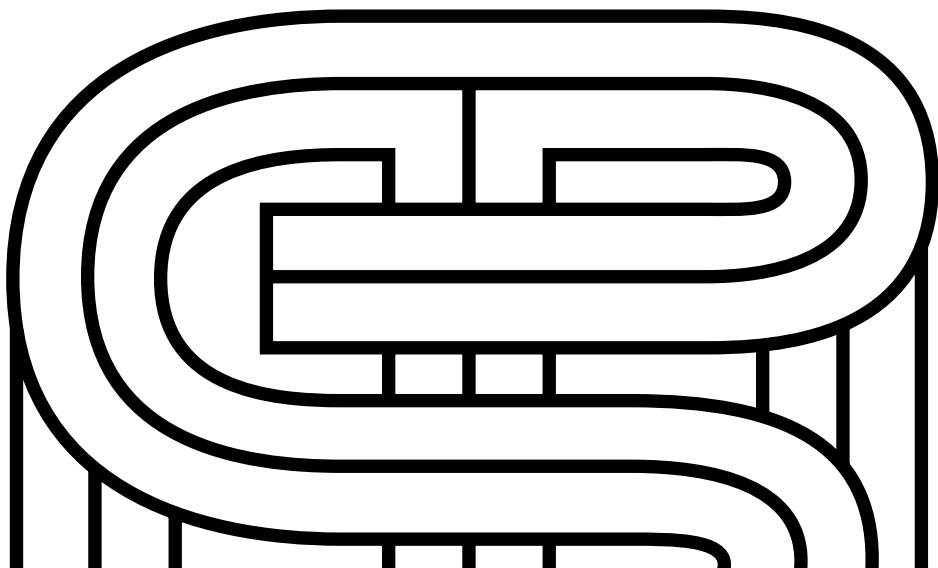
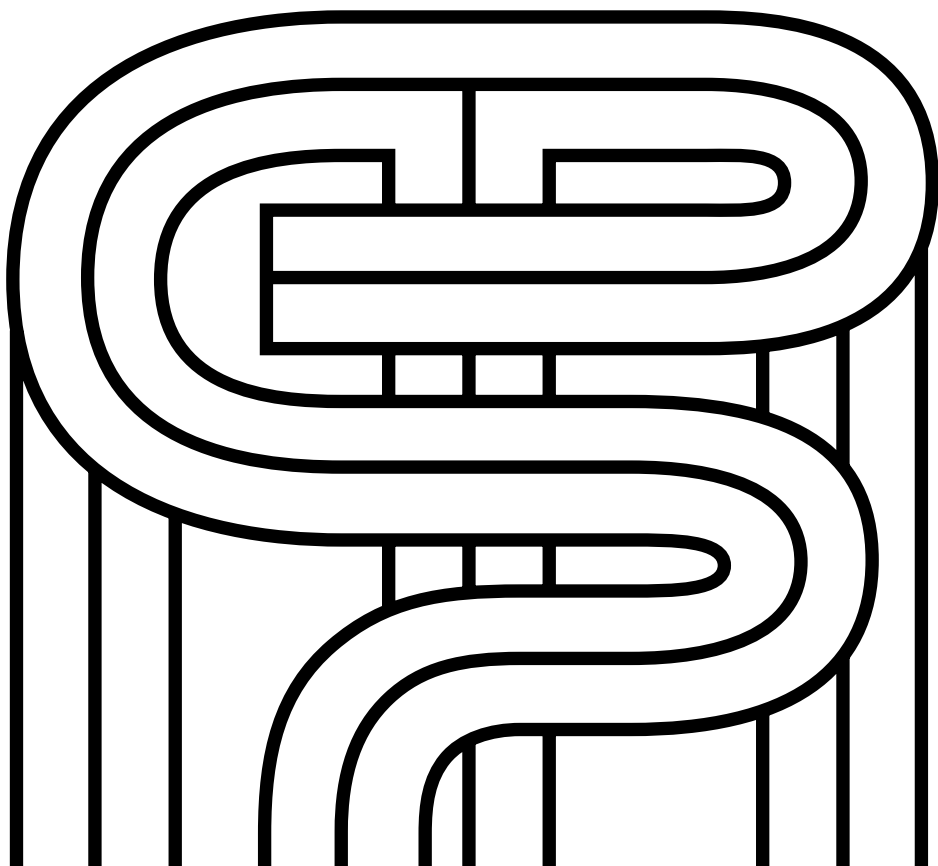




Toto dílo je licencováno pod licencí Creative Commons BY-SA
(Uveďte původ – Zachovejte licenci).
Licenční podmínky najdete na adrese
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>.

Tato publikace vznikla na Akademii múzických umění v Praze
díky účelové podpoře na specifický vysokoškolský výzkum,
kterou poskytlo MŠMT v roce 2017.

Recenzovali:

doc. Ing. Michaela Brožová, Mgr. et Mgr. Jana Jedličková, Ph.D.,
prof. PhDr. Tatjana Lazorčáková, Ph.D., Mgr. Aleš Merenus, Ph.D.,
Mgr. Dana Morée, Dr., MgA. Kristina Soukupová, JUDr. Martin Valoušek

© Akademie múzických umění v Praze, 2026

Editor Petr Zvěřina

© Michal Adamovský, Adriana Debnárová, Barbora Etlíková,
David Havas, Hana Lehečková, Zuzana Rafajová, Jitka Vrbková, 2026
Design © Jolana Sýkorová, 2026

Foto:

Veronika Bartoňová (s. 76, 77), Tono Stano (s. 104), © Art Rogers (s. 108)

ISBN 978-80-7331-746-1 (iPDF)

Teritoria umění
Petr Zvěřina (ed.)

Vědecká konference doktorandů
českých a slovenských uměleckých škol

2017

Pořádá Akademie múzických umění v Praze

6

Filip Suchomel

Předmluva

10

Adriana Debnárová

Architektúra v extrémnych podmienkach

26

Barbora Etlíková

Divadelní kritika tištěná a konverzační?

40

Hana Lehečková

Dramatická postava
a subjekt mluvčího v textech současné
evropské dramatiky

60

Jitka Vrbková

K problematice divadla herců
s mentálním handicapem: Maminko,
jsi důležitá jako šraňky v tunelu!

80

Zuzana Rafajová

Problematika zápisu
tanečních děl 19. století

96

Michal Adamovský

Aktuální otázky fotografie a práva

116

David Havas

Fan-friendly virtuální světy audiovize:
Význam fan studies pro televizní
produkci v období mediální
konvergence

132

Abstracts

135

Medailonky

137

Jmenný rejstřík

Obsah



Umění je velice mnohovýznamový a metamorfnní pojem. Vždy si za jakýchkoli podmínek jde svou vlastní cestou a svou cestu si privileguje – teritoriálně vymezuje a svým způsobem idealizuje. Může se však překrývat, své soukolí i generačně v perspektivě dlouhodobého horizontu obohacovat a sdílet (se) příkladem pro další identity a formy. Jde jen o to, z jakého úhlu se umění věnujeme či je studujeme či je prožíváme a jsme-li sami umělci. Umění je umělcům nutností, jak podotkl klasik české literatury Karel Čapek – i to nejmenší umění zůstává uměním, artefaktem – arte-
znakem!

Společensky žádoucím se stává výzkum a prezentace umění uměním a aplikace umění uměním. Proto se již počtvrté 23. května 2017 sešli v prostorách AMU doktorandi z českých, moravských i slovenských uměleckých škol, aby sdíleli svá umělecká data v konfrontaci a soukolí vědecké platformy a pokusili se o prolomení stereotypního chápání kreativity i statusu samotného umělce. Většina příspěvků v tomto sborníku reprezentuje domácí akademickou půdu pražské AMU. Avšak hostující přednášející z pražské UMPRUM či z brněnské JAMU nezadají ve srovnání ani pochybnosti kvalitativní, naopak demonstrují sdílnost i společenskou nutnost konfrontace, inspirace a spolupráce.

Pohled na kreativní vědecký postup v kombinaci „hi-tech and low-tech“ a nesporně zajímavý, futuristicky perspektivní přinesla prezentace projektu, ohodnocného v roce 2015 v Madridu cenou Archiprix, World's Best Graduation Project, **Adriany Debnárové (UMPRUM/VŠUP)** pod vedením školitele profesora Imricha Vaška. Saharský písek doktorandka technologicky mění v nesporně pozoruhodná umělecká díla a funkční architektonické prostory pro extrémní podmínky. Projekt se de facto dotýká

celospolečenské otázky řešení nejen patologických jevů současné migrace, ale i zcela novátorského řešení vztahů v dlouhodobém horizontu ekologické či environmentální antropologie. Projekt získal zaslouženou mezinárodní pozornost a doktorandka byla díky němu přizvána k realizaci jejích představ během světové výstavy EXPO 2020 v Dubaji.

Dva další příspěvky, reprezentující **DAMU**, nastiňují dva pohledy a současně se tematicky vymezují i překrývají v dramatické tvorbě – **Barbora Etlíková** si všímá verifikace sémantiky sdílené či skryté v publikovaných recenzích. Zamýšlí se nad obecným modelem komunikace kritiky, až identitárně se dotýkající samotného recenzenta, bytostně recipienta i umělce. Její výzkum i syntéza umožňují vyřešit transformaci publikované kritiky v diskusi s diváky a bezprostředním ohlasem samotných recipientů. **Hana Lehečková** si zase všímá rozporu v současně vnímané identitě dramatické postavy. Dichotomie uměleckého vztahu tradičního a moderního pojetí současné dramatisace naráží na staré metody transferu jazyka i formy. Doktorandka je bezesporu ovlivněna vlastní tvorbou a přenáší své umělecké ego do vztahových dimenzí filozofie umění či kulturní antropologie v plné šíři evropského prostoru dramatické tvorby.

Případová studie divadelní autorky i režisérky a zakladatelky Divadla Aldente **Jitky Vrbkové (JAMU)** popisuje modelově okruhy *artistic research* divadelní tvorby typu „actor-specific“, tvorby lidí s handicapem (Downovým syndromem). Nejde však cestou arteterapie, ale pohledem na tuto tvorbu jako na plnohodnotné umělecké dílo i jeho sebereflexi samotnými (především dětskými) herci. Teritoria umění tak naplňuje i přesahem a výzvou

k překonání stereotypního vnímání konzervativního pojetí dramaturgie divadla.

Problém vytvoření funkčního systému zápisu dat – rozmanité škály tanečních stylů a tanečních forem – a zároveň složitost systémové modulace i „přečtení“ historického přepisu se pokouší rozřešit **Zuzana Rafajová (HAMU)**. Obsah příspěvku reflektuje rozmach a tvůrčí snahy o vytvoření hned několika notačních systémů i samotných baletních choreografií v dlouhém 19. století.

Zcela nezpochybnitelná jsou i práva umělce. V současné éře sdílených dat je nutné zabezpečení osobnostních práv, a to jak práva na zveřejnění, tak práva autorského i práva nedotknutelnosti. **Michal Adamovský (FAMU)** se na příkladech tuzemských i zahraničních autorských sporů dotýká vztahu mezi autory a uživateli fotografických děl a vybízí k širší společenské diskusi nad tímto tématem (ne)běžného či (ne)standardního „copy-flow“.

Poslední příspěvek zařazený do letošního sborníku konference doktorandů zazněl již na předchozím ročníku a jeho autor **David Havas (FAMU)** představuje čtenáři, jak úzká hranice dělí v současné době tvůrce audiovizuálních děl a jejich diváckou komunitu, jak vznikají fanouškovské komunity „kultovních děl“ a jak významně vzrůstající a někdy až chorobná obliba těchto virtuálních světů ovlivňuje další uměleckou tvorbu napříč filmovým a televizním průmyslem.

Sedm doktorandů předává svou umělecko-výzkumnou výzvu a pomyslnou štafetu do osmičkového roku, případně do dalšího, pátého ročníku konání mezioborové konference Teritoria umění. Síla imaginace a duch avantgard a manifestů zvou tak k dalšímu uměleckému hledání i objevování!

Architektúra
v extrémnych
podmienkach

Adriana Debnárová

Projekt reaguje na prostredie púšte, charakteristické problémami ako nedostatok zdrojov surovín a rozširujúca sa dezertifikácia. Odpoveď na tieto problémy nachádza v radikálnom prehodnotení klasického stavebného procesu. Oproti metóde stavania z konvenčných stavebných materiálov stojí autonómny púštny robot využívajúci materiály a energie, ktorých je v jeho lokalite nadbytok. Stroj funguje na báze 3D tlačiarne (tzv. delta robot), ktorá využíva koncentrované slnečné lúče na tavenie piesku, a tým spevňuje povrch pieskových dún. Vytvárajú sa tak špecifické pevné štruktúry, ktoré spomaľujú proces dezertifikácie. Robot je dynamický rovnako ako krajina, v ktorej operuje. Výsledná geometria je preto akýmsi záznamom tejto choreografie. Je to pomalý proces prebiehajúci v čase, ktorého výsledkom je v prvej fáze viacvrstvová stabilizovaná krajina. Druhá fáza projektu umožňuje vytvoriť obytné priestory vo vnútri spevnených pieskových dún po vykopaní alebo odviatí nespevneného piesku z vnútra duny. Projekt poskytuje možnosť obrany proti postupujúcej púšti, a zároveň vytvára priestory pre život v oblastiach, v ktorých by to inak nebolo možné.

Proces stavania alebo konštrukcie poskytuje oveľa viac než len lineárnu produkciu výslednej formy. „Je to viacvrstvový proces použitia a premeny hmoty, ktorý sa odohráva súčasne v rôznych mierkach a čase.“¹ Zatiaľ čo iným odvetviám sa darí vďaka stále sa zrýchľujúcemu cyklu inovácii, dnešné stavebníctvo sa do veľkej miery spolieha na technológie vynájdene počas prvej a druhej industriálnej revolúcie. Tvárou v tvár klimatickým zmenám, zmenšujúcim sa zásobám nerastných surovín a dramatickej demografickej zmene, musíme prehodnotiť stavebné metódy. Najzraniteľnejšie časti sveta potrebujú radikálnu zmenu procesu výstavby najviac. Musia sa tu aplikovať alternatívne techniky a metódy, aby bol dosiahnutý udržateľný spôsob výstavby.

Prostredie na hrane komfortnej zóny sa často označuje aj ako extrémne. Toto označenie pomenováva široké spektrum podmienok. Zmena klímy a rast populácie naďalej namáhajú dostupný priestor a zdroje. Práve preto bude rozvoj populácie bude čoraz viac zasahovať aj do týchto netypických prostredí, ktoré sa všeobecne považujú za nevyužiteľné na bývanie alebo dokonca nebezpečné.

„V púštyných pláňach severnej Afriky, Egypta, Arabského polostrova a Blízkeho východu až po Irak dominujú klimatické podmienky, ktorých spoločným menovateľom je extrémne teplo.“² Nemilosrdné slnko tu pečie už tisícročia, pôda je stále neplodná, piesková a nehostinná. Tieto podmienky sú mimo hraníc ľudskej tolerancie a bez účinnej architektonickej odpovede nepohodlie rýchlo vedie k pracovnej neschopnosti alebo dokonca smrti. Napriek tomu v tejto peci žilo aj žije veľa ľudí, ktorých existencia na tomto mieste bola odôvodnená silnými národnými tradíciami. Ľudia stavali domy tvoriace chladné body oddychu uprostred žeravého piesku. Hrubé hlinené steny vytvorili

1. Ilka & Andreas Ruby (eds.). *Re-inventing Construction*. Berlin: Ruby Press, 2010, s. 12.

2. Alexander Badawy. „Architectural Provision against Heat in the Orient“. *Journal of Near Eastern Studies*. 1958, roč. 17, č. 2, s. 122.

tmavé úkryty, tieniace neúprosne lúče slnka. Chlad získavali v chladnom nočnom vzduchu a udržiavali ho aj priebehu dňa. Vnútorne dvory plné púštnych rastlín pôsobili ako lapače tohto chladného nočného vzduchu, ktorý cez deň vtekal do každej izby v budove. Strategicky umiestnené fontány a bazény ďalej ochladzovali vzduch prechádzajúci izbami, zatiaľ čo vysoké stropy a veterné lapače zabezpečovali prečerpávanie a výfuk vzduchu smerom nahor a von z budovy. Výsledok bol dramatický a viedol k spôsobu života, ktorý sa vzoprel extrémnym púštnym podmienkam. Ale aj táto schéma mala svoje negatíva. Nedostatok otvorov vyústil v interiéry, ktoré boli príliš tmavé na vykonávanie každodenných úkonov a dom nemal žiadnu skutočnú súvislosť s ulicou alebo susednými domami. Prietok vzduchu bol často obmedzený a izby boli následne zle vetrané a bolo v nich dusno. „Hoci bolo vnútorné prostredie dostatočne chladné, budovy neboli príliš pohodlné a boli úplne odstrihnuté od vonkajšieho sveta.“³ Riešenie týchto problémov sa objavilo v islamských krajinách Blízkeho východu.

Existuje mnoho zaujímavých príkladov z tradičnej ľudovej architektúry, využívajúcich vlastnosti rôznych perforovaných povrchov na dosiahnutie požadovaného klimatického efektu. Dobrým príkladom sú takzvané tieniace steny, využívané najmä v islamskej architektúre. Snom blízkovýchodných architektov bolo vytvoriť nekonečne priesvitné steny, multifunkčné tienidlá, umožňujúce čo najväčší komfort vo vnútorných aj vonkajších priestoroch. Medzi takéto tieniace steny patria indické jali alebo arabská *mashrabiya*. Jali je perforovaná stena tvorená kameňom, zatiaľ čo *mashrabiya* je vystupujúci arkier alebo okno vyplnené hustými drevenými mrežami. Vizualne spojenie z interiéru do exteriéru je zachované, zatiaľ čo priehľadnosť v smere z exteriéru do interiéru

je blokovaná, čo poskytuje obyvateľom súkromie. Tieto perforované štruktúry umožňujú vetranie, poskytujú zatienenie a modelujú svetelné prostredie interiéru. Návrhy na mreže sa zvyčajne vytvárajú s menšími otvormi v spodnej časti a väčšími otvormi vo vyšších polohách, a tým spôsobujú, že vzduch sa hýbe rýchlejšie v priestore nad hlavu a pomaly v dolnej časti. To poskytuje veľké množstvo čerstvého vzduchu, pohybujúceho sa v miestnosti bez toho, aby to bolo nepríjemné. Masharabiya sa využívala tiež na zachovávanie a kontrolu vlhkosti. Ak má byť chladenie efektívne, je potrebné aby vánok vanúci cez priestor mal zníženú teplotu a zvýšenú relatívnu vlhkosť. Mashrabiya, ktorá slúži ako primárny prívod vzduchu, je v ideálnej pozícii pre uľahčenie tohto efektu. Nádobu na vodu z poréznej hliny boli umiestňované v prednej časti pred Mashrabiyou a vzduch prúdiaci okolo sa ochladzoval, pretože sa odparovalo malé množstvo vody z povrchu nádob. Tento proces je známy ako chladenie odparovaním.⁴ V podstate to znamená, že pokles teploty vzduchu je doplnený zvýšením vlhkosti vzduchu. Keď je tento proces efektívny, môže výrazne ochladiť vzduch, ktorý vstúpi do miestnosti a zabezpečiť tak oveľa lepší komfort. Mashrabiya uľahčila toto spracovanie tým, že riadi smer a prietok vzduchu.

Jednou z devíz, ktorú mashrabiya pre vytváranie architektonického jazyka do extrémneho prostredia prináša, je vytvorenie difúzneho rozhrania medzi interiérom a exteriérom. Materiálna hrúbka a poréznosť dodávajú forme novú kvalitu. Ide o pasívnu stratégiu enviromentálnej modulácie. Kombinácia povrchovej artikulácie, orientácie a priestorového vrstvenia môže pomôcť vytvoriť mikroklimu a heterogénny priestor, v ktorom pohodlie možno nájsť na základe individuálnej preferencie a potreby. Toto je v ostrom protiklade k architektúre

4. Cettina Gallo. „Passive cooling as design methodology: Some examples from the past to the present“. *Renewable Energy*. 1996, roč. 8, č. 1, s. 309.

takzvaného Dubajského sna, ktorú tvorí hermeticky priestor s homogénnou klímou, určený ostrým rozhraním interiéru a exteriéru.

Pri bližšom pohľade na tradičnú architektúru je zrejmé, že mnoho riešení adaptability na extrémnu klímu má svoj predobraz v prírode. Sú založené na biologických modeloch a procesov, ktorými sú vytvárané prírodné formy. Biologické materiály vytvárajú fascinujúce vnútorné štruktúry, ktoré sú samo-organizované do hierarchií produkujúcich modularitu a variabilitu na základe meniacich sa podmienok. Tieto štruktúrne systémy sú pevné a zároveň prispôsobivé, čo ich robí atraktívnou paralelou k vývoju v materiálovom výskume a vzorom pre štrukturálne systémy v architektúre a stavebníctve. Prírodné materiály sa vyvíjali pod tlakom, takže ich vnútorná štruktúra je prirodzenou evolučnou odpoveďou na tento stav. Ako príklad môže poslúžiť štruktúra kosti, ktorá sa zhusťuje najmä u jedincov, ktorí svoje telo opakovane podrobujú tlaku, ako napríklad atléti a vzpierači.

Ďalším skvelým príkladom adaptability a využívania prostredia sú termitiská, ktoré sa vyskytujú bežne v sub-saharskej časti Afriky. Na termitiskách na prvý pohľad nebadáme žiadny viditeľný ventilačný systém. Hmota chráni kolóniu termitov ako aj symbiotické huby pred nehostinným vonkajším prostredím, tým že udržiava hladinu kyslíku, kysličníka uhličitého a odparovanej vody, a tým udržiava veľmi dôležitú vnútornú teplotu v rozmedzí prísnych limitov. Dôležitým poznatkom je, že kolónia nesídlí v samotnom nadzemnom termitisku, ktoré je skôr niečím ako fyziologickou infraštruktúrou, ktorá je neustále dobudovávaná a rekonštruovaná miliónmi termitov, za účelom ochrániť populáciu sídliacu v podzemí. Úlohou termitiska nie je izolovať kolóniu od vonkajšieho prostredia, ako sa často uvádzalo, ale práve naopak.

„Taký výkon na úrovni kolónie, ako je vetranie, využíva efekt integrácie dvoch zdrojov energie: vonkajšieho tlaku vetra a vnútorného metabolizmu vyvolávajúceho vztlak.“⁵ Dôležitú úlohu hrá hlavne správanie sa materiálu z ktorého je vyrobený povrch hniezda. Výsledkom je dynamická interakcia všetkých premenných, ktoré vedú ku komplexnej mape priepustnosti zapísanej v povrchovej vrstve termitiska. Termitisko intenzívne využíva slnečnú energiu, veternú energiu, odparovanie, a pasívne chladenie čisto prostredníctvom zachovania priepustného povrchu.

Keď začneme hľadať v prírode odpoveď, ako adaptovať architektúru na extrémne podnebie, musíme nutne prehodnotiť samotný stavebný proces. Proces realizácie myšlienky do samotnej stavebnej formy je prechodom, pri ktorom budova niektoré kvality získava a iné vlastnosti zase stráca. V posledných rokoch vzniklo nespočetne mnoho nových stratégií, ako tvoriť materiály a konštrukcie, ktoré kopírujú prírodné princípy udržiavania klímy. Hlavne rozvoj 3D tlače v stavebnom priemysle umožnil vytvárať materiály nebývalej zložitosti. Predpokladá sa, že v budúcnosti technológia dozrie do bodu, kedy budú „[...] tisíce zariadení spolupracovať ako jeden organický roj pri prebiehajúcich stavebných procesoch poháňaných neustálymi úpravami individuálne snímaných vnútorných a vonkajších podmienok.“⁶ Výskum, ktorý v súčasnosti prebieha, môže byť chápaný ako začiatok nevyhnutnej konvergencie anorganického a organického spôsobu tvorby konštrukcie.

Spoločnosť WASP postavila obrovskú tlačiareň, nazývanú Big Delta, s cieľom rýchlo a efektívne poskytovať bývanie tým, ktorí ho potrebujú. Adekvátne bývanie je globálnym problémom, ktorý postihuje milióny ľudí. Očakáva sa, že v nadchádzajúcich rokoch sa tento problém zhorší vďaka rýchlej urbanizácii a zlému urbanistickému plánovaniu. Do roku

5. Achim Menges. „Manufacturing Performance“. *Architectural Design*. 2008, roč. 78, č. 2, s. 46.

6. *Tamtiež*, s. 47.

