tím se oklikou opět vracíme k Mukařovského představě uměleckého díla jako znaku a potažmo i k problematičnosti termínu "dokumentární divadlo". Tento pojem autonomní znakovost svým postulátem uměleckosti ("divadlo") potvrzuje a svou přímou vazbou na realitu ("dokumentární") vyvrací. Právě na tento rozpor bych ráda zaměřila pozornost ve své diplomové práci. Tento termín budu, i přes jeho teoretickou kontroverznost, používat nejen proto, že poukazuje právě na zkoumané kontradikce, ale i proto, že prezentováním sebe sama jako dokumentárního usiluje dokumentární divadlo pozměnit (případně "přednastavit") způsob divácké recepce tím, že vzbuzuje očekávání, že divákovi bude prezentována "skutečnost", "skuteční lidé" či "události, které se skutečně staly"<sup>16</sup>. což je jeho podstatnou charakteristikou jako typu divadla.

### ***Dokumentární divadlo jako umění angažované***

Charakterizováním sebe sama jako "skutečného" či "nefikčního" se pak dokumentární divadlo snaží zvýšit svou apelativnost ve vztahu ke společnosti.

Tato snaha o angažovanost ho řadí k jistému proudu divadla politického, definujeme-li politické divadlo spolu s Barborou Schnelle jako takové, v němž je "divadelní realita přednastavena tak, aby byla patrná její tendence vyprovokovat u diváka zamyšlení se nad současnými společensko-politickými problémy nebo dokonce iniciovat snahu změnit stávající společenské poměry"<sup>17</sup>.

Dokumentární divadlo se zaměřuje prvotně na tematizování (a případně i rekonstrukci) společenských procesů a událostí<sup>18</sup>. To ostatně ukazují<sup>19</sup> jak témata inscenací založených na starších dramatických textech (Přelíčení či Zpěv o lusitánském hadrošovi Petera Weisse, Náměstek, Rolfa Hochhutha či Ve věci J. P. Oppenheimera K. Kippharda, atd.) či na těch soudobých (11 septembre 2001 Michela Vinavera, Typografie Majuscula Gianiny Carunariu, aj.) i inscenace vycházející ze scénáře vzniklého spíše v průběhu průzkumu

16 Str. 15 in [NICHOLS1].

17 Str. 52 in [SCHNELLE].

18 Volně vyplývá z str. 22. in [MARTIN1].

19 Jsme si vědomi, že těchto několik námi vyjmenovaných příkladů nemá dostatečnou průkazní hodnotu, ale jsou zástupci svého druhu a rozsah ani záměry této práce nám nedovolují udělat seznam úplnější – ten nám ostatně důkladněji poskytují jiné práce zaměřené na dokumentární divadlo jako je například Dramaturgy od the real editovaná Carol Martin či historie dokumentárního divadla Thomase Irmera a další.

a zkoušení (Nepřítel lidu , Air kids Rimini či Karl Marx: Kapitál skupiny Rimini Protokoll, Můj život potom Loly Arias, Boys&Girls či 4. svět Terezy Durdilové nebo Vadí/nevadí Jany Svobodové).

Zabývá se tak například událostmi z minulosti, jejichž vnímání zásadním způsobem ovlivňuje současnost (v Evropě zvláště pak otázkami spojenými s totalitními režimy), současnými sociálně-politickými problémy či otázkami vycházejícími z povahy naší společnosti jako je třeba globalizace či stále propletenější vztah reality a virtuality.

Tendence angažovaného umění obecně k oslabování autonomie umění ve prospěch praktických záměrů sebou samozřejmě nese rizika právě na úrovni uměleckosti. T.W. Adorno dokonce tvrdí, že angažované umění neguje samo sebe protože " jako umění musí nutně žít v distanci od reality a přesto škrta právě tento rozdíl."<sup>20</sup>. Adorno také dodává, že "autonomní" díla vyčítají angažovanému umění rezignaci na svobodu uměleckého ducha, která je ve své nadčasovosti zárukou svobodného ducha jako takového. Oproti tomu angažované umění stojí na přesvědčení, že "autonomní" umění<sup>21</sup>, jež nechce nic než tu být, je "pouhý fetiš, zbytečné hračkářství těch, kteří by rádi zaspali blížící se potopu" a "demaskuje ho jako nanejvýš politické apolitikum", které "má odvádět od boje reálných zájmů."<sup>22</sup> v souladu s tím pak dokumentární divadlo v principu vychází z přesvědčení, že ostatní existující formy umění nejsou nejrůznějších důvodů schopny vyhovět jedné rovině potřeb současné společnosti ve vztahu k řešení jejich aktuálních problémů<sup>23</sup>. K tomuto záměru se forma dokumentárního divadla zdá vhodná už jen proto, že divadlo vládne zvýšenou schopností vyvolat ve svém divákovi tendenci prožívat jej jako nezprostředkovanou skutečnost. Než budeme v teoretické části naší práce hlouběji analyzovat příčiny a důsledky této "schopnosti" divadelního média, charakterizujme si pro začátek dokumentární divadlo jako divadlo, jež se snaží vytvářet uměleckou formu v níž klade akcent na reálné dokumentární materiály, jejichž využíváním se pokouší vyvolat v divákovi dojem autenticity, a tím ho přimět k tomu, aby pociťoval předváděné jevy jako součást jím žitého světa, za jehož problémy je spoluzodpovědný.

20 Str. 3 in [ADORNO].

21 Ovšemže toto rozdělení je umělé a pouze pomocné a nic jako pouze "angažované" či pouze "autonomní umění" neexistuje, bylo by snad lépe mluvit o tendenci či akcentu.

22 Str. 3 in [ADORNO].

23 Tento *raison d'être* dokumentárního divadla formuloval původně Peter Weiss ve svých Poznámkách k dokumentárnímu divadlu a ostatní inscenátoři dokumentárního divadla na něj upozorňují v různých variantách stále znovu.

## **Poznámky k historickému vývoji dokumentárního divadla**

Dokumentární divadlo se rozvíjí v nespočetných formách po celém světě a v této kapitole se nesnažíme ani v nejmenším podat vyčerpávající obraz jeho historického vývoje.

Jak podotýká Alan Filewood, historii dokumentárního divadla nejde charakterizovat ani jako "koherentní narativ, ani jako genealogickou myšlenkovou linii", ale jako "soubor experimentů a lokálních praxí, v němž se vytvářejí vzájemně se inspirující spojení"<sup>24</sup>.

Vzhledem k tomu, že nám v této práci jde spíše o uchopení podstaty některých jeho estetických principů, dovolujeme si na ně poukázat na několika příkladech dokumentárního divadla německého, kde tento žánr prodělal z temporálního i kvantitativního hlediska poměrně ucelený vývoj, jehož jednotlivé etapy jsou pro různé formy dokumentárního divadla charakteristické. Neméně podstatné je, že právě německé divadlo bylo českým dokumentárním inscenacím, které budeme dále hlouběji analyzovat, zcela klíčovým vzorem.

V Německu ostatně pojem "dokumentární divadlo" i vznikl. Vůbec poprvé ho použil kritik Herman Jehring v roce 1928 v souvislosti s tvorbou Erwina Piscatora. I sám Piscator pak toto pojmenování používá, aby zpětně<sup>25</sup> charakterizoval svou inscenaci *Trotz alledem* z roku 1925, přičemž se použitím tohoto slova snaží zdůraznit, že jde o "první produkci, kde politické dokumenty jsou jediným základem z nichž vycházel jak text tak scénické ztvárnění"(1993:265). Piscatorova "dokumentárnost" spočívala v tom, že do svých inscenací začleňoval filmové záběry, scény z tehdejších aktuálních politických i historických událostí či nechával herce nahlas předčítat autentické dokumenty.

Druhá<sup>26</sup> a výraznější vlna dokumentárního divadla, která se objevila v 60. letech v Německu, vznikla z potřeby přispět k celospolečenské diskuzi, která se rozvířila nejen nad tehdy aktuálními politicko-společenskými tématy, ale také - v souvislosti s právě probíhajícím procesem s Adolfem Eichmannem v Jeruzalémě a s procesy s osvětimskými zločinci ve Frankfurtu nad Mohanem<sup>27</sup> - nad

---

24 Str 63 in [MARTIN1].

25 z pohledu roku 1929.

26 Volně založeno na periodizaci Thomas Irmera v článku *A search for a new realities*, kterou využívám zvláště proto, že její rozdělení na druhou a třetí vlnu vyhovuje mým teoretickým záměrům.

27 Z nichž ostatně čerpal Peter Weiss pro své *Přelíčení*.

nacistickou minulostí země. Z těch, kteří se dokumentárním divadlem v té době zabývali, patří mezi nejznámějších trojice dramatiků: Peter Weiss, který se proslavil dramatem Přelíčení zobrazujícím vztah kapitalistického systému a koncentračních táborů; Rolf Huchhuth, jehož nejslavnější hra Náměstek se zabývá nejasným postojem hlavy katolické církve k Hitlerově Třetí říši a Heinrich Kipphardt, který hrou ve věci J. P. Oppenheimera upozornil na otázku atomové bezpečnosti ve vztahu k mocenským politickým tlakům. Dokumentárnost těchto textů spočívala v tom, že stály na využívání primárních či ověřených sekundárních zdrojů, které se autoři snažili zachovávat v jejich autentické podobě, přičemž je ale ve větší (jako třeba Hochhuth) či menší (například Kipphardt) míře dramaticky zpracovávali. Texty tak vycházely ze zápisů ze soudních přelíčení (Přelíčení), historických záznamů (Náměstek) či protokolů komise pro atomovou bezpečnost (Ve věci J. P. Oppenheimera), z čehož ovšem poté odvozovaly svou dokumentárnost i inscenace těchto dramát. Vzhledem k tomu, že se co do způsobu inscenování jednalo o "klasickou" metodu interpretace dramatického textu (navzdory "experimentálnějšímu" uměleckému směřování svých režisérů jako byl například Erwin Piscator či Peter Stein), je tato perioda dokumentárního divadla označována za konvenční dramaturgii. I přesto (či možná právě proto) jsou na ní patrné rysy pro techniku a estetiku dokumentárního divadla typické, mezi něž podle Thomase Irmera<sup>28</sup> patří práce s historickými dokumenty jako s hlavním materiálem scénické tvorby, využívání formy procesu či faktické rekonstrukce a vytváření postav, které jsou vnímány jako autentické historické osobnosti. Smyslem je konfrontovat publikum s obsahem předkládaného sdělení a v tomto zájmu nalézt uměleckou formu, která jej dokáže sdělit a zároveň neoslabí "dopad skutečnosti".

Tímto problémem se také v té době zabývá Weiss ve svých Poznámkách k dokumentárnímu divadlu - vůbec prvním teoretickým (či spíše manifestačním) spisem, který se dokumentárnímu divadlu podrobněji věnuje. Nazývá v něm dokumentární divadlem *dramatiku*, jež se "zabývá výhradně zdokumentováním dané látky". Přichází s tvrzením, že "dokumentární divadlo předkládá k posouzení fakta"<sup>29</sup>, čímž má "působit proti umělé temnotě, s jejíž pomocí zatajují mocní své manipulace"<sup>30</sup>. Podle něj se dokumentární divadlo "vyhýbá jakékoli fikci, přejímá autentický materiál a reprodukuje ho ze scény, obsahově nezměněný, ovšem

28 Irmer, T.: A search for a new realities.

29 Poznámka 9. in [WEISS].

30 Poznámka 3. in [WEISS].

formálně zpracovaný", čímž se snaží odhalit pravou podstatu minulých či současných společenských dějů. V zájmu toho musí ovšem zůstat uměním, protože právě jen estetický rámec mu umožní zaprvé nepopírat sama sebe coby divadlo, a především objasnit příčinnou souslednost událostí a vytvořit z nich takový obraz, který je dokáže názorně ztvárnit. Síla dokumentárního divadla spočívá podle Petera Weisse v jeho schopnosti složit z fragmentů "vhodný model aktuálních událostí".

Tato charakteristika poměrně přesně zachycuje podobu toho, co se obecně v 60. letech nazývalo dokumentárním divadlem. Za prvé ukazuje, že šlo především o dramatické texty<sup>31</sup> (sic!), které zaměřovaly svou pozornost na konkrétní společenský problém s cílem manifestovat procesy, které zakládají a udržují jeho existenci. Za druhé z ní vyplývá, že významná část dramatiků té doby nejenže neproblematizuje skutečnost, že předkládá k posouzení "objektivní fakta", která jsou ovšem záměrně umístěna do jistého kontextu (což znamená tato fakta přinejlepším subjektivně interpretovat, přinejhorším pak manipulovat), ale naopak ještě tento postup někteří dramatici označují za žádoucí, čehož je dokladem Weissem proklamovaný<sup>32</sup> požadavek "stranickosti" dokumentárního divadla.

Od devadesátých let se pak objevuje další vlna dokumentárního divadla, která sice rozvíjí výše naznačené principy, jako je právě společenská kritika, na základě práce s dokumentárním materiálem, jež ale zároveň deklaruje odmítnutí existence pevně daného principu či ideje<sup>33</sup>, které by bylo cílem ve zkoumaných událostech najít a otevřeně obhajovat. Raději než o poukazování na jednoznačnou "pravdu" se pokouší o zachycení komplexních sociálních kontextů, které podle svých slov nechává existovat na scéně v jejich heterogenitě. A spíše než na velké politické kauzy se zaměřuje na společenské a sociální problémy s nimiž nás konfrontuje naše každodenní realita.

Tvůrci jako Hans-Werner Kroesinger, Brus či skupina Rimini Protokoll se odklánějí od interpretace dramatického textu ve prospěch autorských projektů, v nichž se rozšiřuje spektrum materiálů využívaných jako dokumentární

31 Kritiku ztotožňování dramatického textu a divadelního díla viz výše.

32 poznámka 10. in [WEISS].

Praktický doklad pak nalézáme třeba ve třech Weissových dokumentárních hrách zamýšlených jako cyklus Lidské komedie, jmenovitě například v Přelíčení, kde můžeme nalézt příčinné spojování systému fungování koncentračních táborů s kapitalistickým nastavením společnosti.

33 Irmer, T. in [IRMER1].

i o materiály nepocházející z objektivně ověřených zdrojů a začíná se klást důraz i na prověřování samotné možnosti ukazovat na scéně "skutečnou realitu".

Charakterizovala-li jsem dokumentární divadlo jako divadlo, jež se snaží využíváním "reálných" materiálů vyvolat v divákovi dojem autenticity, dosahuje potom tato nejnovější vlna dokumentárního vrcholu v tomto směru tím, že přivádí na scénu namísto profesionálních herců "neherce" s osobní zkušeností či jinou přímou vazbou s předváděnými událostmi. Už v inscenacích vycházejících z dokumentárních textů byly sice často využívány postavy svědků (v Přelíčení to byly dokonce postavy klíčové), ovšem byly ztělesňovány herci, a nikoli skutečně na scéně přítomnými svědky, kteří by se k dané problematice vztahovali skrze svůj každodenní život.

### **Dokumentární divadlo a realismus**

V úvodu jsme naznačili, že dokumentární divadlo můžeme, vzhledem k cíli o nějž usiluje, zařadit do proudu, který obnovuje pocit skutečnosti v uměleckém díle cestou spíše "realistickou". Pro základní uchopení estetiky dokumentárního divadla je zajímavé toto tvrzení prozkoumat blíže, protože mezi jím a realismem (ve smyslu uměleckého zobrazování inklinujícího k jistém souladu s empirickou zkušeností) můžeme nalézt takový poměr korespondujících a rozporných rysů, že jsou podnětné pro naše další uvažování.

Pojmenování realismus pochází z latinského "realis", které znamená "věcný, skutečný", čímž ovšem akcentuje vztah k realitě podobným způsobem jako dokumentární divadlo. Tento výraz se podle slovníku Larousse objevuje ve francouzských kritikách už od roku 1826<sup>34</sup>, ale skutečně se rozšířil až v souvislosti s kritikami Champfleuryho, zabývajícími se obrazy Gustava Courbety (zvláště pak v roce 1855<sup>35</sup> u příležitosti prezentace obrazu zachycujícího Courbetovy názory na umění nazvaném *Skutečné alegorie. Interiér mého ateliéru, určujícího sedm let mého uměleckého života*). Teoretické zásady realismu formulované v této době například v *L'Artiste* či v *L'Ordre* (Champfleuryho článek "Realismus v umění") zní, že tento umělecký proud chce zobrazovat reálný fyzický svět, přičemž přímo můžeme pozorovat pouze svět současný a pravdivého znázornění je možno dosáhnout pouze jeho objektivním

34 <http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/r%C3%A9alisme/86007>.

35 Při příležitosti Světové výstavy, v rámci níž měl Courbet svou výstavu samostatnou. Zdroj: str. 227 in [PIjoan].

pozorování. Realismus jako směr společensky angažovaný má podle Gustava Courbety tvořit podle samotné přírody a nastavovat pravdivé "zrcadlo společnosti", (přičemž "pravdivostí", jak můžeme vyrozumět z Courbetových, ale i Stendhalových poznámek, se zde rozumí především snaha o "uměleckou opravdovost" a odmítnutí klasicistických konvencí<sup>36</sup>). Pro realisty, stejně jako pro dokumentární divadlo, "pravdivost" nespočívá v tom, že se pomyslné zrcadlo nastavuje společnosti mechanicky a vykresluje do detailu vnější podobu zachycovaného, ale ve snaze pochopit hlubší pochody ve společnosti i jedinci ukryté, s jejichž obrazem se pak dále pracuje. Je zajímavé si všimnout, že realismus i dokumentární divadlo spojuje jak vztah k vědeckému bádání a "rešerším" prováděným na těle společnosti, tak potom snaha vykreslovat objevené společenské procesy spíše z pohledu těch "zdola"<sup>37</sup>.

Ovšem ač se například o Balzacovi mluví jako o "meteorologovi sociálních proudů" a "mnohostranném vědci, který všemi nástroji proniká do těla své doby"<sup>38</sup>, jde samozřejmě o metaforu, jíž se myslí jeho schopnost vztáhnout se k "tělu doby" a potom vše přetavit prostřednictvím umělého tvaru jím vytvořeného uměleckého díla, a nikoli že by prezentoval, jako se o to pokoušejí někteří "dokumentární" tvůrci, faktické výsledky svých vědeckých bádání. Tato (možná až banální) poznámka nás navádí k realistickému způsobu zobrazování, jenž už naznačují formulace typu *tvořit podle přírody* či *zobrazovat svět a který tím pádem, ač pracuje s iluzí reálna, nepopírá, že jde o realitu uměle vytvořenou, která ke skutečné realitě pouze odkazuje prostřednictvím celku uměleckého díla. Na tento princip naráží pro nás podnětně Václav Černý ve své kritice naturalismu (který jako směr dovádí do extrému snahu o vědeckou přesnost) u Zolova Zabijáka<sup>39</sup>, v níž negativně hodnotí to, že objektivně vysledované procesy jsou zde ztvárňovány demonstračně, aplikačně a ilustrativně. Nepohlíží tudíž na Zabijáka z hlediska vědecky společenského přínosu ke skutečnosti*

---

36 Poznámky Courbetovy in E.Gombrich: Příběh umění a poznámky Stendhalovy in Energické múzy.

37 "Obyčejní lidé" jimiž se zabývá jak Honoré de Balzac ve své Lidské komedii, tak Čechov či Ibsen ve svých pozdějších dramatech (dovolím-li si tedy takhle vulgárně shrnout obsah toho, co je v rámci běžné periodizace dějin umění – například Oskarem Brockettem v Dějinách divadla - zařazováno do realismu), tak svědci v dramatech Petera Weisse a hlavní postavy Rolfa Hochutha vymezující se proti "známým a mocným" tak samozřejmě "experti všedního dne" současného dokumentárního divadla.

38 Str. 34 in [ZWEIG].

39 In [CERNÝ].



a neoceňuje na něm "přesnost popisu, bohatství faktů a životních dokumentů"<sup>40</sup>, ale hodnotí jej z uměleckého hlediska negativně, čímž poukazuje na status umění vůči skutečnosti. Tím, že způsob Zolova zobrazování skutečností označuje za demonstrační (tedy příliš "ukazující") a ilustrační (tedy příliš "osvětlující, znázorňující") jednak zdůrazňuje, že mezi uměním a skutečností je podle něj vztah nepřímý (není to skutečnost, ale ukazování či znázorňování této skutečnosti) a za druhé že smyslem umění je potom skutečnost přetvářet, a nikoli přímo ukazovat. Toto uvažování v jistém směru vychází přesně z opačného bodu než dokumentární divadlo, které by naopak "bohatství faktů a životních dokumentů" hodnotilo pozitivně, protože v principu nevychází z toho, že prezentované materiály něco reprezentují, ale že prostě jsou součástí skutečnosti. Příznačné pro tato dvě odlišná hlediska potom je, že ti kritici, kteří pomyslně vycházejí z "pozice Černého"<sup>41</sup>, odsuzují dokumentární divadlo právě s odkazem na ilustrativnost a demonstrativnost.

Základ celé věci spočívá v tom, že smysl realistické metody zobrazování, jak říká Stendhal, není předstírat,, že jde o realitu, protože "není pravda, že by kdy nějaké představení bylo považováno za skutečnost, není pravda, že by kdy nějaká dramatická látka byla smyslově věrohodná nebo byla někdy bytí jen jedinou chvílí pokládána za skutečnou"<sup>42</sup>. Tragédie, podle něj "když dojíká, probouzí iluzi jako přesná malba podle skutečného vzoru: vzbuzuje iluzi tím, že divákovi předvádí, co by cítil on sám, kdyby se mu přihodily události, které vidí odehrávat se na jevišti. Srdce mu nedojímá představa, že pohromy, které se rozvíjejí před našimi zraky, jsou skutečné pohromy, nýbrž že jsou to pohromy, jaké se mohou udát nám samým"<sup>43</sup>. Dokumentární divadlo pak dělá pokus s tím, zda by diváka nemohly zasáhnout nikoli jen události patřící do imaginárně vytvořeného a posléze zmaterializovaného světa, do nichž se vžívá svou představivostí, ale i vědomí, že pohromy, o nichž se zde referuje, jsou pohromy skutečné. Nesnaží se před diváky vytvořit koherentní iluzi, že se z hlediště dívají "někomu do pokoje" jako do jiného přesvědčivě fungujícího světa, ale pokouší se mu vsugerovat, že se nacházejí s aktéry společně v divadle, kde se žádná iluze nevytváří.

---

40 Str. 5 in [FISCHER].

41 Ovšem zde je v zájmu přesnosti třeba zdůraznit, že Černý nemluví o divadle ale o literatuře, která samozřejmě "zobrazuje" jiným způsobem.

42 Str. 138 in [STENDHAL].

43 Str. 138 in [STENDHAL]

O to usiluje námi zkoumaná forma divadla jaknahrazením herců "neherci", tak využíváním některých brechtovských postupů (jimiž se budeme podrobněji zabývat později), tak také rozbíjením celistvého příběhu, přičemž pracuje spíše s nekauzálně seskládanými scénami, které nesměřují ani tak ke katarzi, jako spíše k otevřené prezentaci problému ze všech možných úhlů pohledu. Podobnému cíli pak slouží i – zvláště v soudobých podobách dokumentárního divadla - časté využívání "antiiluzivní" scénografie, která se zde projevuje tak, že se ze scény stává odhaleně funkční prostor pro prezentaci či reprezentaci<sup>44</sup>. Konkrétně to znamená třeba neskrývanou přítomnost technického vybavení na scéně, přiznaně pomocné konstrukce a paravány, které účinkující podle potřeby využívají k praktickým účelům.

Dá se říci, že v klasickém realistickém představení divák přihlíží iluzi vybudované a rozehrávané na scéně, přičemž se coby divák nachází vně za pomyslnou čtvrtou stěnou, v jiné realitě.

Dokumentárním divadlo ale pracuje tak, aby divákovo vnímání těchto dvou odlišných realit co nejvíce oslabilo i tím, že jeviště "zůstává" jevištěm a nestává se třeba salómem Prozorových, čímž se budí dojem, že celý prostor divadla je prostorem skutečným. Z tohoto hlediska se dá říci, že oproti realistickému divadlu se zde nepravý, leč zdánlivě skutečný svět rozšiřuje: nevytváří se jen na scéně, ale zahrnuje celý "skutečný" fyzický prostor divadla a diváci jsou (v "roli" diváků) i v jeho fikční rovině jeho součástí.

Divadlo jako médium může využívat ke komunikaci s divákem pravé materiály a této materiální kvality nezřídka využívá pro posílení své působivosti i divadlo realistické (vzpomeňme si například na Antoinovu inscenaci Ibsena pro níž nechal přivést dřevo až z Norska<sup>45</sup>). Ale dokumentární divadlo na rozdíl od toho realistického nerámuje tyto reálné materiály viditelným rámcem scény, který nastavuje divákovo vnímání na hru "jako". Pokouší se naopak divákovu percepci i zarámování scény zrušit a použít fyzicky přítomné materiály (včetně lidských originálů, dá-li se to takto nazvat) k doložení toho, že se jedná o realitu samu.

---

44 Tento rys vykazovaly shodně všechny představení s experty, která jsem viděla: *Mi vida después*, *Můj spis a já* i všechny inscenace Rimini Protokoll, Terezy Durdilové, Jany Svobodové i Kateřiny Jungové (úplný seznam se jmény inscenátorů viz seznam použitých zdrojů na konci práce)

45 Příklad, který na svých hodinách uvádí pan profesor Jan Císař.

Vzhledem k tomu, že právě na prezentaci průkazných<sup>46</sup> materiálů, fyzicky přítomných v daném prostoru, dokumentární divadlo se "svědky" svou dokumentárností do velké míry staví, mohlo by být pro pochopení tohoto principu podnětné srovnat jej s médiem, které naopak svou dokumentárností odvíjí čistě od obrazů těchto průkazných materiálů: s dokumentárním filmem.

### **Dokumentární film**

Pro film, který z dokumentu původně dokonce i částečně vznikl, je základní charakteristikou jeho záznamovost, kterou pak konkrétně film dokumentární úspěšně využívá k vyvolání dojmu autenticity. I dokumentární film se, stejně jako dokumentární divadlo, snaží především přivést diváka k poznání a navozuje v něm očekávání, že mu bude ukazovat skutečnost přímo a pravdivě. Ke splnění tohoto očekávání mu, stejně jako divadlu, napomáhá, že je médiem obrazovým, ba dokonce figurativním jehož konstitutivní jednotkou je pohyb.