2030 sa v medzinárodných odhadoch predpokladá rýchly rast adekvátnych požiadaviek na bývanie pre viac ako 4 miliardy ľudí, ktorí žijú s ročným príjmom nižším ako 3 000 dolárov. Zatiaľ čo myšlienka používania 3D tlačiarň pre bytovú výstavbu nie je nová, tlačiarne Big Delta spoločnosti WASP sú prvé, ktoré sa zameriavajú na lacný a lokálne dostupný materiál – hlinu. Skratka skupiny WASP bola čiastočne inšpirovaná jednoduchosťou a štrukturálnou stabilitou osíh hniezd.

Stavba týchto tradičných hlinených obydlí prostredníctvom najmodernejšej techniky riadenej počítačom sa na prvý pohľad môže zdať absurdná. Pri bližšom pohľade však zistíme, že je omnoho efektívnejšia ako doterajšie stavebné postupy. Stroj využíva len zlomok elektrickej energie v porovnaní s klasickou stavebnou technológiou a túto energiu si je sám schopný vyrobiť prostredníctvom slnečných kolektorov. Formy budov, ktoré tvorí, nie sú náhodne, ale sú s presnosťou na milimetre navrhnuté tak, aby mali čo najväčšiu konštrukčnú stabilitu (sú dokonca schopné ustáť aj vysoké seizmické zaťaženie). Steny tvorené špeciálnou štruktúrou majú zase vysoký tepelný odpor a tak udržiujú klímu v interiéroch stabilnú počas celého roka. Keďže stroj nieje závislý od napojenia na elektrickú sieť ani od dodávok materiálov, je schopný tvoriť príbytky prakticky kdekoľvek a okamžite s využitím lokálneho materiálu, čo sa dá využiť hlavne pri riešení dočasného bývania pri konfliktoch alebo pri prírodných katastrofách.

Na podobnom princípe sa zakladá aj môj magisterský diplomový projekt, ktorý by som ďalej v doktorandskom štúdiu chcela rozvíjať práve v spolupráci so spoločnosťou WASP. Konfrontovala som pokročilé techniky, ako veľkorozmerná 3D tlač, s extrémnym prostredím púšte. Kombinácia hi-tech and low-tech prístupu vyústila do projektu, ktorý funguje v súlade

s lokálnou krajinou a používa emergentné procesy na vytvorenie architektonických priestorov. Oproti metóde stavania z konvenčných stavebných materiálov stojí autonómny púštny robot využívajúci materiály a energie, ktorých je v jeho lokalite nadbytok. Stroj využíva koncentrované slnečné lúče na tavenie piesku a tým spevňuje povrch pieskových dún. Projekt *Sandwright* sa zameriava na problém postupnej dezertifikácie pôdy, teda rozširovanie púšte. Dlhodobá dezertifikácia prebieha hlavne na juhu Saharskej púšte, v pásme Sahel. Toto polopúštne územie je vystavené preľudneniu, nadmernému využívaniu vodných zdrojov a neudržateľnému poľnohospodárstvu v priebehu posledných 60 rokov. Dôsledkom je dezertifikácia a hladovanie obyvateľstva. Rýchlosť, ktorou sa toto deje, pritom vôbec nie je zanedbateľná. V Afrike sa v pásme Sahel duny pohybujú od východu na juh tempom okolo 600 metrov za rok, to znamená, že Sahara pohltí viac ako 1 meter ornej pôdy každý deň a fyzicky tlačí ľudí preč z ich domovov. Postupne tak tlačia ľudí preč z ich domovov, čo je spúšťačom nabaľujúcich sa sociálnych problémov.

Šíreniu piesočných častíc vetrom sa dá do určitej miery zabrániť tým, že sa zamedzí ich odviatiu z povrchu duny. Dobrým spôsobom, ako to dosiahnuť, je použitie nejakého druhu lapača piesku. Najefektívnejšie je vytváranie mriežok z prútia, haluzí alebo iných materiálov na povrchu dún. Sú na to tiež vhodné stromy alebo kaktusy. Hlavný problém týchto riešení však je, že drevo je v tejto oblasti veľmi vzácne a ľudia v týchto regiónoch sú takí chudobní, že využívajú akýkoľvek biologický materiál ako palivo v kuchyni, takže takéto pracne vytvorené mriežky zmiznú často ešte skôr ako splnia svoj účel.

Projekt pracuje s konkrétnou lokalitou na severe mesta Timbaktu, ktoré leží v subsaharskom štáte Mali. Pomocou satelitných snímok

vytvorených v rozmedzí rokov 2003–2013 sa mi podarilo vytvoriť súhrnnú mapu pohybu piesočných dún vo vybranej oblasti na severe mesta. Z výslednej mapy vyplýva, že toto more dún je dynamické a stále sa mení. Preto aj stavebný proces navrhovaný do tejto oblasti musí byť rovnako dynamický.

Konštrukcia robota spočíva na princípe 3D tlačiarne – takzvaného delta bota. Tri ramená nesú v strede šošovku, ktorá slúži na koncentrovanie slnečných lúčov do jedného bodu. Tento ostrý lúč dosiahne v podmienkach sahar-skej púšte teplotu viac než 1600 °C, čo spôsobí spekanie (tavenie) jednotlivých zrníek piesku do pevného materiálu vlastnosťami pripomínajúceho sklo alebo keramiku. Tento proces kombinuje prírodnú energiu a materiál s high-tech technológiou výroby. Pohybom šošovky stroj posúva svetelný lúč, ktorý na povrchu duny speká piesok a vytvára tak pevnú štruktúru. Konštrukcia stroja je navrhnutá tak, aby bol čo najviac samostatný a nevyžadoval žiadnu ďalšiu ľudskú asistenciu. Reaguje na pohyb dún a sám vypočíta jeho trasu tavenia piesku. Elektromotory v jeho ramenách by boli napájané solárnou energiou. Po dokončení práce na jednom mieste robot pomocou podpory stredovej plošiny dokáže posunúť svoje ramená o pár metrov ďalej na nasledujúce pracovné miesto. Tento proces je rovnako dynamický ako krajina v ktorej sa nachádza. Pieskové masy sa na určitých miestach hýbu rýchlo a nepredvídateľne. Bolo teda nutné navrhnuť celý proces odohrávajúci sa v čase tak, aby čo najviac ťažil z tohto fenoménu.

V prvej fáze robot vytvára postupným tavením piesku na povrchu dún sieť, ktorá dokáže spomaliť proces dezertifikácie. Táto sieť v podstate nahrádza súčasný spôsob ochrany proti pohybujúcim sa dunám v podobe sietí z biologického materiálu. Jej cieľom je hlavne zabrániť odviatiu pieskových častíc a šíreniu púšte

v bezprostrednom okolí ľudských obydlií. Sieť má zároveň statickú funkciu a tvar a v neskorších fázach, po viacnásobnom stavení vrstiev piesku a odkopaní nespeneného vnútra duny slúži ako potrebná výstuž – konštrukcia.

Neskôr sú pridávané ďalšie vrstvy nad miestami, ktoré budú v budúcnosti využívané ako obytné priestory. Tieto siete sú jemnejšie a majú slúžiť hlavne na ochranu pred slnkom a tvorbu mikroklimy. Jemnejšie siete sa snažia napodobniť princípy lokálnej architektúry, využívajúce vlastnosti rôznych perforovaných povrchov na dosiahnutie požadovaného klimatického efektu.

Pôsobením vetra sa môže stať, že sa v záhyboch už stabilizovaných dún môžu začať vytvárať ďalšie nánosy piesku, preto sa celý proces opakuje viac krát. Robot sa neprestajne pohybuje v neustále sa meniacej sa krajine dún. Výsledná geometria je preto akýmsi záznamom tejto choreografie. V druhej fáze môže byť nespevnený piesok pod stabilizovanou škru-pinou vykopaný, a tak vzniknú vnútorné priestory, ktoré tvoria tieň a ochranu pred silným vetrom, čo je nutné pre prežitie baktérií, udržanie vlhky a následne rast rastlín. Tie budú schopné rásť pod menej hustými sieťami, ktoré ich ochránia pred intenzívnym slnkom a prudkým vetrom. Vytvárajú sa tak podmienky, ktoré s pričinením ľudí môžu začať pomaly transformovať púšť. Projekt poskytuje možnosť obrany proti postupujúcej púšti, a zároveň vytvára priestory pre život na miestach, na ktorých by to inak nebolo možné.

Tento projekt nemá ambíciu poskytovať definitívnu odpoveď. Ide o experiment, ktorý si skôr kladie za cieľ vytvoriť východiskový bod pre ďalšie nekonvenčné premýšľanie a prototypovanie a vzbudiť debatu o budúcnosti výroby a využitia výrobného potenciálu najviac efektívneho zdroja energie – Slnka.

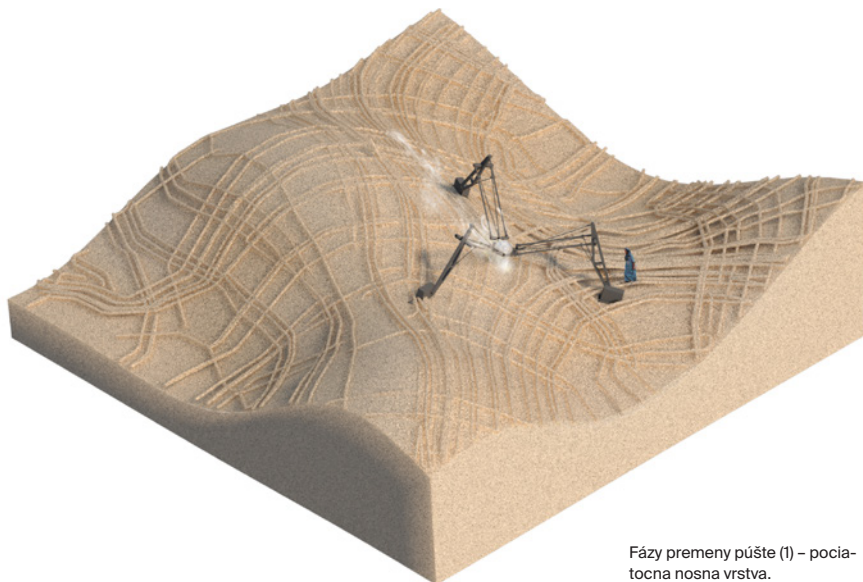
Literatura

Badawy, Alexander. „Architectural Provision against Heat in the Orient“. *Journal of Near Eastern Studies*. 1958, roč. 17, č. 2, s. 122–128.

Gallo, Cettina. „Passive cooling as design methodology: Some examples from the past to the present“. *Renewable Energy*. 1996, roč. 8, č. 1, s. 309–314.

Menges, Achim. „Manufacturing Performance“. *Architectural Design*. 2008, roč. 78, č. 2, s. 42–47.

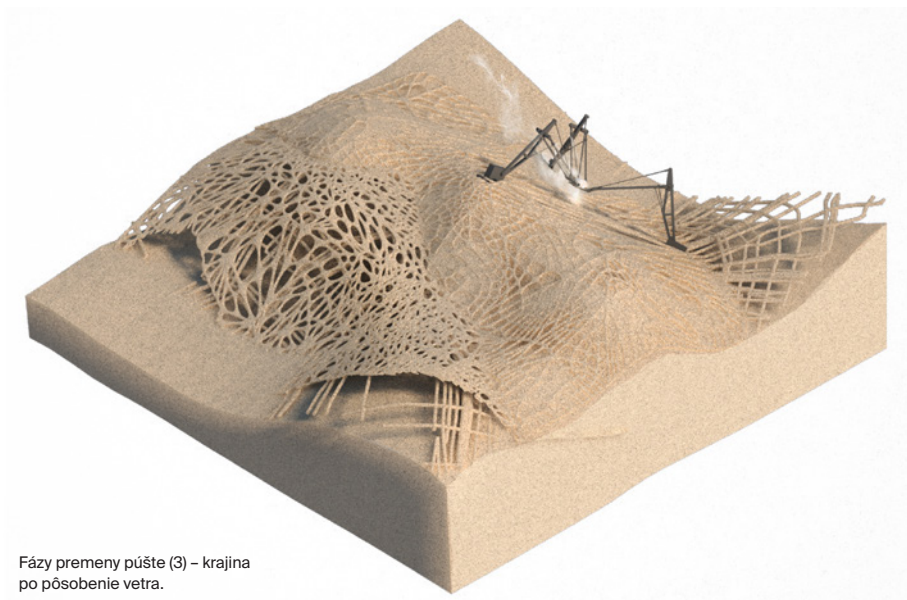
Ruby, Ilka & Andreas (eds.). *Re-inventing Construction*. Berlin: Ruby Press, 2010.



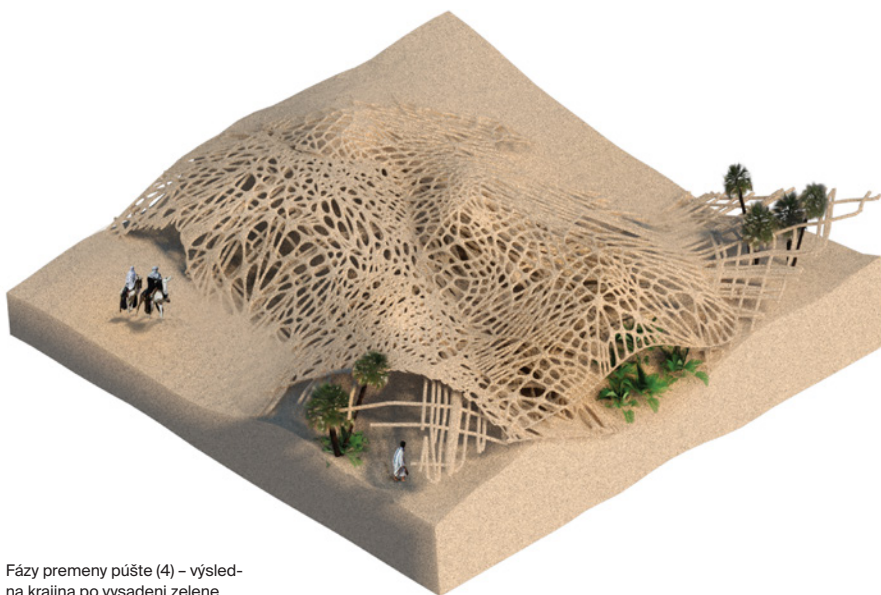
Fázy premeny púšte (1) – počiatočná nosná vrstva.



Fázy premeny púšte (2) – ďalšie jemnejšie vrstvy.



Fázy premeny púšte (3) – krajina po pôsobenie vetra.



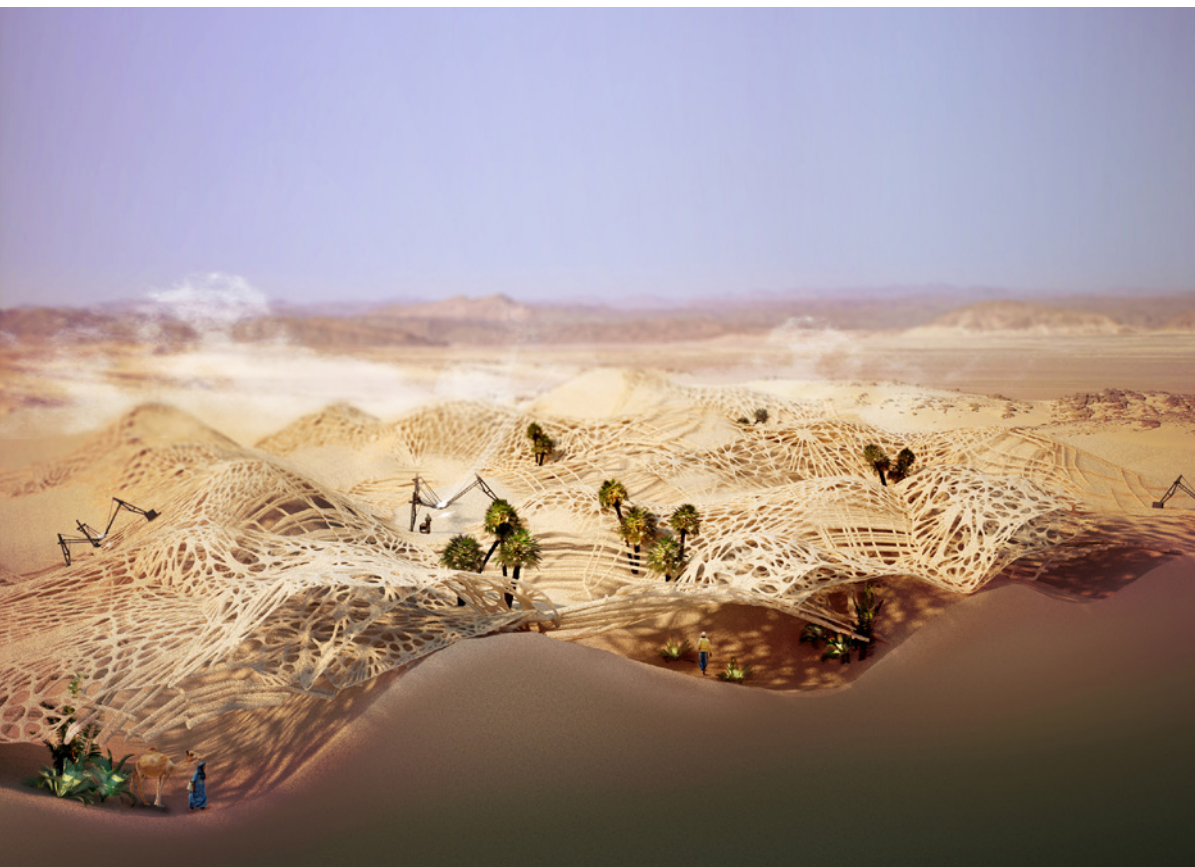
Fázy premeny púšte (4) – výsled-
na krajina po vysadení zelene.



Interiér duny po odstranení
piesku.



Detail navrhovaného stroja.



Rez zmenenou púštnou krajinou

Divadelní kritika tištěná
a konverzační?

Barbora Etlíková

Autorku inspiroval originální postřeh Matthewa Reasona o tom, že reflexe divadelního představení v dialogu má sklon zmiňovat jiné skutečnosti než psaná kritika. Jeho teorii ovlivňuje tradiční postmoderní pojetí rozdílu mezi odlišnými strategiemi, které využívá psaný a mluvený projev. Ten psaný má sklon vytvářet tematicky vyhraněné diskurzy a onomu mluvenému je naopak vlastní otevřenost k rozumem těžko postižitelným protichůdnostem. Autorka se ovšem nesnaží prověřit Reasonův článek z filozofického hlediska. Spíše se pokouší jeho úvahy rozvést ve vztahu k současnému českému psaní o divadle.

Reasonovy myšlenky ji inspirovaly ke třem poznámkám. Ta první, z jejího pohledu zdaleka ne tak podstatná jako další dvě, se týká sociálního postoje současných divadelních kritiků a naráží na rozdílný společenský kontext českého a britského prostředí. Druhý bod si všímá skutečnosti, že se u písíčího kritika předpokládá, že jeho názor nabyl konečnou podobu už před započítím psaní. To neplatí o bezprostředních a snad i neuvážených zmínkách, které dělají účastníci rozhovoru o představení. V jistém ohledu se jim tak dostává více svobody. Třetí poznámka se váže k Reasonově teorii volněji a ústí v autorčinu vlastní dualitu kritiky jako „vyprávění“ či „mapování intenzity představení“. Problém se týká otázky, do jaké míry bývají v textech divadelní kritici upřímní ohledně toho, co při představení cítili, a jak moc se nechávají unést obecně zažitými a snad až příliš svazujícími požadavky na to, jak má vypadat divadelně-kritický text. V závěru autorka nastiňuje, jaké pozapomenuté nároky na divadelní kritiku se podařilo oprášit díky předchozím úvahám.

Někdy v divadle zaujmou momenty, o nichž je těžké se jakkoliv šířeji vyjádřit. Diváci je nadšeně zmíní při odchodu z divadla nebo si je vyba-
vují jako mlhavé vzpomínky na zážitky, které jim
přivodily jistý stav mysli. Takové zkušenosti mí-
vají i divadelní kritici, jenomže když zasednou
k psaní, často je při práci potlačí. Così podob-
ného se přihází i s množstvím sociálně podmí-
něných zorných úhlů, z nichž lze představení
ocenit nebo kritizovat. Živé rozhovory o diva-
dle mnohdy účelně brání účastníkům v tom,
aby opomíjeli postřehy, o nichž nejsou zvyklí
hovořit.

Jeden z příspěvků ve sborníku Dušky Rado-
savljevič *Theatre Criticism: Changing Land-
scapes* se zabývá pozoruhodnou zkušeností,
která nepřímo vyplynula z výzkumu kineste-
tické empatie diváků (tj. schopnosti se naladit
na prožívání druhých skrze vnímání jejich pohy-
bů). Profesor z britské York St John University
Matthew Reason se jakožto divadelní odborník
účastnil dílčího úkolu v rámci projektu *Watching
Dance* a vedl při něm diskuze po představe-
ní v uzavřené skupině o sedmi členech, jejichž
průběh nahrával a následně podrobně reflek-
toval. O zobecnění svých úvah se pokouší v pří-
spěvku *Conversation and Criticism: Audiences
and Unfinished Critical Thinking*.¹

Čím více Reason nad dialogy přemýšlel, tím
silněji nabýval dojmu, že je oproti nim tzv. de-
níková divadelní kritika omezená. Ne, že by
v této uvolněné atmosféře padaly brilant-
ní intelektuální postřehy. Reason si paradox-
ně vážil právě toho, že chyběly. Fascinovalo ho,
že diskutující přemýšleli o představení způso-
bem, kterému médium tištěné deníkové kritiky
obvykle nevychází vstříc. Alespoň ne v té po-
době, jakou mívalo ve Velké Británii kolem roku
2008, kdy se odehrávala ona setkání. Rea-
sonovy úvahy vyústily do tabulky,² v níž staví

1. Matthew Reason. „Conversa-
tion and Criticism: Audiences
and Unfinished Critical Thinking“.
In: Duška Radoslavjevič (ed.).
*Theatre Criticism, Changing
Landscapes*. London: Bloomsbu-
ry, 2016, s. 220–237.

2. *Tamtéž*, str. 234–235.

3. Reason se zde zabývá i blogovým psaním jakožto mezistupněm mluvené a psané kritiky. Jelikož autorka považuje tuto oblast za příliš komplikovanou a v českém prostředí navíc nerozvinutou a v dalších úvahách se jí nezabývá, rozhodla se sloupec věnovaný výměně názorů po internetu nepřetisknout.

4. Za nejvíce zavádějící a unášlenou lze považovat dualitu (*conclusive* × *unfinished thinking*), která psané kritice přisuzuje sklon vytvářet jednoznačné závěry, zatímco pro konverzační výměnu názorů používá pojem Henka Borgdorffa „neukončené myšlení“. Reasonovi se příliš nedaří vysvětlit, proč by v sobě konverzace po představení měla spojit hermeneutický a konstruktivistický přístup ke skutečnosti tak, jak je slučuje Borgdorffův pojem.

5. Pojem „democratization of taste“ není v Reasonově tabulce uveden v kolonce náležící konverzaci po představení, ale v kategorii internetových diskusí. Ty však autor pojímá jako mezistupeň psané a konverzační kritiky. Z tohoto důvodu, a také s ohledem na logiku jiných Reasonových úvah, si autorka dovozuje daný pojem rozšířit o něco více, než to dovoluje tabulka.

do protikladu výrazové možnosti deníkové a „konverzační“ kritiky.³

Nápad porovnat oba způsoby reflexe je originální a stojí za podrobnější prozkoumání v souvislosti s českým prostředím. I z letmého přehlednutí tabulky je ovšem zřejmé, že mnohé Reasonovy postřehy nejsou příliš výstižné, nebo alespoň ne z pohledu současného tuzemského psaní o divadle.⁴ Tento text je zamýšlen jako první nezávazné „otukávání“ Reasonovy teorie a jako zběžná úvaha nad tím, zda by mohla přinést inspiraci autorčině dizertační práci, která se zabývá nástroji, jež současná česká divadelní kritika používá k popisu divadelního představení. Ambicí následující úvahy rozhodně není hlubší ponor do Reasonova způsobu myšlení o divadle jako takového.

Narušení sociálních bublin

Tabulka věnuje velkou pozornost sociálnímu postavení autorů (*named expert* × *mutual (rhizomatic) authorship*, „*expert discourse*“ × „*democratization of taste*“).⁵ Deníková kritika se tu pojí především s tzv. bílými heterosexuálními muži střední třídy, zatímco konverzace se

	<i>Newspaper Criticism</i>	<i>Audience Conversation</i>
Archive	Longevity ensured	Ephemeral
Authority	'Expert discourse'	Authenticity of experience
Authorship	Named expert	Mutual (rhizomatic)
Community/Communication	Mass communication	Face-to-face
Economy	Information economy	Social economy
Epistemology	Conlusive	'Unfinished thinking'
Exchange	Singular monologue	Conversation
Form	Written	Oral/Aural
Hierarchy	Hierarchy of publications	Hierarchy of social relationships
Production to reception	Binary: consumers and producers	Neither users or consumers
Style	'Elegant argumentation'	Struggle for articulation
Temporality	Singular	Synchronous

účastní lidé z různých společenských vrstev. V praxi to podle Reasona vede mj. k narušení tradice tzv. katů, kteří píšou texty s důrazem na jasný soud, jenž má moc inscenacím odlákat nebo naopak získat diváky. S českým prostředím se tento sociologický postřeh trochu mívá. Deníková kritika zde má na návštěvnost divadel minimální vliv a píšou ji často ti samí lidé, kteří přispívají i do odborných divadelních periodik (například mezi autory *Lidových novin* patří – či patřili – Lenka Dombrovská, Marie Reslová nebo Josef Chuchma, a když trochu poupraví svůj styl, pravidelně publikují také v odbornějších *Divadelních novinách*). Cílem deníkových článků je dílo spíše analyzovat a kultivovat tak vkus čtenářů, nikoliv jim ušetřit peníze vynaložené na „nekvalitní“ představení. Nemohou tu tedy na rozdíl od britského prostředí vznikat případy, na něž se odvolává Reason, kdy jediná negativní reflexe odláká inscenaci skoro všechny potenciální diváky.

Pro české prostředí je o něco relevantnější postřeh, že reflexe při konverzaci vede k demokratizaci vkusu. Málokdy se upozorňuje na ideál, podle něhož by se měl kritik snažit být názorově otevřený a společensky vzdělaný a zkušený, aby se dokázal vyvázat z omezení vlastní sociální bubliny. Otázka, v jakém stavu se současné české psaní o divadle doopravdy nachází, je ovšem metodologicky těžko uchopitelná a leží mimo odbornou specializaci autorky textu, takže je ponechána otevřená.

Skupina náhodně sezvaných diváků by teoreticky měla mít oproti deníkovým kritikům větší šanci vyváženě nastavit ideál otevřenosti a důsledně se ho držet. V tomto případě vznikají kritéria konsenzem a různé (i protikladné) úhly pohledu mohou být vysloveny simultánně (*temporality: singular × synchronous, singular monologue × conversation*).

Snadný vs. těžce hledaný soud

Reason si všímá odlišné výsledné podoby obou způsobů reflexe. Na jedné straně stojí tematizovaný uhlazený monolog, na straně druhé meandrující myšlenkový tok se slepými uličkami. Psané kritice hrozí nebezpečí, že snaha vytvořit literárně pozoruhodný text nahradí úsilí vyjádřit dojem z recenzovaného díla co nej-přesněji (*elegant argumentation* × *struggle for articulation*). Reason cituje úryvek z textu Kellyho Aptera, který čtenářům už od začátku sugeruje svůj soud. O inscenaci *The Porcelain Project* od belgické skupiny Needcompany píše: „Všechno začalo tak krásně. Rozlehlý sál prostoru Tramway One pokrývaly porcelánové předměty. Některé visely na provázcích, jiné byly strategicky rozmístěné po scéně. Toto čisté bílé nádobí upoutávalo už dlouho předtím, než se objevili herci. V jistém ohledu by bylo lepší, kdyby u toho zůstalo.“⁶ Apter čtenáři podle Reasona obratně naznačuje další směr své úvahy, udržuje ho v napětí a strhuje tak jeho pozornost. Na tomto postupu není samo o sobě nic špatného. Mnoho kritiků si dává záležet na tom, aby svůj názor náležitě „prodali“. Srovnání s konverzační reflexí (která si obvykle sugestivní vyprávění odpouští) ovšem odhaluje, že z určitého úhlu pohledu má tento způsob psaní sklon ke zjednodušující nepřesnosti.

Pokud se rozhovoru neúčastní formulační virtuosové nebo notoričtí uzurpátoři slova, mívá analytický charakter. Jestliže Apterův text od samého počátku podává dojmy tak, aby podporovaly jeho již vytříbený názor, pak konverzace spíše postupuje po úzce vymezených fragmentech a k celkovému pohledu na dílo se dostává postupně a mnohdy to ani není jejím cílem. U každého bodu se v ideálním případě střetávají mínění všech zúčastněných. Ko-nečný úsudek o jejich hierarchii a relevanci si

obvykle utváří každý z diskutujících ve své mysli a často se k nim ještě několikrát zpětně vrací. Reason porovnává začátek Apterovy recenze a úvod diskuze, kterou sám vedl po stejném představení. Apter rafinovaně napsal: „Všechno to začalo tak krásně.“ Divačka Alison spontánně řekla: „Jen bych chtěla poznamenat, že mě děsili.“ V konverzaci bývají vítaná a mívají cenu i takováto velmi konkrétní sdělení, z nichž nemusí vyplynout nic obecného. Také Apter se ve své recenzi zmiňuje o „úchvatném nebezpečí“ spojeném s křehkostí porcelánové soupravy, je to ale pro něho podle Reasona pouze jedna z „položek“ uprostřed zobecňujícího shrnování předností díla. Poznámka divačky Alison je nadhozený míček, o němž nejspíš ani ona sama v danou chvíli nevěděla, jestli míří spíš ke kladnému nebo k zápornému hodnocení. Přesný popis diváckého dojmu ustoupil (ale spoň dočasně) potřebě zobecňovat.

Reason zde zřejmě vychází z již tradičního postmodernistického poukazu na to, že při psaní textu mají autoři tendenci hledat jednotící zorný úhel, který nutně potlačuje jiné, třeba i diametrálně odlišné způsoby, jimiž je možné se na téma dívat. Naopak mluvené slovo podle této teorie snese mnohem větší míru protimluvů a odboček. Podle filozofa Jacquesa Derridy se v psaných textech soustředí tyto nejasnosti „na okrajích“. Mají podobu marginálních, nedořečených a často neuvědomovaných náznaků. Nejde tedy o pevnou hranici mezi výrazovými možnostmi psaného a mluveného média, ale spíš o jejich rozdílná tíhnutí.

Seriózní psaní sice často svádí k příliš selektivnímu zobecnění a uvolněné mluvení zase k výčtu nesouvisejících dojmů, ale podle autorky by mělo být cílem tvůrčího kritika těmto svodům odolat. V tomto smyslu Reasonův protiklad elegantní argumentace a boje o artikulaci (*elegant argumentation* × *struggle for*

7. František Xaver Šalda. „Románové torso Dykovo“. In: Týž. *Šaldův zápisník: List pro poesii, politiku a život. 1932–1933*, roč. 5, Praha: Otto Girgal, s. 52.

articulation) vyznívá velmi naivně, jako kdyby byl ideálním deníkovým kritikem někdo, kdo při každém psaní pouze oprašuje již připravené, hezky znějící formulační postupy. Proti této představě stále ještě stojí opačný ideál kritika, který v touze po přesnosti zápasí o každé slovo. Výmluvným příkladem textů, jejichž autor se za každou cenu snaží svůj obecný názor na téma obohatit ohledem na detaily a zdůrazňováním protichůdností, jsou kritiky Františka Xavera Šaldy. Ty často začínají zobecňující formulací, k níž se většina současných článků dostává teprve po dokončení popisných pasáží v samém závěru. Například už čtvrtá věta Šaldovy kritiky Dykova *Děsu z prázdnoty* zní: „Je to dílo, které si zaslouží chvíle naší pozornosti, ani ne tak tvůrčí novostí svého umění nebo jeho zharmonizovanou dokonalostí, jako spíše intencemi.“⁷ Vše, co následuje, uvádí postřeh do konkrétních souvislostí a problematizuje ho. Cílem Šaldovy úvahy není dojít ke zobecnění (jak je to obvyklé v současné kritice, alespoň v té divadelní), ale od obecného dospět k přesně zvoleným konkrétním soudům. Jeho text připomíná postupné prolínání bezprostředních postřehů Alison do Apterova zobecnění.

„Překlad“ vyprávění vs. mapování intenzity

Psaná kritika a konverzační reflexe si často vybírají odlišné náměty k přemýšlení. O článku se říká, že míří do hloubky, když dokáže pojmenovat významy v inscenaci a zařadit je do kulturních souvislostí. Přitom se u každé zmínky o divadelním znaku očekává, že autor poutavě vysvětlí, jakým způsobem ho tvůrce vyjádřili a co z toho všeho vyplývá pro celkový smysl díla. Příkladem takového postupu je tento úryvek z kritiky Heleny Suchařípové ze šedesátých let minulého století:

„Raskolnikov přijímá Soňu jako útočiště. Jeho roztěkané, schválně jakoby oporu hledající ruce, jež doprovázejí výbuchy záchvatů hnusu a pohrdání sebou samým a jež v okamžicích uštěpačných, břitkých a ironických komentářů utkvívají v pohrdavém rozpažení, skládají se do klína, vyčkávavě se opírají nebo vyzývavě kříží před tělem, se v Sonině přítomnosti tiší svíravým objetím, hladově bloudí a tápou po té živé opoře, tisknou se k ní, aby si spolu s Raskolnikovem oddechly a nabraly sílu k novému zápasu.“⁸

Velmi poutavý popis tu má charakter vyprávění, jako kdyby bylo možno dění na scéně „přeložit“ do psané povídky či románu.

Sama autorka tohoto textu s pojetím reflexe jakožto překladu převážně vizuální stránky divadelního jazyka do slov experimentovala v rámci své diplomové práce,⁹ kde ho využívala do krajnosti především při analýze inscenace *Spříznění volbou* Jana Antonína Pitínského. Její úvahy sledovaly komplikovaný způsob, jímž v této inscenaci vznikaly významy.¹⁰ Aby například vysvětlila, proč má osudový význam scéna, kde postava jménem Eduard snímá své milence z krku medailonu a ukládá ho do kazety, musela vytvořit zvláštní odstavec, který vysvětloval její myšlenkový tok. Než se k celé více než dvacetistránkové rekonstrukci dobrala, vyžádalo si to týdny intenzivního úsilí. Dotáhnout myšlenky nakonec pomohly i poznámky pedagožky. Inscenaci zhlédla čtyřikrát. Těžko si představit, že by výsledek, k němuž došla, vznikl při konverzaci. Cílem bylo nahlédnout vše, co viděla, z jediného vyprávěcího úhlu. Tento záměr měl literární povahu. Úkol zněl, přestože si to tenkrát plně neuvědomovala, přeložit inscenaci tak, aby text přinášel požitky podobný tomu ze čtení románu.

Maltský teatrolog John J. Schranz upozorňuje ve sborníku *Theatre and Cognitive*

8. Helena Suchařípová. „Glosy o hereckém kontaktu“. *Divadlo: Orgán divadelní a dramaturgické rady*. 1966, roč. 17, září, s. 18–24.

9. Barbora Etliková. *Postmoderní česká režie v teorii a praxi*. Diplomová práce. Praha: Divadelní fakulta Akademie múzických umění v Praze, 2015.

10. „Této scéně v inscenaci předcházel stylizovaný výjev, v němž se Eduard nejprve stínem své ruky dotýkal Otýliina stínu na zadním prospektu a hovořil s ní při tom, jako by se jednalo o všední situaci. Zmatená Otýlie zprvu nevěděla, proč se jí zmocnilo rozrušení, a pokračovala ve spontánní konverzaci s Eduardem. Ten se mezitím přesunul za její záda, takže to působilo, jako by nyní ztělesňoval její stín on. Postupem času Otýlie pochopila, že s ní Eduard flirtuje, a strnula ve svém rozrušení. Nechala ho, aby ji zezadu objal a sňal jí zpod šatů medailon s podobiznou jejího otce. Tak vznikla v divákově vědomí asociace zbavit medailonu – získat si k Otýlii přístup skrze její stín. Právě medailon Eduard za doprovodu své milé při této slavnostní příležitosti odkládá do kazety.“ *Tamtéž*, str. 21–22.

11. John J. Schranz. „A Rope over an Abyss“. In: Clelia Falletti – Gabriele Sofia – Victor Jacono (eds.). *Theatre and cognitive neuroscience*. London: Bloomsbury, 2016, s. 117–129.

12. *Tamtéž*, s. 121.

13. *Tamtéž*.

14. Peter Brook. *Prázdný prostor*. Přeložil Alois Bejblík. Praha: Panorama, 1988 [1. vyd. orig. 1968], s. 70.

Neuroscinece,¹¹ že je příliš snadné se v divadle spoléhat na vyprávěcí zvraty, které vždy přicházejí v poměrně dlouhých intervalech. Z výzkumu neurokognitivní aktivity publika vyplynulo, že diváci reagují během představení na každou „změnu pohledu, každé nenápadné natočení, každý záblesk svalového napětí“,¹² pokud odhaluje nějaký částečně skrytý, leč intuitivně tušený záměr. Publikum přichází do divadla mimo jiné proto, aby mohlo sledovat, jak se „performerova přítomnost proměňuje v každé vteřině“.¹³ Způsob, kterým tyto procesy probíhají, je většinou vnímán jako tajemství, jehož průběh nelze analyzovat. To ale neznamená, že si jich při reflexi nelze všimát a uvádět je do souvislostí. Dokáže to například Peter Brook ve vzpomínkách na svou práci s herci. Autor popisuje průběh cvičení, v němž jim dal za úkol, aby zahráli dítě:

„Jeden člen skupiny za druhým přirozeně ‚napodoboval‘ dítě shrbením, cupitáním nebo pištivým hlasem – s trapně rozpačitým výsledkem. Potom vystoupil nejvyšší ze skupiny a aniž se nějak fyzicky pitvořil, aniž se pokoušel napodobit dítě řečí, splnil k všeobecnému uspokojení plně představu, kterou měl vyvolat. Jak? To nedovedu popsat. Proběhlo to jako přímá komunikace, vyhrazená přítomným.“¹⁴

Brook při psaní této pasáže nečerpal ze svého talentu analyzovat situaci, ale ze schopnosti uvědomovat si své napojení na herce během divadelního představení. Jde ovšem o typ reflexe, která lépe obstojí v mluveném projevu než v textu, neboť odkazuje k nezvykle velkému množství detailů (úspěšný herec se vyjadřoval v nuancích a dokázal se vyhnout příliš „hrubým“ a všeobecným způsobům, jak označit dítě), aniž by je dokázala přesně popsat a dojem tak analyzovat.

V mluvené reflexi divadla je přirozenou prioritou hovořit o tom, co doopravdy zapůsobilo.

Při psaní divadelní kritiky stojí na prvním místě, alespoň v těch méně šťastných případech z českého prostředí, schopnost argumentovat. Brookova ukázka stojí na rozhraní „konverzační“ a psané kritiky. Přenáší do textu kvalitu nezávazného dialogu, ale po argumentační stránce nenaplní obvyklé nároky na to, jak by měl vypadat kritický text.

Konverzace po představení dokáže reflektovat přímou komunikaci velmi nenuceně. Často mívá charakter jakéhosi „mapování intenzity“ představení. Zúčastnění přitom formulují své postřehy natolik vágně, že by to v psané podobě vyznělo banálně. V dané situaci to ale nevadí: jelikož měli všichni co dočinění se stejnou událostí, mnohem více se soustředí na vlastní představy, než na uhlazené či překvapivé formulování. Rozhovor pak může vypadat například takto:

A: „Ta herečka mě bavila v první půlce a pak začala být strašně křečovitá.“

B: „Předtím to byl takový kabaret, pak musela hrát hodně vážně. Asi jí to nesedlo.“

A: „Ale jinak mě ta první půlka znervózňovala. Hráli tak blízko nás. Byla jsem v křeči.“

B: „Vážně? Já jsem se celou dobu smála a nic takového mě nenapadlo.“

Diváci si tímto způsobem tříbí vkus. Zjišťují, které rozměry situace vnímali spolu s ostatními a které byly přístupné jen jim samým. Hledají v situaci vlastní pozici. Nechtějí si nic vysvětlovat, jen si pokoušejí společně uvědomit, co vlastně zažili.

Snahu všímat si i toho, co kritik rozumem neuchopil, ale spíše jen vycítil, ovšem najdeme též v některých současných psaných kritikách. V textech bývá tato přímá komunikace popisována jako živel, který žije vlastním životem

15. Vladimír Mikulka. „TO (Jan Kačena – Utopia)“ [online]. *Nadivadlo*, 21. 12. 2016 [cit. 1. 9. 2017]. Dostupné z: <http://nadivadlo.blogspot.cz/2016/12/mikulka-to-jan-kacena-utopia.html>.

a s významovou stránkou díla souvisí jen volně. Tento přístup se pokouší v jisté části své tvorby soustavně rozvíjet například český kritik Vladimír Mikulka. To, co Brook nazval „přímou komunikací“, se v jeho očích odehrává nezávisle na jakémkoliv vyprávění. Z tohoto pohledu alespoň hovoří o inscenaci Jana Kačeny *To*:

„V první části se Kačenovi a všem třem účinkujícím [...] podařilo udržet atmosféru i napětí *navzdory* [zvýraznila BE] tomu, že vlastně jen na přeskáčku citovali nejrůznější (dnešním ústům zhusta skandálně znějící) výroky na téma eutanázie, duševní zaostalosti, rovnosti ras či pohlaví a tak podobně. [...] mělo to atmosféru, absurdní vtip, rytmus i temný, hrozivý podtón.“¹⁵

Sám autor tohoto úryvku jednou řekl, že mu divadlo Jana Kačeny připadá výborné, ale kdyby ho měl převyprávět, vyznělo by to banálně. Žádný „překlad“ se v tomto případě nekoná, pouze důkladné vzpomínání na událost.

Reasonova úvaha o rozdílu mezi psanou a „konverzační“ kritikou především pomáhá oprášit pozapomenuté nebo nepříliš často zmiňované ideály divadelní kritiky. Lze ji také chápat jako varování před zautomatizovanými a mnohdy neopodstatněnými nároky, které mívají redaktoři na autory textů a posléze autoři sami na sebe. Vyzývá k přehodnocení priorit: Je důležitější, aby vznikl hladce vyargumentovaný a čtivý text, anebo je nejpodstatnější, aby zachytil ty nejpůsobivější momenty, a to i přesto, že je kritik často nedokáže osvětlit? Na samozřejmou skutečnost, že má divadelní kritika charakter dvouboje (umět psát je stejně podstatné jako zůstat v divadle „při věci“) se prokazatelně často zapomíná ve chvíli, kdy si kritik vybírá body, jimž se hodná věnovat.

Kdybychom však chtěli brát Reasonovo dělení doslova a za nejfundovanější způsob hodnocení divadelní inscenace bychom považovali

konverzaci, nesmyslně bychom divadelní kritice upírali latku, kterou jí porovnání obou druhů reflexe nastavilo. Zdá se navíc, že Reason spolu s diskusními partnery dospěl pouze k tomu, co „píšící“ divadelní kritici dávno vědí, a sice k prostému zjištění, že divadlo může zrodit mnoho významných momentů, jež „nepasují“ do žádného zobecňujícího výkladu. Tím ovšem dosavadní stav poznání divadla příliš neposunul, protože skutečně závažná otázka spíš zní: Co si má diskurzivní myšlení s těmito rozmlženými útržky počít?

Literatura

Brook, Peter. *Prázdný prostor*. Přeložil Alois Bejblík. Praha: Panorama, 1988 [1. vyd. orig. 1968].

Etlíková, Barbora. *Postmoderní česká režie v teorii a praxi*. Diplomová práce. Praha: Divadelní fakulta Akademie múzických umění v Praze, 2015.

Mikulka, Vladimír. „TO (Jan Kačena – Utopia)“ [online]. *Nadivadlo*, 21. 12. 2016 [cit. 1. 9. 2017]. Dostupné z: <http://nadivadlo.blogspot.cz/2016/12/mikulka-to-jan-kacena-utopia.html>.

Reason, Matthew. „Conversation and Criticism: Audiences and Unfinished Critical Thinking“. In: Radoslavjević, Duška (ed.). *Theatre Criticism, Changing Landscapes*. London: Bloomsbury, 2016, s. 220–237.

Schranz, John J. „A Rope over an Abyss“. In: Falletti, Clelia – Sofia, Gabriele – Jacono, Victor (eds.). *Theatre and cognitive neuroscience*. London: Bloomsbury, 2016, s. 117–129.

Suchařípová, Helena. „Glosy o hereckém kontaktu“. *Divadlo: Orgán divadelní a dramaturgické rady*. 1966, roč. 17, září, s. 18–24.

Šalda, František Xaver. „Románové torso Dykovo“. In: Týž. *Šaldův zápisník: List pro poesii, politiku a život*. 1932–1933, roč. 5, Praha: Otto Gírgal, s. 52–56.

Dramatická postava
a subjekt mluvčího
v textech současné
evropské dramatiky

Hana Lehečková

V nejtradičnějším mimetickém pojetí je dramatická postava chápána jako umělecký odkaz, realizující se prostřednictvím textu určeného pro divadlo, ke koherentní živoucí lidské bytosti, která disponuje určitými charakterovými vlastnostmi a svébytným myšlením, díky čemuž je schopná na základě psychických pohnutek jednat. V rámci fikčního světa, který je jistým ekvivalentem toho našeho, považujeme tyto postavy za naše lidské protějšky a nemáme nutkání rozporovat, zda série jazykových a uměleckých prostředků skutečně vytváří odkaz k živoucí lidské bytosti. Jak však tento odkaz k živoucí lidské bytosti vypadá v některých textech současné evropské dramatiky? Lze ještě používat slovo (dramatická) postava v souvislosti s texty, které nejsou založené na principech dramatičnosti a mají často blíže k próze či poezii? A na základě jakých jazykových prostředků máme i v těchto typech textů přesto pocit, že se za nimi skrývá někdo, kdo mluví – lidská individualita?

Dramatická postava

V mimetickém pojetí umění, v němž je umělecká tvorba chápána jako zrcadlo, které různými způsoby a prostředky odráží naši existenci a žitý svět, je dramatická postava považována za umělecký odkaz ke koherentní živoucí lidské bytosti. Pojem *mimesis* se sice napříč historií výrazně proměňoval a dobová poetika mu vždy dávala trochu odlišný význam a smysl dle toho, co dobová poetika považovala za blízké esenciální pravdě či niterně lidské – ať už ale o tomto pojmu přemýšlíme ve smyslu platónské imitace, renesančním zrcadle přírody či realistické pravděpodobnosti, důležité pro tuto práci je, že v mimetickém pojetí obecně odkazuje dramatická postava k živoucí lidské bytosti, která disponuje určitými charakterovými vlastnostmi a svébytným myšlením, díky čemuž je schopná na základě psychických pohnutek jednat, a realizuje se zpravidla prostřednictvím textu určeného pro divadlo.

Jeden z mála, kdo se pojmem dramatická postava v české teatrologii soustavněji zabývá, je Jan Císař. Ve svých *Základech dramaturgie*¹ se k dramatické postavě vyjadřuje následovně:

„Ke svému překvapení jsem poznal, že je to daleko složitější záležitost, než jsem se domníval. Na počátku jsem si naivně myslel, že se běžně alespoň v divadelních – tedy odborných – kruzích tento pojem chápe jako fiktivní literární subjekt, jež vytvořil autor (dramatik) v literárním díle, které nese název dramatický text. Zjistil jsem však, že teatrologická teoretická literatura s ním počítá málo a divadelní publicistika s jakousi ‚spontánní samozřejmostí‘ předpokládá, že tomuto termínu každý rozumí. I když tomu tak není.“²

Jedním z důvodů, proč se můžeme domnívat, že zůstává pojem postavy (ať už dramatické či literární) relativně neprobádaný, může být

1. Jan Císař. *Základy dramaturgie*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009.

2. *Tamtéž*, s. 152.