Jak uvádí autoři Úvodu do dokumentárního divadla: "Tradice dokumentárního filmu se opírá o schopnost vyvolat dojem autenticity, které se dosahuje kvalitou pohyblivého obrazu."<sup>47</sup> Vzhledem k tomu, že se u filmu jedná o pohyblivý obraz, který je pouze záznamem pohybu proběhlého v předkamerové realitě, jedná se na plátně o pohyb zdánlivý. Ten má ovšem v divácké percepci stejné kvality jako pohyb skutečný, k němuž odkazuje. Na rozdíl od divadla, které tyto pohyblivé obrazy musí vždy znovu vytvořit, rozehrát, pokusit se o jejich reprezentaci na scéně, kamera je schopna zachytit kdykoli a kdekoli probíhající děje. Kamera má tak možnost zaznamenat stejně tak lidi v každodenních životních situacích jako probíhající přírodní či humanitární katastrofu. Tím se samozřejmě liší od divadla určeného svým "tady a teď", které ho předurčuje využívat materiály, které má k dispozici, což v důsledku předznamenává tendenci zabývat se spíše problémy přímo se dotýkajícími v hledišti přítomného společenství. Vzhledem k tomu, že hlavním cílem jak dokumentárního divadla, tak i filmu je nabídnout recipientovi poznání dané problematiky, tak i filmaři inklinují k tomu neskládat záběry za sebou v zájmu narativu, ale spíše podle argumentační či informační logiky. Důraz pak kladou i na práci s fakticitou:

---

46 Používáme výraz "průkazných", abychom naznačili *snahu* prokazovat, protože výraz "průkazný" odkazuje k něčemu, co prokazuje úspěšně.

47 Str. 15 in [NICHOLS1].

prostřihy obrazy či zvuky dokreslující či problematizující daná konstatování či zapojením mluveného komentáře, který přímo pojmenovává a interpretuje předkládané jevy.

Díky schopnosti zprostředkovat takovou škálu obrazů (navíc běžnému člověku obvykle nedostupných) a technickými prostředky vytvořit dojem objektivního záznamu, je dojem autenticity, který toto médium v divákovi dokáže vyvolat, velmi silný.

Výraz "dojem autenticity" využíváme proto, že skutečnou autenticitu dokumentárního filmu můžeme zpochybnit už jen když srovnáme rozdíl mezi filmovým materiálem, jakým je třeba záznam bezpečnostní kamery a dokumentárním filmem. Film tento záznamový materiál zpracovává pomocí střihu, čímž mu dává umělý tvar v zájmu jistého sdělení, které už z povahy věci nemůže být čistě objektivní, subjektivním viděním nezabarvenou informací.

Filmař ale zaznamenávanou realitu ovlivňuje už v rovině "předkamerové", ať už zvoleným úhlem záběru (o to více, že se k dokumentárnímu filmu tradičně využívá kamery ruční) nebo aktivním či pasivním ovlivňováním reálné situace. Budeme-li mluvit o tom typu dokumentárních filmů, který se nejvíce blíží námi zkoumanému DD s experty, tedy o dokumentárních filmech zaměřujících se na lidskou společnost jejichž účinkující reprezentují sami sebe, pak k aktivnímu ovlivňování patří např. požadavky v zájmu natáčení typu "udělejte ten dešťový tanec ještě jednou" a k pasivnímu potom už samotná přítomnost kamery, která má vliv na přirozené chování lidí. Právě toto "přirozené" chování lidí, kteří nejsou herecky školení, nemají hrát pro kameru ani ztvárňovat role podle scénáře daného filmu, je podstatným principem, na jehož základě vnímá divák dokumentární film jako autentický. Cílem těch dokumentaristů, kteří se snaží tuto iluzi vytvořit, je pak nechat tyto lidi ať "vedou svůj život víceméně tak, jak by jej vedli i bez přítomnosti kamery." Tito lidé se "nestávají dramatickými účastníky"<sup>48</sup>, spíše zůstávají civilními účastníky dění. Jejich hodnota pro filmaře nespočívá ve výkonu podmíněném smluvním vztahem, ale v tom, co ztělesňuje jejich vlastní život."

Srovnáme-li tyto charakteristiky s charakteristikami "expertů", jde v principu o stejnou ideu s tím zásadním rozdílem, že experti účinkují na scéně v rámci

---

48 Vysvětlení tohoto výrazu viz níže.

nazkoušeného inscenačního tvaru, čímž se nevyhnutelně "dramatickými účastníky" stávají. Jsou dramatickými účastníky v tom smyslu, že už svým vstupem na scénu záměrně jednájí s cílem změnit svou vlastní neuspokojivou situaci, i kdyby tímto jednáním měla být jen demonstrace sebe sama a této situace. I když se samozřejmě lidé při natáčení také nějakým způsobem sebezprezentují (přičemž někdy se tato sebezprezentace může stát i důležitým tématem celého filmu, jako je tomu například u filmu René Heleny Třeštíkové) pro tuto práci je podstatné, že diváci mají tendenci vnímat vše natočené i díky autentickým reáliím jako záznam skutečného života.

Stranou všech důkazů, že se o skutečnou autentičnost nejedná (a všech dokumentárních filmů, které na to záměrně poukazují), faktem zůstává, že dojem autentičnosti se zde rodí ze záznamového charakteru filmu. Extrémním leč názorným příkladem může být film *Caught in the Crossfire*<sup>49</sup>, kde Romeo Langlois natáčel vojáky bojující proti drogové mafii v Kolumbii, přičemž zaznamenal v přímém záběru i jejich smrt. Na rozdíl od divadla, kde divák ví, že herec probodnutý v souboji na scéně svou smrt již poněkolkáté reprízuje a přijde se na konci uklonit, což funguje jako zcizovací efekt, tento záznam funguje ve vnímání diváka jako zpráva o skutečné smrti. Zdálo by se tedy, že divadlo nemá co do autenticity oproti filmovému záznamu šanci, dokud ovšem znovu nezvážíme charakter divadelního tady a teď jako skutečného mezilidského setkání.

I když se účastníci dění na scéně v rámci záměru scénického tvaru nedostávají do situací reálně ohrožujících jejich život, můžeme se díky živé povaze divadelního média setkat s takovou situací, k jaké došlo v dokumentárním představení 4. svět. Krátce před jednou z repríz jeden z aktérů, Karel, zemřel na následky právě té neutěšivé sociální situace, o níž se v inscenace pojednávala. Karlova smrt tragicky stvrдила naléhavost tohoto problému a skrze neovladatelně projevované rozechvění a emoce ostatních účinkujících aktérů, zasažených Karlovou smrtí, byla pociťována diváky na přirozené lidské rovině, takže začali vnímat situaci mnohem intezivnějším způsobem. Zatímco k podstatě tohoto momentu, charakteristického právě pro divadelní médium, se dostaneme později, nyní se pokusíme zamyslet nad samotným principem přibližování se k podstatě

---

49 *Caught in the crossfire*: <https://www.youtube.com/watch?v=5iZfvDfhHg4&feature=youtu.be>

sociálně-politických problémů skrze zkušenosti "obyčejných lidí", které je vlastní jak podstatné části dokumentárních filmů, tak i tomu typu dokumentárního divadla, jemuž se v naší práci věnujeme.

## **Orální historie**

Na tomto principu je založena i jistá metoda historického výzkumu, která byla pro dokumentární divadlo založené na "svědeckých výpovědích obyčejných lidí" nejen inspirací, ale která pro naše uvažování představuje i podnětnou analogii. Oproti výkladu historie založeném na jednotlivých výkladech faktů a událostí, který směřuje k tomu podat jejich co možná objektivní obraz (a který je také daným společenstvím většinou takto také vnímán), jde o metodu, která akcentuje subjektivní nahlížení jednotlivých událostí a v zájmu toho ve své sběratelské fázi odmítá jakékoli "centrální koncepty".

Je to orální historie, jejíž rozvoj v Americe a v západní Evropě nabývá na síle zvláště od konce 60. let 20. století, zatímco ve střední Evropě, vzhledem k povaze orální historie, která nevyhovovala místní politické situaci, až od let devadesátých. Povaha orální historie je ve svém principu demokratizující: jde o tzv. "malé" dějiny, které stojí v opozici proti dějinám "velkým", jež utváří jen hrstka "vyvolených" (v souladu se svými mocenskými zájmy, jak dodává Lyotard). Zjednodušeně řečeno "orální historie je obraz (lidské) minulosti popsaný vlastními slovy"<sup>50</sup> z pohledu "běžných" lidí. Ale nejen to - historik Michael Frisch charakterizuje orální historii na obrazu trojúhelníku, jehož první vrchol je lidské prožívání minulosti a jeho laické podání, tzv. life story nebo v širším pojetí paměť (individuální, kolektivní, etc.). Druhý vrchol jsou pak "klasické" dějiny velkých událostí a procesů (event history). Třetím vrcholem pomyslného trojúhelníku je pak spojnice obou přístupů: orální historie se vším, co sebou přináší. Nejde tedy jen o prosté vyprávění, ale i o jeho průsečík s širšími historickými souvislostmi, který ovšem nesklouzává ke zevšeobecňování dané zkušenosti, ale ponechává ji jako "partnera k dialogu" s historií "velkou".

Paralelu mezi dokumentárními inscenacemi pracujícími s tzv. svědky a orální historií pak můžeme najít v tomto pokusu o konfrontaci "celkového pohledu profesionála" (historika/inscenátora) a subjektivního a autentického pohledu

---

50 Str. 9. in [VANEK1]

"malého" člověka (narátora/svědka), který vypráví svůj subjektivně zabarvený příběh. Metodu orálně-historického výzkumu její zastánci ostatně vyzdvihují mj. pro její *dokumentární* schopnost zachytit neschematický a diverzifikovanější pohled na širší společenské procesy.

V našem zkoumání výpovědí účinkujících z hlediska jejich dokumentárnosti (případně autenticity) nám může jako odrazový bod posloužit jistý poznatek orálních historiků na toto téma. K jeho demonstrování používají opět modelu trojúhelníku. Jeho první dva vrcholy zde představují tazatel (orální historik) a narátor, přičemž spojnicí mezi těmito dvěma body je jejich společný "autentický" rozhovor. Zásadní ovšem je, že zde do hry vstupuje i třetí vrchol trojúhelníku, který ztělesňuje kdosi, kdo rozhovoru není přítomen fyzicky, ale přesto stále ovlivňuje vědomí narátora i tazatele: potenciální recipient, jemuž především je výsledek tohoto rozhovoru určen. Zatímco tazatel se ptá z pozice vědeckého, tedy dá se říci obecně prospěšného, zájmu, narátor se svým příběhem snaží v jistém světle sebereprezentovat. Jak ve své knize Třetí strana trojúhelníku podotýká Miroslav Vaněk: "Lidé podávají své příběhy různými způsoby, pro dané posluchače, při jistých příležitostech a reprezentují tak svoji osobní identitu. Odlišují se způsoby, jakými vyprávějí, důležitý je i čas, kdy svůj příběh "zpřístupní", což bezpochyby ovlivňuje smysl vzpomínek, resp. způsob jejich podání"<sup>51</sup>.

Pro naše budoucí divadelně-teoretické zkoumání je tento poznatek přínosný ve vztahu k divákovi a k otázce, jak autenticitu účastníků ovlivňuje vědomí, že jsou sledováni třetí stranou, jíž se snaží jistým způsobem *ukázat*. Na principy s tím spojené naráží ostatně například E. Goffman ve své knize Všichni hrajeme divadlo. S využitím divadelních termínů zde analyzuje tendenci jednotlivců se předvádět či přijímat jisté role ve společenském životě. Vzhledem k tomu, že se v případě dokumentárního divadla nacházíme nikoli v "divadle světa", ale v divadle skutečném, jehož umělecký charakter zásadně ovlivňující způsob jeho recepce budeme zkoumat v hlavní části naší práce, jde samozřejmě o jakési minimum "herectví". Považovali jsme ovšem za výhodné na něj upozornit proto, abychom později mohli zkoumat, jakým způsobem je potom tato sebestylizace "autentických" účastníků vnímána v kontextu divadelním.

---

51 Str. 19 in [VANEK1].

## **Experti všedního dne**

Základní charakteristiky, které jsme zdůraznili u orálních narátorů – tedy heteoregenní pohled na téma spojený s laickým vztahem k dané disciplíně, stejně jako potřeba se jistým způsobem "ukázat" – nám mohou posloužit jako výchozí bod pro charakteristiku fungování účinkujících v dokumentárních inscenacích.

*Heterogenost* pohledu na předkládané téma vychází z toho, že se k němu každý z účinkujících vztahuje skrze sebe sama, svou psychofyzickou specifičnost a tento osobní přínos se stává základním stavebním kamenem struktury i obsahu inscenace. Těmito pomyslnými stavebními kameny mohou být různorodé životní zkušenosti s daným tématem (například je-li jím týrání žen, pak jsou jimi odlišné zážitky každé z žen s týráním, jako je tomu v inscenaci ONY), jiný názor či náhled na danou problematiku (například osobní i profesionální pohledy na příčinu z níž vzniká bezdomovectví, jehož jsou protagonisté obětí v inscenaci 4. svět) či třeba zcela jiná výchozí pozice ve vztahu k tématu (xenofobie z pohledu Romů, imigrantů i "bílých" dětí v inscenaci Vadí/nevadí). Z takto různorodého materiálu se pak inscenátoři snaží zkomponovat tvar v němž by ve vztahu k danému tématu zůstala tato heterogenita zachovaná a zároveň se propojila v jistý celek.

Idea heterogenosti spočívá ale i v tom, že inscenátoři doufají, že na rozdíl od profesionálních činoherních herců, formujících postavy na základě směrnice poskytnuté dramatickým textem, který je záměrně koncipován a sjednocen intencí autora, se aktérům přinášejícím zvenku do procesu své vlastní zkušenosti a jedinečnost podaří vzepřít celkovému jednotícímu záměru a ponechají si jistý rozměr syrové nezáměrné existence. Ta má divákovi umožnit nahlížet účinkující na scéně jako reálné lidi, a tím vztahovat jejich jednání jako skutečnost přímo k sobě samým.

Tato "záměrná nezáměrnost"<sup>52</sup> vstupuje do představení i díky zmiňovanému *laickém* vztahu k dané disciplíně. Zjevné herecké nedostatky účinkujících totiž nejsou skrývány, ale naopak se prezentují jako doklad jejich autentičnosti.

---

52 K použití tohoto termínu nás inspirovala studie Jana Mukařovského Záměrnost a nezáměrnost v umění.



Namísto obvyklé snahy profesionálních herců<sup>53</sup> vytvořit tréninkem ze svého těla "virtuózní médium výrazu"<sup>54</sup>, klade se u účinkujících "svědků" spíše důraz na to, aby nekontrolovanost těla manifestovala odpor stát se pouhým nástrojem produkce významu. V důsledku se pak jejich nezvládnutí scénického pohybu či mluvy, případné přeroknutí či viditelné rozpaky snaží sugerovat dojem, že se zde nehraje, nýbrž pouze reálně pobývá na scéně.

Jejich přímý vztah k realitě vyzdvihuje nové pojmenování, které se vžilo pro účinkující "svědky" - "experti všedního dne". S tímto označením přišla německo-švýcarská umělecká skupina Rimini Protokoll, která pracuje s tímto typem dokumentárního divadla už od devadesátých let. Označením "experti" se dosahuje podobného efektu "přednastavení vnímání na realitu", jaký jsme analyzovali u používání výrazu "dokumentární divadlo".

"Experti" jsou takto vymezováni v pomyslné podskupině "neherců" například proti divadelním amatérům (z latinského *amare* - milovat), kteří danou činnost dělají sice ze záliby, ale nikoli jako profesi (tzn. s potřebnou kvalifikací a odpovídající finančním ohodnocením). Slovo "amatér" totiž poukazuje na vztah člověka k dané aktivitě a latentně též na jeho neprofesionalitu v daném oboru. Nepřejali ostatně ani označení "sociální herec", které se používá u dokumentárního filmu. Na rozdíl od těchto výrazů pojmenování "expert všedního dne" totiž nijak netematizuje vztah k divadelnímu médiu jehož se expert stává součástí, ale naopak akcentuje jeho vztah k realitě. Nepoukazuje na jeho neprofesionalitu či funkci na poli divadla, ale naopak tímto pojmenováním vyzdvihuje jeho oprávnění fundovaně a kvalifikovaně vypovídat o "všedním dni". S využitím vlastních těl a hlasů tak experti mají líčit "kroniky"<sup>55</sup> svého života a jsou představeni jako "subjekty své vlastní biografie"<sup>56</sup>, jejíž pravdivost se pokouší stvrdit svým fyzickým bytím na scéně. Postupně vyjevují divákovi faktické informace o své osobě – může mezi nimi být jméno, společensko-rodinné zázemí či jiné konkrétní identifikační údaje a pak především osobní zkušenosti svázané s tématem doplněné o zcela konkrétní vzpomínky. Svě sdělování (příčemž z velké části se jedná o projev verbální) nezřídka doplňují i "průkazním" materiálem jako například prezentací fotografií či předmětů. Skrze

---

53 Ovšem, že se nejedná o úzus, ale pouze o převládající tendenci.

54 Str. 63 in [DREYSSE1].

55 Str. 46 in [DREYSSE1].

56 Str. 84 in [DREYSSE1].

představování jednotlivých účastníků divák získává informace vztahující se k dané problematice, která je tímto způsobem tematizována. V tomto smyslu je tak i zde, stejně jako například u Weisse, divákova pozornost zaměřena hlavně na faktický obsah předloženého sdělení. Ovšem, a tady můžeme pokračovat v paralele s Weissem, i zde prezentovaná fakta samozřejmě podléhají jistému výběru a způsobu podání. To je částečně zastřeno tím, že tato fakta divákovi překládají jako svou výpověď o sobě samých "skuteční lidé", což posiluje tendenci vnímat je jako "ověřená".

Zde se ale již od zmiňované *laičnosti* dostáváme k onomu třetímu prvku společnému narátorům orální historie a "expertům", tedy k *ukazování*.

Narátoři v orálně-historickém bádání vědomě či nevědomě formují své referování o minulosti nejen akcentováním faktů z jejich pohledu podstatných ve vztahu ke zkoumané události<sup>57</sup>, ale i v zájmu vykreslení sebe sama určitým způsobem. Ani experti pak na scéně neukazují celou svojí osobnost v její komplexnosti a rozmanitosti (nehledě ovšem na to, že by takový záměr musel stejně ztroskotat), ale mimo své sebeprezentace<sup>58</sup> předvádějí divákům tu stránku svého osobního dokumentu, která má význam z hlediska celkového záměru inscenace. Záměr expertů i narátorů je z velké části veden snahou odhalit či objasnit jistý společenský problém a tomuto cíli obě skupiny ve své většině podřizují obsah své výpovědi. První rozdíl mezi nimi ale spočívá v tom, že narátor se obvykle recipientovi ukazuje pouze v přeneseném slova smyslu, a to skrze svou výpověď, která na něj sice vrhá jisté světlo, ale jeho samého jako živou a jedinečnou bytost si za ní můžeme jen domýšlet – co z něj vnímáme jsou jeho slova (text, nahrávka) případně i obraz (filmový záznam), ale v každém případě je ona výpověď fyzicky oddělena od svého původce. Oproti tomu expert se divákům ukazuje jako skutečně fyzicky přítomná bytost, s níž má divák alespoň latentní možnost kontaktu. Druhý rozdíl se dotýká toho, nakolik lze tyto "metody" srovnávat v jejich *dokumentární* schopnosti "zachytit neschematický

---

57 Samozřejmě úloha tazatele historika potom spočívá v tom, toto "rozpomínání" povzbuzovat a dále reflektovat jeho eklektičnost.

58 Jistě se v tomto kontextu přímo nabízí slovo "sebescénovat", ale vybírám slovo sebeprezentovat protože klade, v souladu se záměrem expertů samotných spíše důraz na jejich prezentaci než bytí na scéně, tudíž zvolením slova sebeprezentace zachovávám diskurz nastavený slovy "dokumentární" a "expert", které potlačují divadelní rovinu věci.

a diverzifikovaný pohled na společenské procesy". Experti totiž jsou oproti narátorům součástí vyššího uměleckého celku, v rámci něhož mají danou funkci.

Vaňkem zdůrazňovaný význam kontextu, v němž narátoři podávají svůj příběh, v případě expertů neovlivňuje způsob jejich prezentace pouze modifikujícím způsobem, ale přímo zásadně a mění i to, jak jsou vnímáni. Naše srovnání s narátory byl mezistupeň pro to, abychom se nyní, na pozadí dvou analýz dokumentárních představení, mohli zamyslet nad tím, jak funguje expert vzhledem ke kontextu divadelního díla, v němž se nachází.

## **A n a l ý z y**

### ***Vadí/nevadí***

Představení *Vadí-nevadí.cz/Kdo je srab a kdo hrdina?*, které mělo v režii Jany Svobodové premiéru 11. února 2014 v Divadle Archa, označuje sebe sama jako "dokumentární divadlo se silným vnitřním příběhem". Podle svých slov nám ukazuje "dramata každodenního života ztvárněná skutečnými obyvateli malého města"<sup>59</sup>. Tímto městem je Kostelec nad Orlicí, který na scéně zastupují příslušníci tří společenských skupin, mezi nimiž v českém prostředí tradičně vzniká napětí – Češi, Romové (i když samozřejmě také Češi) a imigranti. Inscenátoři tento trojúhelník vnímají jako potenciálně dramatickou situaci, kterou se snaží zprostředkovat divákům jako situaci reálnou a zároveň i metaforicky vystihující celou naši společnost<sup>60</sup>.

Účinkující jsou velmi heterogenní skupina smíšená z osmi dětí a čtyř dospělých různých národností, mezi něž patří i mladý pár běloruských politických uprchlíků. Lineární fabuli, která jinak velmi fragmentarizovanou inscenaci propojuje, tvoří chronologicky rozvíjený příběh útěku běloruského páru. Jejich příběh také symbolicky vyjadřuje hlavní téma inscenace: hledání svobodného, bezpečného prostoru, v němž by lidé byli otevření k vzájemným odlišnostem. K uzlovým bodům příběhu Evžena a Ani (účast na manifestaci, odchod, cesta, příjezd do ČR či integrace) se vztahují ostatní účinkující skrze zkušenosti ze svého osobního života a na jejich základě rozehrávají situace reflektující z nejrůznějších úhlů pohledu ústřední téma xenofobie (ve smyslu strachu z cizího obecně).

Inscenace je zarámovaná projekcí točící se lahve, odkazující na společenskou hru *Vadí-nevadí*, tedy na hru "na pravdu". V prvním plánu tato metafora samozřejmě poukazuje na odhalování nepříjemných pravd o druhých i o sobě samých, ale vystihuje i formální stránku této inscenace. *Vadí-nevadí* je totiž

---

59 Program k inscenaci: <http://www.divadloarcha.cz/cs/predstaveni/vadi-nevadi-cz-kdo-je-srab-a-kdo-hrdina-jana-svobodova-philipp-schenker-divadlo-archa/?date=2014-04-26>

60 Rozhovor s Janou Svobodovou: <http://www.ceskenovinky.eu/2014/02/03/rozhovor-s-tvurci-inscenace-vadi-nevadi-cz-janou-svobodovou-a-philippem-schenkerem/>

vystavěno na principu nejrůznějších her, skrze něž se účastníci snaží na scéně prezentovat "realitu".

Na "realitu" odkazuje už nosná kostra inscenace, jejíž scénář vychází z šesti míst, kolem nichž se točí život účinkujících v Kostelci: náměstí, autobusová zastávka, hřbitov, uprchlický tábor, les a Penny market. Každé z těchto míst je představeno prostřednictvím fotografií a stává se jakýmsi herním polem pro akce účinkujících. V autobuse se tak například rozehrává hra o místa k sezení, na náměstí si tleskáním účinkující hrají, že demonstrují a v souvislosti s nakupováním v Penny marketu se rozehrává "vyplňování ankety", kde odpovědi znázorňuje pohyb účastníků ve směru "ano" či "ne".

Účelem koncepce postavené na hře není pak jen přehodit akcent z "hraní" ve smyslu herectví na "hraní si", ale využít hru jako fenomén propojující virtualitu a autenticitu. Obecnou povahu "hraní si" lze totiž charakterizovat jako aktivní (spolu)utváření fikční reality v níž ale lze, v rámci daných pravidel, svobodně jednat a rozhodovat se, v čemž ovšem spočívá napětí a přítomnost hry<sup>61</sup>. Ovšem ačkoli cílem využití herní formy je pravděpodobně navodit dojem přítomnosti, ve skutečnosti v této inscenaci ze hry zůstává právě jen její formální stránka. Hraní účinkujících je totiž nazkoušené a zafixované ve scénáři, což je zbavuje možnosti doopravdy svobodně jednat a rozhodovat se, čímž se z "hraní si" stává vlastně "přehrávání hry". Metafora "hry na pravdu" zastřešující inscenaci tak získává i další (i když asi nezáměrný) význam, který vystihuje snahu předstírat, že na scéně opravdu vzniká hra, jejímž prostřednictvím nám skuteční lidé vyprávějí své životní příběhy<sup>62</sup>.

Ve shodě s výše zmíněným inscenačním záměrem je scéna vytvořená jako čistě funkční prostor technicky vybavený tak, aby přítomné nástroje umožnily prezentaci sebe sama, osobních dokumentů a demonstraci nejrůznějších situací každodenního života. Skládá se proto především z projekčních pláten, která tvoří pojízdné kulisy i celý zadní prospekt, dále z meotaru a několika židlí. Po pravé straně sedí za pultem Jan Burian a Jaroslav Hrdlička, kteří během představení "odhaleně" produkují hudbu a videoprojekce. Stejně přiznaně a prakticky potom

---

61 Inspirováno magisterskou prací Lukáše Brychty Konstitutivní momenty larpů.

62 Viz věta z webu inscenace Vadi/nevadí, která vyzdvihuje "skutečné lidi a skutečné příběhy" in <http://www.divadloarcha.cz/cs/predstaveni/vadi-nevadi-cz-kdo-je-srab-a-kdo-hrdina-jana-svobodova-philipp-schenker-divadlo-archa/?date=2014-04-26>.

účinkující zacházejí s technickým vybavením, čímž se opět snaží vytvořit dojem, že účinkující na scéně autenticky prezentují své sdělení v přítomném momentu.

"Hra na pravdu"<sup>63</sup> začíná tak, že do zastavované projekce roztočené lahve střídavě vbíhají jednotliví účinkující, kteří plní pomyslné úkoly hry "na flašku": vypláznou jazyk, zarecitují básničku či zatančí, apod. Tím, že experti divákům předvedou nějakou svou dovednost neartistního charakteru, jim "sami sebe" nějak představí, ale zároveň se tak také snaží představit se jako zcela obyčejní lidé, provádějící naprosto běžné úkony. Na konci se potom experti ke hře Vadí/nevadí vracejí, ale namísto předešlého plnění úkolů na sebe tentokrát "pravdu" prozrazují. Romský chlapec se tak obrátí přímo k divákům s otázkou "chodím do zvláštní školy, vadí?", čímž přesouvá pomyslnou hru na pravdu do hlediště.

Průběh představení je uspořádán tak, aby se v něm "pravda" postupně odhalovala: funguje téměř na principu cirkusových čísel, jejichž cílem je poskytnout jednotlivým účinkujícím prostor prezentovat samy sebe jako autentické nositele nejrůznějších odlišností (barva pleti, vzrůst, řečová neobratnost), zkušeností (šikana, diskriminace) a dovedností (bojová technika obrany, rap).