3. Prvním, kdo na postavu tímto způsobem výrazně nahlížel, byl Edward Morgan Forster; ve svém díle *Aspekty románu* (*Aspects of the Novel*) (Preložila a štúdio napísala Eva Šimečková. Bratislava: Tatran, 1971 [1. vyd. orig. 1927]) dělí postavy na ploché a plastické. Tento dualismus však nalezneme i u nás. Česká literární teoretička Daniela Hodrová rozlišuje např. postava-objekt vs. postava-objekt, postava-hypotéza vs. postava-definice či postava-charakter a postava-typ.

určitá jeho dvojdomost. Pokud se podíváme, jak se náhled na tuto problematiku v průběhu dějin měnil, esenciálně v něm byla přítomná tato otázka: „Je postava skutečně obrazem lidské bytosti, podobné mně?“ V průběhu 20. století se proti sobě vynořují dva silné proudy myšlení. Psychologicko-realistické pojetí zdůrazňující především mimetickou, noetickou a sociálně reprezentativní funkci postavy, které dosáhlo svého vrcholu v období realismu; a představa postavy jako určité funkce textu, která se realizuje prostřednictvím souboru jazykových prostředků a nemá nic společného s naší žitou skutečností (teorie sémiologicko-naratologicko-strukturalistická). Ať už se však přikloníme k jednomu či druhému z těchto konceptů, dopouštíme se tím určité reduktivnosti a zjednodušení. I proto se většina moderních naratologů uchyluje spíše ke komparativnímu uvažování o postavě a vytváří duální typologii postav.³

Zajímavé však je na Císařově výroku ještě něco – a sice fakt, že jsme s to pojmu „dramatická postava“ intuitivně *nějak* rozumět. Zatímco pro termíny jako je „herecká postava“ či „dramatická osoba“ potřebujeme jistý exkurz do strukturální sémiotiky, volnost, s jakou je používán právě termín „dramatická postava“ mj. značí, že zde není tak silná potřeba vymezit ho a definovat. A to nejspíš proto, že jsme schopni ji s jakousi spontánní samozřejmostí v textu rozpoznávat. Tento problém teď nastíníme prostřednictvím dobově podmíněného příkladu, abychom posléze ukázali, jak se chápání konceptu postavy dále posunulo a proměnilo.

Pokud nám dá někdo do ruky Čechovovu hru *Tři sestry* a bude po nás chtít, abychom mu na tomto konkrétním případě ukázali, co je to dramatická postava, nejspíše nějakou představu mít budeme. Dramatickými postavami

jsou například Irina, Olga nebo Máša. Každá z postav má určité jednání, chování a psychické vlastnosti, které ji odlišují od ostatních a vymezují vůči nim, s čímž se setkáváme primárně skrze promluvu postavy a vzájemný dialog postav mezi sebou. Víme, že Máša chodí stále v černém a ocitla se v nefunkčním manželství; Olga je unavená ze života staré panny a frustrovaná ze své práce; a Irina, ta je naivní dívkou, která postupně procítá do tvrdé reality dospělého života. Pravdou je, že o konkrétní podobě a povaze postav se můžeme na základě naší „subjektivní“ interpretace přit – a to bez exaktního výsledku. Mášu lze považovat za egoistku, která z pouhého rozmaru podvádí svého manžela; stejně tak je možné chápat ji jako nešťastnou bytost, která si citelně uvědomuje bezvýchodnost své situace.

Důležité ale je, že ať už je naše interpretace jakákoliv, při čtení textu obecně nemáme nutkání rozporovat, zda série jazykových a uměleckých prostředků skutečně vytváří *odkaz k živoucí lidské bytosti*. Tři sestry se nám v toku textu jeví jako tři různé ohraničené lidské individuality, které se sice prolínají a ovlivňují, ale každá disponuje svou vlastní psyché. Nikdo nepodezírá Olgu, že by byla ve skutečnosti jen jakýmsi obecným znakem či třeba groteskní karikaturou. Nezdá se nám, že by Irina byla citací či odkazem k nějaké, zcela jiné skutečnosti. A u žádné z těchto postav si neklademe otázku, zda se v jejím případě náhodou nejedná o jakousi jazykovou hru či hříčku autora a jestli jsou její promluvy skutečně její.

Proč tomu tak je? Proč vlastně vnímáme Olgu, Mášu a Irinu jako postavy fikčního světa, které, zasazené do konotací našeho reálného světa, by mohly být třeba našimi sousedkami?

Při kontaktu s uměleckým dílem se recipient dostává do herní situace, která má své specifické podmínky, podobně jako jakákoliv jiná hra (ať už třeba stolní či počítačová), a fungují zde určitá pravidla hry, ve kterých se bude pohybovat. I ve stavbě dramatického textu existuje jistá série konvenčních prostředků (pravidel hry), jež jsou pro nás tak transparentní, že je při čtení téměř nevnímáme a nemáme potřebu je dále rozporovat. Pokud se dáme do četby dramatického textu a nejsme žáky prvního stupně základní školy (tzn. prošli jsme základním vzděláním, v rámci kterého jsme se s principy struktury dramatického textu nějakým způsobem seznámili), nenapadne nás otázka, proč má text více mluvčích. V jistý moment jsme jednoduše přijali pravidla a přestali se ptát, proč jsou nastavena právě takhle. Tím, že se postava v textu realizuje skrze postupy pro dané médium vžité, stávají se tyto transparentní a nenarušuje se iluze daného fikčního světa otázkami jeho vzniku nebo formy a nemáme dojem výrazného vstupu autorského subjektu.

Co se týče konkrétních postupů, jde například o dialogickou strukturu promluvy, *prefix*, prostředky vnitřní a vnější charakterizace, scénickou poznámku, užitý jazyk, primárně ale především o *dramatickou situaci*, díky níž se nám postava i při čtení textu jeví „jako živá“. Přestože není viditelná a nelze ji vnímat zrakem – nevidíme, jak Irina pláče, či Máša líbá Veršinina – vnímáme na základě jistého znakového systému její řečové jednání. Z hlediska biologie se život obecně projevuje mj. skrze růst, vývoj a pohyb. Když se postava nachází v situaci, jež vyžaduje *jednání* (díky němuž můžeme v jakési zhuštěné a nadsazené umělecké zkratce sledovat právě změnu, pohyb a vývoj), jedná se

o jednu ze základních příčin, proč máme pocit, že se setkáváme se svým lidským protějškem.

Postavy se jeví podle dobových konvencí jako pravděpodobné, tzn. založené na kauzalitě, kdy jejich jednání a chování má nám známé a pochopitelné příčiny a důsledky.

Zdají se dostatečně celistvé a koherentní, což mj. znamená, že mezi motivy a tématy, které postavu provázejí, je možné vytvářet nějaký druh logických kauzálních vztahů, a jejich repliky mají společný kontext a situaci. To, že Máša nosí černé šaty, můžeme dát do vztahu se smrtí otce, steskem po životě v Moskvě či rezignací na šťastný život. Všechny tři sestry se pak pohybují v jednom domě, vzájemně mezi sebou komunikují a společně balancují své rozdíly a vztahy okolo sebe. Nejde však o to, aby vyskytující se témata a motivy fungovaly v jakési společné harmonii a souladu. Postava musí být zároveň dostatečně ambivalentní, aby se tyto vztahy mohly dynamicky přeskupovat a přetvářet společně s jednáním a vývojem postavy, o kterém jsme se zmiňovali výše. Pokud Irina v prvním dějství tvrdí, že smyslem a cílem života je práce a právě v té spočívá štěstí a radost člověka, a posléze ve třetím dějství tvrdí, že je z práce nešťastná a pracovat už nechce a nemůže, i zde existuje dostatek prostoru na to, abychom si mezi těmito rozpornými vyjádřeními postavy vytvořili nějaký kauzální vztah.

Je však třeba dodat, že to, co považujeme za celistvé, koherentní či pravděpodobné, se dobově proměňuje, stejně jako chápání mimesis. Zajímavě na tuto problematiku nahlíží americký filosof Nelson Goodman, který tvrdí, že člověk není schopen uzříti svět ve své celistvosti, a proto si z něj pomocí metod vylučování, doplňování a deformace tvoří svět vlastní – jednodušší vlastní interpretaci aktuálního světa.

4. Nelson Goodman. *Způsoby světatvorby*. Přeložil Vlastimil Zuska. Bratislava: Archa, 1996 [1. vyd. orig. 1978].

5. Gustav Freytag. *Technika dramatu*. Překlad Jaroslav Žert. Praha: Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol, 1944 [1. vyd. orig. 1863].

6. *Tamtéž*, s. 119.

To, co považujeme za neustále se proměňující estetický úzus, je podle něho vlastně neustálou cirkulací jiného náhledu na to samé.⁴ I když se v případě *Tří sester* jedná o text napsaný v roce 1900, má pro nás chování a jednání postav této hry jistou kauzalitu a pochopitelné příčiny a důsledky i dnes, v 21. století. Tento typ poetiky je totiž kromě jiného zásluhou vzdělání a nepřetržité kontinuity umělecké tvorby immanentně přítomen v našem současném kánonu. Dokážeme si však představit situaci, kdy se tento text ocitne ve špatný čas na špatném místě – středověká poetika, obecně založená na božství jako předmětu nápodoby, by těžko považovala tyto postavy za své lidské protějšky.

Postavy vnímáme skrze naše vlastní psychofyzické určení

Gustav Freytag ve své *Technice dramatu*⁵ (Technik des Dramas) píše: „I při denním styku s lidmi při každém seznámení s cizím člověkem si tvoříme z několika projevů, slov, tónů hlasu, z výrazu tváře ucelený obraz jeho osobnosti – především proto, že bleskové, neukončené dojmy doplňujeme ze zásoby fantasmie podle svých dřívějších zážitků a zkušeností. Pozdější poznání téže osoby mohou náš obraz obohatit, přetvořit či prohloubit, ale již při prvním dojmu, třebaš víme jen velmi málo, nazíráme na tuto osobu jako na celek důsledně a úzce sevřený. Poznáváme na něm určité, všeobecně lidské vlastnosti.“⁶

Pro naše uvažování o dramatické postavě je důležité, že ať už chápeme umělecké dílo jako věrný obraz a imitaci skutečnosti či jako autonomní a autoreferenční entitu, která neodkazuje nikam jinam, než sama k době, tendence hledat za jazykovými prostředky konkrétní lidskou bytost stále prostupuje naše vnímání. Vyvěrá to z našeho vlastního psychofyzického

určení, kdy svět kolem sebe poznáváme právě pomocí nápodoby a přirozeně inklinujeme k tomu, abychom skrze naši vlastní tělesnost a psychiku vnímali i další vnější jevy, které nás obklopují. Na základě vnímání sebe sama jako subjektu, může člověk v okolním světě nalézat jiné subjekty a jako subjekty je rozpoznávat. A to samozřejmě i v případech komunikace prostřednictvím znakového systému. Jeden z důvodů, proč je termín dramatická postava používán s jakousi samozřejmostí a pocitem rozumění, může tkvět právě v naší esenciální tendenci vidět a hledat „lidství“ všude kolem nás.

Co bylo výše zmíněno se možná zdá jako samozřejmé a jasné. Není to však univerzálně platné. Překračováním či nedodržováním těchto principů se více či méně odkláníme od konceptu dramatické postavy tak, jak jsme si ho na začátku vytyčili, a přestáváme být sto mu intuitivně rozumět. Můžeme tvrdit, že je postava „mrtvá“, jak prohlašuje mnoho moderních autorů či teoretiků, a stává se jen jakýmsi prvkem textu či „záchytným“ bodem narativu?⁷ Přikloníme se k názoru, že jsou autoři v rámci antitradicionalistických extrémů dekonstruktivismu v tažení proti konceptu postavy jako takovému?⁸ Nebo v rámci přetváření tradičních narativních struktur dochází spíše k určité transformaci této kategorie?

Současná evropská dramatika

Mimetické pojetí umění, jehož cílem je vybudovat umělecké dílo jako co nejpřesnější kopii určitého výseku reality, došlo svého programového vrcholu v období realismu a naturalismu. Tím se však zároveň začal vztah umění a žité skutečnosti výrazně problematizovat, neboť realismus a naturalismus byly de facto

7. Shlomith Rimmon-Kenanová. *Poetika vyprávění*. Překlad Vanda Pickettová. Brno: Host, 2001 [1. vyd. orig. 1983], s. 37–39.

8. Bohumil Fořt. *Literární postava: Vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008.

i výrazem razantního zúžení představy o tom, co je v umění jako nápodoba reality věrohodné. Nemalá část moderního umění se tak obrátila k sobě samému a v průběhu 20. století hledá jiné cesty jak vypovídat o světě, přiznaně už nefunguje jako odraz reality, ale jako výraz skutečnosti individuálně tvarované, která se má k žité skutečnosti jen jako určité alegorické či modelové vyjádření.

Společně s tím tedy od sklonku 19. století přestává být koncepce postavy jako obrazu živoucí lidské bytosti to jediné představitelné a dominantní. Symbolismus, jehož nástup je prakticky souběžný s vrcholem realismu, postavy oprošťuje ode vši popisné jedinečnosti a mění je v obecné znaky – symboly jevů a věcí podstatnějších, než je „pouhá“ lidská bytost. V průběhu 20. století pak můžeme sledovat tendence, které vedou různými způsoby k odosobnění postavy, až k absurdnímu a existenciálnímu dramatu. V případě současné evropské dramatiky (tj. dramatiky po roce 2000) se pak ukazuje kategorie „dramatické postavy“ jako ne zcela vyhovující. V éře „postdramatické“, v níž se akcentuje literární povaha dramatického textu o to víc, oč slábne ta divadelní, se postupně vytrácejí prvky, které text činí bytostně dramatickým či divadelním (a to včetně prvků formální struktury jako je prefix, dialog atp.). Tyto divadelní texty přinášejí nový typ semiózy, který se odpoutává od dramatického divadla, v němž byl význam textu interpretován prostřednictvím divadelních znaků, a místo toho nabízí inscenátorům především své zvukové a gestické kvality.⁹

Jak ale pak můžeme mluvit o *dramatické* postavě v textech, jež nestojí na principech dramatickosti a mluví se o nich jako o textech výrazně literarizovaných? Z formálního hlediska mají mnohdy blíže spíš k poezii či próze než k divadlu. A lze ještě používat slovo *postava*

v souvislosti s texty, které nejsou založené na tradiční dialogické struktuře a u nichž je v toku textu složité vymezit, kdy postavy vlastně mluví a kde jedna končí a druhá začíná? Dá se ještě mluvit o postavě, když se nachází v takové formě groteskní či lyrické stylizace, že se zásadně vymyká kauzalitě a její chování není založeno na „přirozených“ příčinách a důsledcích? To, o čem zde mluvíme, se sice neprojevuje poprvé až v rámci současné dramatiky (odklon od tradiční dramatické struktury založené na dialogu a dramatické situaci můžeme sledovat po celé 20. století, prvky dekonstrukce pak od 50. a 60. let) ale v době „postdramatické“, kdy se propast mezi textem a divadelní praxí prohlubuje, jsou tyto tendence čím dál silnější, téměř až symptomatické.

Subjekt mluvčího

U některých extrémních typů textů současné dramatiky – tj. textů s elementy dekonstrukce, které se často nacházejí na pomezí uměleckých druhů a do značné míry pokládají otázku, co vše je ještě divadlo „schopno unést“ – zbylo z konceptu dramatické postavy a její mimetické povahy jedině: prvky, které nám dávají představu, že je text někým *mluven* či určen k *hlasité reprodukci*. Existence živých bytostí (ať už se jedná o lidi či zvířata) je v podstatě nepřetržitou snahou o intersubjektivní komunikaci, výměnou a sdílením našich subjektivních obsahů. Je proto logické, že jsme schopni vnímat vědomí či fragmenty vědomí v textu právě na základě snahy o komunikaci, ať už vnitřní či vnější, v mnohých případech záměrně problematické, která probíhá mj. proto, že za ní stojí individualita, jejíž kontext je jiný, než kontext ostatních, a proto musí být komunikován. A tato snaha se v textu určeném pro divadlo projevuje právě skrze slovo a *řečový akt*.

V případě některých extrémních typů textů současné evropské dramatiky jsou tyto jazykové prostředky, které naznačují, že je text určen k mluvení či hlasité reprodukci, často to jediné, co z konceptu dramatické postavy vůbec zbylo. Je to jedna z posledních (a mimo jiné také esenciálních) indicií, že se za psaným textem skrývá nějaký uživatel jazyka – individuální subjekt (člověk?). A v některých případech i to poslední, co text ještě zdánlivě přibližuje směrem k jeho divadelní podstatě.

Z toho důvodu se zdá výhodnější mluvit v souvislosti se současnou evropskou dramatikou spíše o *subjektu mluvčího*, což je termín použitelný i pro tu část současné tvorby, jež ctí principy dramatickosti a dialogickou strukturu dramatu; zároveň však vyhovuje i extrémním typům textů, jejichž existence do značné míry předestírá otázku, co je ještě schopen text určený pro divadlo snést.

Podívejme se teď na ukázky textů z německy mluvících oblastí, na nichž si můžeme některé základní aspekty budování představy subjektu demonstrovat.

Katja Brunner: *Peklo je taky jen sauna*

Peklo je taky jen sauna (Die Hölle ist auch nur eine Sauna, 2012) je text německy píšící autorky Katji Brunner, který se opírá o mediálně známé případy Josefa Fritzla a Nataschi Kampusch. Skládá se z fragmentární koláže různých typů výpovědi – od silně expresivních vnitřních monologů, přes dialogické pasáže plné konverzačních maxim a asertiv, po téměř až deníkové zápisy. Kromě „Té tam dole“, která žije uvězněná ve sklepech spolu se svými pěti dětmi zplozenými s vězňem, se zde objevuje i Amazonka, Hermafrodit, zástup „Univerzálních vesničanů“ a další množství více či méně nepersonifikovatelných hlasů. Tematický záběr promluv

je široký – od biblické legendy o Adamovi, Evě a prvotním hříchu, přes příběh indiánské princezny Pocahontas až po operativní korekci pohlaví. Všechny ale krouží kolem tématu zneužívání moci, pohlavní identity a rozdělení pohlaví na slabé a silné, na oběti a násilníky. Podívejme se na následující ukázkou:¹⁰

10. Katja Brunner. *Peklo je taky jenom sauna* [e-book]. Překlad Iveta Ryšavá. Praha: Dilia, 2012 [text v elektronické podobě je k dispozici v DILIA], s. 12.

Porod / Scénář porodu u té tam dole

- Těžké dítě, ucpává mě, tentokrát, volají:
POJĎ VEN
- ti ostatní
- ano, křičí: Ach, nech svět ať ti přijde vstříc,
jsi tady vítáno
- jedno dítě: Na monitoru se nedalo rozeznat, jakého je pohlaví
- Ale dítě 4 nedbá na to, co se má narodit
- děti jako lékaři, porodníků je stále více,
zoufalí, praktikují rozčileně buněčné dělení, aby
jich kolem postele stálo víc, ven, prosí je
- No pojď maličký
- opatrně zaklepou
- Co to s ním jen je
- Jo, chci svůj výstup do světa, chci ho
zdržet, pro přísun potravy stačí abych jen
potáhl z téhle šňůry tady, blaze, teplo, co tam
venku jako má být.
- Kromě toho matčiny myšlenky neuváděly
venek zrovna jako důvěryhodnou zónu

11. V některých případech prefix nerozlišuje ani pohlaví postav a může mít formu pouhého minimalistického „X“ či „Y“ s čistě rozlišovací funkcí.

12. Tento termín jsem si vypůjčila z knihy české literární teoretičky Daniely Hodrové ...*na okraji chaosu...*: Poetika literárního díla 20. století. Praha: Torst, 2001.

– matka by si také přála, opakovaně a někdy silněji, někdy méně:

– CHCI TO DÍTĚ OKAMŽITĚ VRÁTIT
VE VÝVINU

– ano, tušila, možná dokonce věděla, ANO, na tom dítěti je něco křivého, co na ostatních bylo ještě rovné, taky to držela v tajnosti tak dlouho jak to šlo, to dítě

Už z této ukázky je zjevné, že text nectí některé ze základních předpokladů pro fungování dramatické postavy, které jsme si výše vytyčili. Promluvy zde nemají žádné prefixy, a přestože jsou oddělené graficky, není zcela jasné, komu ve skutečnosti patří. Stejně tak není možné určit, kolik mluvčích se zde skutečně objevuje. V některých promluvách můžeme rozeznat rodící „Tu tam dole“, kdy její promluvy volně přecházejí do promluv rozeného dítě – jiné jakoby patřily chóru dětí či nějakému druhu vypravěče.

Prefix má v textu dvojí funkci. Po formální stránce tvoří dialogickou strukturu dramatu a postavu ohraničuje od jiných postav. Zároveň také pojmenovává a označuje – a to ať se jedná o vlastní jméno „Irina“ či obecné pojmenování „mladá dívka“. ¹¹ Díky tomu prefix představuje jakési „ohnisko postavy“, ¹² bod, do kterého se všechny poznatky o postavě sbíhají a ze kterého také vznikají. Představit si ho můžeme jako lidskou kostru, která s každou další promluvou, informací o postavě a motivem dostává tu sval, tu šlachy a společně s tím, jak postupuje děj, nabývá čím dál tím jasnější lidskou podobu.

Když tato kostra chybí, zjevně se tím problematizuje představa postavy jako svébytné specifické individuality, ohraničené od okolního světa. Tím se pak mohou ztrácet i specifické charakterové rysy, které ji odlišují od ostatních. Takové texty logicky inklinují spíše

k soustředění se na to „nadlidské“ – stratum, které zakládá všechny individuální varianty – nikoliv na jedince a jeho psychologickou hloubku a individualitu. Sledujeme, že se jednotliví mluvčí „rozplývají“ v ostatních a ve svém okolí, jehož nejsou tvůrci a iniciátory, ale spíše příznaky, a nezastávají tolik referenční jako spíše poetickou funkci. Takto výrazná eliminaci vedlejšího textu mj. klade na čtenáře či inscenátora velké nároky a činí text přístupný mnoha interpretacím; když není možné identifikovat konkrétní mluvčí, rozostřuje se i kontext jednotlivých replik, a představa jasné, textem dané, společné předmětné situace je značně potlačena.

Felicia Zeller: *Pivo a ženy*

Něco podobného můžeme sledovat i v textu další německy píšící autorky Felicie Zeller *Pivo a ženy* (Bier für Frauen, 2003), který se skládá z fragmentárních „výkřiků do tmy“ žen pod vlivem alkoholu:¹³

1.
a jak se pořád máš?
co se tak pitomě ptáš mám se naprosto na hovno co jinýho, už měsíce se mám na hovno, přece ses mě ptala zrovna před nedávnem, jak se pořád mám a já ti už tenkrát řekla, že na hovno. co jinýho.

2.
a jak se máš ty?
taky na hovno.

Přestože je zde i navzdory chybějícímu prefixu dialogická struktura nějakým způsobem zachována, nelze určit, kolik mluvčích se zde celkově vyskytuje. Promluvy mohou být „rozdělené“ mezi tři, ale klidně i mezi patnáct mluvčích.

13. Felicia Zeller. *Pivo a ženy* [e-book]. Překlad Zuzana Augustová. Praha: Dilia, 2003 [text v elektronické podobě je k dispozici v DILIA], s. 5.

I zde, podobně jako u *Peklo je taky jenom sauna*, je specifická subjektu problematizována. Tentokrát to má však své artikulovatelné příčiny – ženy jsou pod vlivem alkoholu. Všechny opilé ženy jsou stejné, všichni opilí lidé jsou stejní a zaměnitelní, a jejich promluvy tak mají téměř charakter antického sboru. Na tomto případě je však pregnantně vidět jiná věc – jakou roli má používaný jazyk promluv na naše vnímání subjektu.

Pro mluvený projev je typická určitá spontaneita; výpověď vzniká tady a teď, v tomto čase a na tomto místě, což s sebou nese množství specifických jazykových jevů. Neustálé plynutí mluveného projevu zpravidla omezuje reflexi (která je v psaných podobách většinou obsažena, minimálně jako možnost) a mluvčí nemá příliš času promyslet svoji slovní zásobu, a tedy i výběr lexikálních prostředků. Taková promluva obsahuje množství deiktických a redundantních slov, která značí hledání přesného výrazu či myšlenky, nejistotu, váhání či určitou neznalost mluvčího atd. (než mluvčí odpoví, že se „má na hovno“, použije na to přesně o 141 znaků více). Jedná se právě o *jazykové nehody*, kdy daný jazykový systém není užíván správně, logicky a úsporně, které dávají zdání, že právě za těmito chybami se nachází někdo, kdo tento jazykový systém používá podle svého a je tudíž obdařen svoji vlastní psychikou a *možností činit chyby*.