Jako pomyslný principál těchto vystoupení zde působí jeden ze spoluvůrců konceptu inscenace, Švýcar Philipp Schenker, který celý průběh dění moderuje a technicky zajišťuje. Ten také na začátku představuje divákům princip, na němž je celý tvar postaven: informuje je, jak vznikl projekt Vadí/nevadí, kdo se na něm podílel a jak přesně vypadá Kostelec nad Orlicí. Tím dává celé inscenaci rámeček faktického informování o skutečnosti.

Následně propojí tento referát o vzdáleném městě s experty fyzicky přítomnými na scéně, kteří na jeho pobízení na promítaných fotografiích Kostelce ukazují svá oblíbená místa. Když diváci zaujmou skrze experty k referovanému prostoru osobní vztah, nabídne jim Schenker, že je do Kostelce metodou "simulace, demonstrace a osobní dokumentace" přenesou. Jak se to dělá jim vzápětí ukáže tím, že jednu ze simulací vytvoří a pomocí stínohry rekonstruuje vzpomínku na první setkání s jednou z expertek na kosteleckém náměstí. Ostatní začínají chaotickou chůzí po scéně demonstrovat, jak je běžně toto náměstí

---

63 Inspirací pro tento výraz nám byl v úvodu citovaný Škorpilův článek "Hry na pravdu".

rušné. V kontrastu s předešlou "informační, čistě dokumentující" scénou tak stojí ostentativní demonstrace. Na první pohled jsou demonstrace a simulace prostředkem, který umožňuje nehercům podat zprávy například o situacích vzdálených buď časově (setkání Schenkera a paní Haluškové) či prostorově (náměstí Kostelce) či obecně řečeno ukázat takovou situaci u níž má divák pochopit především její princip. Takové demonstrování situace pak může až hraničit s ilustrací, jako je tomu třeba, když Schenker ukazuje, jak to vypadá, když Rom hledá v Čechách práci. Postupně stahuje návlky z hlav účinkujících, kteří v roli potencionálních zaměstnavatelů střídavě opakují: "přijďte se podívat/my vám zavoláme".

Při hlubším zamyšlení může mít ale u dokumentárního divadla využívání metod demonstrace a simulace i jiný důvod: tímto způsobem se totiž vytváří dojem, že demonstrující zůstávají vedle svých "demonstrováných já" sami sebou. Názorným příkladem v tomto směru může být scéna, v níž Aňa s Evženem sdělují podrobnosti o svém útěku z Běloruska, přičemž postupně zvyšují právě míru demonstrování. Aňa se obrací k divákům a vypráví, jak museli kvůli pronásledování Lukašenkovým režimem opustit svou zemi. Její muž s pomocí meotaru promítá fotografie dosvědčující jejich společnou účast na demonstracích a další dokumenty z té doby. Z přímého sdělování oba přecházejí k demonstraci toho, jaký měli strach při hraniční kontrole, kdy se ostentativně třesou a přejíždí po nich projekce laserového světla. Po této přiznané rekonstrukci vlastního strachu nabízejí svým dvěma dětským spoluhráčům, aby si vzali jejich baťohy a zkusili si zahrát jejich role při útěku. Schenker pustí záznam mizející krajiny, který Aňa natáčela z okénka letadla při odletu a děti simulují, že sedí v letadle a promítané záběry právě natáčejí. Při tom jim Aňa ukazuje, co je kde vidět na projekci zajímavého a Evžen k tomu hraje na kytaru dojímavou běloruskou píseň.

Ztvárněním této situace pomocí simulujících dětí se inscenátoři vyhýbají tomu, aby Aňa s Evženem museli tuto nereprodukovatelnou životní zkušenost zahrát a snaží se, aby se divákova emoce zrodila z Evženovy písně, autentického záznamu odletu a z toho, že si divák představuje, jak těm dvěma lidem, stojícím právě před nimi na scéně, muselo tenkrát být. Aňa si udržuje od vzpomínky odstup, emocionálně ji neprožívá a pouze o ní podává svědectví. Z toho by mohl divák opět získat dojem, že v kontrastu k ostentativně simulujícím dětem je Aňa

na scéně přirozeně "sama sebou" už jen tím, že se nachází vně simulované situace. Vstupuje do ní ovšem tak, že dětem ukazuje na projekci vybrané detaily tak, jako by se z pozice živé přítomnosti vztahovala ke své vzpomínce. Vztahuje se k ní jako k zrekonstruovanému objektu, který se snaží na scéně zpřítomnit tím, že dětem ukazuje detaily v ubíhající krajině, které jsou pro ni emotivně důležité. V této své interakci s dětmi zůstává v rovině ostentativně demonstrované situace vně, ale z hlediska situace "zpřítomňování vzpomínky" se nachází uvnitř. I situace "zpřítomňování vzpomínky" je ovšem situací ukazovanou (i když ne ostentativně demonstrovanou): Aňa svým spoluhráčům cosi ukazuje nikoli proto, aby jim to opravdu ukázala, ale aby ukázala divákům, že ukazuje a co ukazuje. Jejím cílem není, jak se snaží předstírat, skutečně komunikovat se spoluhráči, ale ukázat tuto předem nazkoušenou interakci divákovi a nepřímo tak komunikovat s ním. Od této skutečnosti ale ostentativní demonstrování dětí odvádí pozornost.

Na výše popsaném principu ukazování situací předstírajících autentickou komunikaci "tady a teď" funguje velká část interakcí mezi jednotlivými experty. Prosí-li třeba Evžen Schenkera, zda by nemohl promítnout fotografie z Běloruska, nejde mu přece o jeho skutečné povolení, které je předepsáno ve scénáři, ale o ukázání této prosby divákovi s cílem vyvolat dojem, že se jedná o autentickou a na místě vznikající prezentaci. Žádá-li na začátku Schenker experty, aby mu na promítaných fotografiích ukazovali svá oblíbená místa v Kostelci, připravuje tím pouze účinkujícím prostor odpovědět mu žádoucí replikou (například paní Halušková: "toto je moje zahrada, kde někdy grilujeme"). Jakkoli tato replika byla možná původně autentickou odpovědí tazateli, nyní je cílem její odpovědi informovat o této zahradě diváka a zpřítomnit ji na scéně. Vyšší záměr je propojit dokumentační fotografii vzdálené zahrady s grilováním, s nímž má každý z diváků osobní zkušenost a s paní Haluškovou stojící přímo před ním na scéně, čímž se skrze její přítomnost v divákově vědomí stane skutečným i to, co bylo pouze vyobrazeno (zahrada) či popsáno (grilování).

Pravou podstatu tohoto sdělování mezi experty, jehož cílem je toto sdělení ukázat divákům, vystihuje situace, kdy se Schenker obrací na paní Haluškovou a "zvědavě" se jí ptá, zda chodí ráda do restaurace. Svou odpověď, že by ji jako Romku v kosteleckých restauracích nikdo neobsloužil, paní Halušková intonuje jako veřejnou deklaraci existence rasismu, čímž ji symbolicky adresuje širokému



publiku, a nikoli iluzivně pouze Schenkerovi. Tím, že jej deklaruje, své prohlášení totiž veřejně ukazuje.

Mluvili-li jsme až dosud převážně o interakci experta s jiným expertem vytvářejícím iluzi rozhovoru, ale komunikujícím skrze něj nepřímo s divákem, měli bychom se ze stejného hlediska zamyslet nad tím, jak vypadá komunikace experta s divákem přímo. Německý teoretik Jens Roselt tento typ scén označuje<sup>64</sup> za reportážní a staví je do opozice proti scénám "akčním", v nichž experti jednájí mezi sebou. Definuje je jako reportážní pravděpodobně proto, že se experti individuálně obracejí k divákům, aby jim jako "lidé lidem" sdělili nějakou osobní informaci (příběh, fakta, názory atd...) K těmto scénám patří, když Aňa s Evženem na počátku divákům sdělují okolnosti svého útěku před Lukaškovým režimem nebo malá Hanička popisuje své návštěvy kurzu sebeobrany v uprchlickém táboře.

Ovšem označit toto obracení se expertů k divákům za reportážní je v těchto případech zavádějící. Reportáž recipienta o čemsi přímo informuje a její záměr (jde-li tedy o reportáž seriózní a ne manipulativní) spočívá především ve sdělení obsahu jí samé. Sdělování expertů ale funguje v kontextu vyššího záměru celého uměleckého díla. Tak například Hanička nás informuje právě o kurzech sebeobrany (a ne třeba o kroužku keramiky), protože je tento kroužek symbolický z hlediska tématu inscenace. Podobným příkladem jsou potom třeba situace řešené formou anket, v nichž postupně všichni experti vystupují před diváky s odpovědí na předloženou otázku či téma. Například z příběhu běloruských imigrantů se rodí otázka "jak si myslíte, že se žije lidem v uprchlickém táboře?", na niž převážná většina účinkujících odpovídá, že "asi dobře". Cílem této ankety není ale jen sdělit osobní či dokonce autentický názor účinkujících (ten by se přece, po jejich setkání s vyprávěním Ani a Evžena o těžkých podmínkách v táboře, musel změnit), ale jde i o záměr inscenátorů jejich odpověďmi ilustrovat, jak mylné představy vládnou v naší společnosti ohledně uprchlických táborů.

Pokud by ovšem tento vedlejší záměr inscenátorů byl divákovi patrný na první pohled, nefungovala by na něj anketa jako důkaz pravdivosti zmíněného "metasdělení" inscenátorů. Inscenátoři se prezentaci z jejich strany záměrného

---

64 Str. 56 in [DREYSSE1].

obsahu snaží proto vdechnout zdání autenticity nejen využitím živé ankety jako jisté formy hry, ale například i techniky. Experti se totiž během svých vystoupení vzájemně natáčejí na kameru, z níž je současně promítán obraz jejich mluvícího obličeje na zadní prospekt scény. Divák tak sleduje detailní záznam obličeje někoho, kdo stojí před ním na scéně, čímž se překonává vzdálenost mezi jevištěm a hledištěm. Zároveň tím je ovšem zesílen dojem dokumentárnosti: spojuje se zde divadelní "živá přítomnost" a to, že jsme si filmový obraz zvykli vnímat jako autentický, protože přímo a zblízka zaznamenává probíhající děje. V tomto případě natočený obraz pomáhá tvůrcům vyrovnat se s inscenovaností jednotlivých vystoupení, protože je svou záznamovostí zpětně potvrzuje jako autentické.

Můžeme si ale všimnout i procesu opačného, k němuž dochází například ve scéně s osmiletým Tomášem. Chlapec v kuželu světla divákům předvádí svůj robotický tanec a zároveň s tím se za jeho zády odehrává předtočená projekce toho, jak tančí totéž v rozkvetlém parku. Zatímco z chlapce ze záznamu dýchá lehkost, na Tomášovi na scéně je patrná velká snaha se svým tancem co nejlépe předvést. V jeden moment pak chlapec znejistěl, zda pohyby provádí správně a otočil se po svém filmovém obraze, který začal napodobovat. Tímto otočením zároveň sice přisoudil filmovému záznamu onu pravou verifikační hodnotu, ale zároveň se ukázal jako "tady a teď" přítomný vykonavatel požadované role. Z našeho pohledu není až tak podstatné, zda šlo o záměr inscenátorů (Tomáš může mít ve chvíli pochyb toto otočení povolené) či nikoli, ale důležité je, že divák toto otočení čte jako projev Tomášovy autenticity. Právě tento záměr je pravděpodobně důvodem, proč inscenátoři zapojili do projektu takové množství dětí. Běžná divadelní poučka, že "děti a psi na jeviště nepatří" totiž převráceně vyjadřuje důvod toho, proč jsou právě zde děti na jevišti jsou: tendence dětí (i zvířat) bourat znakový charakter představení tím, že neudrží jeho umělou záměrnost, je zde využita právě ve prospěch vytvoření dojmu autenticity.

Až dosud jsme u Vadí/nevadí rozebírali pouze situaci, kdy expert interaguje s jiným expertem, aby tím něco nepřímo sdělil divákovi a situaci, kdy se expert na diváka obrací přímo. V obou těchto případech je divákovi předáván předem daný obsah řízený vyšším inscenačním záměrem. Od běžných způsobů divadelní komunikace se tento princip snaží odlišit tím, že předstírá, že nejde o komunikaci divadelní, nýbrž reálnou. K tomuto účelu využívá jak na úrovni komunikace

experta s expertem, tak experta s divákem v zesílené míře momenty, kdy experti ze spontánního popudu komunikují obsah nepředpřipravený: například rozpačitě pomrkávají do publika či se na scéně "ve volných chvílích" různě pošťuchují. Tyto projevy, jimž je ze strany inscenátorů ovšem dán prostor záměrně, signalizují divákovi totéž, co Tomášovo otočení. A to, že na scéně jsou přítomni živí lidé, přičemž tvůrci se snaží jejich autenticitu zdůraznit všemi výše zmíněnými formálními prostředky.

A to z toho důvodu, aby z jednotlivých her, v nichž účinkující předvádějí, co jim "vadí", vyšlo jednoznačné odsouzení xenofobie, co nejsilněji potvrzené opravdovou zkušeností skutečných lidí, kteří tyto své zkušenosti veřejnosti sdělují skrze hraní hry, kterou je divadlo. Skrze tuto hru, v níž si účinkující zkoušejí hrát role ostatních, se inscenátoři snaží vyjádřit, že každý v naší společnosti je potenciální obětí strachu z cizího a že právě proto je třeba se snažit podívat se na situaci z jeho pohledu. Tento nový vhled do situace všeobecného strachu se pak, s využitím expertů všedního dne a jejich životních zkušeností, snaží inscenátoři divákům nabídnout.

#### **4. svět**

Představení 4. svět (premiéra 5. května 2014) otevírá před diváky problém tzv. nových chudých, tedy lidí, kteří jsou nuceni přežívat pouze s existenčním minimem. Pojem "čtvrtý svět" rozšířil sociolog Manuel Castells a označuje lidi, kteří sice žijí na území světa "prvního", ale protože se ocitli na jeho sociálním okraji, tak k hlubšímu setkání mezi lidmi z těchto dvou odlišných světů dochází jen zřídka. V tomto představení tak "experti", kteří si 4. světem prošli, nabízejí divákům možnost tohoto setkání světů a snaží se jim nejen zprostředkovat svou životní zkušenost, ale vyjádřit se skrze ni k fungování naší společnosti obecně.

Celou inscenaci pak propojuje otázka, jak se začlenit do dnešní společnosti a jak si v ní vybudovat pevný domov coby místo, v němž můžeme bezpečně být sebou samými. V zájmu toho jsou za sebou poskládané situace, které nějakým způsobem tematizují povahu naší společnosti a cenu přizpůsobivosti, kterou účinkující v poslední scéně "odmítají zaplatit".

Smyslem představení není účinkující ukázat pouze jako oběti ekonomické pasti, v níž se propadli z běžných příslušníků střední třídy až na hranici, za níž

už začíná život na ulici, ale představit je jako jedince, kteří se z této situace pokoušejí vlastním jednáním dostat. Na tom je postavená i hlavní dramatická situace této inscenace. Aktivní jednání pěti vystupujících expertů není ovšem jen tím, co je zobrazováno, ale i tím, čím se zobrazuje. Svým rozhodnutím vystupovat v inscenaci 4. svět a jejím prostřednictvím vyprávět o dané problematice se experti vyrovnávají se svými nelehkými situacemi nejen tak, že jim dávají jiný smysl (pomyslné selhání přetvářejí v užitečnou zprávu ostatním), ale i otevřením diskuze nad bezdomovectvím přispívají k řešení tohoto problému obecně. Koncept režisérky Terezy Durdilové a dramaturgyně Magdy Stojowské je na tomto principu viditelně postaven a v tomto smyslu propojuje životní situaci expertů s jejich situací "divadelní". I když původní dramaturgicko-režijní linka zamýšlela<sup>65</sup> postavit strukturu inscenace na jakémsi programu "výcvikového tábora přizpůsobivosti", postupně se hodně rozvolnila a místo na sledování konceptu se pozornost zaměřila především na experty samé.

Všech pět účinkujících<sup>66</sup> se snaží vystupovat převážně "samo za sebe" a poměrně podrobně seznamují diváka se svou biografií. Věcně podanými příběhy se snaží diváka informovat o své obtížné situaci, přičemž jejich patrná snaha angažovat se podáváním této zprávy zpřítomňuje tento akt natolik, že to svým způsobem vyvažuje fakt, že skutečná situace několika z nich je už v současnosti odlišná. Působí na nás do jisté míry už jen tím, že víme, že se lidem stojícím před námi skutečně stala. Každý z pěti expertů přirozeně vstupuje do představení z odlišné pozice, ale způsob, jakým se prezentují a vymezují vůči sobě navzájem z nich nenápadně vytváří dramatické postavy. Jiří je sebejistě a realisticky vystupující zkrachovalý architekt, Anička mladá a nadšená sociální pracovnice, Zdeněk křehce a nenápadně působící prodejce Nového Prostoru<sup>67</sup>, Eduarda idealistická farářka zvláštního charismatu a Dana rázná a pragmatická exulantka ze státní správy.

Představení sice čerpá materiály z reality, ale přetváří si je po svém způsobem, který budeme dále sledovat. Vyrůstá z reality už svým zarámováním: neodděluje ho totiž od ní jasně daný začátek ani konec. Při příchodu diváků

---

65 Jak autorce této práce v osobním rozhovoru po jedné z repríz sdělila Tereza Durdilová.

66 Původně šlo o sedm účinkujících, ale jedna z nich odešla a druhý zesnul.

67 Tedy ten Zdeněk, kterého představuje divákům – skutečný Zdeněk už sociální dno opustil a našel si pravidelnou práci

experti postávají před vchodem Studia Alta a pak se postupně trousí dovnitř na scénu a za stále rozsvícených světel si připravují tyče na stavění stanu. Naopak na konci představení experti téměř plynule přecházejí do živé diskuze s diváky nad otázkami sociálními i uměleckými, kterou zakončují prosbou o příspěvek na další uvádění své inscenace. Inscenátoři tak představení neoddělují od skutečnosti pomyslným rozhrnutím opony, symbolickým otevřením oka do jiného světa, ale zdánlivě nechávají diváka hledět na stále stejně skutečný svět, z něhož se realita divadelní pouze místy ostentativně konstruuje.

Názorným ztvárněním tohoto principu může být jedna z úvodních scén, kdy experti začínají z materiálu složeného v koutě stavět velký stan. S patrným úsilím se jim ho konečně podaří vztyčit a začnou se v něm "zabydlovat jako doma". Ze skutečného materiálu (tyče, buničina, aktivita jejich fyzických těl) tak postaví cosi, s čím dále hrají jako s obrazem domova, v němž se "hádají" o osobní prostor<sup>68</sup>. Na tento "obraz" experti navazují věcným informováním diváků, v jakých prostorových podmínkách oni osobně tráví svůj život.

Celá inscenace klade kompozičně proti sobě scény, které různými způsoby akcentují buď svou povahu divadelní (čímž "obhajují" uměleckou povahu inscenace) či svou povahu "skutečností". Ač je toto rozdělení výstižné spíše pro záměr tvůrců než pro podobu výsledné recepce, bude naším výchozím bodem, protože právě od něj odvozuje tato inscenace svou dokumentárnost. Ta spočívá v tom, že do kontrastu ke scénám ostentativně fiktivním (Aniččin tanec Jiřím předstírajícím, že je David Coperfield, "slunění na Havaji" či "přeprogramování" na úspěšné jedince naší společnosti), které dávají najevo, že jsou realitou virtuální či vysněnou, staví tvůrci situace "civilní", které se nějakým způsobem snaží potvrdit skutečnost originálů přivedených na scénu.

Mezi tyto "originály" patří samozřejmě v první řadě samotní experti, přičemž působivost jejich "autenticity" nemusí spočívat pouze v jejich faktické přítomnosti, ale může být zesílena jejich osobním charismatem, které se výrazně promítá do jejich scénického vystupování. Farářka Eduarda tak například má viditelně zvláštní hlasový i pohybový projev, který působí trochu jako by pocházel z jiného světa, ale jehož specifičnost zároveň není předstírána, ale je zakořeněna

---

68 Ovšemže na tomto principu funguje i běžná divadelní praxe – jde jen o to, že zde je tato praxe zdůrazněna a využita k potvrzení dokumentárnosti inscenace.

v jejích fyzických dispozicích<sup>69</sup>. Důsledkem jejího působení je, že rozrušuje ilustrativnost některých scén, které se díky nepojmenovatelnosti jejího zjevu nedají pouze zploštit na polopaticky srozumitelnou tezi. Takovou scénou je třeba "přeprogramování", v níž jsou všichni účinkující, mimo Eduardy, schováni v blikajícím stanu a operační program jim "implantuje" flexibilitu, asertivitu a další optimální predispozice pro přežití v moderní společnosti. Eduarda se zatím motá ve tmě kolem stanu, s rukama napřaženými před sebe a oslepená buničinou navléknutou před hlavu, přičemž chvílemi omylem naráží do diváků. Naprostá ilustrativnost této scény – která by se dala shrnout jako "jedni se uměle adaptují a druzí bez ochrany bloudí v tmách" – je rozrušena náměsíčně prknenným tápáním Eduardy, které, když se tato žena přiblíží, budí v divácích neklid až strach. Díky Eduardině přirozené zvláštnosti, tak situace umožňuje divákům zakusit pocit fyzického ohrožení z čehosi vymknutého z běžného řádu, což můžeme ovšem zpětně číst významově.

Podobným způsobem pak mohou působit originály v rovině předmětů. Toho si můžeme všimnout ve scéně, v níž nám experti popisují své ztracené domovy a ukazují předměty, které si z nich dokázali zachovat. Tyto předměty jsou využity jako *pars pro toto* bývalých domovů expertů, u nichž potvrzují nejen jejich bývalou faktickou existenci, ale podtrhují i význam jejich ztráty. Ve své hmatelnosti i symboličnosti fungují jako talismany časů, v nichž jednotlivá obyčejná věc takového významu nemohla nabýt. Parníček, rodinné album či kožíšek podšitý křečky posílají experti prohlédnout divákům, kteří zakoušejí materiálnost předmětu spolu s vědomím jeho autenticity a symbolické hodnoty. Jde o zážitek na jiné úrovni, než když experti v představení Vadí/nevadí kladou na pomyslný hrob rekvizity představující předměty, které by rádi dali svým zemřelým příbuzným. Ve Vadí/nevadí diváci z dálky hlediště pozorují pouze zhmotněný ikonický znak dárků, ale ve 4. světě si k tomu ještě navíc přidávají jakousi bezprostřední působivost, která by snad dala popsat jako směs vědomí jejich "pravosti"<sup>70</sup> a haptický vjem jejich materiálnosti.

K podobnému posilování divákovy tendence vztahovat k sobě scénické jevy jako skutečnost slouží v principu i kladení otázek publiku. Nejenže tímto

---

69 Ať už daných přirozeně či ovlivněných nějakou nemocí.

70 Tím samozřejmě nechceme s jistotou tvrdit, že předměty jsou skutečně pravé, ale dokumentární divadlo je postavené na důvěře v pravost předkládaného materiálu – konkrétně na našem vnímání ovlivněném tím, že dané jevy jako pravé vnímat bude.

způsobem experti akcentují svou existenci v témže "tady a teď" jako diváci, ale zároveň nutí publikum zaujmout osobně aktivní vztah k předkládaným otázkám. Například položením otázky "jakou část z vašich příjmů by měl spotřebovat váš nájem?", pobízejí tázaného vztáhnout otázku položenou v rámci divadelního tvaru ke své reálné zkušenosti a na jejím základě vypočítat odpověď, která se opět stane součástí "divadla", čímž by se pro diváka divadelní a skutečná realita mohly spojit dohromady. (Ačkoli je třeba poznamenat, že experti jak ve 4. světě, tak i ve Vadí/nevadí s odpověďmi publika dále pracují jen minimálně, takže se jedná spíše o jednorázový apel než dialog.)

Podobně se pak na divákovu schopnost propojit si předkládané informace okamžitě a přímo s realitou snaží experti působit i tím, že třeba rozepisují na podlahu kalkulace, kolik peněz jim zbyde denně z příjmu na jídlo po odečtení všech výdajů. Odčítané sumy a dvakrát podtržený výsledek, zvící například výše 30 korun, jsou působivé právě proto, že jsme si díky jejich věcnosti schopni konkrétně představit, jak těžko se s nimi ve společnosti, v níž jsme sami zvyklí každodenně fungovat, dá žít.

Dojem skutečnosti ovšem předložené jevy nemusí vyvolávat pouze tím, že je jsme schopni bez váhání zařadit do roviny námi prožívané zkušenosti, ale i tím, že se experti projevují jako živí lidé, obtížně se vyrovnávající se svou situací na scéně, takže pro nás není obtížné představit si sebe sama v podobné situaci. Vyrovnávání se s touto situací je potom jistým druhem jednání. To můžeme pozorovat například u sociální pracovnice Aničky, která v jedné ze scén prezentuje svůj ideál života, v němž není třeba peněz, pokud mezi lidmi vládne solidarita. Anička svou hereckou situaci, spočívající v tom, že vystupuje na scéně bez jakýchkoli znalostí hereckého řemesla, řeší obvyklým způsobem "neherců": viditelně přehrává. Obsah sdělení, který se tímto způsobem snaží předat, vyznívá tím pádem zcela neautenticky, jakoby ve skutečnosti nevycházel z jejího vnitřního přesvědčení. Její výstup tak působí spíše jako jakási křečovitá snaha udržet optimistickou víru v nepotřebnost peněz i tváří v tvář opodál stojícímu Zdeňkovi, který, sám tonoucí v ohromných dlužích, její názory skepticky komentuje. Její jednání tak nespočívá v přesvědčivém šíření idealismu, ale ve viditelné snaze vyrovnat se s vlastní hereckou situací, přičemž toto jednání se významově spojuje s její úpornou, ale marnou snahou přesvědčovat člověka nacházejícího se v kritické finanční situaci, že by mu peníze k ničemu nebyly.

Příkladem podobného typu může být i Danino referování o zhoršujících se podmínkách, jaké panovaly na Úřadu práce, které ve finále vedly k jejímu zhroucení. Dana svou zkušenost vypráví s lehkým podtónem ironie a celkově se pokouší prezentovat se jako člověk, který si nad traumatickým zážitkem udržuje nadhled. Její patrná snaha udržet tento způsob vystupování i před divákem zpřítomňuje její vyrovnávání se s těžkou životní zkušeností. Snaží se jí totiž zbavit způsobem, kterým o ní mluví: odsouvá ji od sebe a prezentuje ji jako věcnou, společensky přínosnou informaci.

Třetím příkladem tohoto typu, ukazujícím znovu, proč jsme u expertů účinkující ve 4. světě narazili na zobrazování jednání skrze jednání, byl Jiřího spontánní proslov na repríze 31. května 2015. Krátce před touto reprízou došlo k onomu nečekanému úmrtí jejich hereckého kolegy Karla a Jiří svůj proslov věnoval tomu, proč chtějí i navzdory této události pokračovat se 4. světem dál. Silně patetický tón i výrazy, které Jiří zvolil, by v jiné situaci třeba vyzněly přepjatě a nepravdivě. Takto ovšem byly výrazem jeho snahy popsat smysl hraní 4. světa jako velké poslání proto, že přesvědčením publika o nezbytnosti nést toto "poslání" dál i přes smrt přítele, potřeboval dodat víru i sám sobě. Přičemž bylo patrné, že se on i ostatní aktéři skrze jeho proslov se smutnou situací vyrovnávají.