Dalším typickým znakem mluveného jazyka jsou přízvuk, intonace, tempo a množství pauz. Tyto prostředky jsou v psané formě jazyka velmi těžko zachytitelné, ale i tak je dokáže psaný text částečně suplovat. Prostřednictvím specifických slovosledných zvláštností, větovým pořádkem a netradičním využíváním interpunkčních znamének lze výpověď členit, a předznamenat tak její tempo a intonaci. I díky tomu máme v případě *Pivo a ženy* navzdory

netradiční formě stále pocit, že by promluva mohla být součástí hlasité produkce a text právě tímto částečně míří směrem ke své divadelní podstatě.

Pro naše vnímání subjektu v textu je v tomto případě důležitá ještě jedna věc: subjekt zaujímá osobitý postoj k fikčnímu světu, jeho událostem, prostředí či k jiným subjektům.¹⁴ To se projevuje především skrze apel či expresi; v apelu se mluvčí na někoho obrací se žádostí, otázkou či rozkazem, v expresi zase vyjadřuje svá citová pohnutí. I proto se v literární teorii objektivní vypravěč ve třetí osobě (tzn. jakožto určitá neutrální entita bez mluvčího a posluchače) charakterizuje mj. i tím, že tuto subjektivní sémantiku neobsahuje. Stejně jako nevyužívá hodnotící výrazy, které rovněž vyjadřují určitý postoj k fikčnímu světu (kvalifikující adjektiva, adverbia a zdobnělá substantiva atp.).

Elfride Jelinek: *Bambiland*

Hra *Bambiland* vznikla v roce 2003 jako „amalgám z mediálních zpráv z Iráku“, jak hru sama Jelinek charakterizovala. Autorka se zde snaží autenticky zachytit obraz války tak, jak je nám prezentován médií jako součást „všeobjímající entertainment-kultury“ poté, co se násilí stalo „samozřejmou a akceptovatelnou součástí našeho (mediálního) světa“.¹⁵ Podívejme se na následující ukázkou:¹⁶

Již vyšlo, již proniká slunce, jež prvním poslem je strasti, k vládci, jak jen se jmenuje, každý ví, jak se jmenuje, pak všecka válečná síla, bojící města, přemocné vojsko, však ne mocné dost, přes hladovějící, žíznivé valí se houfce, a cestou hrozivým městem, lidu plným, nesmírný dav, hrozný bez počtu, tak zlé jejich činy, není málo, co strpí to město, v podstatě útulné, jak

14. Lubomír Doležel. *Narativní způsoby v české literatuře*. 2. vyd. Píbram: Pistorius & Olšanská, 2014, s. 11.

15. Zuzana Augustová. „Předmluva“. In: Elfriede Jelinek. *Bambiland/Babylon*. Přeložila Zuzana Augustová (*Bambiland*) a Barbora Schnelle (*Babylon*). Praha: Brkola, 2014, s. 7–10.

16. E. Jelinek. *Bambiland/Babylon*, s. 17.

leží tu v poušti, obyvatelé sluncem dávno spálení co hliněné vojsko. Jak můžem být po tom všem opět zadobře s babylonským lidem? Ať řeknem cokoli, řvou pořád dál vodu jedině vodu jen vodu, jídlo, jen jídlo.

I když v případech textů *Peklo je taky jenom sauna* a *Pivo a ženy* je výrazně problematizovaná představa subjektu jako ohraničené lidské individuality, stále se zde používá první a druhá osoba jednotného čísla; subjekty oslovují druhého, přestože ten často není přítomen, a mluví o sobě, byť není právě jasné, co chtějí říct. Ono rozdělení na JÁ – TY znamená, že jsme jiní, a proto mezi námi probíhá komunikace, abychom si mohli navzájem zprostředkovat naše rozdílné kontexty. Je to jeden ze základních důvodů a nejspíše i podmínek, proč máme pocit, že za jazykovými a uměleckými prostředky se skrývá nějaký mluvčí a společně s ním i nějaká forma (v tomto případě ztrácející se či ztracené) lidské individuality.

V případě *Bambilandu* už nejsme s to sledovat ani to. Zdá se, jako by text zcela postrádal mluvčí (společně s tím, jak jsou prvky subjektivity potlačeny). Zuzana Augustová, překladatelka textu, se ve své předmluvě ptá: „Mluví tu v přímém přenosu válka sama, nebo válečná propaganda – jakýsi neosobní antisubjekt?“¹⁷ Přestože dominantní polohou celého textu je rozdělení na MY – VY, jedná se spíš o konfrontaci dvou tezí, nikoliv subjektů. MY jakožto západní svět a představa západního člověka, případně amerického lidu versus ti ostatní, ti, co chtějí „spálit naši ropu a televizi“, Iráčané. Otázkou je, zda se se vší tolerancí ke svébytným postupům současné dramatiky se již v tuto chvíli nenacházíme za hranicí toho, co ještě můžeme akceptovat jako text určený pro divadlo.

Na vybraných ukázkách textů současné dramatiky z německé jazykové oblasti jsme se snažili otevřít problematiku dramatické postavy a nastínit některé znaky a vývojové tendence subjektu mluvčího v současné tvorbě. Je však potřeba dodat, že naše vnímání subjektu je podmíněno celou řadou dalších jevů, které jsme v textu nezmínili, a je výsledkem jakési komplexní syntézy současného společensko-estetického úzu, našeho vlastního psychofyzického určení, subjektivizačních jazykových prostředků a v neposlední řadě také strukturálních prvků textu.

I když bylo z daných ukázek zřejmé, že subjekt mluvčího může být často nekonzistentní a fragmentární, zároveň představuje poslední pozůstatky toho, čím texty současné dramatiky, pohybující se na pomezí druhů a žánrů, ještě míří směrem ke své divadelní podstatě. Je totiž nositelem řeči, skrze kterou dochází k propojení a transformaci dvou kódů, z nichž podstata jednoho z nich tkví v psaném slově a druhá ve znakovém jazyce divadla. Ať už má pak tento subjekt jakoukoliv podobu, představuje hlavní prostor pro herecký komponent. V jevištní realizaci herec skrze vlastní tělesnost a přítomnost tento subjekt stejně nakonec propojuje a spojuje – už jenom tím, že je stále člověkem, kterého kůže ohraničuje od okolního světa a od jiných lidí.

Otázkou ale zůstává, jestli tato transformace skutečně funguje a jestli my jako diváci přesto necítíme jistou tenzi, napětí nebo třeba i rozpaky nad tím, když se zhmotňuje něco, co je s touto konkretizací a jednotou v rozporu. Něco, co je v textu záměrně nekonkrétní.

Literatura

- Abrams, Meyer Howard. *Zrcadlo a lampa: Romantická teorie a tradice estetického myšlení*. Přeložil Martin Procházka. Praha: Triáda, 2001.
- Augustová, Zuzana. „Předmluva“. In: Jelinek, Elfriede. *Bambiland/Babylon*. Přeložila Zuzana Augustová (*Bambiland*) a Barbora Schnelle (*Babylon*). Praha: Brkola, 2014, s. 7–13.
- Brunner, Katja. *Peklo je taky jenom sauna* [e-book]. Překlad Iveta Ryšavá. Praha: Dilia, 2012 [text v elektronické podobě je k dispozici v DILIA].
- Cisaf, Jan. *Základy dramaturgie*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009.
- Čechov, Anton Pavlovič. *Tři sestry: Drama o čtyřech dějstvích*. Přeložil Leoš Suchařípa. 3. vyd. Praha: Artur, 2011.
- Doležel, Lubomír. *Heterocosmica: Fikce a možné světy*. Z anglického originálu přeložil autor. Praha: Karolinum, 2003 [1. vyd. orig. 1998].
- . *Narativní způsoby v české literatuře*. 2. vyd. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2014.
- Forster, Edward Morgan. *Aspekty románu*. Přeložila a štúdio napísala Eva Šimečková. Bratislava: Tatran, 1971 [1. vyd. orig. 1927].
- Forť, Bohumil. *Literární postava: Vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008.
- Freytag, Gustav. *Technika dramatu*. Přeložil Jaroslav Žert. Praha: Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol, 1944 [1. vyd. orig. 1863].
- Goodman, Nelson. *Způsoby světotvorby*. Přeložil Vlastimil Zuska. Bratislava: Archa, 1996 [1. vyd. orig. 1978].
- Hodrová, Daniela et al. *...na okraji chaosu...: Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2001.
- Chatman, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008. Teoretická knihovna.
- Janoušek, Pavel. *Rozměry dramatu: Autorský subjekt a vývojové proměny poetiky českého meziválečného dramatu*. Praha: Panorama, 1989.
- . *Studie o dramatu: Drama jako literární fakt, interní subjekt v dramatu, Čapková poetika dramatu a „nepovedené“ konce jeho her, geneze norem (poetika budovatelského dramatu)*. Praha: Ústav pro českou a světovou literaturu, 1993.
- Jelinek, Elfriede. *Bambiland/Babylon*. Přeložila Zuzana Augustová (*Bambiland*) a Barbora Schnelle (*Babylon*). Praha: Brkola, 2014.
- Komárek, Stanislav. *Mimikry a příbuzné jevy: Dějiny poznávání a výkladu vnějšího vzhledu živých organismů*. 3. vyd., v Akademii 1., rozš. a upr. vyd. Praha: Academia, 2016.
- Lukeš, Milan. *Umění dramatu*. Praha: Melantrich, 1987.
- Merenus, Aleš. „Dva texty dramatu a projektovaný inscenátor“. *Divadelní revue*. 2012, roč. 23, č. 3, s. 54–69.
- Rimmon-Kenanová, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Překlad Vanda Pickettová. Brno: Host, 2001 [1. vyd. orig. 1983].
- Zeller, Felicia. *Pivo a ženy* [e-book]. Překlad Zuzana Augustová. Praha: Dilia, 2003 [text v elektronické podobě je k dispozici v DILIA].

K problematice divadla
herců s mentálním
handicapem: Maminko,
jsi důležitá jako šraňky
v tunelu!

Jitka Vrbková

Studie popisuje vznik inscenace Divadla ALDENTE s názvem *Maminko, jsi důležitá jako šraňky v tunelu!*, na jejímž počátku stály texty autorů s Downovým syndromem, a ve které hráli (především dětští) herci s tímto postižením vedle studentů Divadelní fakulty JAMU. Mezi inscenacemi tohoto typu je tato výjimečná tím, že vznikla spontánně, na základě potřeby umělecky zpracovat prožitou životní situaci, kterou bylo narození dítěte s tímto postižením režiséra a autorce článku. Inscenace měla ambice umělecké; nechtěla být terapeutickým prostředkem pro herce s handicapem. Příspěvek nejprve rozebírá texty autorů s Downovým syndromem, jež daly vzniknout scénáři a které ve většině případů zcela pomíjejí kauzalitu, současně však na její místo kladou logiku „emocionální“ a výrazně (ač nevědomky) pracují s rytmem řeči. Vystává otázka, jak (půvabnou) naivitu textů převést na jeviště, aniž by se především v podání tzv. „zdravých“ herců nestala banální a hloupou. Dále se studie soustřeďuje na problematiku možnosti apelativního sdělení na divadle. Uvedená inscenace je totiž de facto výpovědí rodiče dítěte s postižením: Kterak lze podat dokumentární výpověď o nevhodném chování lidí a médií k menšinové společnosti, aniž by výsledek byl agitační, slzotvorný či jednostranný? Na závěr zkoumáme režijně-dramaturgickou práci u tohoto typu divadla, která má samozřejmě svá specifika. Článek se zabývá především možností, jak lze proměnit handicap v divadelní výhodu a pracovat s charakteristickými rysy herců jako se záměrnou stylizací.

Maminko, jsi důležitá jako šraňky v tunelu!

11. května 2014 měla premiéru inscenace brněnského nezávislého Divadla ALDENTE *Maminko, jsi důležitá jako šraňky v tunelu!* Název pochází z povídky Denisy Střihavkové,¹ autorky s Downovým syndromem.² Povídka se spolu s dalšími texty lidí s tímto postižením stala východiskem k inscenaci, ve které děti „s chromozomem navíc“ hráli vedle studentů JAMU.³

Tato případová studie se opírá o metody *artistic research*:⁴ jsem autorkou výzkumu i režisérkou inscenace. Popisují zásadní momenty v procesu zkoušení od úvodní tvorby scénáře a režijně-dramaturgické koncepce přes zkoušení až po výsledný tvar a jeho vnímání diváky. Vlastní zkušenosti jsou konfrontovány se širší oblastí současného vědění o psychologii, teatroterapii či o postdramatickém divadle. Snažím se nacházet takové nové pohledy na danou problematiku, jichž může být dosaženo právě pomocí *artistic research*.

Mentální handicap – divadelní (ne)výhoda?

Mluví-li se o divadle s herci s mentálním handicapem, často se operuje s termínem *teatroterapie*. Podle speciálního pedagoga Martina Dominika Polínka se jedná o:

„[...] expresivní terapeuticko-formativní přístup spočívající v celkové přípravě divadelního tvaru a jeho následné prezentaci před diváky s terapeuticko-formativním cílem, jehož účastníky jsou zpravidla jedinci se specifickými potřebami.“⁵

Z toho jasně plyne, že rozhodujícím rysem pro to, zda se jedná o umění nebo o terapii, je *přístup*. Nesouhlasím proto s dramaterapeutem a speciálním pedagogem Milanem Valentou, který říká:

1. Denisa Střihavková. „Mamka a tatka“. In: Táž. *Na tom záleží...* Praha: JPM tisk, 1999.

2. Downův syndrom (DS) je chromozomální odchylka způsobující mentální retardaci, hypotonii (snížené svalové napětí), specifickou vizáž a může být příčinou dalších zdravotních komplikací. Lidé s DS mají vlivem hypotonie charakteristické pohyby a zhoršenou výslovnost – viz Mária Šustrová et al. *Diagnóza: Downův syndrom*. Bratislava: Spoločnosť Downova syndromu na Slovensku, 2004.

3. V inscenaci hrálo sedm herců s DS ve věku osm až dvacet let, pět studentů ateliéru Divadlo a výchova DiFa JAMU a jeden violoncellista.

4. *Artistic research* je výzkum, jehož předmětem je samotný proces tvorby a v něm vznikající umělecká zkušenost. Proces i ona zkušenost je průběžně zachycován, popisován, analyzován, reflektován a dáván do širšího společenského kontextu. Více o *artistic research*: Mika Hannula – Juha Suoranta – Tere Vadén: *Artistic Research – Theories, Methods and Practises*. Translated to English by Gareth Drifflths and Kristina Kõlhi. Helsinki: Academy of Fine Arts, 2005.

5. Milan Valenta – Oldřich Müller – Martin Dominik Polínek. *Dramaterapie v institucionální výchově: Role, improvizace, integrace*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2010, s. 96.

6. Milan Valenta – Michael Reisman. *Dramaterapie*. Olomouc: Netopejř, 1999, s. 12.

7. „Mentální retardaci lze definovat jako vývojovou duševní poruchu se sníženou inteligencí demonstrující se především snížením kognitivních, řečových, pohybových a sociálních schopností s prenatalní, perinatální i postnatální etiologií.“ Milan Valenta – Oldřich Müller. *Psychopedie: Teoretické základy a metodika*. 5., aktualiz. a rozš. vyd. Praha: Parta, 2013, s. 12.

8. Josef Slowík. *Speciální pedagogika*. Praha: Grada, 2007, s. 109.

„[...] umělecká příprava i vlastní performance je pro členy souboru vzhledem k jejich postižení také reedukací, kompenzací, sociální rehabilitací a v některých případech i resocializací, tedy jevy veskrze terapeutickými a spadajícími větší částí do oblasti speciální (léčebné) výchovy.“⁶

Milan Valenta užívá slova „také“, čímž naznačuje, že kromě terapeutického účinku se jedná i o umění samo, které ale není tak podstatné. Jestli je na prvním místě umění nebo terapeutický efekt je otázkou přístupu – viz výše. Nelze proto říci, že každé divadlo s herci s postižením je (teatro)terapií. Mimochodem – nebývá divadlo tak trochu terapií i pro herce bez jakéhokoli handicapu?

Přístup k tomuto typu divadla je ovlivněn tím, jak vnímáme samotné lidi s mentální retardací (dále jen MR). Mnoho definic MR operuje s pojmy *snížená inteligence*, *snížené schopnosti*⁷ a tak nám ukazuje lidi s MR jako lidi s nedokonalými, nedostatečnými vlastnostmi. Oni jsou ale především lidmi se zcela *odlišnou* mentalitou. Už slovo *retardace* je zavádějící, protože považovat lidi s MR za lidi, kteří se zastavili na určité úrovni vývoje, tedy de facto za lidi, kteří jsou stejní, ale pomalejší, je zjednodušující. Výše uvedené potvrzuje speciální pedagog Josef Slowík, když říká:

„Pojem mentální retardace vychází z latinských slov ‚mens‘ (mysl, duše) a ‚retarde‘ (opozdit, zpomalit); doslovný překlad by tedy zněl ‚opoždění (zpomalení) myslí‘. Ve skutečnosti je mentální retardace podstatně složitější syndromatické postižení, které postihuje nejenom psychické (mentální) schopnosti, ale celou *lidskou osobnost* ve všech jejích složkách.“⁸

Chování dospělého člověka s MR má možná podobné rysy jako chování šestiletého dítěte,

ale jeho vnímání je zcela odlišné – a není to jen prožitými zkušenostmi, i když i ty jsou také podstatným faktorem. Můžeme si zavázat oči a vyzkoušet, jaké je to být nevidomým, těžko si lze ale představit, jaký může být svět pro člověka s mentálním postižením. Z těchto důvodů je mentální postižení podle Josefa Slowíka:

„[...] nejsložitěji přijímaným handicapem v naší společnosti. Důvodem je kromě jiného omezená možnost vcítit se do situace takto postiženého člověka a představit si, jak vnímá své okolí, jak přemýšlí, jak se dívá na svět kolem sebe.“⁹

Je dobré si uvědomit:

„[...] postižení (disability) znamená omezení nebo ztrátu schopností vykonávat činnost způsobem nebo v rozsahu, který je pro člověka považován za normální,“¹⁰

příčemž:

„[...] normalita je stav osoby, jedince, věci, situace nebo jevu odpovídající té normě, z jejíhož hlediska je normalita posuzována.“¹¹

Záleží tedy na úhlu pohledu, z jakého se na věc díváme, co považujeme za normální. Není ale právě divadlo místem, kde se pojem normy poněkud rozvolňuje? Místem, kde je možné vše? Místem, kde přibližování „normě“, o něž (logicky) usilují speciální pedagogové, je spíše zplošťující? Místem, kde odlišné vnímání a cítění nehandicapuje, ale obohacuje?

S těmito východisky jsme přistupovali k tvorbě inscenace, kterou následující text popisuje, analyzuje a reflektuje. Jedná se o případovou studii; kvalitativní formu výzkumu: poznatky vycházejí z pochopení a pojmenování získané zkušenosti při tvorbě a zasazení do širšího společenského a odborného kontextu.

9. Josef Slowík. *Člověk s handicapem v křesťanském společenství*. Praha: Avent-Orion, 2015, s. 111.

10. J. Slowík. *Speciální pedagogika*, s. 27.

11. *Tamtéž*, s. 23.

Divadlo jako dobrodružství aneb vznik inscenace v kostce

Dělat divadlo s handicapovanými herci není zcela ojedinělé; tento případ byl ovšem netradiční v tom, že jsem já coby režisérka i moji spolupracovníci, studenti Divadelní fakulty JAMU v Brně, byli speciální pedagogikou a vědomostmi o lidech s Downovým syndromem (dále jen DS) takřka nepolíbeni – k hercům s DS jsme i díky tomu přistupovali zcela bez předsudků. Další zvláštností bylo, že na počátku stála velká životní událost: mé dceři byl po narození diagnostikován Downův syndrom. Prožitý šok mi otevřel dveře do zcela jiného světa: začala jsem si uvědomovat hodnoty (především rodinného) života, které jsem dříve považovala za samozřejmost, pociťovala jsem jakési pozitivní očekávání dobrodružství a současně strach z budoucnosti. Setkala jsem se s nevhodným postojem lidí k lidem s postižením a také jsem si přečetla některé texty autorů s DS a byla jimi fascinována. Toto vše jsem chtěla nějak umělecky ztvárnit, což se z počátku zdálo takřka nemožné – jak dostat do inscenace:

1. Ódu na rodinný život plný lásky, aby to nebylo sladké a agitační?
2. Dokumentární reflexi nevhodného chování k lidem s postižením, aby to nebylo moralizující?
3. Texty autorů s Downovým syndromem a jejich vidění světa, aby to nebylo naivní?

Zjistili jsme, že to lze – když se využije specifického bytí herců s Downovým syndromem, když ho respektujeme a necháme se jím vést.

Nezkušenost s konkrétními jevy, jež způsobuje handicap našich herců, nám umožnil hledat nové tvůrčí cesty – protože ty staré, ozkoušené na „běžném divadle“, nelze použít.

Při této dobrodružné cestě jsme nalézali nebývalý divadelní potenciál textů autorů s DS. Při pokusech o dokumentární a apelativní charakter jsme šli po tenké látce, z níž je snadné spadnout do řeky sentimentu a moralizování. V neposlední řadě jsme nacházeli způsoby, jak charakteristik našich herců využít v umělecký prospěch.

Mamka, taťka a děti aneb dějový rámec inscenace

Výsledný dějový rámec inscenace byl prostý: Táta s mámou (studenti JAMU) se snaží uspat svých jedenáct dětí (osm herců s DS a tři studenti JAMU); ti ale spát nechtějí a tajně si čtou povídku Denisy Střihavkové *Mamka a taťka* o tom, jak se máma s tátou vzali. Příběh se jim odehrává před očima a je přerušován realitou, ve které se skuteční rodiče snaží své děti uspat. To se jim nepodaří, naopak: usne pouze máma. V té chvíli se dostáváme mimo realitu a následují střípky sestavené z nevhodných výroků lidí na Downův syndrom, výroků samotných dětí s DS, fiktivních reportáží apod. Vše je zakončené „besedou“, ve které moderátor (dříve herec představující tatínka) hledá mezi publikem maminku, která by byla „důležitá jako šraňky v tunelu“; ptá se diváků a ptá se i samotných dětí s DS, od nichž se zpravidla dozvídá kuriózní výroky na adresu jejich vlastních maminek. Na závěr se všichni sejdou spolu – mamka, taťka i děti, pouštějí dětský vláček a zvoní šraňky.

Logicky nelogický text

Základním stavebním kamenem scénáře byla povídka Denisy Střihavkové *Mamka a taťka*; zde nabízím její literární rozbor s důrazem na hledání divadelního potenciálu.

12. D. Střihavková. *Na tom záleží...*, s. 14.

13. *Tamtéž*, s. 14.

14. *Tamtéž*, s. 12–13.

Čtyřstránkový text vypovídá jednoduše o tom, jak si mamka (Jana Střihavková) našla taťku (Miloš Střihavka), jak se Jana Střihavková chystala na svatbu a z čeho měla obavy, jak měli svatbu a jak ji slavili a jak se večer „pusinkovali tak dlouho, až z toho usnuli.“¹² Povídka je završena tím, že „Druhý den mamka porodila dvě děvčátka.“¹³

Jak je již zřejmé z obsahu, povídka v sobě nese značné *množství logických vykloubeností*, časových disbalancí a popírání kauzality. Jana Střihavková se jmenuje Střihavková už za svobodna. Sama autorka používá také označení „mamka“ nebo „taťka“ a to ještě před tím, než se vůbec vzali. Sestry, které mají mezi sebou roční věkový rozdíl, se narodí ve stejný den – jeden den po početí.