Síla, s jakou všechny tyto tři scény působí na diváka, spočívá právě v tom, že experti jednájí: rozvíjejí aktivitu, která cosi mění v přítomném čase. Přitom se jejich jednání ve skutečné situaci (životní), prostoru (jeviště) i čase stává zároveň i jednáním zobrazovaným, fungujícím v rámci záměrného celku díla. Než budeme v teoretické části naší práce hlouběji zkoumat vztah expertů k herectví řekneme pouze, že využívání expertů namísto klasických profesionálních herců dává smysl jen potud, pokud experti dokážou vyvolat dojem, že zůstávají na scéně "sebou samými". Výše uvedené příklady ukazují, jak se toho experti snaží, v rámci "reálného" prostředí, které pro své vystupování využívají, dosáhnout poukazováním k originální (ať už fyzické či faktické) podstatě předváděných jevů či využívání mluvení jako jednání, které má pro ně osobně i psychoterapeutické účinky. Ve všech těchto příkladech potenciál vyvolat dojem skutečnosti vychází z toho, že se experti obracejí individuálně a přímo na diváky. Jakým způsobem se toho ale zde snaží dosáhnout v rámci komunikace nepřímé?



Jedním příkladem může být scéna, v níž Jiří se Zdeňkem prezentují výši svých dluhů. Formálně je celá situace vystavěna jako hra na přebíjenou, kde každý z nich sedí na jednom konci konferenčního stolu a proti sobě "házejí na stůl" sumy, které dluží nejrůznějším, v naší společnosti známým, subjektům - Petrem Kellnerem počínaje a Dopravními podniky konče. Ostatní experti v reakci na statisícové sumy "udiveně" hvízdají. Experti tak divákům jednotlivé částky sdělují nepřímo skrze dialog, v němž jsou ovšem nuceni své verbální i nonverbální reakce "rozehrávat" a předstírat, že uvedená data slyší poprvé v životě. Smyslem toho je pravděpodobně využít realistický způsob herectví - vzhledem k jejich chybějící herecké přípravě ale divák pociťuje jejich dialog jako viditelné přehrávání, které ovšem dojem skutečnosti nezáměrně (a netematizovaně, na rozdíl třeba od scény s Aničkou) rozbíjí. Prezentované dlužné částky tak i přes své astronomické výše působí na diváka mnohem slaběji, než onehdy prováděné kalkulace příjmů a výdajů a to jen proto, že jsou součástí situace, která je "nevhodným použitím hereckého materiálu" označuje za "falešné".

Toho, co tato scéna na rozdíl od některých jiných postrádá, jsme si mohli všimnout na repríze 31. května: při vypočítávání svých nezaplacených pokut DPP si Zdeňk náhle, uprostřed odříkávání naučeného dialogu s Jiřím, vzpomněl, že tento týden dostal další dvě pokuty. Toto Zdeňkovo zpřítomnění situace náhle nezáměrně připomnělo, že tato hra na přebíjenou vlastně reflektuje jejich reálnou a postupně se zhoršující situaci. Také ale definitivně označilo většinu ostatní komunikace mezi experty v této situaci za evidentní hraní, které má dojem skutečnosti pouze vyvolávat.

Tento typ hraní je ovšem třeba ještě odlišit od ostentativní divadelní stylizace, jejímž cílem je vyvolat dojem že hrající člověk je, na rozdíl od postavy, kterou hraje v rámci stylizace, skutečný. V tomto typu divadelní stylizace je provedena třeba scéna přeprogramování - experti vyjdou ze stanu s ostentativně suverénním držením těla a pronášejí klišé, jaká jsou obvykle v naší společnosti přisuzována asociálním zámožným podnikatelům (označování sociálně slabších jako příživníků, atd.). Z této tezovitě ztvárněné role jedinců úspěšných v naší společnosti je ovšem po chvíli "probudí" Eduarda svými nevěřícími protesty proti tomuto typu rétoriky a oni se zase stávají sami sebou. Tuto divadelní stylizaci tak používají jako synonymum pro "fikci": pro vyjádření své *představy*

boháčů, stejně jako podobným stylizovaným duchem naznačují, že tanec Aničky s Davidem Coperfieldem je pouhý sen.

Na základě výše zmíněných příkladů, které se snaží postihnout všechny typy situací, v nichž se experti v této inscenaci nacházejí, můžeme konstatovat, že tvůrci využívají nejrůznější divadelní prostředky s důrazným zřetelem na to, aby akcentovali jejich reálnou, originální podstatu. Ať už je to snaha využít jejich osobního charismatu, faktů z jejich života, tematizace jejich vztahu k herectví, snaha o herecký realismus či výše zmíněný účinek stylizace tak to hlavní, v čem se liší je, nakolik ve vztahu k vytvoření dojmu autenticity skutečně fungují. Tato představení mísí dohromady více divadelních kódů, mezi nimiž musí divák přepínat, protože se liší způsob jakým se jednotlivé znaky vztahují k originálu a nakolik vůbec situace či jevy přiznávají svou znakovou povahu.

Základní struktura této inscenace je příznačně postavena jako už zmíněný výcvikový tábor pro nepřizpůsobivé. Mezi jednotlivé situace v nichž se účinkující více či méně evidentní hereckou stylizací snaží vystupovat jako lidé jsou vloženy scény v nichž v synchronizované choreografii demonstrují nejrůznější společenské mechanismy. Ať už jde o mechanismus byrokratický v němž vykonávají známé ilustrativní pohyby úřednické práce, o mechanismus všedního úmorného pracovního koloběhu zobrazovaného společnými nádechy a výdechy či o systém, který je symbolicky vyřazuje ze společnosti jejíž rytmus a nároky odmítají. Z kontrastu těchto scén, ústících v kolektivní účast "přeprogramování" na adaptabilitu se scénami v nichž vystupují jako obyčejní lidé a projevují se co možná nejvíc "sami za sebe" pak vyplývá hlavní téma 4. světa. To lze interpretovat například tak, že je jím střet skutečných živých lidí s odlidštěným systémem, který je nutí hrát role, jež odmítají a neumějí hrát.

### ***Scénické působení expertů***

Na základě našich analýz zde můžeme velmi zjednodušeně rozdělit scénické působení expertů na to, kdy se svým vystupováním snaží vyvolat dojem civilnosti ("přirozené skutečnosti") a kdy naopak zdůrazňují své demonstrování. V analýze Vadí/nevadí jsme naznačili, že i demonstrování může ve svém důsledku posilovat

dojem "přirozené skutečnosti". Podívejme se na otázku demonstrování z bližšího teoretického pohledu. Cílem zmíněných demonstrováných situací (třeba marné hledání práce či útěk Ani a Evžena ve Vadí/nevadí či úřednický aparát a přeprogramování ve 4. světě) je podat zprávu o jisté situaci či společenském mechanismu, aby si o ní diváci mohli učinit jasnou představu a úsudek.

Tento zjednodušený princip demonstrování popsal mnohem preciznějším způsobem Bertolt Brecht ve své známé pouliční scéně, přičemž dodává, že "demonstrátor nemusí být vůbec umělec. Co musí umět, aby dosáhl svého cíle, umí prakticky každý. Není-li, dejme tomu, s to provést tak rychlý pohyb jako postižený, kterého napodobuje, stačí, když jen vysvětlí: postižený se pohybuje třikrát rychleji a jeho předvádění tím ani neutrpí ani se neznehodnotí. Spíše má své meze jeho dokonalost. Jeho výkon by byl narušen, kdyby kolemjdoucím byla jeho imitační schopnost nápadná. Musí se vystříhat toho, že by někdo zvolal: Jak pravdivě, jak věrně zpodobuje šoféra. Nesmí nikomu "učarovat". Nesmí nikoho lákat z všedního dne do "vyšší sféry".<sup>71</sup> Všem výše uvedeným požadavkům na demonstrátory by experti poměrně přesně vyhovovali včetně toho, že nejsou umělci, nápadnou imitační schopností nevynikají a už svým pojmenováním<sup>72</sup> naznačují, že se naopak snaží lákat z "vyšší sféry" do "všedního dne".

Německý teoretik Jens Roselt<sup>73</sup> dokonce postupuje o krok dál a zastává názor, že experti jsou demonstrátoři během celého svého pobývání na scéně. Tedy i ve scénách, které my jsme nazvali "civilními" a kdy experti prezentují své životní zkušenosti. Vysvětluje, že zde nejde jako u Brechta o zachování distance mezi "hercem" a "viditelnou postavou", ale o distanci kterou si expert vytváří mezi sebou samým a postavou, případně svým příběhem a to proto, že ani sami sebe ani příběh emočně neprožívají.

O tomto tvrzení můžeme vyjádřit dvě pochybnosti – první vyplývá z našich analýz Vadí/nevadí a 4. světa a druhá se týká jeho teoretické podstaty.

Naše první pochybnost spočívá v tom, že v principu není logické, aby experti (vzhledem k tomu, že jsou přítomní *právě* jako experti) byli demonstrátoři po celou dobu svého pobývání na scéně, protože cílem demonstrátorů je od sebe

---

71 Str. 51 in [BRECHT].

72 Není ostatně pojmenování "expertů všedního dne" aluzí na tento citát?

73 Str. 60 in [DREYSSE1].

demonstrováné jasně "oddělit", aby z něj učinili předmět divákova soudu. Cílem expertů ale přece není svou "roli subjektu příběhu" či životní příběh sám podrobit soudu. Vystupuje zde spíše jako někdo, jehož životní zkušenosti jsou výplodem skutečnosti a právě tento status ho opravňuje k tomu, aby ve vztahu k probírané problematice fungoval jako průkazný materiál na *základě něhož* divák poté soudí. Je-li navíc cílem dokumentárního divadla společensky se angažovat, dokonce poměrně často i ve prospěch té společenské skupiny, z níž "čerpá" své experty (což je případ námi analyzovaných inscenací<sup>74</sup>), bylo by přímo nesmyslné<sup>75</sup>, aby soustavně zcizovala divákův dojem, že před ním na scéně stojí skuteční lidé.

Bylo by ale především třeba prošetřit Roseltovo tvrzení z pohledu teoretického a tak si ho pro začátek rozdělíme na dvě poloviny

První části tohoto tvrzení bychom snad mohli rozumět tak, že Roselt u Brechta vidí na scéně herce (profesionálního umělce), který zvenčí komentuje "viditelnou postavu". Zde je ovšem třeba doplnit, že termín "viditelná postava" je poměrně nešťastný. Za prvé, aby divák vůbec mohl vnímat komentář této postavy, musí pro něj být přece "viditelný" i "herec". Za druhé tento "herec" vytváří nejen onu "viditelnou postavu" ale i postavu "komentujícího herce", čímž vznikají postavy dvě (komentátora a komentovaného), jichž obou je herec autorem a pouze k jejich ztvárnění používá odlišné prostředky. Za třetí budeme-li se o celé věci bavit z pohledu diváka, jak Roselt naznačuje, snad by bylo lépe přidržet se Zichovy teorie a mluvit namísto o "postavách" o "dramatických osobách", které si divák během na základě vnímání postav vytváří.

Ve vztahu k expertům můžeme Roseltovu tvrzení rozumět tak, že podle něj na scéně vidíme experta, který demonstruje svou roli a svůj příběh tím, že o nich pouze svědčí a neprožívá je. Uplatnili-li bychom na toto tvrzení tutéž úvahu jako předtím na "herce" a "viditelnou postavu" vidíme, že by u experta bylo třeba dojít k téže kritice jako u Roseltova pojetí herce v tom smyslu, že přece i expert vytváří jistý herecký znak<sup>76</sup> ("sám sebe"), který stojí proti hereckému znaku,

---

74 Dalším příkladem této časté praxe je inscenace *Jako doma*: ONY Kateřiny Jungové nebo *Boys&Girls* Terezy Durdilové/Magdy Stojowské a často toho využívají i Rimini Protokoll (například inscenace *Airport Kids*, *Vùng biên giới*, atd.).

75 Výjimkou by samozřejmě bylo, kdyby daná inscenace záměrně tematizovala falešnou autenticitu, to ale není případ toho typu dokumentárních inscenací, jimiž se zabýváme zde, přestože takové inscenace existují.

76 Mluvíme zde radši o hereckém znaku, jehož jedním zvláštním případem je herecká postava, která by ovšem jako termín mohla být v případě expertů problematická

který utváří jako svou roli (subjekt příběhu). Odcitujeme ještě jednou Brechta, který tvrdí, že herec, aby zůstal demonstrátorem, "musí toho, koho demonstruje demonstrovat jako cizí osobu, nesmí při svém výkonu zcela setřít to, že "on udělal to, on řekl to" a zároveň z druhé strany dodává, že "to, co publikum vidí, není sloučením demonstrátora a demonstrovaného, není bezrozpornou třetí postavou, v níž se rozplynuly rysy postavy první (demonstrátor) a postavy druhé (demonstrováný)"<sup>77</sup>.

Z našich analýz ale naopak spíše vyplývalo, že se zde experti v "civilních" scénách nesnaží sami sebe záměrně demonstrovat jako cizí postavu – naopak se pokoušejí zůstat sami sebou. To, nakolik je divák skutečně jako autentické lidi vnímá, je potom jiná otázka, než otázka demonstrování v tomto smyslu (to už bychom mohli v souvislosti s Brechtem spíše mluvit o projevech jejich neherectví jako zcizovacím efektu vzhledem ke jejich zformovanému "já", které mají představovat). Jako rozpoznatelní demonstrátoři a demonstrování potom experti v našich představeních vystupují spíše v jistém konkrétním typu scén, u nichž se snaží tímto způsobem objasnit podstatu situace. Přičemž již zmíněný vedlejší (nebo hlavní?) záměr je, aby vedle svých demonstrovaných já vytvářeli dojem, že zůstávají sami sebou a nehrají.

Této civilní rovině, v níž se experti snaží na scéně vyvolat dojem skutečnosti, se budeme nyní věnovat teoreticky. Pro začátek předznamenujeme, že i komunikace přirozená nabývá v divadelním kontextu povahy komunikace ukazované a z hlediska celkového inscenačního záměru dokonce záměrně ukazované. z tohoto pohledu si ji nyní pracovně rozdělíme.

Budeme rozlišovat záměrnou a záměrně nezáměrnou<sup>78</sup> komunikaci – a to jak na úrovni, kdy expert komunikuje s jiným expertem, tak když expert komunikuje přímo s diváky. Za záměrně nezáměrnou komunikaci považují inscenátory záměrně začleněné projevy neúplné zformovanosti expertů:

a) v interakci experta s jiným expertem to může být třeba vzájemné "pošťuchování", apod.,

b) v interakci experta s divákem pak třeba rozpačité pomrkávání do publika,

---

77 Str. 56 in [BRECHT].

78 Ovšem s vědomím, že jistý podíl čisté nezáměrnosti je přítomen neustále v každém divadelním tvaru, a proto by asi bylo lepší mluvit o záměrnosti pouze převažující.

c) a naposledy momenty v nichž ostenzivně prosvítají herecké nedostatky expertů (zakoktávání, pohybové nedokonalosti, rozpaky, atd.). Je třeba zdůraznit, že tento princip záměrné nezáměrnosti je alespoň v jisté míře začleněn v komunikaci záměrné.

Pod záměrnou komunikací na úrovni expert/divák potom rozumím verbální či nonverbální sdělování dané zprávy jednoho experta přímo divákům.

A do záměrné komunikace odehrávající se interakcí mezi experty, patří:

a) interakce vznikající "tady a teď", v níž ale expert reaguje v rámci své záměrné formace (expertů ve 4. světě si pomáhají při stavění stanu, Zdeněk začlení do diskuze novou informaci o stavu svých dluhů),

b) interakce předem nazkoušená (ve smyslu replik a reakcí) nicméně "tvářící se" reálně, která tím pádem vykazuje znaky realistického herectví (diskuze ve 4. světě, komentování fotografií ve Vadí/nevadí),

c) interakce demonstrována (příp. stylizovaná, jako je ve 4. světě stylizovaný tanec Aničky s Davidem Coperfieldem).

Tímto pracovním rozlišením se samořejně nesnažíme tvrdit, že zde vedle vší této záměrnosti neexistuje nezáměrnost, která je po celou dobu přítomná. Pouze jsme se pokusili o poněkud hrubé systematizování několika typů interakcí, které nás posune v dalším uvažování.

## **T e o r e t i c k á   č á s t**

### ***Funkce experta***

Existence dokumentárního divadla jako uměleckého vyjádření hodného toho jména závisí na tom, nakolik mu divák přisoudí schopnost něco skutečně dokumentovat (tedy průkazným způsobem ukazovat na jistou skutečnost). Zaměříme se nyní na ústřední "prostředek" této dokumentace, což jsou v námi zkoumaném typu divadla experti všedního dne.

Charakterizovali-li jsme dokumentární divadlo jako divadlo angažované, vyplývá z toho, že jeho hlavním cílem je předat svou angažovanou zprávu takovým způsobem, aby k divákovi pronikla. Vyjdeme nyní z tvrzení, že používání expertů namísto profesionálních herců má smysl jen tehdy, pokud přítomnost experta na scéně přináší kvalitu, která má na diváka takový účinek, jehož by profesionální herec nemohl docílit navzdory sebelépe zvládnutému hereckému řemeslu. Je zřejmé, že tento účinek potenciálně pramení z toho, že expert vystupuje na scéně sám za sebe, a tudíž sdělení, které podává rámci svého výstupu, je ve vnímání diváka "potvrzeno skutečností". Z tohoto úhlu pohledu čím více se expert ukáže jako autentický svědek, jehož postoje a existence jsou na předkládaném divadelním tvaru ve své podstatě nezávislé, tím větší hodnotu bude logicky mít jeho svědectví ve vztahu k sociálně angažované zprávě podávané celým divadelním tvarem.

Shrnuli-li bychom výše uvedené poznatky, pak k vyvolání dojmu "autentického svědka" napomáhají tři věci: 1) divák je upozorněn na fakt, že před ním na scéně stojí "skuteční" lidé, takže k nim na základě tohoto vědomí přistupuje, což formuje jeho optiku; 2) expert při svém vystupování volbou výrazových prostředků maximálně zdůrazňuje, že je zde sám sebou; 3) inscenátoři dávají záměrně prostor vyniknout expertově herecké neprofesionalitě s cílem vyvolat dojem jeho autenticity.

Je ovšem logické, že v souladu s tímto cílem vládne mezi experty i inscenátory silná tendence vymezovat scénické působení experta oproti působení herce, jehož cílem je (banálně řečeno) stát se skrze svou hru "někým jiným" než sebou

samým. I když vymezení se tvůrců vůči herectví v mnohém ovlivňuje způsob, jakým se experti v rámci celkové struktury díla pohybují (toto tvrzení rozvineme později), stále ještě nepředurčuje, jak budou experti a jejich funkce vnímáni cílovým recipientem. A protože samozřejmě právě na tom, jak budou experti vnímáni z této strany, závisí úspěch umělecké, a především sociálně-angažované snahy tvůrců, podíváme se nyní na experty blíže ze stanoviska vnímatele.

Pokusme se je pro začátek uchopit z této perspektivy skrze to, proti čemu se vymezují – herectví – které už bylo, na rozdíl od expertů, teoreticky zpracováno natolik rozsáhle, že nám může posloužit jako pevnější odrazová plocha. Můžeme se totiž ptát, zda je vůbec možné zůstat na scéně sám sebou coby autentickým lidským originálem a v čem se konkrétně experti ve svém působení od herců liší.

Nejprve je třeba položit si otázku, jaká je funkce herce v rámci divadelního díla, přičemž je zde třeba zdůraznit, že funkci rozumíme spolu s Ivem Osolsobem<sup>79</sup> v matematickém smyslu jako čemusi závisle proměnnému. Otakar Zich definuje herce takto: "Herec je umělec představující myšlenou osobu sebou samým"<sup>80</sup>. Vidíme, že stranou slova "umělec" (které prozatím pracovně vytkneme před závorku), je u Zicha herec charakterizován svou funkcí "představovat", přičemž představovaným je "myšlená osoba" a materiálem, skrze nějž se představuje, hercova vlastní psychofyzická totalita.

Výraz "představovat myšlenou osobu" zde příhodně upřesňuje onu výše formulovanou a potenciálně zavádějící představu, že by se herec měl stávat vždy "někým jiným". Zohledňuje se zde totiž možnost, že ona "myšlená osoba" může odkazovat i k herci samotnému – neboli že herec svým jednáním může dávat divákovi takové podněty, aby mu vnuknul představu, že před ním stojí skutečně on sám jako lidská bytost. Herec v tomto případě ovšem zdůrazňuje některé své rysy a potlačuje jiné, aby ze sebe zformoval takový tvar sebe sama, aby v divákově mysli vznikl žádoucí obraz.

Příkladem nám budiž třeba Miroslav Horníček<sup>81</sup> pohrávající si jednou s představou, že by se stal průvodcem Prahou a tudíž v zájmu komičnosti

---

79 In [OSOLSOBE1].

80 Str. 48 in [ZICH1].



akcentuje své venkovanství<sup>82</sup> a po druhé v zájmu vtipného vylíčení svého zážitku s koňmi zdůrazňuje intonací i gesty svou nešikovnost<sup>83</sup>. V tomto smyslu ze sebe Horníček vytváří jakýsi myšlený a záměrně stavěný konstrukt. V principu se tedy jedná o stejnou činnost jako kdyby hrál třeba Alcesta, až na to, že zatímco cílem hraní Alcesta klasickým činoherním způsobem by bylo spíše nechat zmizet či rozpustit hercovu pravou identitu v hrané postavě, v tomto případě je cílem vytvořit dojem prezentace hercovy pravé identity, která je ovšem nenápadně zformovaná do žádoucího umělého tvaru (vidím Horníčka-venkovana či Horníčka-nejezdce). Tento umělý útvar, který ze sebe herec formuje, nazývá Zich herecká postava a obraz, který se na základě jejího vnímání utváří v mysli diváka ("skutečného Horníčka"), pak pojmenovává jako dramatickou osobu. Herecká postava od dramatické osoby se tak neliší svou strukturou, ale tím, kdo je tvůrcem majícím rozhodující vliv na její podobu (v prvním případě herec a ve druhém divák). Zvláště podstatné pro naše účely je věnovat pozornost Zichovu varování před nerozlišováním herce a herecké postavy, které je ještě větší tam, kde, jako v případě Horníčkově, herec hraje sám sebe. "Mohlo by se především zdát, že herecká postava je totožná s hercem, a to by byl omyl, zaviněný tou okolností, že látkou hereckého díla, tj. právě postavy je herec sám. Jako není sochou mramor, nýbrž až zformovaný mramor, tak je, stručně řečeno, "postavou" až "zformovaný herec", s tím rozdílem ovšem, že tuto formaci provádí herec sám, tž herec, jenž je formován"<sup>84</sup>.

Z obdobné příčiny potom vzniká nebezpečí ztotožňování herecké postavy a dramatické osoby, přičemž nezbytnost tohoto rozlišování plyne z obrazové povahy divadelního díla. Při vnímání takového díla totiž v mysli recipienta nevzniká pouze jedna významová představa (co to, co vnímám, *je*), ale významové představy dvě (co to, co vnímám *je* a co to *představuje*). První

81 Jaroslav Etlík ve svém Divadle jako zakoušení uvádí pro totéž příklad Jiřího Šlitra. Použitím příkladu Miroslava Horníčka se nesnažíme skrýt inspiraci Etlíkem, kterou přiznáváme, ale využít příkladu, který nám umožňuje ukázat, jak tentýž herec akcentuje různé aspekty sebe sama, aby vytvořil odlišnou postavu a přitom stále zůstal sám sebou.

82 Miroslav Horníček –, Přehlídka Prahou, jejíž televizní záznam byl pořízen 1977.

83 Miroslav Horníček – Hovory H – Pár zážitků Miroslava Horníčka z festivalu v Karlových Varech (čerpáme rovněž bohužel pouze z filmového záznamu), kdy například vidíme, jak Horníček vypráví své zážitky a pak si v jeden moment sundá brýle z hlavy uprostřed vyprávění jak předjímá, že o chvíli později ho vyprávění dovede k nutnosti se zaklonit, tak aby mu nespadlo – z toho vyplývá, že má vybudovaný jistý gestický kód, že se pro své vyprávění záměrně zformoval a je si toho vědom (sundání brýlí).

84 Str. 45 in [ZICH1].

z těchto představ, která by v našem případě říkala, že vidím hrajícího herce, nazývá Zich představou technickou a je podle Zicha rázu abstraktního (pouze to vím, že je to hrající herec). Ve své teorii pak zaměřuje pozornost spíše k představě druhé, obrazové, která vzniká v mysli diváka proto, že v případě obrazových umění se skutečného významu daného jevu nedoberu skrze to, čím tento jev sám o sobě je, ale skrze to, co představuje.

To je ovšem evidentní tam, kde divadelní dílo pracuje s reprezentací jako se (znovu)zpřítomněním něčeho fyzicky nepřítomného (a Zich ve své teorii vychází z typu divadla, které na reprezentaci stojí), ale Zichovo rozlišení významových představ nám může pomoci uchopit například i divadelní díla stojící na principu napětí mezi tím, co daný jev reprezentuje (představuje) a čím "skutečně je". Příklad této praxe, jejíž obliba od dob Zichových sílí, můžeme nalézt třeba v inscenaci *Kosti*<sup>85</sup> Matiji Solce, v níž jsou jako materiál pro loutky živých zvířat využívány kosti (jiných) zvířat mrtvých. Celý princip stojí na tom, že významová představa obrazová nevzniká jen při sledování živých zvířat, ale že se konfrontuje se záměrně vytvořenou významovou představou obrazovou druhou, a to představou kostí (vznikající na základě vjemu skutečných kostí). Významy, k nimž je tímto střetem obrazových představ odkazováno, jsou pak spojeny se smrtí, rozkladem a znovuzrození v jiné tělesné formě.

V případě herectví pak stejný princip funguje například u herectví brechtovského, v němž herec komentuje postavu, kterou hraje: ono napětí pak spočívá mezi obrazovou představou komentátora a obrazovou představou komentované dramatické osoby (např. Trigorina), přičemž původce obou z nich je týž herec. Celý princip pak funguje na tom, že první z představ obrazových (kosti, komentátor) jsou tvarově shodné s představou technickou (s vědomím o pravém původu jevu), kdežto druhé představy obrazové (živé zvíře, Trigorin) se zjevně s realitou neshodují. Záměrnost vytvářené zprávy ("představuje něco") je ovšem zřejmější na příkladu komentátora, u nějž je patrný proces formování (vyvolávající obrazovou představu) než u tvarově neproměněných nezměněných kostí, které jsou ale ve skutečnosti součástí záměrné významové výstavby díla neméně než komentátor.

---

85 Psáno na základě reprízy 25.6. 2015, která se odehrála v divadle DRAK v rámci Divadla evropských regionů v Hradci Králové

Jde tedy podle Zicha o to, věnovat u obrazového díla prvotně pozornost tomu, co daná entita představuje, a nikoli čím sama o sobě je a z tohoto důvodu je třeba důsledně rozlišovat i mezi hereckou postavou a dramatickou osobou. Jejich směšování je podle Zicha "nesprávné směšování představy technické s představou obrazovou a bylo by stejnou logickou chybou, kdyby někdo zaměňoval sochu s tím, co představuje. Příčinou tohoto omylu je neobyčejná podobnost mezi představou technickou a obrazovou právě v herectví, pramenící odtud, že látkou hereckého díla, tj. "postavy", je živý člověk (totiž herec sám) a že dramatická osoba jakožto "jednající" je také živá bytost, dokonce zpravidla také člověk"<sup>86</sup>. Při vnímání divadelního díla je tak v Zichově teorii herec coby živý člověk přítomný pouze v abstraktním vědomí diváka a je skryt za znak, který ze sebe utváří. Ze Zichovy teorie tudíž vyplývá, že funkcí herce je zformováním sebe sama vytvořit znak, který bude zprostředkovávat zprávu o jiné realitě, o dramatické osobě, přičemž fyzická přítomnost herce jako originálního člověka na scéně není pro Zicha sama o sobě podstatná.

Jak poukazuje Jaroslav Etlík, Zich zohledňuje pouze to, co je na hercově tvorbě záměrné - tedy jeho hru. Z této perspektivy "záměrného" a "umělého" potvrzuje funkci herce jako tvůrce znaku i Etlík. Například ve svých Termínech k dohodnutí spatřuje podstatu herectví v tom, že "hercův pohyb, konstitutivně zakládající jeho hru, musí směřovat k transformaci hercova vlastního přirozeného bytí v umělou znakovou entitu, tedy v herecký znak."<sup>87</sup> V souvislosti s tím podotýká, že se jak z hercovy strany musí jednat o pohyb záměrný, tak i "divák musí ve svém vědomí chápat hercův pohyb jako zobrazení záměrného, cíleného jednání dramatické osoby nebo ho musí vnímat (dokonce i případně jeho absenci) jako nositele nějakých jiných významů, které s jednáním postavy přímo nesouvisejí"<sup>88</sup>. Ve své studii Divadlo jako zakoušení pak podotýká, že vzhledem k umělosti umělecké tvorby má ze sémiotického hlediska podobu znaku každý materiál, který je zformovaný do záměrného výrazu.

Na rozdíl od Zicha ale mluví o permanentě přítomné dualitě vjemu: za prvé má divák vjem přirozený (tedy toho, co objekt či subjekt sám o sobě skutečně je – řekněme třeba, že je to muž a určitý člověk) a za druhé dění na scéně vnímá na úrovni sémiotické (znakové). Právě toto vnímání plodí významovou představu

86 Str. 45 in [ZICH1].

87 Str. 16 in [ETLIK3].

88 Str. 16 in [ETLIK3].

technickou, která je představou funkce (vrátíme-li se k příkladu výše pak jde o rekvizitu a tvůrce hereckého znaku) a významovou představu obrazovou (dejme tomu dýka a Macbeth). Právě na základě této duality vzniká potom podle Etlíka divadlo jako zakoušení.

Etlík tedy klade důraz i na to, že herec ze sebe znak nejen vytváří, ale utváří jej coby "originální" člověk živě přítomný na scéně. Zatímco Zich sice o hercově živé přítomnosti také ví ("ve skutečnosti je to, co vnímám, herec"<sup>89</sup> či zdůraznění v definici herce, že herec představuje myšlenou osobu "sebou samým"), ale zajímá se o něj pouze z hlediska jeho znakového fungování, tedy toho, co ze sebe záměrně vytváří a co potom představuje, Etlík jej pojímá nejen jako tvůrce postavy, ale i jako "zcela jedinečnou, ostentativně prezentovanou, přirozenou lidskou bytost"<sup>90</sup>. K našemu uvažování o funkci herce jako tvůrce znaku si tak můžeme ještě přidat akcent na herce jako nositele "materiální existence" tohoto znaku na scéně, v čemž spočívá zvláštní ontologická kvalita herectví. Oproti významové představě technické hrajícího herce jako něčeho abstraktního je tak zde akcentováno živé spolubytí herců a diváků a z něj vyplývající zpětnovazební moment, který Zichův koncept herce skrytého za znakem jím utvářeným, neumožňuje přesně zachytit. (Tento přesun akcentu, který pro nás bude dále zvlášť zajímavý, samozřejmě také souvisí i s dobou v níž obě teorie vznikaly, kdy v době Zichově byl vlivem tehdejší inscenační konvence kladen důraz více než dnes na umělou tvorbu hercovu než na přítomnost herce jako originálu člověka na scéně.)

I Jan Císař spojuje ve svém Pokusu o definici herectví funkci herce na prvním místě s jeho znakovým působením, ale i on zdůrazňuje jeho existenci mezi originálem a znakem. K této "dvojakosti" zaujímá ve svém Pokusu o definici herectví jiné stanovisko než Etlík. I když místy shodně s Etlíkem mluví o souběžném zachování originální podstaty jevu zároveň s jeho existencí ve znakové rovině (což logicky vyplývá z propojení Mukařovského definice znaku jako smyslové reality vztahující se k realitě jiné s faktem, že v divadle se přčasto setkáváme se situací kdy je tato odkazovaná "realita jiná" tvarově shodná s onou "vztahující se realitou smyslovou"), jindy zdůrazňuje oproti této paralelnosti i přeměnu originálu na znak jako proces odehrávající se před diváky na scéně.

---

89 Str. 43 in [ZICH1].

90 Str. 8 in [ETLIK2].

Tuto procesuálnost spojuje se hrou herce. Právě až hraní, podle názoru Jana Císaře prezentovaném v tomto článku, totiž uskutečňuje změnu kognitivního prostředí<sup>91</sup> v němž začínáme jednotlivé jevy vnímat nikoli pouze jako je samé, ale jako označující myšlenou realitu. Implicitně tak zde naznačuje, že originál se na scéně proměňuje ve znak až ve chvíli, kdy se stává součástí hry herce a do té doby zůstává pouze originálem<sup>92</sup>. V souvislosti s tím charakterizuje Císař hraní jako činnost, jež má "posilovat hmatatelnost znaků a zvětšovat dichotomii znaků a věcí"<sup>93</sup>. Pod výrazem "věc" Císař rozumí ne-znak, tedy originál, který existuje na bezznakové úrovni a není ničím více a ničím méně než jen sám sebou. I tento originál ale podle Císaře divákovi komunikuje jistou zprávu – zde se Císař odvolává na pojem Iva Osolsoběho "ostenze", která znamená komunikaci pomocí ne-znaků založenou na ukazování a sdílení originálu samého. Hraní se pro něj v Pokusu o definici herectví jako činnost konstituuje tím, že dává k poznání, ukazuje nějaký originál, ale tento originál se neprezentuje pouze jako on sám, ale také zároveň jako materiál pro hercovu hru, z níž se rodí znak. Divák by tak vnímal vlastně zprávy dvě – první poskytovanou originálem na bezznakové úrovni vyjevující se ostenzivně a druhou v rovině znakové.

Odlišnost mezi Císařovým a Etlíkovým pojetím tkví v tom, že pro Císaře tyto "originály" dokáží ze scény komunikovat i jen čistě ostenzivně, například samotné rukavice na scéně mohou být prostě jen skutečné rukavice, kdežto v Etlíkově pojetí duálního vjemu se v přirozeném vjemu jedná ovšem o rukavice, ale na druhé straně i neodmyslitelně o znak: v tento moment pro něj jde nikoli o čistou ostenzi, ale o komunikaci ostentativní (viz také výše jeho definice herce jako ostentativně prezentované originální bytosti), tedy znakovou, a tedy ony rukavice jsou vždy zároveň i znakem rukavic. Subjekty a objekty tak z tohoto pohledu nemohou nemít současně i znakový rozměr, pokud se nachází v hracím prostoru, protože jsou tím pádem součástí umělého a záměrně vystavěného tvaru.

Rozdíl z toho vyplývající je, že u Císaře proměňuje herec ve vnímání diváka originál ve znak (rukavice ve znak kohouta), kdežto pro Etlíka vytváří z již existujícího znaku znak další (znak rukavic ve znak kohouta). I přes důsledky,

---

91 Str. 35 in [CISAR3].

92 Toto své stanovisko rozpracovává i ve své knize Člověk v situaci, které se budeme podrobněji věnovat později.

93 Str. 32 in [CISAR3].

keré z tohoto rozporu vyplývají a nezbytnost přesně si určit co rozumíme pod pojmem "ostenze", k čemuž se dostaneme dále, se funkce herce ani u Císaře v podstatě nemění (a čím se liší, je jeho pojetí bytí mezi originálem a znakem). Cílem jeho hry u Císaře je, aby se "materiál, s nímž herec pracuje, pomocí hraní zachází, proměnil v jinou kvalitu tohoto originálu (při jeho zachování), jež znamená zásadní a první krok ke vzniku divadelní funkce"<sup>94</sup>. Hercova činnost je tedy pro něj aktem zakládajícím funkci divadelní, která, analogicky k Jakobsonově funkci poetické, znamená, že se veškerá pozornost koncentruje na "sdělení pro ně samo"<sup>95</sup> v tom smyslu, že se přítomné subjekty, objekty, situace, atd. ukazují jako zpráva a ve vzájemné interakci se spojují do zprávy celkové. Hlavní funkcí herce tedy je i zde hrou vytvořit znak, který umožňuje vznik a přenos zprávy (a zároveň s tím je pro Císaře jistá zpráva vytvářena i ostenzivním působením objektů a subjektů).

Shrňme tedy, co nám na základě těchto stručných teoretických exkurzů vyplynulo jako charakteristické pro funkci herce. Zjišťujeme, že Zichova definice "herec je umělec představující myšlenou osobu sebou samým" je v principu potvrzená všemi zmíněnými teoretiky, ačkoli se jednotlivě liší v poměru důrazu, který kladou mezi "myšlenou osobu" a "sebou samým", tedy mezi znak a originál. Právě díky této diverzifikaci přístupů - od čisté znakovosti, přes paralelnost znaku a originálu až po akcentovanou procesualnost vzniku znaku, implikující možnost samostatné existence originálu na scéně - můžeme nyní zkusit zformulovat takovou charakteristiku funkce herce, která by byla platná pro všechna zmíněná pojetí, a tudíž si mohla nárokovat jistou obecnost. *Funkcí herce je celým svým živým bytím a jednáním v hracím prostoru vytvářet zprávu, která je divákem vnímána jako záměrná a která se podílí na zprávě podávané celým uměle vytvořeným divadelním tvarem.*

Jistěže herec může podat i zprávu z pohledu diváka nezáměrnou, například když evidentním nedopatřením zakopne, to ale není samozřejmě jeho funkcí (a podílí-li se nějak tato zpráva na divadelním tvaru pak tím, že hercova chyba ruší jeho celkový záměr a zpráva zde podávaná svědčí pouze o hercově osobní indispozici a v širším smyslu pak o živé přítomnosti skutečného člověka

94 Str. 32 in [CISAR3].

95 Tamtéž.

na scéně). Do výše uvedeného pokusu o definici patří jak v první řadě herec jako tvůrce znaku (u Zichovy herecké postavy) coby člověk zformovaný do záměrného výrazu (Etlík), tak i jeho skutečné bytí v prostoru jako živého člověka, který komunikuje s divákem a také, jak o tom mluví Císař s Osolsoběm, jeho ostenzivní (či ostentativní?)<sup>96</sup> podávání zprávy o sobě samém.

Nyní přišel čas vrátit se k onomu "herec je umělec", které jsme si výše pracovně vytknuli před závorku Zichovy definice. Protože není v našich možnostech rozřešit věčně diskutovanou otázku co ještě je a co už není umění, která často zohledňuje spíše hledisko kvalitativní, pomůžeme si zde tím, jak odlišil komunikaci uměleckou od komunikace neumělecké Ivo Osolsobě. Podle něj totiž "komunikaci uměleckou od komunikace neumělecké odlišuje její zásadně ostenzivní charakter, tj. charakter komunikace při níž jako zpráva funguje sám objekt, sám předmět sdělení, případně, při němž sama zpráva je oním objektem, jehož se sdělení týká"<sup>97</sup>. Toto specifikum komunikace umělecké ovšem koresponduje s výše formulovanou funkcí herce, do níž slovo "umělec" nebylo explicitně zahrnuto a tak z tohoto pohledu Zichem použité slovo "umělec", pokud by bylo možné jeho užití interpretovat jen takto, nenabízí pro definici žádný další podstatný rozměr. Další možnost jeho interpretace ale je, že se Zich slovem "umělec" snaží postihnout příslušnost k profesi, která je jako taková založená na řemeslném ovládnutí jistých dovedností zkombinovaných s pěstěným talentem, která nás v obecném mínění opravňuje vykonávat danou činnost. Být jako herec umělcem by pak znamenalo být povolán k tomu - tedy mít jisté schopnosti a status - abych mohl v daném médiu účinně předávat žádoucí sdělení.

V tento moment se nabízí přejít od herců k expertům. Jak bylo již řečeno, experti jsou povoláni na základě toho, že jsou autentičtí svědci. Jako takoví jsou povoláni proto, že mají potřebné schopnosti a status aby úspěšně předali své sdělení právě díky tomu, že umělci z profese nejsou. Ovšem být v roli svědka (obecně) znamená ukazovat ze sebe jen to, co je relevantní ve vztahu k předmětu svědectví. z psychofyzické jedinečnosti, osobních údajů, zkušeností, atd., jsou zveřejňovány jen ty, které slouží ve vztahu k danému svědectví průkazně (je to právě ta a ta osoba) či je doplňují o informace. Ovšem zatímco

96 Otázka zda jde v tomto případě o ostenzi či ostentaci a v jakém jsou k sobě vztahu bude probrána v další kapitolách.

97 Str. 143 in [OSOLSOBE1].

u běžného soudu se pomocí svědků případ postupně osvětluje a rekonstruuje (a opět zamlžuje, což je neméně důležité), u svědků v dokumentárním představení se případ předvádí už zrekonstruovaný, aby se osvětlil divákům. Zatímco u soudu jsou svědci usměřováni, aby vypovídali "k věci" během procesu, v dokumentárním představení je zprávou samotnou už celá jejich výpověď a proces vypovídání a s ohledem na to je toto vše záměrně formováno. Vzhledem k tomu, že divadelní dílo začleňující experty je – ostatně jako každé umělecké dílo - záměrně zformovaným konstruktem, jsou součástí této umělé struktury i jejich jednotlivé výstupy a výpovědi. Jako takové musí být logicky v souladu s touto strukturou zformovány do žádoucího tvaru, aby celkové sdělení mohlo být vůbec zformulováno. Cílem expertů je podat zprávu o své (osobní) situaci, která je součástí zprávy formované celým divadelním dílem, k níž na jedné straně přispívá a na druhou stranu je tato celková zpráva díla zprostředkovávána především právě skrze verbální a nonverbální jednání expertů coby jejich mediátorů.

Celkem vzato lze tedy říci, že experti jsou lidské originály zformované s cílem předat jistou zprávu čímž se podílejí na vytváření vyššího umělého strukturního celku. Z toho lze vyvodit, že funkce expertů v rámci dokumentárního představení se celkem neliší od funkce herce definované výše jako *"funkcí herce je celým svým živým bytím a jednáním v hracím prostoru vytvářet zprávu, která je divákem vnímána jako záměrná a která se podílí na zprávě podávané celým uměle vytvořeným divadelním tvarem"*.

Případ expertů je z pohledu Zichovy teorie podobný případu Horníčkově: formují sami sebe do záměrného výrazu, tedy do znaku (herecké postavy) a jejich cílem je, aby divákem myšlený význam tohoto znaku (dramatická osoba) byl autentická osoba, která je původcem vytvářeného znaku. Experti by tak z tohoto pohledu vytvářeli postavu, která je se svým originálním nositelem tvarově shodná a jejím cílem je, aby osoba na jejím základě vzniklá poukazovala k tomuto originálu co nejsilněji tak, **1)** aby v divákovi vyvolala zároveň dojem, že s tímto odkazovaným originálem dokonale splývá (případně, že žádná postava vůbec neexistuje a z jeviště vnímáme jen "originál" člověka), **2)** ale zároveň aby tento originál nenápadně překryla a zformovala takovým způsobem, který vyhovuje záměrům inscenace. Zichova teorie nám umožňuje uchopit působení



expertů na scéně jako záměrně zformované a tudíž znakové a na základě toho se zabývat tím, jak s touto znakovou rovinou pracují.

Háček spočívá v tom, že pokud experti, stejně jako herci v Zichově teorii, za vytvářeným znakem zcela mizí (a jejich skutečné bytí reflektujeme pouze abstraktně jako významovou představu technickou), má význam pouze jejich schopnost vypovídající znak ze sebe vytvářet, a nikoli jejich autentické bytí na scéně. Z pohledu Zichovy teorie nedisponují tudíž ekvivalentem k formulaci "herec je umělec", jehož smysl jsme pro naše účely výše analyzovali jako "být povolán a disponován svou funkcí přesvědčivě vykonávat", což by je od herců nejen odlišovalo, ale i celkově diskvalifikovalo. Z pohledu inscenačního záměru zmíněného na počátku této kapitoly jsou totiž potom jako autentičtí (a nezávislí) svědci bezvýznamní a smysl jejich využívání mizí. Pouze pokud jsme kromě jejich záměrného výrazu schopni pocítit také jejich originální bytí, jsou na svém místě a mohou funkci přesvědčivého mediátora zprávy, úspěšně plnit.

Zamysleme se proto nyní nad otázku jejich skutečného bytí v hracím prostoru z pohledu Jana Císaře, Iva Osolsoběho a Jaroslava Etlíka, kteří se problematikou přítomnosti originálů na scéně ve svých teoriích různým způsobem zabývají, a zároveň ji zpracovávají ve vztahu k pro nás inspirativní teorii Zichově a vztáhneme ji k našim dvěma analýzám.

### ***Nad teorií Jana Císaře***

Řekli-li jsme v kapitole Funkce experta, že Zichovu definici herce zmínění teoretikové *v principu* potvrzují, neznamena to nikterak, že ji potvrzují doslova a bez výhrad. Jan Císař ji dokonce ve svém Člověku v situaci, v němž se zabývá právě problematikou znaku a originálu v hracím prostoru (podle svého vlastního vyjádření), přímo zpochybňuje.

Ve své polemice pracuje s faktem, že herec myšlenou osobu utváří právě sebou samým. Tvrdí totiž, že vedle uměle vytvářené "myšlené osoby" vidíme na scéně také "hrajícího herce", kterého vnímáme jako skutečného člověka v (herecké) situaci. V jedné rovině pro něj herec "vždycky ukazuje svůj originál (sebe sama). Nic nepředstavuje, ale prezentuje se. Projevuje se jako jedinečná individualita, dává sebe sama k poznání"<sup>98</sup>.

---

98 Str. 44 in [CISAR2].

V souvislosti s tím Císař mluví o silném trendu autenticity v současném divadelním jazyce, přičemž pod tímto slovem rozumí "především jedinečné, neopakovatelné osobnostní kvality a z nich vyplývající postoj tvůrčího subjektu herce k té skutečnosti, o níž představení vypovídá"<sup>99</sup> a "důraz na originál osobnosti jako na jistou původnost, pravost a hodnověrnost"<sup>100</sup>. V jistém smyslu by do takto pojmenovaného trendu mohli spadat i experti. S tím rozdílem, že jejich vztah ke "skutečnosti, o níž představení vypovídá" nezakládají tolik osobnostní kvality ve smyslu disponovanosti tvůrčího subjektu něco ze svých osobnostních kvalit scénicky projevovat<sup>101</sup>, ale spíše životní příběh, jehož jsou na scéně nositeli (a v odkazované realitě tvůrci i oběťmi). Právě jejich osobní zkušenosti je ve vztahu k tématu inscenace činí pozoruhodnými z hlediska Císařovy "drobné zlomyslné" poznámky, že dává-li herec sám sebe takto k poznání, tak jeho "originál musí být mimořádně zajímavý, aby udržel zájem diváků"<sup>102</sup>.

Povšimněme si ještě jednou lépe Císařovy "drobné zlomyslné" poznámky – lze z ní totiž vyvodit podstatný postřeh pro Císařovo chápání originálu člověka na scéně. Císař zde svou formulací totiž naznačuje, že originálem, který má udržet pozornost diváků, myslí herce coby zcela nezformovaného člověka, působícího na scéně čistě svou vlastní autenticitou a jedinečností. To ukazuje na příkladu Miroslava Horníčka, jehož sláva a oblíbenost se podle něj "zrodily ne z toho, jaké smyšlené postavy tvořil sebou samým. Ale z toho, že dával pro poznání otevřeně a plně k dispozici sebe sama" a na příkladu Jana Wericha, jehož herectví pro Císaře "kombinovalo onu prezentaci originálu s vazbou ke "smyšlené postavě"<sup>103</sup>, kterou Werichovi nabízel text, literární předloha"<sup>104</sup>. Pod "smyšlenou postavou"<sup>105</sup> potom Císař patrně rozumí uměle vytvářený konstrukt fungující jako znak. Z Císařova pojmenování Wericha hrajícího Wericha jako originálu a Wericha

---

99 Str. 43 in [CISAR2].

100 Str. 43 in [CISAR2]

101 I když i tyto osobnostní kvality musí experti alespoň v minimální míře mít, důkazem k tomu budiž že někteří z nich své působení na scéně nezvládají a z projektu odcházejí a jiní se zase náhle projeví jako "rození herci".

102 Str. 45 in [CISAR2].

103 Str. 45 in [CISAR2].

104 Str. 45 in [CISAR2].

105 Zde jen upřesníme, že vzhledem k tomu, že se zdá, že Císař nyní mluví o tom, co divák vnímá (co herec představuje), mluvili bychom ze zichovské pozice nikoli o "smyšlené postavě", ale spíše o "myšlené osobě".

hrajícího třeba Sempronia Housku<sup>106</sup> jako znaku<sup>107</sup> vyplývá, že moment, kdy herec představuje sám sebe, nevnímá jako vytváření znaku, ale jako prezentaci autentického originálu. Do něj se pak ve Werichově případě proplétá Sempronius Houska jako postava smyšlená a nepravá. Ve stejném smyslu by potom jako originál dával sebe sama k poznání i Horníček.

Toto stanovisko se ovšem na první pohled výrazně liší od teoretického pohledu na analogickou situaci, kterou jsme v souvislosti s Horníčkem předložili v kapitole Funkce experta. V ní jsme přece došli k závěru, že i sebe sama hrající Horníček se formuje a vytváří ze sebe v tomto smyslu umělý útvar (znak). Z čeho pramení u Císaře tento posun a co může přinést našemu zkoumání? Touto otázkou se budeme nyní podrobně zabírat, protože z tohoto pohledu by se experti – zjednodušeně řečeno – dali pokládat za originály, které jsou na scéně pouze samy sebou, a tím by otázka, zda působí v rámci tohoto divadla jako skuteční a autentičtí svědci, mohla být rozhodnuta.

Abychom tuto možnost prozkoumali, zaměříme se nejprve na Císařovu myšlenku, že změna kognitivního prostředí, v němž začínáme věci vnímat jako znaky, se uskutečňuje hraním. Pro větší jasnost odcitujme, že ve svém Pokusu o definici herectví Císař podotýká, že "nejsnazší je tato změna kognitivního prostředí tam, kde se tělo jako přirozený originál dává do pohybu tomuto originálu neodpovídajícího, neadekvátního – tedy nepřirozeného", tedy například v baletu<sup>108</sup>.

Ve svém Pokusu o definici herectví cituje Císař Andrého Antoina, který tvrdil, že jeho herci z Théâtre Libre nehráli<sup>109</sup>, ale prováděli například fyzické akce, založené na chování přirozeně odpovídající okolnímu prostředí. Tento způsob herectví je podle Císaře založen na využívání přirozených znaků (symptomů), v nichž je přítomná skutečnost, s níž jsou propojeny a zůstávají "ve věci, v jevu". Z toho by vyplývalo, že hercova hra proměňuje originál (kterým je v tomto případě hercova psychofyzická totalita) ve znak jen za určitých podmínek. Tyto

---

106 Role Jana Wericha ve hře Vest pocket revue

107 Což implicitně vyplývá z duchu, jakým Císař pojmenovává Wericha jako originál, který "nic nepředstavuje, ale prezentuje se" a "dává sebe sama k poznání", jak uvádí Císař na straně 44 *in* [CISAR2].

108 Příklad baletu v tomto smyslu používá sám Císař na straně 35 *in* [CISAR3].

109 Str. 34 *in* [CISAR3].

podmínky, za nichž se uskutečňuje proměna originálu ve znak, platí u Císaře i v případě, že tímto originálem je neživá věc, k níž se hercova hra vztahuje.

Čím je z tohoto pohledu podmíněna "semiotizující" schopnost herectví, si můžeme lépe vymežit, když se podíváme na pasáž v Člověku v situaci, v níž Císař popisuje používání rekvizit v podání Hany Kvapilové: "Třeba nůžky, jehla, nit, náprstek. Jsou představení, v nichž rekvizity nejsou nic jiného než tyto reálné objekty-předměty a znamenají přesně totéž co v životě. (...) Předměty, které jsem jmenoval, by na jevišti nesloužily ničemu jinému než k tomu, aby věrně, věrohodně – jako v životě – umožnily herci, aby skutečně šil. Jindy se však mohou rekvizity stát součástí herecké akce tak, že skrze ni prodělají proces semiózy, a tím se stanou znakem. (..) Hana Kvapilová byla první česká herečka, která nepoužívala rekvizity pouze k tomu, aby s jejich pomocí vykonávala nějakou činnost, ale uměla jimi také vypovídat o vnitřních stavech své herecké postavy. Tedy: na jedné straně originál předmětu (Honzlova "věc"), na straně druhé znak, jenž zastupuje naprosto jinou realitu, dokonce abstraktní, nehmotnou, duševní stav."

Takto vnímaný přerod z originálu do znaku se může podle Císaře stát i významotvorným v tom smyslu, jak to vysvětluje na příkladu již zmíněných rukavic, které herec svou hrou proměňuje v milence: "Obě rukavice na prádelní šňůře jsou originály rukavic. Tak je také vnímáme. Nikdy to neztrácíme ze zřetele, pořád jsme si toho vědomi. Na této bázi a s tímto vědomím současně také reflektujeme, že rukavice zastupují, reprezentují mileneckou dvojici, proměnily se ve znak muže a ženy i jejich erotického vztahu. V tomto "časoprostorovém spolubytí" originálu materiálu a jeho fungování jako znaku je – domnívám se – podstata skutečnosti, kterou zároveň ukazuje a zároveň reprezentuje, a tedy, o níž informuje a komunikuje divadlo."<sup>110</sup>

Vidíme, že proměna z *originálu* na *znak* je zde vysvětlována jako proces přechodu od *životní reality* k *jiné realitě* a od *ukazování* k *reprezentaci* (přičemž ale přítomnost originálu trvá i po proběhlém procesu semiózy). Specifičnost divadelního média, spočívá pro Císaře právě v této "materiálové podstatě" a "konkrétní reálné fakticitě divadla", s níž nám originály komunikují informace

---

110 Str. 35 in [CISAR2].

o sobě samých, přičemž zároveň fungují jako médium zprostředkující nám svou existenci v rovině znaku.