Z druhé strany: text působí jednak velice divadelně a vizuálně a současně je dramatický, a to i přes značné nelogičnosti, které neumožňují propracovanou gradaci napětí. Dramatičnost je vnitřní, emoční. Rozhodování Jany Střihavkové, zda vydrží počkat před kostelem na taťku, když omylem přišla o hodinu dříve, mi tak připomínalo rozhodování Julie, zda má vypít lahvičku s uspávacím prostředkem – jakkoli má text Denisy Střihavkové k Shakespearovi daleko. Jana Střihavková je chvíli šťastna, chvíli zděšena a chvílemi jí jenom vadí, že se nemohla déle vyspat.

„Ona se na ni vyspala. Ona se na ni tak těšila, že myslela, že se svatby nedočká. Ale, co když její milý dřív vstal a šel za jinou dívkou, a pan farář by je brzy oddal? Ale takhle tajně to udělat nemohl. Byla šťastná. Lidé ještě nepřišli, ještě spí. Ona byla první a čeká u kostela. Možná ještě její milý nepřišel. Asi ještě spí. Přijde nejpozději až v šest hodin. Chtěla se vrátit domů. Ale musela tam zůstat, protože by propásla svatbu. Svatba bude za chvíli. To měla smůlu.“¹⁴

Popírání kauzality by možná u jiného autora bylo promyšleným a oceňovaným tahem; u autorky s Downovým syndromem se projevuje zcela samozřejmě, což ovšem vůbec neznamená, že by tyto vybočenosti netvořily text zajímavější jako třeba u autorů magického realismu.

Text je navíc nesmírně vtipný, a to zejména díky *jazykovým nepatřičnostem a rozporům mezi literárním stylem a naivním obsahem*. Autorka míchá knižní výrazy a básnický styl se slovy naprosto civilními. Jana Střihavková sice byla „půvabná, příjemná, jemná a něžná“, „něžně a sladce mluvila“ a „voněla čistotou“, nicméně „na hlavě měla trvalou“ a bála se, že svatbu „propásne“.¹⁵

Jiný autor by si lámal hlavu nad tím, co se stane, když se ženich konečně objeví a jak se objeví. Denisa Střihavková má jasno:

„Najednou se lekla. Slyšela teskně volat. Nevěděla, kdo koho volá. Ten hlas volal: Jano Střihavková! Ona nevěděla, co na ní chce. A on to byl její miláček Miloš Střihavka! Vylezl z křoví. Řekl, to jsem já Jani. Jsem Miloš Střihavka. Nejsi důležitá jako šraňky v tunelu?“¹⁶

Všimněme si, jak autorka jasně cítila, že po dlouhém čekání je pro gradaci napětí vhodné maximálně oddálit moment setkání. Proto nejprve hlas a pak teprve vysněný muž, který by se měl objevit nejlépe jako *deus ex machina* – spadnout naráz z nebes. To by bylo příliš nelogické i na Denisu Střihavkovou, nechá tedy ženicha alespoň vyskočit z křoví bez ohledu na to, zda se ženichové v křoví běžně schovávají či nikoli. Nevěsta přece jenom nedostane ženicha úplně zadarmo. Ženich si ji musí ověřit – proto ten dotaz se šraňkami v tunelu. Na začátku povídky, kdy je Jana Střihavková dlouze popisována, je zde uvedena i informace, že „je důležitá jako šraňky v tunelu!“ Když se tedy nyní ženich ptá, zda tomu tak je, my už víme, že je ruka v rukávě.

15. *Tamtéž*, s. 11–12.

16. *Tamtéž*, s. 13.

17. Na jevišti se příběh Jany Střihavkové odehrával vždy ve střípcích – byl přerušován „mamkou“ nebo „taťkou“, kteří vtrhli do pokoje a nutili děti zhasnout a spát. Tím se ještě více podpořilo očekávání a napětí, zda ke svatbě úspěšně dojde či nikoli. Janu Střihavkovou jsme viděli chvíli ve stínohře a chvíli živě, čímž byla využita nepopisujícím způsobem vizuální potence předlohy.

18. Ke srovnání doporučuji článek Eweliny Godlewska-Byliniak a Justyny Lipko-Konieczné. „Publiczne – prywatne: teatralna gra z niepełnosprawnością“. *Polish Theatre Journal*. 2016, č. 2.

Toto úsloví, které inspirovalo název celé inscenace, ukazuje protikladnost a rozporuplnost, jež je (bezelstně) v celém textu. Šraňky (tedy závory) v tunelu jsou nesmyslem, který nemá žádnou funkci; autorka však jasně chtěla vyjádřit svůj největší obdiv ke své mamince.

Přepsáním povídky do dramatického dialogu bychom přišli o drtivou většinu výše uvedených půvabností. Pro jejich zachování bylo nutné zvolit vyprávěcí princip, ale současně jevištně uchopit vizuální a dramatický či emoční potenciál.¹⁷

O lidech s MR se říká, že jejich řeč (text) postrádá logiku. Jak je ale z rozboru zřejmé, jistá konkrétní nezadržitelná logika drží povídku Denisy Střihavkové pohromadě. Není to ovšem ta logika, na kterou jsme zvyklí; je to podobně jako u magického realismu *logika vnitřní, emoční*. Nelogika textu má svoji logiku. Je to *logický ne-logický text*.

Dokumentární charakter: Agitace nebo apelativní divadlo?

Jakkoli jsme se vymezili vůči kategorii teatroterapie, jsme toho názoru, že každé divadlo s herci s handicapem je do jisté míry také *komunitním divadlem*: nese v sobě zprávu o dané komunitě už jenom tím, že diváky upozorní na existenci konkrétní menšiny.¹⁸

V našem případě jsme se o dokumentární a apelativní charakter přímo snažili. Nyní se podívejme na proces vzniku jedné z apelativních scén inscenace a na rozbor jejího následného vnímání publikem.

Byli jsme si vědomi, že se pohybujeme na křehké hraně, kde stačí jen trochu zakolísat a upadneme do agitace (všichni podporujte lidi s DS!), moralizování (jáci jsou lidé na lidi s postižením zlí!) či sentimentu (jaké jsou děti s DS krásné a jak je milujeme!). Ubalancovat tuto situaci však lze: my jsme využili jednak scénické

montáže a za druhé celkového pozitivního naladění inscenace díky jevištnímu bytí herců s DS.

Dokumentárních prvků byla v inscenaci celá řada; podívejme se na ten, který si dovolil balancovat na nejostřejší hraně:

V uzavřené facebookové skupině rodičů dětí s DS bylo sesbíráno na 120 nevhodných výroků adresovaných dětem s DS nebo jejich rodičům. Jednalo se jak o výroky lékařů (např. rádoby milá definice postižení „Bude to nevychovatelný a nevzdělavatelný, ale velice milý plyšový medvídek“), tak o výroky příbuzných (např. dobře míněná rada „Ted’ je roztomilá, ale co s ní uděláte, až bude velká?“), nebo o výroky cizích lidí, např. na pískovišti („Nehrej si s ním, je nemocnej!“).

Jeden otec přidal k výroků také obrázek a poskytl mi tak návod, kterak lze s tímto dokumentárním materiálem pracovat:



19. Pro lékaře jsou možná dotazy stran prenatalního vyšetření přirozené, pro rodiče dítěte s postižením je ovšem docela frustrující, že se musí stále konfrontovat s otázkou, zda se jeho dítě mohlo/mělo (!) nenarodit.

20. Byla jsem příliš ponořená do věci, než abych mohla veškeré montáže vymyslet sama. Mezi divadelníky jsem ovšem nenašla nikoho, kdo by mi uměl pomoci: divadelníkům připadalo, že sami zdraví – nemohou si z postižení dělat legraci. Spolupráci jsem nakonec úspěšně navázala s kunsthistoričkou Gabrielou Sarai Březinovou, která je současně matkou dítěte s Aspergerovým syndromem.

Zděšení lékařů nad tím, že někdo dobrovolně přivedl na svět dítě s postižením, nebo že neabsolvoval všechny screeny, aby „vadné“ těhotenství zachytil, vyjadřuje Munchův známý obraz *Výkřik* naprosto dokonale.¹⁹

Analogicky jsme vytvořili²⁰ další montáže výroků s uměleckým dílem, z nichž vznikaly nové konotace. Mezi nimi se jako leitmotiv opakuje *Výkřik* Edwarda Muncha v jeho různých podobách – ten totiž nejlépe vyjadřuje často přehnané zděšení lidí, mají-li se setkat s postižením.



Videoprojekce s obrazy a výroky byla uvedena větou „Mám dítě s DS“ a doplněna obměněnou verzí hlavní písně inscenace, kterou je dětská píseň *Mámo, táto v komoře je myš*. V tomto případě byla melodie změněna v moll a upravena do vícehlasu. Text byl pozměněn:

*„Mámo, táto, chromozom navíc.
Pustíme tam kocoura
on ten chromozom vyšťourá.
Mámo, táto, už tam není nic.“*

Videoprojekci jsme pustili několika lidem neúčastnících se projektu, abychom vyzkoušeli jejich reakce: video se jim zdálo vtipné a současně drásající, ale nikoli slzotvorné a přehnané. Když jsme ovšem videosestřih pustili poprvé na zkoušce v rámci celého představení, vyznělo naprosto tragicky: rodiče herců – děti s DS – se takřka vzbouřili, výroky jim připadaly nesnesitelně kruté, což jsem tak náhle cítila i já. Na zkoušce plné technických zádrhelů se nedala vytvořit pozitivní atmosféra, v níž by děti s DS spočinuly a dotvořily ji. V této unavené atmosféře jakoby výroky jen potvrzovaly svou pravdivost. Domněnka, že videosestřih vyzní správně v momentě, kdy se nebude představení zastavovat, se ukázala jako pravdivá. Scénické montáži obrazů, výroků a písně evidentně chyběl poslední článek: pozitivní naladění, díky němuž si diváci děti s DS zamilují a pochopí absurdnost uvedených výroků.

Během skutečných představení jsme se již s reakcemi nevhodnosti či přemrštěnosti videosestřihu nesetkali, a to ani ze strany rodičů. U některých koláží byl slyšet (nikoli zlomyslný) smích a mnozí diváci se dali slyšet, že je sestřih bavil i hluboce zasáhl.

21. Iva Švarcová. *Mentální retardace*. Praha: Portál, 2011.

22. Prakticky byli mezi dětmi s DS tři studenti JAMU, kteří dokázali splynout se skupinou dětí, a současně udržovat temporytmus. Děti mnohdy doplňovaly pouze poslední slova ve větě nebo jen přidávaly citoslovce – temporytmus tak byl plně v režii studentů JAMU, ale výstup byl naplněn aktivitou dětí.

Herec nebo divák? aneb metoda pro práci s dětskými herci s Downovým syndromem

Naše zkušenost ukázala, že dětští herci s Downovým syndromem vnímají mnohem spíše kouzlo přítomného okamžiku a jeho emocionální náboj, než vědomí toho, že mají jakousi povinnost předvést co nejlepší výkon tak, jak jim to režisér řekl. Oni žádnou povinnost necítí; hrají zkrátka proto, že je to baví, že jsou rádi před publikem. V momentě, kdy je to bavit přestane, nemají nejmenší problém začít na scéně dělat něco zcela mimo scénář nebo dokonce odejít ze scény úplně. To je v souladu s poznatky psychologie; psychologka Iva Švarcová např. hovoří v souvislosti s mentálním handicapem o citové vzrušivosti a současně nedostatečném rozvoji volných vlastností a sebereflexe.²¹

Dalo by se říci, že naši herci s DS jsou *herci i diváky současně*: hrají (vědí, že se na ně někdo dívá); zároveň ale vnímají a sledují akce kolem sebe jako diváci. (A není to přesně to, co chceme po „klasických“ hercích?) Tento fakt nás přivedl k metodě „*participačního divadla pro herce*“; tedy se studenty JAMU jsme de facto vytvořili strukturu participačního divadla, jehož účastníky (diváky) byly děti s DS, jež byly současně na jevišti. Viděno z vnějšku se zdá, že děti hrají, říkají naučené repliky atd.; ve své podstatě ale spíše sledují děj a spontánně se do něho zapojují, nasávají atmosféru a svou přítomností ji dotváří.²²

Handicap jako stylizace aneb poznatky z provedeného výzkumu

Downův syndrom neovlivňuje jen mentální možnosti herců, ale celou jejich *fysis* – vizáž obličeje a jeho výraz, tvarování postavy, pohyb,

méně srozumitelnou mluvu.²³ Skrze artistic research jsme ovšem poznali, že handicap se v rukou režiséra může lehce proměnit v plusové body, když specifických charakteristik herců využívá jako zvolené *stylizace*. Postup práce je tedy trochu obrácený: *nevymýšlíme stylizaci pro daný záměr, ale dané stylizaci vymýšlíme její uplatnění*.²⁴

Pokud se to podaří, vznikne pro diváka nevšední audiovizuální zážitek, pro jehož pojmenovávání bychom mnohem snadněji hledali inspiraci v *Postdramatickém divadle* Hanse-Thiese Lehmana²⁵ či *Estetice performativity* Eriky Fischer-Lichte²⁶ než v publikacích o teatroterapii. Do popředí vystupuje *tělesnost* herců. Jejich jinakost, jiné siluety postav, zpomalený nebo naopak zrychlený pohyb, upoutávají naši pozornost, a tak se slovy Eriky Fischer-Lichte sémiotické tělo mění ve fenomenologické. Kromě *tělesnosti* lze nalézt i další prvky postdramatického divadla, o nichž ve své knize píše Hans-Thies Lehmann: do vnímání představení intenzivně vstupuje fakt, že děti s DS pouze nehrají, ale také se přirozeně chovají (Lehmannův *průnik reálného*). Každé představení tak nemá pevný tvar, ale může být kdykoli dítětem s DS změněno, je spíše arte-procesem než arte-faktem, vzniká tady a teď jako *událost*.²⁷ V neposlední řadě je mluvním projev herců natolik specifický, že divák vnímá spíše jeho netradiční melodii a rytmus, než jeho význam, který je navíc mnohdy nesrozumitelný. Slovo se tak stává hudebním prvkem, vzniká vlastní auditivní sémiotika, kterou Hans-Thies Lehmann nazývá *muzikalizací*. Těmto jevům je třeba se v budoucnu blíže věnovat.

23. Zdroj: Mária Šustrová et al. *Diagnóza: Downův syndrom*.

24. Onen inverzní postup (dané stylizaci vymýšlíme uplatnění) je podobný divadelní tvorbě *site-specific*: i zde nemáme na prvním místě myšlenku či text, kterým zcela budujeme prostředí – stavíme scénografii, nýbrž máme prostor, který nás inspiruje a který nám sám našepťává téma. Podobně je to s herci s Downovým syndromem: sami disponují naprosto specifickým bytím na jevišti, prožíváním, nevšedním myšlením, mluvním a pohybovým projevem, jež je třeba vzít do hry, ba dokonce nechat se jím vést, kompletně ho zakomponovat do režijně-dramaturgického konceptu. Přemýšlíme-li tedy nad pojmenováním tohoto typu divadla, jeví se mi jako nejpříhodnější název ekvivalentní k *site-specific*, tedy *actor-specific theatre*.

25. Hans-Thies Lehmann. *Postdramatické divadlo*. Přeložily Anna Grusková a Elena Diamantová. Bratislava: Divadelný ústav v Bratislave, 2007 [1. vyd. orig. 1999].

26. Erika Fischer-Lichte. *Estetika performativity*. Přeložila Markéta Polochová. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011 [1. vyd. orig. 2004].

27. Téměř u každého představení se stalo, že některé z dětí udělalo nějakou nepředloženost: vyšlo na scénu, i když tam být nemělo, nebo ukořistilo nějakou z rekvizit (např. baterku), čímž znemožnilo učinit daný výstup, místo kteréhož vykonalo výstup vlastní zcela mimo scénář (v případě baterky „světelnou show“ v době, kdy je na jevišti zhasnuto). Tyto „přestupky“ paradoxně nebořily temporytmus (protože ten byl pevně zabudován auditivní složkou inscenace) ani celkovou zprávu představení – ba právě naopak: svým „průnikem reálného“ poutaly divákovu pozornost a informovaly ho o svébytnosti dětí s DS.

28. V ČR kromě Divadla ALDENTE např. Divadlo Vzhůru nohama, Divadlo Ujeto, Divadlo Klauniky; v Evropě např. Divadlo z Pasáže v Banské Bystrici, Teatr 21 ve Varšavě, Ramba Zamba v Berlíně, Maatwerk v Rotterdamu aj.

Maminka je důležitá jako šraňky v tunelu... a co dál?

Inscenace *Maminko, jsi důležitá jako šraňky v tunelu!* upoutala diváky bez ohledu na věk či pohlaví, oslovila divadelníky i lidi divadla neznalé, diváky bez nejmenších znalostí Downova syndromu i ty s nimi úzce pracující. K jejímu zrodu významně přispěl fakt, že se jednalo o umělecké ztvárnění silného skutečného životního zážitku; náboj jí pak dodávala skutečnost, že šlo o první projekt tohoto typu, co inscenátoři dělají, v inscenaci je tedy cítit ochota *nechat se vést divadlem* nikoli *divadlo tvořit*, přijímat podněty a energii ze strany lidí s Downovým syndromem, nikoli je tlačít do osvědčených schémat a metod, které známe z tzv. „normálního“ divadla. Společně prožívané dobrodružství z hledání nových tvůrčích postupů dala vzniknout výjimečné inscenaci.

Je ovšem také zřejmé, že ono okouzlení novotou funguje jen poprvé a že pro další práci bude třeba hledat zase nové cesty. Divadlo ALDENTE se na ně již vydalo; první inscenace má však své výhradní postavení: práci s herci s handicapem bez předchozí zkušenosti s tímto handicapem nelze zopakovat, protože této zkušenosti při práci nabudete.

Divadlem s herci se specifickými možnostmi se dnes zabývá celá řada divadel v ČR i v zahraničí;²⁸ někdy ovšem chybí tvůrcům ambice využít veškerých odchylek jako záměrné stylizace a inscenace jsou pouze nedokonalými nápodobami „klasického“ divadla. Mimo jiné i tento fakt mnohdy brání odborné i laické veřejnosti vnímat inscenace tohoto typu jako plnohodnotné umělecké dílo, jež lze objektivně hodnotit prostřednictvím nástrojů divadelní kritiky. Jak lze ale vidět z rozboru, bytí herců se specifiky na scéně nabízí jak velký potenciál co

do sdělení inscenace (apelativní divadlo), tak do audiovizuálního ztvárnění (stylizace). Pokud herec neumí nějakou věc udělat či je možné, že ji udělá pokaždé jinak, je zcela na režisérovi, aby s tímto počítal ve své režijně-dramaturgické koncepci. Ve výsledku se tedy nejedná o *outsider art*,²⁹ ale o poučené hodnotitelné dílo. Bylo by proto velice žádoucí, aby divadlo tohoto typu reflektovali nejen samotní tvůrci, ale i divadelní kritici a teoretici.

Inscenace s herci s DS, které jsem v Divadle ALDENTE režírovala (nejen *Maminko, jsi důležitá jako šraňky v tunelu!*), jsou současně výzkumem, který přináší jisté poznatky jak do oblasti divadla (viz výše), tak do oblasti pedagogiky (nejen speciální, ale i umělecké divadelní pedagogiky) a v neposlední řadě ukazuje možnosti artistic research – je příspěvkem k vytváření jeho vlastní metodologie.

29. Umění neškolených umělců. V češtině můžeme objevit i ekvivalenty jako vizionářské, intuitivní či provinční umění. Nemusí se nutně jednat o osoby nějak postižené; „[...] outsiderští umělci jsou vně uměleckého světa, ale ne nutně vně společnosti.“ Amy Dempseyová. *Umělecké styly, školy a hnutí: Encyklopedický průvodce moderním uměním*. Přeložili Miroslav Koláč – Jiří Matas – Kateřina Zvelebilová. Praha: Slovart, 2002 [1. vyd. orig. 2002], s. 180.



Fotografie z představení
*Maminko, jsi důležitá jako šraňky
v tunelu!*
Foto Veronika Bartoňová



Literatura

Dempseyová, Amy. *Umělecké styly, školy a hnutí: Encyklopedický průvodce moderním uměním*. Přeložili Miroslav Koláč – Jiří Matas – Kateřina Zvelebilová. Praha: Slovart, 2002 [1. vyd. orig. 2002].

Fischer-Lichte, Erika. *Estetika performativity*. Přeložila Markéta Polochová. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011 [1. vyd. orig. 2004].

Godlewska-Byliniak, Ewelina – Lipko-Konieczna, Justyna. „Publiczne – prywatne: teatralna gra z niepełnosprawnością“. *Polish Theatre Journal*. 2016, č. 2.

Hannula, Mika – Suoranta, Juha – Vadén, Tere. *Artistic Research – Theories, Methods and Practises*. Translated to English by Gareth Driffiths and Kristina Köhli. Helsinki: Academy of Fine Arts, 2005.

Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Přeložily Anna Grusková a Elena Diamantová. Bratislava: Divadelný ústav v Bratislave, 2007 [1. vyd. orig. 1999].

Slowík, Josef. *Člověk s handicapem v křesťanském společenství*. Praha: Avent-Orion, 2015.

——— *Speciální pedagogika*. Praha: Grada, 2007.

Střihavková, Denisa. *Na tom záleží...* Praha: JPM tisk, 1999.

Šustrová, Mária et al. *Diagnóza: Downův syndrom*. Bratislava: Spoločnosť Downova syndromu na Slovensku, 2004.

Švarcová, Iva. *Mentální retardace*. Praha: Portál, 2011.

Valenta, Milan – Reisman, Michael. *Dramaterapie*. Olomouc: Netopejř, 1999.

Valenta, Milan – Müller, Oldřich – Polínek, Martin Dominik. *Dramaterapie v institucionální výchově: Role, improvizace, integrace*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2010.

Valenta, Milan – Müller, Oldřich. *Psychopedie: Teoretické základy a metodika*. 5., aktualiz. a rozš. vyd. Praha: Parta, 2013.

Problematika zápisu

tanečních děl 19. století

Zuzana Rafajová

Hudba je pomocí notace konstantně zaznamenávána již po staletí a díky postupnému zdokonalování zápisu se hudební díla přenášejí v takřka nezměněné podobě napříč dekádami. V oblasti tanečního umění podobný systém, který by byl rozšířený a univerzálně chápaný napříč zeměmi, od studentů po pedagogy, od amatérů po profesionály, schází. Snahy o vytvoření taneční notace sahají již do 17. století, její vývoj však od té doby nebyl kontinuální a žádný ze systémů nedosáhl díky rozmanitosti tanečních stylů a komplexnosti taneční formy masovějšího rozšíření. Nejplodnějším obdobím pro vznik tanečních zápisů bylo pravděpodobně 19. století, jež dalo vzniknout hned několika notačním systémům, které se snažily co nejlépe a v co možná největší šíři zachytit podobu tanečního, či baletního díla, a rovněž písemným záznamům baletních choreografií. Obsahem příspěvku je krátké seznámení s jednotlivými systémy a zejména poukázání na problémy, jež s sebou snaha zaznamenat a následně rozklíčovat zapsaný tanec nese.

Život děl performativního umění je závislý na neustálém reprodukování a představování novým generacím diváků i interpretů. Podoba díla, jakou zamýšlel původní autor, je uchovávána nejrůznějšími psanými metodami. V případě divadelní hry se může inscenátor opřít o dramatikův text. Hudební produkce jakéhokoli rozsahu pracují se skladatelovou partiturou, která je téměř dokonalým obrazem díla. Podíváme-li se ovšem z podobného hlediska na svět uměleckého tance a jeho jevištního tvaru, zjistíme, že předávání podoby ikonických děl se odehrává téměř výlučně ústní formou a jistou interpretační tradicí.

Základ repertoáru všech klasických baletních souborů na světě tvoří díla, jejichž vznik datujeme téměř výlučně do 19. století, premiéry valné většiny z nich se odehrály v jeho poslední třetině. Jsou to tedy stále mladé tituly – v porovnání se Shakespearovými hrami, či Mozartovými operami –, nadto od svého vzniku téměř nepřetržitě uváděné na nejrůznějších scénách. Chceme-li se ovšem dopátrat jejich podoby v době prvních uvedení, jediné hmatatelné důkazy s nimiž je možno pracovat jsou libreta zachycující dramatický děj a hudební partitury, které jsou mnohdy nekompletní a trpí nešvarem typickým pro hudební dramaturgii baletu konce 19. století – tedy roztříštěností a nejednotností, neboť bylo zvykem do baletní hudební partitury vstupovat s novými, cizorodými skladbami nejrůznějších autorů. Dobrat se choreografické podoby baletu, tedy té skutečně klíčové části, která činí tanec tancem, je ovšem ještě obtížnější, jelikož na rozdíl od hudebního světa, ten taneční nedisponuje všeobecně rozšířenou a ve všech sférách taneční obce používanou notací, která by uměla zachytit a zachovat podobu choreografovy práce. S touto problematikou se začali znovu střetávat ti členové taneční obce, kteří pocítili potřebu

1. První inscenací v této oblasti byla *Spící krasavice* z roku 1999 v choreografii Sergeje Vichareva v Mariínském divadle. Roku 2003 ji následoval balet *Bajadéra* téhož autora.

2. Nejskloňovanějšími jmény jsou bezpochyby Alexej Ratmanskij a Doug Fullington. Fullington pracoval na zrekonstruovaných částech baletu *Korzář* v Bavorském státním baletu roku 2004, podílel se na inscenaci *Giselle* se souborem Pacific Northwest Ballet v roce 2010 a spolu s Ratmanským vytvořili rekonstrukci baletu *Paquita* opět pro Bavorský státní balet v Mnichově v roce 2014. Ratmanskij v posledních letech uvedl rekonstrukce *Spící krasavice* (2015) pro American Ballet Theatre a *Labutího jezera* (2016) pro Curyšský balet ve spolupráci s baletním souborem milánské La Scaly.

3. Michel Toulouse. *L'art et instruction de bien danser*. Paris: [s. n., ca. 1496].

4. R – *révérence* (poklona), s – *simple* (základní krok), d – *double* (zdvojený základní krok), r – *reprise*, b – *brani* (dva malé úkroky stranou).

5. Thoinot Arbeau. *Orchésographie*. Lengres: J. Des Preys, 1589 – privilegium k tisku bylo uděleno 22. 11. 1588.

6. Raoul Auger Feuillet. *Chorégraphie, ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*. Paris: Chez l'Auteur et chez Michel Brunet, 1700.

přiblížit se původní podobě baletů, jež se staly ikonickými a jejichž podoba se na první pohled může zdát jednotná a neměnná. Snahy o uvedení pokud možno co nejvíce historicky poučených rekonstrukcí se začaly objevovat zejména v posledních desetiletích 20. století¹ a vrcholí v současné době.²

Jak zachytit, zaznamenat a uchovat tanec pro budoucí generace je otázkou, se kterou se svět tanečního umění potýká již po staletí. První pokusy se objevují se společenským tancem 15. století *basse danse*. Ten byl popsán v dílech Domenica da Piacenza, Guglielma Ebrea, či Antonia Cornazzana. Nejznámější je ovšem sbírka Michela Toulouse (14??–15??) *L'Art et instruction de bien danser*.³ *Basse danse* byl tanec velmi jednoduchý, proto k jeho zápisu stačila jen počáteční písmena kroků.⁴ V 16. století navázal na snahu popisovat společenské tance Francouz Thoinot Arbeau (1519–1595) a vydal svůj spis *Orchésographie*.⁵ V tomto díle Arbeau popsal existující renesanční tance a kroky, jichž se k jejich tančení užívalo. Další výrazný pokus, a v pravdě první forma sofistikovaného tanečního zápisu na základě specializované notace, pochází od dvou francouzských tanečních mistrů Pierra Beauchampse (1631–1705) a Raoula Augera Feuilleta (1660–1710) z přelomu 17. a 18. století. Byl to Beauchamps, který na žádost krále Ludvíka XIV. vypracoval základní schéma notačního systému, jenž v roce 1700 zdokonalil Feuillet ve svém díle *Chorégraphie, ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*.⁶ Tento systém již bylo možno použít nejen pro zápis společenského tance, ale rovněž pro složitější divadelní tanec, užívaný v představeních dvorského baletu (*ballet de cour*).

Tanec se ovšem neustále vyvíjel a existující notace mu přestávaly stačit. Velmi

pravděpodobně i z důvodu, že mezi aktivními umělci nikdy nebyla dostatečně velká vůle se zabývat učením a osvojováním si grafického systému, který by zachycoval jejich umění.

Největší produkci různých forem taneční notace a způsobů zápisu tance je možno zaznamenat v 19. století v návaznosti na velký rozvoj baletního umění a jeho postavení v celospolečenském kontextu zejména v období romantismu.⁷ V manuskriptu *Terpsi-choro-graphie* z roku 1813,⁸ jehož autorem je Jean-Étienne Despréaux (1748–1820), objevíme systém znaků pro pohyb nohou, přenášení váhy a poznámky, které podávají informace o směru pohybu i název tančného prvku v klasické baletní terminologii. Roku 1831 vznikl manuskript anglického baletního mistra E. A. Théleura (1817–1844, rodným jménem Taylor) *Letters on dancing*.⁹ Théleur ve své knize představil znaky pro sedm základních pohybů, jakými bylo ohýbání, zvedání, klouzání, točení, skákání, natahování a zkracování pohybu. Základní značky doplnil piktogramy, které např. určovaly směr tvořené pózy, jež vždy pečlivě popsal. Tímto systémem byla zaznamenána např. Vestrisova *gavotta* choreografa Maxmiliena Gardela.

V roce 1852 vydal francouzský tanečník, choreograf a baletní mistr Arthur Saint-Léon (1821–1870) publikaci *La Sténochorégraphie, ou l'art de noter promptement la danse*,¹⁰ v níž představil základní principy své taneční notace. Tanec se rozhodl zachycovat pomocí skeletových značek do osnovy o šesti linkách, která kopírovala notovou osnovu hudební melodie, na níž se daná choreografie odehrávala, a jež se nacházela pod tanečním zápisem. Horní linka taneční osnovy byla vyhrazena pro zaznamenání pohybu hlavy, paží a těla, spodní linky dávaly prostor pro zakreslení kroků, gest a pozic dolních končetin včetně skoků či piruet.

7. Taneční romantismus datujeme mezi lety 1832–1870.

8. Jean-Étienne Despréaux. *Terpsi-choro-graphie*. Paris: [s. n.], 1813.

9. E. A. Théleur. *Letters on dancing*. London: Printed for the author, and Pub. by Sherwood & Co., 1831.

10. Arthur Saint-Léon. *La Sténochorégraphie ou Art d'écrire promptement la danse*. Paris: Chez l'Auteur et chez Brandus & Cie, 1852.



Saint-Léonova metoda zapisovala tanec z pohledu notátora, jeho záznamy tak mohly vypadat jako snímky jednotlivých tanečních okamžiků. Skeletový systém, který ve své podstatě v jednoduché formě překresluje tanečnickovo tělo a jeho tvar, jenž zaujímá v prostoru v daném čase, je velmi srozumitelný a rozklíčovatelný. Pozice nohou například označuje jednoduše jejich číslem (1–5), podobně pak pracuje s násobnými piruetami, kdy pod značku otáčení připsá číslo značící počet obrátů. Vypomáhá si i zkratkami, kdy např. „db“ značí *double*, tedy dvojitý prvek (např. *double rond de jambe en'air*), či „pbt“ *petit battement double*. U póz dolních končetin pracuje pouze se dvěma úhly. Základním, který je ve výšce boků, tedy na 90 stupňů vzhledem ke stojné noze, a úhlem polovičním, označeným v notaci značkou $\frac{1}{2}$. S podobně jednoduchým označením si vystačí i při označování natočení těla – $\frac{1}{4}$ pro pootočení o čtvrtinu, $\frac{1}{2}$ pro poloviční obrát. Vliv znalosti hudební notace je možno vypožorovat v použití značek křížku, béčka a odrážky. Ty upravují např. směr zvednuté končetiny ze tří základních směrů vpřed, stranou a vzad. Užití

křížku, či béčka končetinu posunuje po pomyslné kružnici okolo tanečnickova těla do diagonálních směrů. Křížek zvětšuje úhel od základní osy o osminu kruhu (pohyb ve směru hodinových ručiček), béčko jej naopak o osminu zmenšuje (pohyb proti směru hodinových ručiček). Odrážka znamená návrat do základní polohy. Ve svém manuálu Saint-Léon uvádí pět základních zásad, jichž by se měl notátor při zapisování držet, a jež by rovněž měly být předávány studentům. Jednou z nich je trvání na zápisu celého tanečnickova těla. Je explicitně vyjádřeno, že se notátor nesmí zaměřit pouze na kroky. Další zásada vyžaduje striktní sepjetí s hudebním doprovodem, jiná pečlivý rozklad prvků na základní pohyby, aby nedošlo ke zkreslení.

Nejznámějším tancem, který je touto metodou zachycen, je *Pas de Six* ze Saint-Léonova baletu *La Vivandière*. Toto taneční číslo bylo v roce 1975 rozluštěno a znovu uvedeno na scénu specialistkou na taneční notaci Ann Hutchinson Guest a francouzským choreografem Pierrem Lacottem. V tomto případě můžeme bez nadsázky říci, že v dnešní době žije *Pas de Six* výlučně díky zápisu, který byl samotným Saint-Léonem roku 1848 pořízen.

Saint-Léonovu metodu rozšířil německý autor Friedrich Albert Zorn (1816–1895) a ve svém díle *Grammatik der Tanzkunst*¹¹ se pokusil o její zpřesnění. Jeho systém obsahuje nepoměrně více zpřesňujících značek pro polohy nohou, postavení chodidla, jednotlivé pozice, výšku a úhel póz dolních i horních končetin (u paží na příklad Zorn odlišuje čtyři stupně pokrčení v lokti) apod.

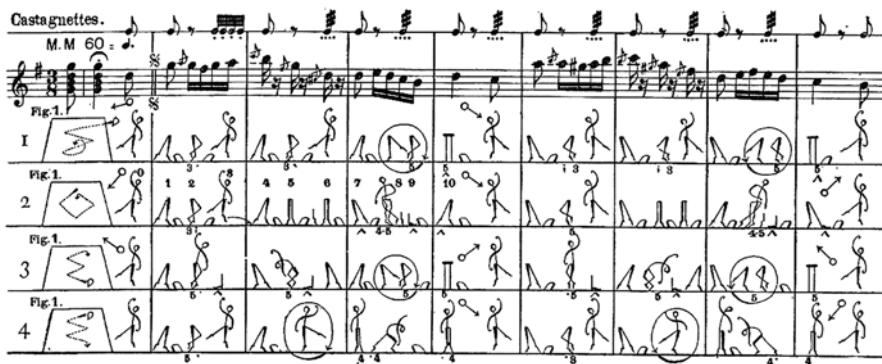
Jednotlivé značky se od těch Saint-Léonových příliš neliší, fungují na stejném principu, zůstává i základní skeletový systém zjednodušené lidské postavy. Zorn však opouští osnovu linek, do nichž by zachycoval jednotlivé prvky.

11. Friedrich Albert Zorn. *Grammatik der Tanzkunst*. Leipzig: Weber, 1887.

12. Premiéra 1. 6. 1836 v pařížské Opeře.

13. Vladimír Ivanovič Stěpanov.
L'Alphabet des mouvements du corps humain. Paris: M. Zouckermann, 1892.

Hudební melodie se nachází v horní části strany zápisu, pod ní jsou do okýnek, jež jsou odděleny taktovými čarami, vpisovány příslušné značky. V předtaktí uváděla Zornova metoda zjednodušený plán tanečního prostoru a naznačila v něm trajektorii, po níž se tanečník měl následujícími kroky pohybovat. Pomocí Zornovy notace bylo zaznamenáno mimo jiné slavné sólo romantické primabaleríny Fanny Elssler (1810–1884) *cachucha* z baletu *Kulhající ďábel* (*Le Diable boiteux*).¹²



Podstatným rozdílem je rovněž přístup obou autorů k taneční notaci jako takové. Zatímco u Saint-Léona se zdá, že šlo především o praktický nástroj k zaznamenání pohybového textu, Zorn se významně zabýval i teoretickou koncepcí tance a jeho zaznamenávání. Už samotný název jeho díla, *Gramatika*, ledacos napovídá. Tanec srovnává s jazykem, pozice se pro něj tak např. rovná samohlásce, jednoduchý pohyb souhlásce, složený pohyb vnímá jako slabiku, kroky jako slova, která se váží do frází a vět a kombinací těchto vět vznikají sloky.

Pravděpodobně nejznámější a pro odkaz baletních titulů 19. století nejpodstatnější je notace, kterou roku 1892 svou knihou *L'Alphabet des mouvements du corps humain*¹³ představil mladý ruský tanečník Vladimír Ivanovič

Stěpanov (1866–1896). Zájem o tanec se u něj mísil s fascinací lidským tělem, dva roky studoval anatomii a antropologii na petrohradské univerzitě a poté byl Mariinským divadlem vyslán k dalšímu studiu do Paříže. Zde se seznámil s notacemi svých předchůdců a dopracoval svou vlastní. Skeletový systém považoval za primitivní a uchýlil se proto k jiné metodě. Opřel se o existující hudební notaci, protože její základní prvek, nota, vyjadřuje všechny kvality, které jsou důležité i pro pohyb – tedy existenci, délku, výšku a charakter.



Stěpanovova metoda využívá pro praktický zápis tří notových osnov. V horní, jež má dvě linky, se zachycuje pohyb hlavy a trupu. V prostřední, trojlinkové, se nacházejí znaky pro paže. Poslední osnova se čtyřmi řádky je určena pro pohyby a gesta nohou. Na začátku každé osnovy se nachází klíč, který určuje počáteční polohu, za ním následuje označení metra. Zápis je dělen do taktů, jež odpovídají taktům hudebního doprovodu, jehož melodická linka je uvedena nad zápisem tance. Prostorové rozmístění tančících a jejich trajektorie jsou většinou uvedeny pod vlastní notací. Stěpanovův systém umožňuje k notovým značkám

14. Ta nese jméno ruského baletního mistra a choreografa Nikolaje Sergejeva (1876–1951), jenž byl jedním z notátorů, a který po Velké říjnové revoluci roku 1917 odešel z Ruska i se všemi dnes známými notacemi Petipových baletů na západ. Spolupracoval se souborem Les Ballets Russes Sergeje Ďagileva či s britským nově se formujícím baletním souborem Sadlers Well's a později s International Ballet Mony Inglesby. Jí byly Sergejevovy notace po jeho smrti odkázány a později prodány právě Harvardské knihovně.

přidávat zpřesňující informace o tom, zda se pohyb odehrává na zemi, či ve vzduchu, pomocí směru notové nožičky je možno určit, které končetiny se zápis týká, zda pravé, či levé. Pohyb noty po osnově naznačuje úhel, či výšku tvořené pózy. Dále jsou noty opatřeny doplňujícími značkami pro rotaci, pro kruhový pohyb, pro kontakt nohy s podlahou, pro protažení, či naopak přitažení části těla, pro zvětšení i zmenšení pohybu atd. Tento systém umožňuje pravděpodobně nejpřesnější a nejdetailnější způsob zachycení pohybu.

Stěpanovova notace se na konci 19. století stala součástí výuky studentů tance na carské konzervatoři a byla jí zaznamenána významná část děl Maria Petipy, tedy právě ta díla, jež se v průběhu následujících let stala nedílnou součástí klasického baletního repertoáru. Soubor těchto materiálů zachycujících na dvacet samostatných baletních titulů, mezi nimi např. *Giselle*, *Spící krasavici*, *Bajadéru*, *Labutí jezero* či *Louskáčka*, a dalších kratších baletních výstupů z různých oper, je uložen v knihovně Harvardovy univerzity v tzv. Sergejevově kolekci.¹⁴

Vedle používání notačních systému v průběhu 19. století probíhaly i jiné pokusy o zachycení podoby taneční inscenace. Slavný dánský choreograf Auguste Bournonville (1805–1879) po sobě zanechal fragmentární zápisy s poznámkami a návody, jakým způsobem uvádět jím vytvořené tance. Primárně se soustředil na sekvence baletních kroků a jejich závislost na hudbě. Zcela opomněl věnovat pozornost pohybům a pozicím paží, což se ukáže být velmi symptomatickým i pro další tvůrce a notátory. V jeho zápisech nenajdeme ani informace k pohybu v prostoru. Svým zkratkovitým způsobem nicméně zapsal jednu z klíčových choreografií baletního romantismu, scénu Baletu mrtvých jeptišek z opery *Robert ďábel*

(Robert le Diable) Giacomina Meyerbeer (1791–1864), kterou roku 1831 vytvořil Filippo Taglioni (1777–1871).¹⁵

Jedním z dalších autorů nemalého množství tanečních zápisů je Francouz Henri Justamant (1815–1893). Jeho metoda se sice nedá nazývat notací (nenalezneme u něj žádný sofistikovaný systém znaků, nepracuje se systematickým rozložením těla v čase a prostoru), nicméně je nesmírně komplexní a zachycuje neuvěřitelnou šíři aspektů taneční inscenace.

Tanečník a tanečnice jsou v jeho zápisech zobrazení coby identické figurky v sukních (v masovějších scénách pak pouze coby jednoduchá kolečka), jejichž pohlaví naznačuje barva – tanečník je kreslen černým, tanečnice červeným inkoustem. Náčrty figur zastupují tělo v pózách, většinou je u nich zaznamenána i trajektorie, po níž se tanečníci pohybují po scéně. Pod každým obrázkem následuje slovní popis kroků využívající klasického baletního názvosloví, jedná-li se o zápis dějového baletu, nalezneme druhdy zapsanou přímou řeč, která naznačuje pantomimickou rozmluvu postav. Jednotlivé taneční oddíly jsou po stranách doplněny o počty taktů z hudebního doprovodu. Ve výsledku jsou Justamantovy zápisy ve své podstatě obsáhlými režijními knihami, v nichž autor zachycuje téměř veškeré dění na jevišti. Nejvýznamnějším dílem pro baletní historii je záznam baletu *Giselle* pocházející z 60. let 19. století, který je jediným zdrojem podávajícím informace o choreografické podobě tohoto díla před zásahy Maria Petipy v 80. a 90. letech 19. století.¹⁶

Podíváme-li se nyní na v základech představené způsoby tanečního zápisu, velmi rychle odhalíme jejich slabiny a celkovou problematiku. U Saint-Léonovy metody bychom mohli říct, že ji handicapuje příliš omezený rejstřík znaků, které nemohou plně obsáhnout veškerý

15. Tímto zápisem se podrobně zabývali Ann Hutchinson Guest spolu s Knud Arne Jürgensem. Hutchinson Guest pak choreografii přepsala do tzv. Labanovy notace – viz titíž. *Robert le Diable: The Ballet of the Nuns*. Amsterdam: Gordon & Breach, 1997.

16. 1884, 1889 a 1899.

en descendant, fait
il ou bien en faisant
ce mouvement le tout

pas marcher du
en levant la jambe
le bras droit en l'
3 fois encore
une fois en l'

De chaque pied, fait
enchaîné. I un dans
remonte en faisant
à rebrousse, et
Les
font chacune de

volks

elles seules
dans tout de vals
pas marche d'entrain, route dessous
en tournant

4

pas gauche en arrière d'entrain
Droite à la main droite devant
l'air, et jete Dessus, deux

8

elles seules pas et figures

8

elles seules
t rond de jambin en schen,
de bas que en fairs, puis
le saut de basques naturels
deux mine pas et figures
jeunes filles
une coté le pas et la figure

16

31

3

les jeunes filles
ont fini la figure précédente, en rond ayant la
face au dedans et en devant les mains naturellement
elles se baissent en portant un pied à la 6^e
seconde, puis se relevent sur les deux pointes
en 5^e et les bras en l'air, deux une fois croisées
fait la même chose en commençant en l'air

4

elles nos trouver loys
les filles se placent pour la figure suivante

o	o	o	o	o	o
o	o	o	o	o	o

8

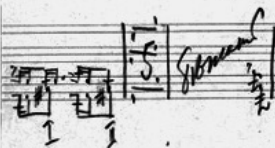
elles seules
t rond de jambin en schen,
de bas que en fairs, puis
le saut de basques naturels
deux mine pas et figures
jeunes filles
une coté le pas et la figure

16

tanečníkův pohyb. Problémem je tedy samotný systém jako takový. Naproti tomu Stěpanovova notace je v ideálním případě schopna zachytit i nejmenší detaily včetně postavení dlaní, či úhlu, který svírá končetina v póze, to vše v návaznosti na hudební doprovod. Důležité je v tomto případě ale právě ono slovní spojení „v ideálním případě“. Téměř totiž neexistuje notační zápis, který by plně využil všech možností, jež mu byly systémem dány. Pokud bychom chtěli poznat pouze kroky, pózy a gesta nohou, byli bychom poměrně velmi úspěšní.

5. Наркунта 3^я Ассамблея.
Попляска Наркунта 2^я

$\frac{2}{4}$



17. Konkrétně má v Justamantově zápisu variace 32 taktů, hudební partitura pak 37 taktů.

18. Jedním z příkladů budiž velice precizně zaznamenaná variace Šefíkové vily ze *Spící krasavice*, či slavná scéna *Oživilé zahrady* z baletu *Korzár*.

Nicméně pouze krokový materiál pro obnovu taneční variace nestačí. Všeobecným nešvarem tanečních notátorů byla laxnost v zaznamenávání pohybů paží a horní poloviny těla. Připočteme-li, že valná většina notačních záznamů vznikala během živých zkoušek, není s příliš velkým podivem, že některé zápisy působí jen jako rychlé náčrty situací, k nimž se již v budoucnu notátor nestihl vrátit, aby je patřičně dopracoval. Ne vždy je rovněž dostatečně precizní práce s hudebním doprovodem. Podíváme-li se na příklad Justamantovy *Giselle*, najdeme zde variaci hlavní hrdinky, u jejíchž frází sice autor udává počty taktů, srovnáme-li ovšem tyto údaje s počtem taktů Giselliny variace v podobě, jakou uvádí partitura Adolpha Adama, zjistíme, že hudební podklad je o pět taktů delší.¹⁷ S obdobnými problémy se potýká rovněž mnohem systematictější metoda Stěpanovovy notace.

Komplikace s taneční rekonstrukcí ovšem nekončí ani ve chvíli, kdy je možno pracovat s precizní notací, jež věnuje pozornost stejnou měrou všem částem tanečnickova těla, trajektorii v prostoru i hudebnímu doprovodu.¹⁸ Jedná-li se o slovní zápis a popis kroků, je třeba se orientovat v dobovém slovníku klasické taneční terminologie a v očekávaných estetických ideálech předepsaných prvků. Byť totiž klasický tanec užívá francouzského názvosloví, ne vždy týž výraz, který je užíván dnes, znamenal před sto lety totéž. Názvosloví se rovněž mírně odlišuje napříč různými geografickými oblastmi a specifickými tanečními školami. Znalost dobového tanečního slovníku je nutná i ve chvíli, kdy je taneční prvek zachycen pomocí znaků, které uvádí jeho podobu. Pohybová vazba, jenž před sto lety tanečníci považovali za běžnou a jejich těla na ni byla zvyklá, se současnému tanečníkovi může zdát nejen nepřírozenou, ale rovněž neproveditelnou, jelikož např. bude klást

důraz na jiné kvality pohybu, než které jsou běžné v posledních letech. Nadto je ovšem potřeba počítat i s potenciální chybou, jež mohla vzniknout notátorovou nepozorností, či zkrátka přehmatem ve výběru potřebné značky.

Restaurátor si tak nikdy nemůže být stoprocentně jistý podobou, kterou ze zápisů vyčte. Mnohdy je nucen vybírat mezi dvěma i více variantami, které z notací vyplývají, či činit rozhodnutí v místech, kdy určité informace chybí. Žádné dvě rekonstrukce stejného tanečního záznamu tak nebudou stejné a dobrat se sto procentně autentické podoby původního díla je veskrze nereálné.

Rekonstrukce baletního repertoáru 19. století je obtížnou a problematickou disciplínou, což ovšem neznamená, že by se jí neměli choreografové a historici zabývat. Každý pokus po odhalit kousek taneční historie a ukázat, že podoba všeobecně známého díla nemusí být tak jednoznačná, jak se zdá, pomáhá životu díla i uměleckému oboru samotnému.

Literatura

Arbeau, Thoinot. *Orchésographie*. Lengres: J. Des Preyz, 1589.

Despréaux, Jean-Étienne. *Terpsi-choro-graphie*. Paris: [s. n.], 1813.

Hutchinson Guest, Ann – Jürgense, Knud Arne. *Robert le Diable: The Ballet of the Nuns*. Amsterdam: Gordon & Breach, 1997.