Je tak zde zřejmý posun od teorie Zichovy, který naopak vnímá vše jako znak a originální podstata jevů je u něj přítomna jen v abstraktním vědomí. Stranou by se snad dalo spekulovat o tom, že tento přesun akcentu oproti teorii Zichově je - z hlediska společného záměru obou teoretiků podporovat divadlo - poměrně logický: snažil-li se Zich ve své době ustanovit divadlo jako právoplatné umění, musel dokázat existenci jeho soběstačného znakového systému, a tím mu pomoci zařadit se definitivně mezi ostatní umění. Císař pak v dnešní době, která přetéká digitálními a virtuálními formami umění, usiluje naopak podtrhnout jedinečnost divadla, která spočívá v jeho hmatatelné materiálnosti přítomné "tady a teď". Tak akcentuje na příklad bytí rukavic na scéně jako hmotných originálů, protože staly-li by se pouhými znaky rukavic, tak by specifičnost divadla, charakterizovaná zde jako "vytvářející svůj svět pomocí skutečných materiálů", z teoretického pohledu zmizela.

Z výše citovaných příkladů lze dovodit, že dokud si věci na scéně zachovávají "konkrétní vlastnosti a funkce, které jim jako věcem jedinečného určení v každodenním reálném světě náleží"<sup>111</sup>, jde pro Císaře o ukazování (ostenzi) originálu. Až v momentě, kdy se tyto "přirozené" vlastnosti a funkce promění v něco jiného než v sama sebe, začne se pro něj jednat o znak. Nacházíme tak odpověď na otázku, odkud pramení Císařovo pojetí Werichovy existence mezi originálem a "smyšlenou postavou"<sup>112</sup>. Důvodu Císařova zpochybnění Zichovy definice herce můžeme totiž rozumět tak, že znakem je pro něj jen herecká postava "smyšlená", tzn. dávající vzniknout takové myšlené osobě, kterou je divák schopen odlišit od přirozených vlastností herce jako "nepravou" (koneckonců v divadle se obvykle předpokládá, že herci "nebudou na jevišti jenom sami sebou a ani se nebudou chovat tak, jak se chovají v normálním životě"<sup>113</sup>). To v důsledku znamená, že by divák byl schopen vnímat vedle myšlené osoby i samotného hrajícího herce jako živě přítomného člověka nacházejícího se na jevišti v jisté situaci, s níž si musí poradit.

---

111 Str. 42 in [CISAR2].

112 Znovu připomeňme, že vzhledem k tomu, že se zdá, že Císař nyní mluví o tom, co divák vnímá (tvrdí přece, že Werich jako originál nabízí k poznání sebe sama, přičemž se logicky rozumí, že nabízí *divákům*), mluvili bychom ze zichovské pozice nikoli o "smyšlené postavě", ale spíše o "myšlené osobě".

113 Str. 42 in [CISAR2].

Císař pak mluví o tom, že pro jistý typ divadel je dokonce tato komunikace o "člověku v situaci" ústřední, přičemž jde samozřejmě o ten typ divadel nekoncentrující se prvotně na vytváření "smyšlené postavy". Příkladem takového divadla je mu "nedivadlo" Ivana Vyskočila<sup>114</sup>, v němž, přestože "všechno směřovalo k tomu, aby nevznikaly ani herecké postavy ani dramatické osoby", přesto vznikala "zpráva o hrajícím herci; o originálu člověka, který vstoupil na jeviště, aby z něho komunikoval s divákem o své osobní situaci"<sup>115</sup>. Tato zpráva o člověku v situaci by pak byla výrazně přítomná v divadelních dílech zdůrazňujících autenticitu jako přítomnost originálu – takže bychom o ní mohli mluvit jak u Antoinových herců, tak u Jana Wericha či Miroslava Horníčka, tak konečně i u expertů všedního dne.

V případě expertů se dá toto tvrzení poněkud upravit a říci, že v jejich případě by tímto způsobem vznikala **zpráva o situaci hrajícího**<sup>116</sup> "**neherce**"<sup>117</sup>. Ke vzniku této zprávy by došlo tak, že "autentičtí svědci" byli záměrně umístěni do uměle vytvořené divadelní situace, s níž si musí poradit tak, aby co nejúspěšněji naplnili *funkci*, kterou v rámci celku mají<sup>118</sup>.

Zachyťme se ale zde slova "funkce" a připomeňme si, že originál zůstává pro Císaře originálem, dokud si zachovává stejné funkce jako v reálném životě. Uvědomíme si totiž, že funkce expertů na jevišti není stejná jako jejich funkce v životě: zatímco v životě, jednoduše řečeno, "žijí a jsou", tady je jejich funkce podat o svém bytí zprávu, ukázat, jak žijí a jsou, což sdělují všemi projevy své existence na jevišti. A toto v principu platí jak pro Antoinovy herce, Wericha, Horníčka i originály předmětů na scéně – jejich funkce se oproti skutečné realitě mění už pouhým jejich vstupem do hracího prostoru. Vznik výše zmíněné zprávy, kterou předává člověk z jeviště celým svým bytím v tomto prostoru byl uměle iniciován a pro průběh jejího předávání byly připraveny podmínky, takže tato zpráva z hlediska celku předávána záměrně.

---

114 Str. 121 in [CISAR2].

115 Str. 115 in [CISAR2].

116 "Hrajícího" ve smyslu "být ve funkci herce", jak je dokázáno v kapitole Funkce experta.

117 Důvod, proč výraz "neherce" používáme ustavičně v uvozovkách je patrný právě zde: experti mají ve skutečnosti funkci herce a tudíž svým způsobem hrají. Správně bychom ho snad vymezili spíše proti profesionálnímu herci vykonávajícímu aktivně své povolání, ale pro jednoduchost ponecháváme tento již zavedený výraz a pouze ho uvozovkami relativizujeme.

118 I kdyby touto funkcí bylo působit co možná tak, že žádnou jasnou funkci nemají.

Nedá se tudíž říci, že v tomto smyslu dochází ke změně kognitivního prostředí už samotným kontextem scény a uměle vystavěné struktury?

Zkusme se na základě této úvahy znovu podívat na příklad šicích potřeb Hany Kvapilové. Zmíněné předměty by si ovšem zachovávaly svou originální materiální podstatu a sloužily by skutečně herečce na jevišti k tomu, aby šila. Ovšem, aby šila s tím cílem, aby tak v divákovi vytvořila třeba představu – nacházíme-li se vzhledem k dobovému kontextu v realistické činohře – že si Nora šije kostým při čekání svého Torvalda<sup>119</sup>. Už z pojmenování těchto předmětů "rekvizitami" (a nikoli jen obyčejně "věcmi") vyplývá, že jsou potřebnými k vykonání určité specifické funkce (k čemuž je ovšem jejich hmatatelná přítomnost nutná): nikoli jen k ušití kostýmu, ale také ke scénickému zobrazení tohoto šití kostýmu samého. Toto šití funguje nejen jako zobrazující, ale i zobrazované a jako takové se stává zároveň i významotvornou součástí uměle vybudovaného světa Domova loutek. Z toho by tak mohlo vyplývat, že aby se šití stalo zároveň i znakem, může zůstat pouhým šitím a nemusí se vztahovat k tak odlišné "jiné realitě"<sup>120</sup>, jako je například Nořin duševní stav (což by analogicky platilo i pro jehlu a nit, které jsou k šití používány). Touto "jinou realitou", v níž šití funguje jako znak, je už samotný záměrně a uměle vystavěný svět, v němž se z Hany Kvapilové stala Nora.

Ale tento princip neplatí jen pro divadelní dílo stojící na tak viditelném budování "umělého světa". Podobně by se totiž dalo říct, že ony visící rukavice mají vzhledem ke scénickému zarámování funkci rukavice představovat (jako rukavice se ukazovat), i když zároveň rukavicemi skutečně jsou. Tuto funkci mají ještě předtím, než jim herec dodá funkci další: funkci loutky hrající milence. Byly přece záměrně umístěny do scénického prostoru, aby komunikovaly s divákem a cosi mu svým bytím zde sdělovaly o své existenci způsobem, jakým k nám rukavice visící třeba na šňůře na dvorku většinou<sup>121</sup> nepromlouvají – i proto, že nás ani ony, ani kontext v němž se nalézají, nevybízejí se na ně tímto způsobem dívat.

---

119 Jde o pouhý vyfabulovaný příklad, i když Hana Kvapilová skutečně v tomto Ibsenově dramatu roli Nory hrála.

120 Znak je "smyslovou realitou, jež se vztahuje k jiné realitě, kterou má vyvolávat". Str. 210 in [MUKAROVSKY1].

121 Samozřejmě stranou výjimek, kdy se třeba stanou tajným smluveným znamením spiklenců či je tam někdo pověsíl s estetickým záměrem a jsou zároveň i esteticky vnímány.

Když z toho pro rukavice vyvodíme "dvojakou" existenci mezi znakem a originálem, tak tím v důsledku posuneme dále uvažování nad hercem hrajícím sebe sama. Původně jsme spojovali existenci tohoto herce i ve znakové rovině s přihlédnutím k tomu, že jisté své rysy záměrně formuje a akcentuje. Jenže rukavice, coby neživé předměty, svoje bytí na šňůře nijak neformují (dokud k nim nepříjde herec), ale i přesto existují nejen v originální, ale i ve znakové rovině, v níž sdělují, co má být v situaci divadelní sděleno. Není tudíž otázkou nápadnější či méně nápadné sebeformace, že se herec na scéně stává hereckým znakem (jinak by tomu samozřejmě bylo v případě budování herecké postavy), ale v kontextu celku a scény by se jím mohl stát, i kdyby třeba docela přirozeně spal.

Na základě této hypotézy se můžeme vztáhnout k Antoinovým hercům a herectví založeném na přirozených znacích. Řekněme, že přirozeným znakem spánku je chrápání. Bude-li chrápat divák na sedadle vedle nás, vyhodnotíme to jako přirozený znak, a protože to bude vzhledem k probíhajícímu představení rušivý element, pravděpodobně ho probudíme. Bude-li ovšem chrápat herec na scéně, budeme vřazovat jeho chrápání do záměrně vystavěné významové struktury, a to dokonce i v případě, že herec usne doopravdy, minimálně do momentu, než vinou této situace dojde k evidentnímu narušení této umělé struktury. Spící herec bude tedy fungovat také jako znak a v tom případě by u chrápání tedy bylo možné mluvit spíše o (velmi neobratně řečeno) přirozeném znaku znaku – tedy o znaku, který je na základě naší životní zkušenosti s jiným znakem organicky spojen tak, že se z jednoho dá usuzovat na druhý. A v tomto smyslu, jak říká Císař, "zůstává v jevu".

Tuto naši úvahu nad proměnou kognitivního prostředí způsobenou už kontextem scény a záměrné zprávy Císař podporuje svou myšlenkou, že "informace, které originály skrze sebe sama dávají k dispozici, přesahují jako tvůrci i součást zprávy dimenzi jednotlivosti, fenoménu naprosto konkrétního a směřují k parametrům nadindividuálním, obecným. Zpráva, kterou sděluje divadlo na základě trojrozměrného jeviště a trojrozměrných originálů (tedy skutečnosti) vždycky scénou, jako prostorem "nepravým", na základě jeho konkrétního určení tyto originály činí **zároveň, současně a trvale** (zvýr. JC) znaky."<sup>122</sup>.

---

122 Str. 63 in [CISAR2].



Z toho vyplývá, že daný originál nemusí v rámci světa na scéně změnit své "přirozené" vlastnosti a funkce, aby se stal také znakem, protože se jím stává už svým vstupem na scénu. Toto chápání je ostatně v souladu s pojetím znaku Ch. S. Peirce, který klade důraz na vnímání semiózy jako procesu iniciovaného kontextem, v němž se daná věc nachází a poznávací aktivitou vnímatele, které umožňují začít vnímat znakově i věci primárně neznakové povahy. Z čehož logicky vyplývá, že i herec, který je "sám sebou a chová se jako v normálním životě", jinak řečeno, představuje sebe sama, funguje na scéně jako originál i znak, který se ovšem, na rozdíl od znaku Císařovy "postavy smyšlené", snaží zdůraznit maximální podobnost mezi jím a svým originálním nositelem. Rozdíl by mezi nimi tak byl spíše v tom, zda se materiál pro vytváření tohoto znaku čerpá spíše z hercovy psychofyzické jedinečnosti či z nějakého vnějšího zdroje (od dramatického autora například). Nacházíme-li se v tom typu divadla, kde je ústřední komunikace o herci jako o "člověku v situaci", jedná se potom o případ první, ale stále tento skutečný "člověk v situaci" funguje v rámci scény i jako znak a celým svým bytím na scéně sděluje zprávu o své situaci jako o situaci hrajícího herce.

Pro naše uvažování nad experty je tento poznatek o člověku na scéně, který se zde stává zároveň originálem i znakem, ve spojení s inspirativním Císařovým uvažováním nad hercem jako člověkem v situaci, zásadní. Charakteristika experta jako hrajícího "neherce" v takovéto situaci nás totiž přivedla k tomu, že zásadní otázka scénicky funkčního využívání expertů stojí na tom, nakolik jsou si schopni poradit s tím, že o tomto svém bytí "neherce" v divadelní situaci podávají zprávu, která funguje v jedné rovině i jako znak.

Komunikace o "neherci" v (divadelní) situaci je pro dokumentární divadlo klíčová nikoli proto, že by byla jeho ústředním tématem (i když jím být může), ale kvůli tomu, že experti svou přítomností na scéně "zaručují", že podávané informace jsou autentické, čímž se podílejí na zprávě vysílané celým představením, jejímž základem je, že se jedná o dokument skutečnosti. A právě tuto zprávu mohou experti, coby oni "ručitelé", buď podporovat nebo negovat. Především je zajímavé, nakolik je toto "buď/anebo" je odvislé od toho, nakolik jimi sdělovaná zpráva o sobě samých jako o "nehercích" v divadelní situaci koresponduje s inscenačním záměrem podnítit v divákově mysli vznik významové představy obrazové tvrdící, že "toto je autentický člověk XY". Podle tohoto

měřítka se nyní zaměříme na jednotlivé typy interakce expertů, které jsme se pokusili načrtnout v kapitole Scénické působení expertů.

Základem je si uvědomit, že experti jsou sice ve funkci herce, ale neovládají vlastní proces herecké tvorby, za který Jan Císař považuje dvě věci:

"1) schopnost herce označit materiálem i jinou skutečnost než tu, kterou denotuje materiál, v němž tvoří; to jest originál člověka nebo předmětu;

2) schopnost herce podílet se v určitém systému na zvoleném způsobu semiózy<sup>123</sup>, která formuje celek divadelního díla."<sup>124</sup>.

Samozřejmě ani pro jednu z těchto navzájem souvisejících schopností experti nemají výrazněji vypěstovaný cit, což by ostatně bylo i nelogické, vyžadoje-li se po nich, aby byli autentičtí. Zajímavě toto tvrzení dokládá například jedna situace z premiéry dokumentárního představení ONY<sup>125</sup>, které se věnovalo týraným ženám a z okruhu takto postižených pocházely i expertky. Jako figuranty svých trýznitelů používaly hadrové panáky, které potom věšely na ramínka s vypočítavaly u toho, jak by se jejich muž měl a neměl chovat. Jedné z žen při tom její panák technickým nedopatřením z ramínka padal tak dlouho, až se rozčílila a "mrskla" s ním do kouta, aby nepřekážel v další scéně. V kontextu situace ovšem toto počínání bylo významotvorné, takže se diváci začali smát, což expertku uvedlo do rozpaků a schovala se za věšákem. Z tohoto příkladu vysvítá jasně, že si expertka neuvědomovala, že její jednání je vnímáno také jako znak, a nikoli pouze praktický úklid a na této semiózu proměněné rovině nedokázala situaci dále rozehrávat, jako by to pravděpodobně udělal zkušenější herec.

Na převážnou část takto nečekaných podnětů (ať už jde o reakce diváků, technické věci, atd.) experti nedokáží zareagovat i z toho důvodu, že se obávají narušit umělou strukturu inscenace, na níž se z výše uvedeného důvodu bezpečně dokáží podílet jen, pokud se pevně drží zafixovaného tvaru. Tím jsou ovšem v okruhu toho typu divadel, pro něž je klíčová komunikace "o člověku v situaci" jako o přítomném originálu, specifičtí, což ještě lépe vynikne porovnáme-li si je například s tvůrčí schopností improvizace Horníčka

123 V rámci vývodů a záměrů této práce si Císařem (v jiném kontextu) použitý výraz "zvolený proces semiózy" upravíme pro experty na "proces semiózy samotný, který vzniká z faktu nepravého určení scény"

124 Str. 111 *in* [CISAR2].

125 Premiéra proběhla 28. května 2015. Režie: Kateřina Jungová..

či Vyskočila. Expertům tato *zpřítomňující* schopnost tvorby chybí. Zpřítomňujícího účinku dosahují právě skrze onen princip "záměrné nezáměrnosti". Podíváme-li se na tento typ interakce z pohledu korespondence zprávy o "neherci" situaci a představy autentického člověka XY k níž se tento snaží odkazovat, vidíme, že projevy neúplné zformovanosti expertů v podstatě sdělují (jak je ukázáno v analýze Vadí/nevadí), že "toto jsou skuteční lidé, kteří nehrají". Jejich bytí jako originálů se propojuje s celkovou významovou strukturou usilující o přesvědčivé sdělení, že "toto je skutečnost". Všechno štouchání, špitání, stydlivé mrkání do publika i herecké nedostatky expertů koresponduje s tím, že jde o "neherce" v umělé divadelní situaci, s níž se neumějí vypořádat a právě díky tomu sdělují to, co je z hlediska celku záměrem sdělit.

Z jejich herecké nezkušenosti potom plyne další zajímavý moment, který se tentokrát spojuje s tím, o čem jsme mluvili v souvislosti s šitím Hany Kvapilové<sup>126</sup> - jednání zobrazované skrze jednání, kde se propojuje zobrazující a zobrazované. I tyto momenty fungují jako zpřítomnění, které místo aby souviselo s hercovou schopností herecké tvorby "tady a teď", souvisí s usilovnou *snahou* expertů vyrovnat se "tady a teď" s danou situací bez této schopnosti.

V našich analýzách jsme na tyto situace zvláště upozorňovali v případě, kdy šlo o přímé sdělování experta divákovi. Ve 4. světě k tomuto typu "výstupů" patřila Anička, která nadšeně vysvětluje své ideály a své nadšení přehrává, tudíž se celá její situace "neherce", snažícího se hrát a "militantní idealismus mladých" významově spojuje v křečovitém přesvědčování o nepřesvědčivém. Potom Dana, která s hraným nadhledem vypráví o svém zhroucení z přepracování a její viditelná snaha udržet civilní věcnost zároveň sděluje, že se tímto způsobem se svou situací ve skutečnosti vyrovnává jak v osobní, tak v herecké rovině. Výrazným příkladem téhož bylo Jiřího "poselství" po smrti Karla, jehož patos vyjadřoval potřebu velkými slovy posílit víru sám v sobě i v ostatních. Ve Vadí/nevadí bylo momentů spojujících situaci neherce s významovou rovinou umělé situace podstatně méně, ale přece bychom jako takové mohli označit demonstrativní prohlášení paní Haluškové o diskriminaci Romů či Tomášovo předvádění tanečních schopností, které se ve významové rovině spojovalo s jeho

---

126 Nebo lépe řečeno naopak s tím, jak Hana Kvapilová rekvizity sice nepoužívala, ale i kdyby to dělala, stále by šlo o práci se znakem.

snahou ukázat se navzdory svému "handicapu" jako právoplatný člen naší společnosti.

Zpráva, kterou experti podávají o své situaci tedy svým významem podporuje vznik žádoucí představy.

Dalším typem interakce, který jsme našli ve zkoumaných představeních, byla předem nazkoušená komunikace experta s expertem, která je vedena záměrem působit "přirozeně, reálně". Ať už má podobu vzájemného přátelského oslovování i okřikování expertů mezi sebou, expertů "diskutujících" ve 4. světě o ekonomickém systému, Schenkerových otázek na paní Haluškovou ve Vadí/nevadí či hlasování v živé anketě v téže inscenaci, atd., jde o komunikaci, jejímž hlavním cílem je představovat jinou komunikaci<sup>127</sup> - tedy v principu o herectví. Vzhledem k tomu, že cílem je vyvolat dojem, že komunikace vznikla přirozeně ze situace "tady a teď", jde v zásadě o herecký realismus, a potažmo tedy i prostředek nereflektující situaci "neherců", kteří mají tendenci nazkoušený tvar spíše reprodukovat než rozehrávat.

Situace, v níž se "neherec" skutečně nachází, má, z hlediska zprávy kterou vysílá, rušivý vztah k situaci, kterou má svým jednáním zobrazit (zahrát) a to je pravděpodobně také příčinou toho, proč tyto "realistické" interakce (zvláště u dialogů u nichž je zde nepravdivost viditelnější než u pohybu) mají tendenci vyznívat nepřesvědčivě. To názorně ukazuje i popisovaná nepřesvědčivost situace "přebíjené" s narůstajícími dluhy ve 4. světě, kterou zpřítomnil Zdeněk, když se radostně rozpomněl na novou pokutu, která mu byla udělena krátce před danou reprízou. Ona radost spočívala v tom, že se mu to náhle "tak hodí" do představení, ale právě tato radost člověka byla pro diváka náhle skutečně pociťovatelná, a tak právě tento moment potom zafungoval svou reálností a zcizil ostatní "realismus".

A posledním výrazným prostředkem využívaným experty, který jsme našli, byla demonstrace (příp. stylizace). Jako demonstrované situace jsme identifikovali mezi jinými ve 4. světě mechanické pohyby znázorňující byrokratický aparát na úřadu práce, každodenní rutinu či "přeprogramování z nepřizpůsobivých na přizpůsobivé". Ve Vadí/nevadí potom rasismus panující

---

127 Tato formulace je inspirována definicí divadla Iva Osolsoběho coby "komunikace komunikací o komunikaci".

na trhu práce, odpolední ruch na kosteleckém náměstí nebo třeba hraniční prohlídku, které byli podrobení Aňa s Evženem. V souvislosti s demonstrováním jsme se zmiňovali, že je to pro experty cesta, jak znázornit podstatu jisté situace bez toho, aby ji museli rozehrávat jemnějšími hereckými prostředky. Může jít sice o onu snahu ukázat vedle experta demonstrovaného autentického experta demonstrujícího, ale z hlediska sdělované zprávy negující či potvrzující dokumentárnost představení jde také o jakési skrývání zprávy o hereckých nedostatcích experta.

Zřetelně sdělovaná zpráva o situaci "neherce" zde tedy na první pohled chybí, ale v důsledku se přece jen projevuje. Tím, že díky přesně dané choreografii demonstrování (a všechny demonstrované scény v obou inscenacích se tuto přísnou formou vyznačovaly), je minimalizován prostor pro "záměrnou nezáměrnost", se ztrácí přidaná hodnota toho, že demonstrátor je právě originální svědek – pozornost se teď upírá více k distancovanému estetickému tvaru. Vraťme se ale nyní ještě jednou k Bertoltu Brechtovi popisujícímu princip demonstrování. Říká, že "demonstrátor nepotřebuje imitovat všechno, jen některé rysy z chování svých postav, zrovna tolik, kolik je potřeba k názornému obrazu"<sup>128</sup>, tedy právě to, co je relevantní k přesnému pochopení demonstrované situace. Zde si ovšem můžeme položit otázku, zda omezená schopnost označovat jinou skutečnost než tu, kterou "denotuje jejich materiál", nepředurčuje experty k tomu, aby dělali pouze jednoduché ilustrativní pohyby, kterými jsou ale schopni znázornit danou situaci v podobě tak elementární, že je všem divákům již známá. Namísto zevrubné zprávy o situaci, která by, jako u Brechtova šoféra, vedla k hlubšímu porozumění podstatě problému, se k nim totiž skrze celý výstup dostává pouhá informace, kterou je možné shrnout do jednoznačné věty jako "odpočíváme a pracujeme", "lidé chodí po náměstí", "báli jsme se na hranicích", případně neproblematizované teze "byrokratismus je mechanický", "úspěšní jedinci jsou suverénní a bezohlední", případně "jako roma vás nezaměstnají". Situace "neherce" se tak ukazuje spíše jako nevýhodná pro demonstrování, které přece, budeme-li citovat Brechta, stále "poskytuje příležitost k dosti bohatému a mnohostrannému zobrazení lidí"<sup>129</sup> - od "dramatického" herectví totiž liší v přístupu, a nikoli v kvalitě a preciznosti provedení<sup>130</sup>.

---

128 Str. 52 in [BRECHT].

129 Str. 53 in [BRECHT].

Inspirováni Císařovým konceptem "člověka v situaci" jsme se pokusili podívat jakou zprávu o své situaci vysílá expert *jednáním*, k němuž ho tato situace vyzývá. Zdůraznili jsme vztah této zprávy (sdělení v umělém rámci představení) a snahy vyvolat představu autentické osoby XY. V analýze 4. světa jsme ve vztahu k jednání vyzdvihovali nejen toto vyrovnávání se s danou situací, ale i celkový koncept inscenace stojící na tom, že se experti hraním 4. světa viditelně snaží osobně angažovat, čemuž odpovídá i pravidelná diskuze s experty nad problémem bezdomovectví probíhající po každém představení. Oproti tomu jsme u Vadí/nevadí identifikovali spíše koncepci postavenou na *ukazování* – a to ukazování jak expertů, tak i jejich hry, což jen zdůrazňuje na scéně trvale přítomný moderátor Schenker. Mluvíme zde přitom spíše o akcentech, protože samozřejmě principy jednání i ukazování jsou přítomné v obou představeních – což ostatně souvisí s tím, že jsou nerozpojitelné, neboť jednání je v divadle obecně zprostředkováno ukazováním a naopak aktivní ukazování může být svého druhu jednáním.

Vzhledem k tomu, že jsme se dosud zaobírali koexistencí záměrně vysílané zprávy "toto je dokument skutečnosti" se zprávou sdělující "toto je divadlo" z pohledu jednání, bylo by zajímavé se na ni teď podívat z hlediska ukazování.

### ***Nad teorií Iva Osolsobě***

Pokusme se nyní uchopit<sup>131</sup> pojem "ukazování" ve vztahu k problematice originálu a znaku na scéně a v zájmu větší konkrétnosti to uděláme na příkladu představení Vadí/nevadí, v němž jsme ukazování ve všech možných podobách označili za výrazně přítomný princip. Slovesem "ukazovat" jsme se v jeho analýze často pokoušeli vystihnout situace, u nichž bychom při bližším pohledu mohli najít principiální odlišnosti – z tohoto pohledu je rozdíl, mluvíme-li o komunikaci expertů na scéně jako o komunikaci ukazované, o paní Haluškové

---

130 Jsme si vědomi, že v kapitole Scénické působení expertů jsme začínali úvahou, že demonstrovat může prakticky každý. Mluvili jsme tam ale o demonstrování jako takovém (soused cosi demonstruje sousedovi), a nikoli demonstrování v kontextu divadelním (nyní pracujeme s výsledky našeho pokusu o polemiku s Císařem), které si podobnost s pouliční scénou ponechává v metodě, a nikoli například v preciznosti provedení. u souseda jsme přece schopni odlišit, kdy demonstruje a kdy se podrbal za uchem, protože ho svědí, kdežto herec se cíleně snaží zformovat co nejúplněji, protože komunikuje každým detailem své ukazované existence.

131 Přičemž musíme předeslat, že jsme se v našem pojetí "ostenze" a "ostentace" inspirovali přednáškami pana profesora Etlíka, pronesenými v rámci seminářů Teorie divadla na pražské DAMU.

ukazující Phillipu Schenkerovi fotografii své zahrady, o ukazování originálu experta v situacích záměrně nezáměrných nebo o Tomášovi ukazujícím své taneční umění. Pokusme se proto nyní prozkoumat ukazování jako princip a pracovat s tímto pojmem diferencovaněji, aby nám dokázal skutečně pomoci odhalit podstatu jednotlivých situací.

Inspirujme se termínem Iva Osolsoběho "ostenze", který pochází z latinského "*ostendo, ostendere, ukazuji, ukazovat*"<sup>132</sup> a sám Osolsobě ho definuje jako "dát něco k dispozici poznávací aktivitě druhého"<sup>133</sup>. Jde o případ komunikace založené na poznání přímém, kdy sdělujeme skrze samotný originál, který beznakově prezentujeme a který pouze "je" v přítomném "tady a teď".

V opačném případě, když takový originál k dispozici nemáme, využíváme komunikaci reprezentativní, využívající "poznávací náhražky", které si můžeme pojmenovat jako znaky či (z hlediska Osolsoběm používané teorie modelování) jako systémy fungující jako modely. Osolsobě ale zdůrazňuje, že i v situaci nepřímého poznání, platí "zákon o nevyhnutelnosti ostenze", čímž je míněno, že ukázat se musí alespoň znak (či model) sám, a tudíž je ostenzivní prvek vždy tímto způsobem přítomen i v komunikaci neostenzivní. Tímto způsobem pak podle něj v situaci nepřímého poznání vznikají dvě paralelní zprávy: ostenzivní a neostenzivní.

Osolsobě poukazuje, že ukazování funguje ve vztahu k poznávací a komunikační situaci také takto: "Tvrzení, že člověk mezi lidmi se při nejlepší vůli ostenzi sebe samého vyhnout nedokáže, dnes doplňuji v tom smyslu, že sebe samého člověk sice není schopen neukázat, že jej však nedokáže ani ukázat! Poznávací a komunikační situace jsou totiž to, co nelze ukázat, čistě jen proto, že každá taková situace, je-li ukazována, přestává být sama sebou a mění se v jinou, v situaci ukazování. Pokud bychom chtěli ukázat, jaká je nezměněna ukazováním, museli bychom ji vytvořit uměle, fingovat ji, "nahrávat ji", vytvořit z ní její umělý model, změnit ji samu v cosi jako divadlo"<sup>134!</sup><sup>135</sup> Osolsoběho formulace je pro nás podstatná, protože pojmenovává celkovou divadelní situaci jako situaci ukazování (s vymezením prostoru pro vnímání a hru<sup>136</sup>), přičemž z ní zároveň lze vyvodit, že to, co se v hracím prostoru ukazuje, je, vzhledem k nepřítomnosti originálu (reálné situace), poznávací náhražka: systém fungující

---

132 Str. 84 in [OSOLSOBE3].

133 Str. 87 in [OSOLSOBE3].

jako model. Přičemž je zároveň ostenzivně sdělována *zpráva* o takto fungujícím modelu.

Tento systém fungující jako model je vytvářen lidskými originály, které se ukazují a ukazují i své interakce se scénickým prostředím a mezi sebou navzájem. V celkové situaci ukazování uměleckého díla tak získávají nejen ukazovanou, ale i ukazující povahu i situace poznávací a komunikační a jsou tímto ukazováním změněny. Skutečnost záměrného ukazování pozměňuje už z podstaty věci jejich podobu (chci to záměrně ukázat takové a takové) a ony nám místo samy sebe nabízejí tuto zformovanou variantu sebe sama, která je tedy jakousi poznávací náhražkou. Stejně se tomu pak má s lidskými originály, které zde jsou ve funkci herce. Uvědomíme-li si, že ostenze je jen "natolik divadlem, nakolik je podstatou divadla pouhé ukazování"<sup>137</sup> coby bezznakové sdělování originálem samým, můžeme potom ukazování ukazováním (např. sebe sama v jistém kontextu a podobě) nazvat ostentací. Protože se ovšem člověk coby lidský originál "ostenzi sebe samého vyhnout nedokáže", ukazuje se divákovi sice ostentativně, ale i ostenzivně (a to navzdory faktu, že ostentativní je už samotná jeho přítomnost na scéně). Princip ostentativního ukazování si můžeme lépe představit, když si vezmeme příklad z každodenní reality, kdy někoho třeba ostentativně ignorujeme nebo ostentativně vaříme večeři. To od nás vyžaduje věnovat jistý díl své pozornosti nejen činnosti samé, ale i jejímu ukazování, protože naším cílem není druhého nevidět či uvařit večeři, ale skrze provádění této činnosti vyslat zprávu "ignoruji tě" a "vařím večeři".

Tímto cílem je potom formována i existence a komunikace originálů na scéně (což se konkrétně odráží třeba v mizanscéně či volbě a intenzitě výrazových prostředků). Ale vzhledem k tomu, že zprávu "tady se ukazuje" sděluje už samotné divadelní zářímání, nemusí herec investovat takový díl energie

134 Přičemž vzhledem k našim dalším vývodům si ale dovolíme navrhnout, že ono Osoloběm zmíněné "divadlo", by muselo, aby takto fungovalo, být divadlem iluzním využívajícím čtvrté stěny a i potom bychom si dovolili vyjádřit pochyby, že podoba prezentované situace je zcela nezměněna vědomím (herců, režiséra), že se ukazuje. Přesněji by tomuto požadavku ukazované situace nepozměněné ze strany aktérů vědomím pozorování odpovídal asi záznam skrytou kamerou, i když i zde jde spíše o ostenzi zprávy (prezentovaného záznamu).

135 Str. 95 in [OSOLSOBE3].

136 Takto pojmenované rozlišení je převzato ze studie J. Etlíka Divadlo jako zakoušení, přičemž prostorem pro vnímání se rozumí "pro vnímání optických a akustických složek divadelního znaku", protože samozřejmě jinak nelze ani hercům upřít, že vnímají diváky.

137 Str. 30 in [OSOLSOBE2].



do toho, aby se tato zpráva o ukazování k recipientovi dostala, jako je toho třeba, chceme-li ostentativně uvařit večeři. Jinak řečeno, herec nemusí v rámci svého jednání viditelně poukazovat na to, že ukazuje, ale může to "skrytě" přetavit třeba do výrazových prostředků, které používá. Ostatně podle toho nakolik herec zprávu "teď ukazuji" demonstruje, a nakolik ji v rámci své existence na scéně skrývá, by bylo snad také možné rozlišovat herectví realistické od brechtovských demonstrátorů.

A nyní se, na pozadí pokusu o rozlišení ostenze a ostentace, vraťme k tvrzení, že u Vadí/nevadí je výrazně přítomný princip ukazování. Kdyby šlo opravdu o čisté "ukazování skutečných lidí a jejich skutečných příběhů", jak anoncují tvůrci inscenace, muselo by se totiž jednat, jak z výše řečeného vyplývá, o ostenzi jako o poznání přímé.

Z hlediska základní komunikační situace je samozřejmě Vadí/nevadí jako každé divadelní dílo ostenzí sdělováno. Ovšem, jak jsme řekli, nejde zde o ostenzi originálu (skutečných lidí ve skutečných situacích), ale o ostenzi zprávy o uměle vytvořeném systému fungujícím jako model, který svým fungováním spoluvytvářejí experti coby lidské originály. Ti jsou sice na scéně "tady a teď" a komunikují tudíž ostenzivně (nemohou takto nekomunikovat), ale zároveň jsou ve funkci herce, a tudíž se také ukazují vedle nevyhnutelné ostenze i ostentativně. Tato koexistence ostenze a ostentace je ale samozřejmě vlastní divadelním představením obecně a není ničím specifickým, co by nás opravňovalo tvrdit, že Vadí/nevadí se vyznačuje právě ukazováním (ať už ve smyslu čisté ostenze či ostentace).

Zajímavější věc zjistíme, když se podíváme na to, jak se v této inscenaci ostenze a ostentace prezentují. Specifické totiž zde je, že svým tvrzením "toto je skutečnost", narušují tvůrci metakomunikaci divadelního zarámování, vysílajícího jindy jednoznačnou zprávu "toto je hra". Tím zdánlivě staví experty do pozice těch, co, přidržíme-li se našeho příkladu, docela přirozeně vaří večeři a ostentativně "zaklepou vařečkou" pouze ve scénách demonstrováných. Ve skutečnosti ale experti stojí se svým "vařením" na scéně, takže ho ostentativně ukazují celou dobu.

Z hlediska prezentace ostenze a ostentace pak rozdíl spočívá v tom, ve kterých situacích tento fakt experti přiznávají a komunikují zprávu

"my ukazujeme", a kdy naopak zprávu "my ukazujeme" neukazují a předstírají, že "si vaří" jen sami pro sebe. Výraz "předstírání" jsme použili proto, že právě tento dojem částečně vzniká za prvé kvůli falešné metakomunikaci "toto je skutečnost" a za druhé kvůli nevěrohodnosti scén, v nichž je ostentace vydávaná za ostenzi (záměrným skrýváním skutečnosti, že "ukazujeme").

Princip "neukazujeme zprávu, že ukazujeme" je sice běžným postupem třeba v iluzivně-realistických představeních, ale ta se, jak už jsme ukázali v kapitole Dokumentární divadlo a realismus, ve své klasické podobě oproti expertům liší ve dvou podstatných věcech. Jednak pravdivou metakomunikací "toto je hra" a především pak schopností profesionálního herce svou ostenzivně se projevující přirozenost buď nějakým způsobem zapojit do hry (takže se stane součástí ostentace, což může být i ostentace záměrně rušivá jako je třeba Romeo hraný seniorem) nebo její nečekané projevy z větší části úspěšně skrýt (pokud jako Romeo nezapomene přímo monolog o růži či neomdlí, apod).

U expertů u nichž je na ostenzi jejich originální přirozenosti postaven jejich *raison d'être* na scéně<sup>138</sup>, ale dochází zároveň k tomu, že je její neustálá viditelná přítomnost usvědčuje z předstírání právě v těch momentech, kdy se onu zprávu, že "ukazují", přece jen pokoušejí skrýt.

Podívejme se na konkrétní příklad, přičemž napřed zopakujme, že z faktu, že *Vadí/nevadí* je divadelní dílo vyplývá, že komunikace probíhající na scéně je komunikovaná tím, že je ukazovaná. Jednou z těchto ukazovaných interakcí je ona situace, kdy paní Halušková ukazuje Phillipu Schenkerovi fotografii své zahrady. Půjdeme-li postupně, jde o ukazování (uměleckého díla), v rámci nějž se ukazuje (situace paní Haluškové a Schenkera), že se ukazuje (paní Halušková Schenkerovi) a co se ukazuje (fotografie), aby se ukázalo nepřítomné (zahrada). Podívejme se na tuto situaci z hlediska záměrné komunikace zprávy "ukazují". Paní Halušková ukazuje fotografii Schenkerovi, aby jí takto nepřímou ukázala divákovi, přičemž se snaží vysílat zprávu "ukazují Schenkerovi" a oslabit zprávu "ukazují divákům", aby k divákům nedošla pouze zpráva "ukazují vám tuto fotografii", ale zpráva o celé její interakci s Schenkerem, jíž je ukazovaná fotografie předmětem. Ovšem, ač se o to snaží, experti<sup>139</sup> nedokáží (ne)hereckými prostředky zakrýt, že jsou ovlivněni vědomím, že svou

138 A ostenze jejich přirozenosti se tedy z hlediska tohoto záměru mění na ostentaci.

139 Ač je Phillip Schenker moderátorem, je stále jedním z expertů.

komunikaci ukazují. Jejich pozornost je (podobně jako při ostentativním vaření) dělena mezi jednání a jeho ukazování, čímž přivádějí diváckou pozornost i ke zprávě, že "ukazují".

Tato zpráva je ale nezáměrná - experti ji sdělují ostenzivně tím, že "neumějí hrát". Vlivem ostenzivně se vynořujícího přiznání "ukazujeme" je ale "přirozené" ukazování fotografie paní Haluškové Schenkerovi viditelně označeno jako ostentativní (ukazování ukazováním). Ostenzí neustále připomínaná zpráva o ostentaci, ale narušuje záměr celé situace, touto nepřímou cestou divákům skrze autentickou přítomnost expertů na scéně zpřítomnit kostelecká zákoutí jako reálně existující místa. Nezáměrně prozrazovaná ostentativnost totiž zabraňuje divákům prožívat experty ukazující fotografie Kostelce jako skutečnost, protože celou situaci označuje jako uměle vytvořenou poznávací náhražku. Nejde o to, že by jí z hlediska povahy divadelního média už sama o sobě nebyla, ale že o ní svým jednáním vysílají nepřehlédnutelnou zprávu, kterou nemůžeme logicky začlenit do významové výstavby díla<sup>140</sup>.

Na stejném principu nežádoucí ostenze prozrazující ostentaci pak selhává i další komunikace mezi experty snažící se těmito prostředky o vyvolání dojmu přirozeného dialogu. A to ať už jde o Anino vysvětlování dětem, jak probíhal jejich útěk z Běloruska, Schenkerovy "zvědavé" otázky na detaily ze života expertů či o experty vzájemně si pokládající otázky typu "jak se žije lidem v uprchlickém táboře" nebo "za jaké situace bych utekl ze své země".

Zpráva o falešné ostenzi pak nevzniká v momentech, kdy ostenze a ostentace nejsou ve vzájemně negujícím se vztahu. Takovým příkladem je ukazování expertů v situacích stojících na principu záměrné nezáměrnosti. Když na sebe děti při demonstraci jízdy autobusem mrkají a smějí se na sebe, jde v podstatě o ostentativní vystavování (z hlediska celku) jejich ostenzivních projevů lidské přirozenosti a ostenze i ostentace tím pádem jedna druhou podporují.

Podobným, leč z hlediska strukturní povahy situace odlišným, příkladem je pak Tomášův taneční talent předváděný divákům. Zde je zpráva "ukazujeme" samotnou podstatou této předem nazkoušené situace, jejímž cílem je *ukázat*,

---

140 Pokud nechceme například tvrdit, že tato situace má znamenat, že lidé ukazují své fotografie, aby se jimi skrytě předváděli a že zájem o fotografie ostatních pouze hrají, což by ale bylo v tomto případě spíše svévolné zneužití interpretační svobody, než teze obhajitelná vzhledem k celku tohoto díla.

že Tomáš navzdory předsudkům proti Romům a zvláštním školám něco *dokáže*. Jde o ostentaci přiznanou, která ostenzi expertů, coby neherců neschopných úspěšně skrýt své ukazování, tematizuje. Toto "předvádění se" probíhá například i ve scénách, kdy experti plní pomyslné úkoly hry "na flašku" (recitace, tanec, apod.) či kde děti ukazují, jak umí bojovat či rapovat. Na stejném principu pak funguje i moment, kdy paní Halušková deklaruje nemožnost navštívit restauraci kvůli svému romskému původu: zvolenou intonací tu jasně ukazuje, že ukazuje (od latinského *declarare*).

Ke komunikaci pravdivé zprávy "ukazujeme, že ukazujeme" ale zde dochází i ve scénách, kdy se experti vzájemně filmují, čímž nejen ukazují, jak ukazují (prostřednictvím filmování), ale také jsou ukazováni (na scéně), jak jsou ukazováni (na záznamu). Tento způsob pak vrcholí právě v Tomášově scéně, kdy je ukazován jeho filmový obraz a zároveň je na scéně živě ukazován on sám, jak se při svém tanci ostentativně ukazuje, přičemž ale ostenzivně prozradí svou nejistotu ohlednutím po svém filmovém obrazu. Jistým vrcholem je v tomto směru proto, že tematizuje – a ukazuje – právě různé možnosti, jak ukazovat.

Z výše řečeného lze dovodit, že tvrzení, že ve *Vadí/nevadí* je podstatným principem ukazování, by bylo přesnější formulovat tak, že se zde spíše rodí zvláště nápadná *zpráva o ukazování*.

Její výraznost – ať už přesvědčivosti dokumentárního představení svědčí nebo ne – vzniká z toho, že v komunikační situaci, kterou je divadlo jsou divákovi předkládáni k poznání coby originály hrající neherci, čímž zde silně vystupuje do popředí vztah mezi ostenzí a ostentací.

### ***Nad teorií Jaroslava Etlíka***

V teoretické části naší práce jsme se dosud expertům věnovali z hlediska jejich funkce "celým svým živým bytím a jednáním v hracím prostoru vytvářet **zprávu**, která je divákem vnímána jako záměrná, a která se podílí na zprávě podávané celým uměle vytvořeným divadelním tvarem". Zjednodušeně by se dalo říci, že jsme se dívali na jejich existenci na scéně z pohledu záměrného umělého celku a zaměřovali jsme se na to, co sdělují.

Uvažujeme-li nad experty ve vztahu k jejich funkci, je sice možné přemýšlet o tom, jak ji naplňují či vůbec mohou naplňovat - co ale oproti tomu možné není, je zabývat se z tohoto úhlu pohledu jejich bytím na scéně coby nezáměrným a čistě originálním. Ostatně, jak podotýká Etlík ve své studii *Divadlo jako zakoušení*, představa funkce je významovou představou technickou, která je jakýmsi "hlídacím psem", abychom si vytvářené obrazy neztotožnili se skutečností. V našem případě byla situace jen složitější o to, že tvůrci o funkci expertů podávali přečasto zprávu záměrnou a to akcentováním jejich "situace neherce", tudíž se představa funkce změnila v představu obrazovou a představa technická se zčásti proměnila ve funkci ukazovat tuto funkci. (Méně krkolomně bychom tuto situaci mohli vystihnout tak, že se zde využívá podobný princip jako u brechtovských demonstrátorů: jde totiž o případ zcizovacího efektu, který se zde snažíme popsat zichovským jazykem.)

Expertí pojatí z hlediska své funkce (včetně funkce ukazovat funkci) byli součástí modelu komunikujícího Císařovu zprávu o situaci, v níž se ocitli určití lidé<sup>141</sup>, jako takoví byli divákovi ostentativně vystavení k poznání, a tudíž se podíleli, řečeno s Etlíkem, především na vytváření noetického systému představení.

Všimněme si také, že na pozadí umělého celku bylo možné vnímat významově i jevy samy o sobě do záměrného výrazu nezformované – Mukařovského slovy "záměrně nezáměrné" - pro jejichž vznik zde tvůrci pouze vytvořili okolnosti. Inspirováni Etlíkem bychom tyto momenty mohli označit za případ tzv. "bezznakových znaků"<sup>142</sup>, které vznikly z přirozenosti lidí na jevišti, ale v umělém kontextu scény se stávají ve vnímání diváků i znakem (jako tomu bylo například při odhození manekýna na premiéře inscenace ONY).

Kromě nastavení divákova vnímání na sdělování existuje ovšem ještě jiná rovina vnímání, která je založena už samotnou podstatou divadelního média, k níž ostatně svým původním významem v latině odkazuje i slovo "komunikace"<sup>143</sup>. Vedle sdělování, které probíhá ve směru od původce k příjemci, je zde totiž přítomné i sdílení. Pojmenujme si sdílení jako vzájemnou a všestranně proudící vazbu mezi sdíleným jevem a všemi těmi, kdo jej sdílí.

---

141 Str. 130 in [CISAR2].

142 Str. 19 in [ETLIK2].

143 Pochází z latinského *communicatio* – sdělovat, sdílet

Vztah sdělování ke sdílení je nerozpojitelný a to jak v divadle, tak i v životě: chceme-li přece sdělovat, musíme sdílet<sup>144</sup> (minimálně komunikační kanál). Se sdílením, ve smyslu přímého prožívání originálního jevu, je ale mezi životem a divadlem rozdíl. Jak bylo řečeno, v divadle se nacházíme v situaci dosud charakterizované především z hlediska toho, že divadelní dílo je coby dílo umělecké především sdělením. Zatímco v životě můžeme všichni sdílet třeba zážitek z ohně (jeho teplo, vůni a tvořící se pospolitost) bez toho, aby jím kdokoli cokoli sděloval, u ohně hořícího v rámci představení můžeme mít sice podobný prožitek, ale zároveň jsme si vědomi, že tento oheň byl založen záměrně v zájmu celkového sdělení. Rozpor, který v divadle divák pociťuje mezi přírodním a umělým, spočívá podle Etlíka ve "dvojí povaze ukotvení divadelního artefaktu v rovině vnímání"<sup>145</sup>. Toto duální vnímání podle něj funguje tak, že vnímáme zároveň sémioticky (v rámci čehož vznikají významové představy technické a obrazové) a současně "zakoušíme" vjem přirozený. V rovině přirozeného vnímání jevy "zakoušíme bezprostředně s onou mírou utilitární empirie, kterou si přinášíme ze života a nemůžeme ji nijak eliminovat"<sup>146</sup>. Rovinu tohoto zakoušení bychom si mohli charakterizovat i jako sdílení a spolu s Etlíkem bychom ji mohli spojit s principem ontologickým, který je v divadelním díle vedle principu noetického trvale přítomný. Jeho existence pochází ze skutečnosti, že na scéně jsou, stejně jako v hledišti, opravdu přítomné v celé své přirozené dimenzi jak originály lidí, tak originály věcí. Ty zakládají ontologický rozměr divadla, který potom může být celkovým tvarem buď posilován nebo naopak potlačován ve prospěch "noetického".

Etlík vysvětluje, že "na jedné straně je divadlo vždy superznakem, absolutně a beze zbytku vytvořenou znakovou strukturou, jež je vždy celistvá a na straně druhé je přirozeným kontaktním místem společného sdělování a sdílení (se vši "taktilitou" životního zakoušení věcí v plnosti jejich tvaru a materiálu)"<sup>147</sup>. Na základě této poznámky bychom si měli i povšimnout, že do tohoto "přirozeného" a společného Etlík zahrnuje nejen sdílení, ale i sdělování. Je to logické i z toho důvodu, že sdělování je od sdílení neoddělitelné – nemůže se bez něj zkrátka uskutečnit. Jde ale o akcent, který může být přenášen buď na to či ono.

---

144 Inspirace Císařovým článkem "Abychom mohli sdělovat, musíme nejdříve sdílet".

145 Str. 18 in [ETLIK2].

146 Str. 18 in [ETLIK2].

147 Str. 17 in [ETLIK2].

Toto přesouvání důrazu je umožněno právě duálním vnímáním diváka, přičemž je ovlivňováno jak jeho vlastním osobním nastavením, tak zaměřováno záměrně či nezáměrně vystupující mírou ontologie v rámci divadelní události. Ale vzhledem k tomu, že osobní nastavení diváka je věcí individuální psychologie, není bohužel v možnostech (ani záměrech) této práce se jím podrobněji zaobírat<sup>148</sup>.

Zaměříme se tedy čistě na otázku, jak divákovo vnímání ovlivňuje samotný dokumentární tvar.

V tom, jakým způsobem daný artefakt divák vnímá, hraje roli i to, co o něm již předem ví, tedy jak ho skrze model či "obraz" předvytvořený ve vlastní mysli na základě podnětů zvenku nahlíží. Použijme třeba příklad vánočního představení školního divadelního spolku. Vmísil-li by se mezi přihlížející příbuzné a spolužáky nezávislý divadelní kritik a hleděl-li by na tento počín z odborného hlediska a nezohledňoval by přitom základní povahu celé události, pak by ji prožíval

---

148 Můžeme pouze podotknout, že prožitek a hodnocení expertů na scéně se liší individuálně v tom, nakolik je daný divák na základě svého vnitřního nastavení a životních zkušeností vnímá jako bezprostřední skutečnost, kterou s nimi sdílí či se naopak distancuje a zaměřuje se na sdělování (počítaje v to i estetická kritéria). Příkladem prvního nám může být třeba tento výňatek z kritiky Zuzany Augustové, recenzující v článku Iluze kontra realita pro periodikum A2 představení PDFNJ 2007 skupiny Rimini-Protokoll nazvaném Karl Marx Kapitál. Důkazem pro to, že experti jsou reálné a originální bytosti a jako takové je hluboce prožíváme, pro ni je "Talivaldis Margevics, který se jako novorozeně málem stal zbožím – předmětem směnného obchodu. Jeho mladičká matka skutečně stála před děsivou volbou, jak mi v rozhovoru po představení potvrdil, v situaci smrtelného ohrožení dítěte, v níž by zaručeně téměř každá matka ztratila nervy: na polském nádraží v sovětském dobytčáku, vezoucím do vlasti politické vězně, s miminem v bezvědomí v náručí dokázala odolat nabídce polské ženy a neprodat jí své dítě s vidinou jeho záchranu. Žena se nakonec slitovala a dala jí všechno jídlo a mléko jen tak.". Oproti autorčinu evidentnímu sdílení a prožívání traumatizující zkušenosti experta jako skutečnosti pak ale stojí pohled jiný, který se naopak zaměřuje na sdělování. Ten prezentuje mezi jinými Jana Machalická, která ve svém článku o jiném představení Rimini Protokoll nazvaném Vùng biên gió'i napsala: "Dvuhodinová produkce, při níž čeští a němečtí Vietnamci vyprávějí své osudy a ilustrativně rovnají oblečení na stáncích, případně se do něj oblékají, ale jasně ukazuje, že tzv. dokumentární nebo chcete-li sociologické divadlo má svoje limity. Sdělování, předávání a potřebná katarze totiž zůstává vyhrazena jen jedné straně, i když klidně mohu se zájmem vyslechnout, jak se dnes u nás žije druhé generaci Vietnamců, jak ti první prohlédli a vzepřeli se Ho Či Minovi, jak je zatýkala policie, když na černo prodávali cigarety. Historiky z absurdních dob." Je zřejmé, že Machalická se zde zaměřila čistě na obsah sdělení a prožitek expertů jako originálů ontologicky přítomných na scéně nikterak nesdílí – jsou pro ni "historkami", tedy něčím co stálým opakováním ztratilo dávno kontakt s realitou. Není naším cílem úsudky obou kritiček či kvalitu recenzovaných představení jakkoli hodnotit, jde pouze o příklad dvou typických pohledů, které představují dva póly škály, na níž by se možná dali rozmístit jednotliví diváci podle toho, jak tento tvar prožívají.

a hodnotil pravděpodobně výrazně odlišně než většina přítomných známých a příbuzných<sup>149</sup>. Samozřejmě ne jen proto, že by hercům ze sympatie "nenadržoval", ale i z toho důvodu, že by měl horší výchozí podmínky k tomu, aby pociťoval ontologický rozměr celé věci. Zaměřoval by se na sdělení tvaru samé a neprožíval by například sdílenou nervozitu vystupujících a diváků i podpůrnou energii, kterou si většina v sále přítomných vyměňuje, oproti čemuž zaměření na vlastní sdělení tvaru ustupuje do pozadí. Prvotně kvůli němu sem ostatně většina z diváků nepřišla.

Ontologický základ divadla, který nám umožňuje jej bezprostředně zakoušet, je pro Etlíka právě především ono (v našem příkladu akcentované) setkání s lidmi probíhající ve stejném místě i čase. Právě z komunikace přirozených lidských bytostí se do divadla dostává ono nezáměrné a nezformovatelné. To se dostává do popředí tím více, čím více máme možnost přítomnost živých lidí na scéně zakoušet (ať už je to tvůrčí záměr či nikoli). V souvislosti s tím Etlík mluví o tom, že existují divadelní tvary, v nichž je ontologie nejpodstatnější, či alespoň rovnocennou, složkou divadelního zážitku, (přičemž ovšem i zde je trvale trvale přítomná složka noetická). Jedním z nich jsou podle něj, i námi už víckrát zmiňované, Hovory Miroslava Horníčka. Aniž bychom popřeli, co jsme řekli dříve, pak převrátím-li pohled výše uvedeným způsobem, je i Horníček v hracím prostoru přítomen jako celistvý člověk s celou svou psychofyzickou přirozeností, třebaže jsou jisté její projevy formovány či přímo potlačovány<sup>150</sup>. K tomuto převrácení perspektivy podněcuje i Etlíkova poznámka, že u Horníčka "nešlo vždy v první řadě o to, co herec řekne a jak bude umět reagovat na položené otázky (...), ale rovněž o to (a to rovnocenně, že s ním diváci pobývali rádi, že jim byl jeho projev i zjev sám příjemný"<sup>151</sup>. Diváci zakoušeli jeho přítomnost jako spolubytí člověka s člověkem.

Nyní se přímo nabízí otázka, jak z tohoto hlediska vnímáme experty. Nedívali-li bychom se na ně prvotně z hlediska umělého celku, mohli bychom například přehodnotit označení projevů jejich hereckých nedostatků za záměrnou nezáměrnost či bezznakovou znakovost. V přirozeném vjemu zde vystupují jako

---

149 Přičemž zde vycházíme z nevysloveného předpokladu, že by představení nebylo divadelně kvalitní, čímž v žádném případě nechceme tvrdit, že tento typ představení jinak dopadnout nemůže, jen zde často hraje podstatnou roli i kvalita jiná než čistě profesionálně divadelní.

150 Pro tuto argumentaci nám byla inspirací Etlíkova analýza působení Jiřího Šlitra v DJZ.

151 Str. 23 in [ETLIK2].



momenty, v nichž zakoušíme jejich "celou lidskou dimenzi"<sup>152</sup> hráčů, protože tak docela "nepatří k záměrnému tvůrčímu úsilí hráčů (a režiséra)"<sup>153</sup>. Nabízí se zde opět ona námitka, že režisér možnost vzniku těchto ontologických momentů s jistým záměrem vytvořil, ale z Etlíkovy studie vyplývá, že prostor pro "ontologické momenty" může být tvůrci a divadelním tvarem založeny záměrně (což ve své studii dokládá na příkladu míčků-antilop volně skákající v představení Trakař) i nečekaně vzniknout jako nezáměrný projev ontologického základu divadla (Etlíkovým příkladem je nečekaná souvislost inscenace Oldřicha a Boženy s politickou situací). Jde o totiž spíše o to, že tyto momenty už jednou vzniklé (a ve větší či menší míře vzniknou v každém představení), nejsou zcela esteticky formovatelné a říditelné<sup>154</sup>.

Můžeme se tedy ptát, nakolik tedy patří námi analyzované dokumentární inscenace mezi divadelní tvary, v nichž je ontologii přisouzen zásadní význam. Jako příklady jednotlivých divadelních tvarů u nichž tento ontologický rozměr vystupuje do popředí Etlík uvádí, vedle Horníčkových Hovorů, i některá představení souboru Děrevo či sousedské lidové divadlo. Zde všude je kladený důraz na spolupobývání herců a diváků, na z toho vznikající a zakoušenou energii a divák je zde "přímým svědkem hry, buď jako partner a přímý účastník společného hledání tohoto tvaru, a nebo tu prostě pobývá s druhými lidmi a je mu s nimi dobře a tvar a jeho výpověď je jenom záminkou, méně důležitou složkou divadelního zážitku"<sup>155</sup>. Ze všech uvedených příkladů je to pravděpodobně sousedské lidové divadlo, které má s experty nejvíce společných prvků. V obou případech se jedná o hrající "neherce" a v obou případech se účinkující opírají o předem vystavěný tvar (ať už dramatický text či scénář), který není logicky postaven na jejich schopnosti improvizace či jiné spontánní, ale esteticky tvarované aktivitě.

Rovněž je u obou těchto tvarů podstatné divákovo zaměření na "skutečného" člověka na scéně, vyplývající z toho, že **ví**, kdo daný účinkující je (ať už souse

---

152 Str. 23 in [ETLIK2].

153 Str. 23 in [ETLIK2].

154 Výraz "esteticky říditelné" používá Etlík v DJZ, kde se k němu pojí ještě "esteticky uchopitelné", ale to zatím u expertů necháme stranou.

155 Str. 22 in [ETLIK2].

či třeba běloruský uprchlík) a z tohoto vědomí pramení zásadní část jeho zážitku, čehož celý tvar záměrně využívá<sup>156</sup>.

Ale v sousedském divadle to diváci nejen vědí, ale dokonce se často konkrétně znají. Etlík zdůrazňuje, že u sousedského divadla z toho, že se hrající i diváci navzájem většinou znají vyplývá, že velmi podstatným rozměrem této události je jejich společné prodlévání v jednom čase a prostoru, přičemž obsah toho, o čem se bude hrát, je často známý a ustupuje do pozadí.

Zde se ale dokumentární představení podstatně liší. Za první divák "ví", kdo expert je spíše abstraktně, než aby to znovu pocítil v každém momentu, pokud mu to konkrétní podoba představení nedá výrazněji zakusit. A především už z toho, že tato divadelní díla samy sebe pojmenovávají jako "dokumentární" vyplývá především jejich snaha předkládat dokumentaci k jisté problematice, podávat o ní zprávu, a tímto způsobem se v důsledku společensky angažovat. Cílem a hlavním smyslem tak zde naopak je cosi sdělit.

Budeme-li, abychom nepřipustně nezevšeobecňovali, mluvit o konkrétním příkladu námi analyzovaných představení, je zřejmé, že se v nich vše orientuje snahou předat jisté poselství, kde je živé setkání diváků s účinkujícími (ontologický základ), cíleně využito k zesílení účinku předávaného sdělení. Setkání se zde prvotně odehrává za účelem seznámit diváky se společenským problémem nahlíženým z jistého úhlu pohledu (jako xenofobie či ekonomický systém jako spolupříčina bezdomovectví) a komunikace se tedy pohybuje především směrem od původce k příjemci. Divák tu není výrazněji pojímán jako přímý účastník budování tvaru (dokonce i otázky, které experti pokládají v obou představeních publiku končí u odpovědí diváků, jejichž obsah a podoba má na další průběh představené prakticky nulový vliv) a není tu také prvotně proto, aby zde pobýval s druhými lidmi, s nimiž by mu bylo dobře. Účinkující jsou v první řadě svědky, kteří mají co sdělit ve vztahu k danému problému. s tímto záměrem jsou koncipované i pevné struktury inscenací řadící jednotlivé scény za sebou tak, aby mapovaly problém z různého úhlu pohledu (z pohledu *místa*

---

156 Samozřejmě, že v téměř každém divadelním představení jsme schopni identifikovat, kdo konkrétně účinkující herec je, ale z tímto vědomím "běžný" divadelní tvar obvykle záměrně nepracuje. Samozřejmě pokud se nejedná o princip záměrného využívání známých hereckých osobností jejichž individualita je začleněna do významové struktury díla, výrazně autorské herectví na tomto stavící, atd...

jako je tomu u Vadí/nevadí či jednotlivé zkušenosti a stupně výtvarného tábora "nepřizpůsobivých" ve 4. světě).

Dá se tedy říci, že naše dvě dokumentární inscenace nepatří k tomu typu divadel, kde je ontologická složka hlavní nebo rovnocennou součástí představení. Usilují prvotně o sdělení a z toho důvodu jsme k nim také přistupovali ve většině této práce z hlediska noetického. Čímž ovšem netvrdíme, že by i v těchto představeních nebyl přítomen ontologický rozměr. Toto specifikum divadelního média vycházející ze sdílení známého "tady a teď" je zde dáno už samotným faktem setkání lidí s lidmi a je obsaženo především v zakoušení expertů coby skutečných lidí, kteří jsou zde přítomni i svými "hereckými nedostatky". Z pohledu sémiotického jde stále o záměrnou nezáměrnost a bezznakový znak, ale zároveň i přirozeným vjemem zakoušíme například jejich rozpaky a nejistotu či naopak energii plynoucí z touhy se předvést. Ostatně experti jsou živí lidé a jako takové je není možné zformovat natolik, aby se stali čistými objekty sdělovací aktivity (ve smyslu cílené činnosti) a to ať už své vlastní či kohosi druhého. To se projevilo například i v oné repríze 4. světa hrané po smrti Karla. Jakkoli byl tento moment posléze (zvláště v dalších reprízách) tvůrci záměrně využíván k zesílení apelativnosti představení, prožitek expertů jako lidí osobně zasažených jeho smrtí byl na této repríze diváky lidsky a bezprostředně sdílen a pocíťován jako přítomný moment.

Zdá se ale tvůrci se v diváka pokoušejí naladit na tento "přirozený vjem", v rámci něhož nepřímo zakoušíme podobným způsobem jako v životě tím, že na scéně ukazují situace na skutečné životní situace přímo odkazující. Podíváme-li se na ně ale blíže, jde o situace postavené na noetice - ono pro divadlo specifické, "zakoušení" se totiž neposiluje tím, že jde o skutečnost v tom smyslu, že si spojujeme například jistá fakta či údaje s naší konkrétní životní zkušeností. Například situace expertů ve 4. světě píší svých křídou své výdaje na zem, u nichž jsme poznamenali, že jí je divák schopen porozumět na základě vlastní zkušenosti, není situace prvotně postavená na "taktálním" zakoušení, nýbrž na racionálním poznání. Podobně je tomu s prezentovanou fotografií Lukašenka (Vadí/nevadí) či narážkami na Petra Kellnera (4.svět), které jsou zde v tomto smyslu jen jako pars pro toto všech ostatních situací stojících na přímém odkazu podávané informace na realitu. Stejně fungující situace bychom totiž mohli - na poli námi probíraného dokumentárního žánru - nalézt třeba právě

v dokumentárním filmu a dá se tedy říci že nevycházejí ze specifičnosti divadla jako média.

Tento princip "prezentované skutečnosti", kterou bychom k sobě jako diváci měli bezprostředně vztahovat jako realitu zde tudíž ve své většině nevychází z ontologické roviny divadelního média, kterou zakoušíme – tato ontologická rovina se sice v jistých, výše naznačených momentech vynořuje, ale většinu času je noetickým zaměřením analyzovaných představení zatlačována do pozadí.

## Z á v ě r

V naší práci *Dokumentární divadlo, dokumentárnost a divadelní dílo* jsme se zabývali otázkou, jaký je vztah dokumentárnosti usilující o přímé prokázání jisté skutečnosti a divadelního díla, které se jako uměle vytvořený celek vztahuje ke skutečnosti nepřímo, znakově.

Ve srovnání s orální historií jsme napřed zdůraznili jeho umělý recepční rámec, jehož povahu jsme se pokousili blíže charakterizovat skrze srovnání s realismem. Srovnání s dokumentárním filmem nám potom umožnilo akcentovat mediální povahu divadla, z níž jsme dále vycházeli.

Zjistili jsme, že dokumentární divadlo námi zkoumaného typu se jak už ovlivňováním divákovy vnímání použitím slova "dokumentární", tak i pojmenováním svých účinkujících "experty všedního dne", stejně jako svou "antiiluzivní" formální stránkou pokouší diváka dovést k tomu, aby k sobě ukazované jevy vztahoval bezprostředně jako skutečnost. Záměrem zde je, aby divák pociťoval předkládanou problematiku jako součást jím prožívané reality, za jejíž podobu je osobně zodpovědný. K tomu využívá podstaty divadelního média, které (na rozdíl od dokumentárního filmu, těžícího naopak ze svého charakteru záznamového) umožňuje pracovat se skutečnými materiály a originály, které přivádí na scénu. Námi zkoumané inscenace se v tomto duchu snažily vycházet z autentických dokumentárních materiálů (živé i věčné povahy), které se začleňovaly do celkového tvaru.

Z divadelně-teoretického pohledu, který jsme v této práci rozvíjeli, jsme ale zdůraznili, že svým vstupem na scénu nabyly tyto originály také znakového charakteru a byly součástí uměle vytvořeného celku divadelního díla. Originálem i znakem zároveň zůstávaly i navzdory "antiiluzivním" prostředkům využívaným tvůrci (odhalení technické scény, zcizující efekty, využívání principu demonstrace), protože i ty byly záměrnou součástí celku, který cosi sděluje.

V rámci toho jsme zvláště poukazovali na to, že i experti všedního dne zde přebírají funkci herce a spoluutvářejí zprávu předávanou celým záměrným tvarem. Jejich "funkčnost" vzhledem k úloze dokumentujících svědků se potom odvíjí od jejich schopnosti vyrovnávat se svou situací spočívající v dvojaké

existenci mezi originálem a znakem. To se potom ve výsledku projevuje na vyznění a přesvědčivosti celkové zprávy, která se pokouší vyvolat dojem, že dokumentuje skutečnost.

Experti jsou ale zároveň na scéně přítomni jako lidské originály, které beze zbytku zformovat nelze, což potenciálně zakládá možnost, aby diváci prožívali své setkání s nimi jako s přirozenými lidskými bytostmi "tady a teď". Námi analyzované divadelní tvary svým výrazným akcentováním noetické roviny představení (předáváním záměrné a angažované zprávy) sice onu rovinu ontologickou potlačovaly, přesto ale zůstávala latentně přítomná a vystupovala zvláště v projevech neúplné herecké zformovanosti expertů. Díky živé vazbě mezi experty a diváky mohli diváci zakoušet své spolubytí s experty v jednom prostoru jako skutečnost.

V úvodu jsme předeslali, že dokumentární divadlo má tendenci odvozovat svou "dokumentárnost" od materiálů, které mají přímý dokumentující vztah k vnější skutečnosti týkající se dané problematiky a které jako takové začleňuje do svého umělého tvaru.

Z naší práce ale vyplývá, že bychom ale takto pojatou "dokumentárnost"<sup>157</sup> mohli podrobit jisté kritice. Vnímáme-li dokumentární představení jako dílo divadelní, neslučuje se s jeho podstatou<sup>158</sup>, abychom na jeho charakter usuzovali pouze podle povahy, kterou mají jednotlivé vstupní materiály v rovině předartefaktové (a to ani na základě pravosti a původnosti jejich "kořenů", v čemž spočívá kvalita autenticity). Stejně tak musíme zohledňovat, že "dokumentární materiály" v rámci divadelního díla nezůstanou čistě a pouze sebou samými jako originály se svým verifikujícím vztahem k vnější skutečnosti, a to ani v případě, že jsou jako takové na scéně ukazovány.

Z toho můžeme vyvodit, že při hledání dokumentárnosti v rámci divadelního média je zásadní zohledňovat nejen její vazbu ke skutečnosti vnější, ale především její vazbu ke "skutečnosti" vznikající a existující v rámci divadelního díla. Naše chápání dokumentárnosti v divadelním díle tedy vystihuje definice

---

157 Nejde nám o to, zda čistě takto pojatá dokumentárnost v divadelní praxi existuje (a může existovat), ale jde nám o jisté směřování a výchozí premisy, které předznamenávají buď inscenační koncept či způsob teoretické reflexe.

158 Odvozenou ze Zichovy definice dramatického díla jako toho "co vnímáme (vidíme a slyšíme) po dobu představení v divadle". In [ZICH1], str. 13.

Janelle Reinelt jako něčeho, co nespočívá "v objektu samém, ale ve vztahu mezi tímto objektem, jeho mediátory a diváky"<sup>159</sup>, která je tak z našeho pohledu podnětná pro další teoretické i praktické prozkoumávání tohoto typu divadla.

---

159 Str. 2 *in* [WAKE].

## Zdroje

Pozn.: citace z cizojazyčné literatury pracovně přeložila autorka práce.

### Publikace

Augustová, Z.: *Iluze kontra realita*. A2, roč. 2007, č. 48. ISSN 1803-6635.

Brecht, B.: *Myšlenky: výbor statí*. Překlad L. Kundera a M. Staňková. Praha: Československý spisovatel 1958.[BRECHT]

Brychta, L.: *Konstitutivní momenty larpů* (bakalářská práce). Praha: DAMU 2013.

Císař, J.: *Abychom mohli sdělovat, musíme nejdříve sdílet (Několik neuspořádaných poznámek ke studii Jaroslava Etlíka)*, in: Divadelní revue 3/1999, Praha: Institut umění - Divadelní ústav. s. 83-96. ISSN 0862-5409. [CISAR1]

Císař, J.: *Člověk v situaci*. Praha: ISV nakladatelství 2000. 141 s., ISBN 80-85866-67-6. [CISAR2]

Císař, J.: *Pokus o definici herectví*, in. Disk č. 4. 2003. Praha: AMU 2003. s. 29-39. ISSN 1213-8665. [CISAR3]

Císař, J.: *Proměny divadelního jazyka*. 1. Vyd. Praha: Melantrich: 1986. 194 s. [CISAR4]

Černý, V.: *Nad Zolovým zabijákem; in* Tvorba a osobnost II. Praha: Odeon 1993. ISBN 80-207-0437-x. [CERNY]

Doležel, L.: *Narativní způsoby v české literatuře*. 2. Vyd. Pistorius Olšanská 2014 ISBN 978-80-87855-13-3.

Dreyse, M. (ed.): *Experts of the everyday. The theatre of Rimini Protokoll*. Překlad do anglického jazyka D. Belasco a kol. Berlin: Alexander Verlag 2008. ISBN 978-3-89581-187-6. [DREYSSE1]

Etlík, J.: *Činohra v Evropě a severní Americe*, in Divadelní revue č. 1, roč. 2001. Praha: Institut umění - Divadelní ústav. ISSN 0862-5409. [ETLIK1]

Etlík, J.: *Divadlo jako zakoušení: Vztah noetického a ontologického principu v divadelním umění*, in. Divadelní revue 10, č. 1. 1999, Praha: Institut umění - Divadelní ústav. s. 3-30 ISSN 0862-5409. [ETLIK2]



- Etlík, J.: *Termíny k dohodnutí*, in M. Klíma a kol. *Divadlo a interakce*. Praha: Pražská scéna 2006. ISBN 80-86102-51-3. [ETLIK3]
- Fischer-Lichte, E.: *Estetika performativity*. Překlad: M. Polochová. 1. vyd. Mníšek pod Brdy: Na konáři 2011. ISBN 978-80-904487-2-8. [FISCHER1]
- FISCHER, J. O.: *Kritický realismus: Balzac, Stendhal a základní otázky realismu*. Praha: Svoboda 1979.
- Gauthier, G. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Překlad: L. Šerý. 1. Vyd. Praha: AMU 2004. ISBN 80-7331-023-6. [GAUTHIER1]
- Goffman, E.: *Všichni hrajeme divadlo: sebezprezentace v každodenním životě*. Praha: Nakladatelství studia Ypsilon 1999. ISBN 80-902482-4-1.
- Gombrich, E.H.: *Příběh umění*. Překlad M. Tůmová. Praha: Odeon 1992. ISBN 80-207-0416-7.
- Herčíková, B. *Polohy současného dokumentárního divadla* (diplomová práce). Brno: JAMU 2013. [HERCIKOVA1]
- Hochhuth, R.: *Náměstek*. Překlad M. Liehmanová. 1. vyd. Praha: Orbis 1966.
- Irmer, T. a *Search for New Realities. Documentary theatre in Germany*. In: *The Drama Review (TDR)* č. 3, 50 Fall 2006. [IRMER1]
- Iser, W.: *The Fictive and The Imaginary*. The Johns Hopkins University Press 1993. ISBN 0801844983. [ISER]
- Kipphardt, H.: *Ve věci J.P.Oppenheimera*. Překlad J. Balvín. Praha: Dilia, 1965.
- Lehmann, H.T., *Postdramatické divadlo*. Překlad A. Grusková, E. Diamantová. Bratislava: Divadelný ústav 2007. ISBN 978-80-88987-81-9. [LEHNMANN1]
- Martin, C. (ed.). *Dramaturgy of the real on the world scene*. Basingstoke ; New York : Palgrave Macmillan, 2010. 309 s. ISBN 978-137-01694-2. [MARTIN1]
- Mukařovský, J. *Studie I*. Brno: Nakladatelství HOST 2000. 556 s. ISBN 80-86055-91-4. [MUKAROVSKY1]
- Nichols, B. *Úvod do dokumentárního filmu*. Překlad: K. Kleinová. Praha: AMU 2010. ISBN 978-80-7331-181-0. [NICHOLS1]
- Osolsobě, I. *Mnoho povyku pro sémiotiku*, 1. Vyd. Brno: Nakladatelství G hudba a divadlo 1992. 223 s., ISBN 80-90112-03. [OSOLSOBE1]

- Osolsobě, I. *Ostenze, hra, jazyk: sémiotické studie*. 1. Vyd. Brno: Host 2002. 398 s. ISBN 80-7294-076-7. [OSOLSOBE2]
- Osolsobě, I. *Principia parodica, totiž, Posbírané papíry převážně o divadle*. 1. Vyd. Praha: AMU 2007. 358 s. ISBN 978-80-7331-082-0. [OSOLSOBE3]
- Peirce, C. S. *Lingvistické čítanky, sv. I. Sémiotika*. přel. B. Palek a D. Short, 1.vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1972. [PEIRCE1]
- Pijoan, J.: *Dějiny umění / 8*. Překlad D. a F.X.Halas. Praha: Odeon 1981. [PIjoan]
- Ptáčková V., Kraus J. a kol.: *Akademický slovník cizích slov*. Praha: Academia 1995. [AKA]
- Schnelle, B.: *Politické divadlo a jeho dvě německé tradice*. In Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity, roč. 1998. Brno: Masarykova univerzita. ISSN 0231-7710.
- Škorpil J., *Hry na pravdu*. Svět a divadlo, roč 2008, č. 1. ISSN 0862-7258. [SKORPIL]
- Stendhal: *Energické múzy*. Překlad J. Binder, J. Pechar, Jan O. Fischer. Praha: Odeon 1970. [STENDHAL]
- Vaněk, M., Múcke, E.: *Třetí strana trojúhelníku: teorie a praxe orální historie*. Praha: FHS UK Ústav pro soudobé dějiny AV ČR 2011. ISBN 978-80-87398-22-7. [VANEK1]
- Vinaver, M.: *11 septembre 2001*. Paris: L'Arche 2002. ISBN 978-2-85181-503-3
- Vodička, F. :*Počátky krásné prózy novočeské*. Jinočany H&H 1994. ISBN 80-85787-62-8 Weiss, P.: *Poznámky k dokumentárnímu divadlu*. Pracovní překlad Z. Augustová, rukopis. [WEISS]
- Weiss, P.: *Přelíčení: oratorium o 11 zpěvech*. Překlad B. Becher. 1. vyd. Praha: Orbis, 1966.
- Weiss, P.: *Zpěv o lusitánském hastrošovi*. In Divadelní hry. Překlad L. Kundera. Praha: Ministerstvo školství, 1968.
- Zich, O. *Estetika dramatického umění*. 2. Vyd. Praha: Panorama 1987. 405 s. [ZICH1]
- Zweig, S.,: *Tři mistři: Balzac, Dickens, Dostojevskij*. Praha: Melantrich 1997. ISBN 80-7023-268-4. [ZWEIG]

## **Inscenace**

- 4. svět* – režie Tereza Durdilová, premiéra 5.5.2014 v Divadle Archa
- Vadí/nevadí* – režie Jana Svobodová, premiéra 11.2.2014 v Divadle Archa
- Jižák, město snů* – režie P. Tejnorová, premiéra 23.5. 2012 v Divadle Šnek
- Můj spis a já* – režie C. Brechtel, Národní divadlo 2014  
(v rámci festivalu Paralelní životy; 20. století očima státní bezpečnosti)
- (Ná)sleduj mě* – režie R. Rychcik, Alfréd ve dvoře  
(v rámci festivalu Paralelní životy; 20. století očima státní bezpečnosti)
- Typografie Majuscula* - režie Gianina Carunariu, Národní divadlo 2014  
(v rámci festivalu Paralelní životy; 20. století očima státní bezpečnosti).
- Můj život potom (Mi vida después)* – režie Lola Arias v Divadle Archa  
(v rámci festivalu Akcent 2014).
- Nepřítel lidu* – režie Rimini Protokoll, An enemy of the people in Oslo,  
premiéra 23.8. 2012 v Nationaltheatret (Oslo).
- Airport Kids* – režie Rimini Protokoll, premiéra Théâtre Vidy 2008.
- 100% Paris* – režie Rimini Protokoll, premiéra Villette (Paříž) 2014.
- Veselé kosti* – režie M. Solce, Divadla evropských regionů 2015 v DRAKu

## **Internetové zdroje**

Jiříčka, L. *Obhajoba divadelnosti* (cit. recenze J. Machalické)

<http://rimini-protokoll.de/materialbox/vung-bien-gioi/65-1-Obhajoba+divadelnosti.html>

Adorno, T. W.: *Angažovanost*

<https://is.muni.cz/el/1421/podzim2011/DVHs157/Adorno-Angazovanost.pdf>

*Slovník Larousse:*

<http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/r%C3%A9alisme/86007>

Langlois, R. *Caught in the Crossfire:*

<https://www.youtube.com/watch?v=5iZfvDfhHg4&feature=youtu.be>

*Program k inscenaci Vadí/nevadí:*

<http://www.divadloarcha.cz/cs/predstaveni/vadi-nevadi-cz-kdo-je-srab-a-kdo-hrdina-jana-svobodova-philipp-schenker-divadlo-archa/?date=2014-04-26>

*Rozhovor s Janou Svobodovou:*

<http://www.ceskenovinky.eu/2014/02/03/rozhovor-s-tvurci-inscenace-vadi-nevadi-cz-janou-svobodovou-a-philippem-schenkerem/>

Horníček - *Přehlídka prahou:*

<https://www.youtube.com/watch?v=2KeiBRIiips>

Horníček - *Hovory H (o koních)*

<https://www.youtube.com/watch?v=QAOMHgr14tU>

Wake, C. *in Performance paradigm* 7, roč. 2008. [WAKE]

<http://www.performanceparadigm.net/wp-content/uploads/2011/07/review-get-real-documentary-theatre-past-and-present.pdf>