Feuillet, Raoul Auger. *Chorégraphie, ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*. Paris: Chez l'Auteur et chez Michel Brunet, 1700.

Jeschke, Claudia – Atwood, Robert. „Expanding horizon: Technique of Choreo-Graphy in Nineteenth-Century Dance“. *Dance Chronicle*. 2006, roč. 29, č. 2, 2006, s. 195–214.

Justamant, Henri. *Giselle ou Les Willis: Ballet fantastique en deux actes. Notation von Henri Justamant aus den 1860er Jahren*. Herausgegeben von Frank-Manuel Peter. Hildesheim et al.: Deutsches Tanzarchiv, 2008.

Saint-Léon, Arthur. *La Sténochorégraphie ou Art d'écrire promptement la danse*. Paris: Chez l'Auteur et chez Brandus & Cie, 1852.

Stěpanov, Vladimir Ivanovič. *L'Alphabet des mouvements du corps humain*. Paris: M. Zouckermann, 1892.

Théleur, E. A. *Letters on dancing*. London: Printed for the author, and Pub. by Sherwood & Co., 1831.

Toulouse, Michel. *L'art et instruction de bien danser*. Paris: [s. n., ca. 1496].

Zorn, Friedrich Albert. *Grammatik der Tanzkunst*. Leipzig: Weber, 1887.

Aktuální otázky
fotografie a práva

Michal Adamovský



Příspěvek se zabývá aktuálními právními otázkami souvisejícími s fotografií, zejména pak problematikou osobnostních práv autorů, jejich rozsahem a trváním. Osobnostní práva autor odlišuje od majetkových práv k autorským dílům a vymezuje pojem osoby a osobnosti autora. Studie se dále věnuje především možnostem užití cizích uměleckých děl pro vlastní autorskou tvorbu dalších autorů. Obtížně určitelné hranice autorských práv na straně jedné a svobody projevu a umělecké tvorby na straně druhé ilustruje na řadě reálných kauz, ať už z prostředí českého práva, nebo ze zahraničí. Na kontroverzních případech, jako je například tvorba Jeffa Koonse či Richarda Prince, je pak ve srovnání s českou právní úpravou vysvětlen americký princip fair use a jeho praktická použitelnost.

Studie je postavena na výběru tuzemských a zahraničních právních kauz souvisejících s médiem fotografie, jež jsou zajímavým ukazatelem některých společensko-právních otázek, se kterými se dnes potýkají tvůrci i uživatelé fotografických děl a to především ve vztahu k problematice užití cizího fotografického díla v rámci vlastní tvorby. Vzhledem k omezenému rozsahu této studie budou proto v základních rysech řešeny zejména kauzy týkající se výlučných osobnostních práv autora, které v rámci české autorskoprávní úpravy tvoří právo na zveřejnění díla, právo na označení autorství a právo na nedotknutelnost vlastního díla.

Autorským zákonům je v posledních letech obecně vytýkáno, že nestíhají dostatečně pružně reagovat na extrémně rychlý vývoj technologií umožňujících tvorbu a šíření děl, na druhou stranu právě díky nim se samotná autorská tvorba včetně její hodnoty výrazně proměňuje. A obzvláště to platí u fotografií, které jsou v současné době tvořeny a šířeny s nebývalou rychlostí a jednoduchostí.¹ Vzhledem k tomu, že proti sobě stojí na jedné straně autoři a na druhé uživatelé jejich fotografií, existují tak proti sobě většinou i dvě velmi odlišně uvažující skupiny, přičemž každá bude silné a slabé stránky autorského zákona vykládat po svém.

Cílem autorského zákona je nastavení ideální harmonie mezi nimi, což není vždy jednoduché a obzvláště to bude platit u tak citlivého tématu, jako je užití cizího díla (fotografie) při vlastní umělecké tvorbě. To je z perspektivy uměleckého prostředí a s odkazem na tvorbu postmoderních autorů v drtivé většině uměleckou obcí legitimováno a řada tvůrců od malířů po audiovizuální tvůrce běžně s cizím obrazovým materiálem pracuje. I přes ústavně zaručenou svobodu projevu a autorské tvorby je však důležité si uvědomit, že na druhé straně stále existují i autoři zpracovaných děl, kteří

1. Srov. „Právní otázkou k diskusi může být, zda ‚lehkost‘ s jakou autorské právo v současnosti vzniká, není jednou z příčin společenského napětí týkající se autorského práva.“ Petr Prchal. *Limity autorskoprávní ochrany*. Praha: Leges, 2016, s. 66.

2. John Locke. „An Essay Concerning the True Original, Extent, and End of Civil Government“. In: Edwin A. Burt (ed.). *The English Philosophers from Bacon to Mill*. New York: Modern Library, 1939, s. 413.

3. Pavel Koukal. *Souběh ochrany průmyslových vzorů s ochranou autorskoprávní a známkoprávní*. Disertační práce. Brno: Právnická fakulta Masarykovy univerzity v Brně, fakulta občanského práva, 2007. Dostupné z: http://is.muni.cz/th/13672/pravf_d/Pavel_Koukal_disertace_soubeh_ochrany_prumyslovych_vzoru_s_ochranou_autorskopravni_a_znamkopravni.pdf [online; cit. 8. 5. 2017]. Citováno z: Peter S. Menell. *Intellectual Property: General Theories* [online]. *Dklevine.com* [cit. 17. 8. 2017]. Dostupné z: <http://www.dklevine.com/archive/ittheory.pdf>.

4. Oddíl 2 a 3 *Zákona č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých některých zákonů (autorský zákon)*.

5. Karel Knap. *Autorský zákon a předpisy související*. 4., podstatně přeprac. vyd. Praha: Linde, 1993, s. 54.

6. Fakticky samozřejmě dochází k prolínání osobnostních a majetkových práv, protože autor nakládající dle vlastní vůle se svým dílem zároveň většinou vykonává i svá majetková práva. U fotografie je to dáno už z její podstaty, protože pokud fotograf svou fotografii zveřejní (a naplní tak své osobnostní právo), musí ji s výjimkami, kdy vystaví či publikuje její originál, téměř vždy i rozmnožit, čímž naplňuje právo majetkové na rozmnožování díla.

přirozeně vnímají jejich přivlastnění a zásahy do nich jako intenzivní újmu právě do jejich osobnostních autorských práv. „Každý člověk má právo na výsledky práce svého těla a rukou“,² psal již v roce 1690 John Locke, když obhajoval přirozenoprávní teorii, jež stála u počátků formování moderní koncepce autorského práva. Locke své myšlenky dále rozvádí:

„[...] práce autorova těla a dílo jeho rukou jsou ze své povahy jeho majetkem. Jestliže autor investoval do něčeho, co vytvořil, svůj um a energii a zanechal tuto investici ve hmotném předmětu, potom na hmotném předmětu ulpívá určitá osobnostní přidaná hodnota, kterou ze samotné podstaty nemohou užívat cizí osoby bez souhlasu tvůrce. Jestliže tato investice je z přirozené podstaty věcí považována za majetek autora, potom žádný jiný člověk není oprávněn takový tvůrčí počin užívat a rozhodně nelze říci, že se tvůrčí akt stává předmětem obecného užití.“³

Většina autorů vnímá pojem „autorská práva“ jako obecný pojem, bez detailnějšího pohledu, jak jsou tato práva členěna a jaká je jejich úloha při ochraně výsledků tvůrčí činnosti. Proto je hned v úvodu důležité stručně zopakovat, že autorský zákon rozděluje autorská práva fotografa na práva osobnostní, kterým se bude v základních rysech věnovat tento text, a práva majetková.⁴ Jak je již z názvů obou skupin práv patrné, zatímco práva osobnostní mají za cíl ochránit autorovy osobní (morální) zájmy, práva majetková chrání hospodářský potenciál fotografie mít z jejího dalšího užití (rozmnožování, sdělování veřejnosti prostřednictvím internetu, prodej atd.) zisk.⁵

Obě tato práva ve své vzájemné symbióze vytváří výlučné subjektivní autorské právo fotografa a obě vznikají okamžikem vytvoření díla.⁶ Tímto okamžikem však není „pouhá“ subjektivní myšlenka či nápad, ať už jsou v mysli tvůrce,

kterým může být pouze fyzická osoba, zformovány sebedetailněji. Fotografické dílo musí být vyjádřeno a schopno být objektivně vnímatelné⁷ i jinými osobami než jen samotným autorem, to znamená, že musí být alespoň naexponované (dojde k osvitlu čipu fotoaparátu, filmu nebo jiného světlocitlivého materiálu), byť ještě obraz není vyvolán. Jinak není dílem dle autorského zákona a není možné jej ani chránit.

V této souvislosti je vhodné zmínit otázku „copyrightu“ a českými autory běžně užívaného označení ©. Jedná se totiž o odlišný způsob vzniku autorských práv u fotografií typický pro anglo-americký systém práva, který platil pouze v USA od roku 1909 do roku 1989. Na jeho základě se fotografie stala chráněným autorským dílem ne okamžikem vytvoření, ale až okamžikem její registrace, uložení kopie a označení⁸ symbolem © nebo slovem „Copyright“ (případně zkratkou tohoto slova). Jinými slovy, fotografie musela obsahovat tzv. copyrightovou doložku, která byla za určitý poplatek udělována po registraci fotografie v seznamu autorských děl, jenž spravoval státní registrační úřad, tzv. Copyright Office.⁹ Úprava měla díky koloniálním vazbám kořeny v britské právní úpravě, kde se už na začátku 18. století podobný registrační princip poprvé objevil ve *Statute of Anne*, který obsahoval ustanovení chránící autora proti nezákonnému kopírování článků.¹⁰ Pokud je tedy toto označení českými autory používáno, nemá žádný právní význam, jak je často mylně vykládáno. Nelze mu však upřít jeho mezinárodně srozumitelnou informační funkci toho, že dílo je chráněno a kdo je (pravděpodobně) nositelem autorských práv.¹¹

V souvislosti s limity, jaké osobě či tvoru může, či nemůže být přiznáno autorství, je zajímavým sporem následující případ. V roce 2011 vytvořila v indonéské jungli opice makaka spontánně množství fotografií („autoportrétů“)

7. § 2 Zákona č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon).

8. P. Prchal. *Limity autorskoprávní ochrany*, s. 66–67.

9. Petra Malá Žikovská. „Doba trvání autorských práv v USA“. In: Jan Kříž et al. *Aktuální otázky práva autorského a práv průmyslových*. Praha: Karolinum, 2008, s. 68.

10. Ronan Deazley. „Statute of Anne, London (1710)“ [online]. Lionel Bently – Martin Kretschmer (eds.). *Primary Sources on Copyright (1450–1900)* [cit. 7. 5. 2017]. Dostupné z: http://www.copyrighthistory.org/cam/tools/request/showRecord.php?id=record_uk_1710.

11. Martin Valoušek. *Právní vztahy ve fotografii: Autorské právo a ochrana osobnosti ve vztahu k fotografii*. Praha: Leges, 2014, s. 35.

na fotoaparát volně ponechaný na stativu britským fotografem Davidem Slaterem. Několik „monkey selphie“, jak byly médii následně nazvány, začaly být postupně šířeny v rámci internetu bez svolení Davida Slatera do té míry, že fotograf začal obhajovat svou pozici autora před soudem. Na druhé straně uživatelé fotografií (včetně např. databáze *Wikipedia*) argumentovali tím, že Slater není a nemůže být ani autorem, protože fotografii sám nezhotovil, i když byla veškerá fotografická technika jeho majetkem a stativ na místo záběru umístil. Tuto skutečnost nakonec potvrdil též americký Úřad pro ochranu autorského práva a federální soud s tím, že díla, která nejsou vytvořena lidskou bytostí nadanou lidskou tvořivostí,



„Monkey selfie“.

nemohou být ani předmětem ochrany autorského práva.¹² Lze předpokládat, že stejně by rozhodoval i český soud, který též přiznává autorská práva pouze fyzické osobě, když říká, že „autorem je fyzická osoba, která dílo vytvořila“.¹³ Je však k umělecko-právní diskusi, jaká je míra tvůrčího přínosu autora, pokud danou situaci či záběr po technické i obsahové stránce do velké míry připraví a zvíře se stane jen zamýšlenou součástí celého procesu. A nemusí se jednat jen o podobný případ makaka. Může to být například poštovní holub letící s fotoaparátem a autorem aktivovanou samospouští, v přeneseném smyslu by bylo zajímavé po autorskoprávní stránce srovnat podobné situace například i s tvorbou Milana Grygara, Petra Nikla a dalších, kteří využili při vzniku některých svých obrazů samohybné mechanické makety zvířat a jejich pohybu.

Práva osobnostní jsou nedílně spjata s osobou fotografa a dílem, které je odrazem jeho tvůrčí individuality formující se především na základě jeho života a zkušeností, jež si během něj autor osvojil. Jak zmiňuje Jurij Norštenj, „[...] pokud má člověk talent, jeho film nebo obraz jsou poslední tečkou, která završuje jeho dosavadní život.“¹⁴ Osobnostní práva k fotografii tak přirozeně trvají od okamžiku jejího vzniku po dobu života autora, což však neznamená, že po smrti autora může kdokoli a bez omezení jeho díla užívat či zpracovávat v rámci vlastní tvorby. Jak bude dále uvedeno na konkrétních případech, ani po smrti autora si nikdo nesmí osobovat jeho autorství k dílu a dílo smí být užito jen způsobem, který nesnižuje jeho hodnotu.¹⁵ Což je jedním ze stěžejních hodnotících kritérií v případě užití cizí fotografie v rámci jiného díla.

Momentem smrti autora může hájit jeho odkaz a domáhat se osobnostních práv bez jakéhokoli časového omezení zejména osoba

12. Camila Domonoske. „Monkey Can't Own Copyright To His Selfie, Federal Judge Says“ [online]. *National Public Radio*, 7. 1. 2016 [cit. 2. 5. 2017]. Dostupné z: <http://www.npr.org/sections/thetwo-way/2016/01/07/462245189/federal-judge-says-monkey-cant-own-copyright-to-his-selfie>.

13. § 5 zákona č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon).

14. Jurij Borisovič Norštenj. *Sníh na trávě* [Kniha I]. Přeložil Jiří Kubiček. Praha: APZ Production – NAMU – Jakub Hora, 2013 [1. vyd. orig. 2008], s. 11.

15. § 11 odst. 3 zákona č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon).

16. *Tamtéž*, § 11 odst. 5.

17. Srov. § 22 (1) OZ Osoba blízká je příbuzný v řadě přímé, sourozenec a manžel nebo partner podle jiného zákona upravujícího registrované partnerství (dále jen „partner“); jiné osoby v poměru rodinném nebo obdobném se pokládají za osoby sobě navzájem blízké, pokud by újmu, kterou utrpěla jedna z nich, druhá důvodně pocítovala jako újmu vlastní. Má se za to, že osobami blízkými jsou i osoby sešvagřené nebo osoby, které spolu trvale žijí.

18. Tomáš Vaněk. *Particip č. 22 – 2011 – posun* [online]. *Particip. tv* [cit. 4. 5. 2017]. Dostupné z: <http://www.particip.tv/participy-!/gallery-72157627894387996>.

19. Milena Bartlová. „Umění u soudu. Rozhovor s právníkem a teoretikou umění“. *Art + Antiques*. 2013, č. 7 + 8, s. 70.

20. Konzultace s právním zástupcem dědice Josefa Lady, JUDr. Františkem Vyskočillem, Ph.D. dne 11. 7. 2017.

autorovi blízká (v rámci tzv. postmortální ochrany),¹⁶ což budou nejčastěji potomci, či další rodinní příbuzní.¹⁷ Přesto, že se nejedná o spor týkající se fotografického díla, ukázkovým příkladem v českém prostředí byl například spor současného výtvarníka Tomáše Vaňka a dědiců Josefa Lady, kteří se ohradili proti způsobu interpretování Ladových děl ve Vaňkově souboru s názvem *Particip č. 22 – 2001 – posun*.¹⁸ Tomáš Vaněk použil kreslené postavy Josefa Lady, pomocí šablon přesprejoval několik známých Ladových motivů na zeď a některým postavám jimi v erotickém duchu dotvořil pohlavní znaky. Vaněk se díky těmto dílům stal v roce 2011 laureátem ceny Jindřicha Chalupeckého, přičemž soubor byl poté spolu s díly ostatních finalistů vystavena v budově Národní galerie ve Veletržním paláci. Dědic se proti tomuto zpracování Ladova díla prostřednictvím svého právního zástupce výrazně ohradil, přičemž argumentoval tím, že „Lada je primárně vnímán jako autor dětské ilustrace, takže explicitní sexuální symbolika hodnotu jeho díla snižuje“.¹⁹ Národní galerie argumentaci uznala a dobrovolně instalaci zakryla a odstranila.²⁰



Tomáš Vaněk. *Particip č. 22 – 2001 – posun*.

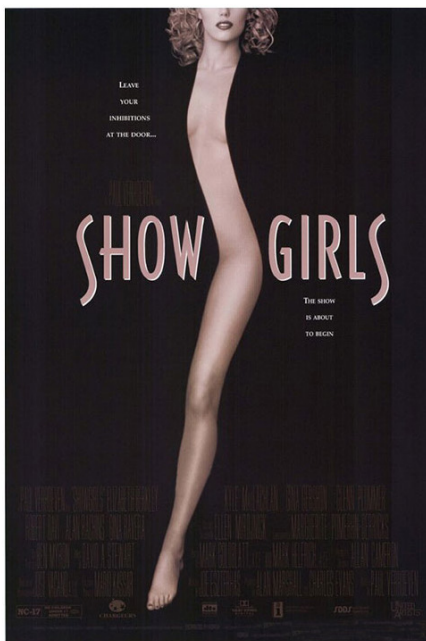
Ve vztahu k užití cizí fotografie v rámci vlastní tvorby dochází v téměř naprosté většině případů k zásahům do všech třech osobnostních práv autora, což se stalo i u dnes již ikonické figurální fotografie původem československého fotografa Tona Stana s názvem *Smysl* (Sense). Stano fotografii vytvořil v roce 1992,²¹ přičemž v roce 1994 byla s jeho souhlasem zveřejněna na titulní stránce publikace *The Body: Photographs of the Human Form* Williama A. Ewinga.²² V kontextu Stanových osobnostních práv tedy došlo oprávněně k zásahu do jeho výlučného autorského práva na zveřejnění díla, v rámci publikace bylo uvedeno jeho autorství a zároveň Stano svolil i se zásahem do svého práva na nedotknutelnost díla tím, že povolil ořez originální podoby fotografie těsně pod

21. Tono Stano. 1980 *Praha 1966*. Praha: PosAm, 1998, s. 22.

22. William A. Ewing. *The Body: Photographs of the Human Form*. San Francisco: Chronicle Books, 1994, titulní strana.



"SENSE" BY TONO STANO



"SHOWGIRLS" ONE-SHEET

Tono Stano – *Smysl* vs. plakát k filmu *Showgirls* Paula Verhovens.

23. Petr Skočdopole, „Tono Stano: Rozhovor pro motejlek.art“ [online]. *MotejlekSkocdopole.com*, 13. 5. 2013 [cit. 21. 6. 2017 – přístup k online podobě článku je možný po zaplacení vstupního licenčního poplatku]. Dostupné z: <http://www.motejlek.com/tono-stano-rozhovor-pro-motejlek-art>.

24. Karel Knap. „Pojem veřejnosti v autorském právu“. *Právník*. 1980, roč. 119, č. 12, s. 1125.

25. § 7 (1) *zákona č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon)*.

úrovní očí postavy modelky. Fotografie se však v této podobě šířila dále. Kopie fotografického záběru, se stala rok poté ústředním motivem plakátu k filmu *Showgirls* (1995) Paula Verhovena, přičemž i tentokrát poskytl Stano na žádost tvůrců filmu svolení s jejím užitím. V tomto případě, a zároveň s Ewingovým souhlasem, k užití fotografie z titulní strany publikace *The Body* jako předlohy pro vytvoření kopie záběru a zároveň svolení s užitím jiné osoby modelky.²³

Pokud osobnostní práva fotografa stručně shrneme a popíšeme jednotlivě, jedná se za prvé o svobodnou volbu autora rozhodnout, kdy a za jakých podmínek bude jeho fotografie poprvé zveřejněna. Jedná se o první zpřístupnění díla veřejnosti například prostřednictvím galerijní výstavy, zveřejněním fotografií na vlastních webových stránkách, otištěním fotografií v monografii apod. Jak píše i klasická právní nauka, zveřejněním je „[...] dílo předáno k společenskému užívání, aby se tak stalo součástí kultury společnosti“.²⁴ Po smrti autora je možné zveřejnit i fotografii, která dosud zveřejněna nebyla, pokud však uplynula doba trvání majetkových práv, tzn. 70 let po smrti autora. V případě, že tato doba ještě neuplynula, je nutný souhlas nositelů majetkových práv, většinou dědiců autora.

V další řadě se jedná o právo fotografa osobovat si autorství k fotografii. Což znamená, že fotograf má právo bránit se tomu, aby si jiná osoba nepřisvojila jeho autorství a zároveň má právo volby, zdali má být jeho autorství při zveřejnění fotografie a jejím dalším užití uvedeno, či nikoli. Jedná se tedy pouze o fakt označení autorství, ne způsob, jakým tak má být učiněno, protože pokud je autorství u fotografie uvedeno, je tak učiněno způsobem obvyklým. Autor fotografie může též zvolit označení pseudonymní nebo zůstat ve vztahu k dílu v anonymitě.²⁵ Spory týkající se označení autorství

provázejí fotografii již od jejího samotného vzniku. Jedním z prvních, který se týkal označení autorství fotografie v podobě pseudonymu, byl spor mezi Nadarem (vlastním jménem Gaspard-Félix Tournachon) a jeho bratrem Adrienem Tournachonem, který začal označovat své fotografie signaturou „Nadar mladší“. Nadar po tomto zjištění zahájil v roce 1855 proti svému bratrovi soudní proces, ve kterém se snažil dokázat, že on je vynálezcem a uživatelem tohoto uměleckého jména. Roku 1859 soud uznal nárok Gasparda-Félix Tournachona a ten tak získal exkluzivní právo na užívání známého pseudonymu – Nadar.²⁶

Třetím osobnostním právem je fotografovo právo na nedotknutelnost díla. Jeho podstatou je, že autor fotografie má mít právo na zachování hmotné i obsahové integrity svého díla a náleží mu právo udělit svolení k jakékoli změně nebo zásahu do něj. Literatura v tomto kontextu mluví o „[...] ontologické jednotě autora a jeho díla“.²⁷ Obecně platí pravidlo, že fotografie nesmí být užívána způsobem, jenž by snižoval její hodnotu, což je pojem, který lze vykládat relativně široce a měl by být v případě soudního sporu objektivně zhodnocen na základě znaleckých, případně revizních znaleckých posudků. Nejedná se tedy jen o zásahy do samotné fotografie jako je připojení nevhodných detailů, barevné změny, její ořez či výřez, ale i o spojení s jinými díly nebo v takovém kontextu, který mění význam původního díla a nejedná se o karikaturu či parodii.²⁸

S ohledem na právní úpravu limitů užití cizího díla v rámci vlastní tvorby a tím i limitů zásahů do autorových osobnostních práv je důležité prostřednictvím několika kauz představit i americké autorskoprávní prostředí, které je od našeho kontinentálního systému ochrany autorského práva odlišné. V USA se nehodnotí oprávněnost či neoprávněnost užití cizího

26. Daniel Girardin – Christian Pirker. *Controverses: Une histoire juridique et éthique de la photographie*. Arles: Actes Sud; Lausanne: Musée de l'Élysée, 2008, s. 24–25.

27. Ivo Telec – Pavel Tůma. *Autorský zákon: Komentář*. Praha: C. H. Beck, 2007, s. 170.

28. Srov. odd. 2 Volná užití a zákonné licence zákona č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých některých zákonů (autorský zákon).

29. Srov. úpravu „fair dealing“ ve Velké Británii, viz. čl. 29 a 30 *Autorského zákona Spojeného království* (Copyright, Designs and Patents Act 1988, C. 48).

30. Čl. 1 odst. 8 (8) *Ústavy Spojených států amerických ze dne 17. září 1787* (The Constitution of the United States of America 1787).

31. P. Prchal. *Limity autorskoprávní ochrany*, s. 156–157.

32. Ruth Okediji. „Toward an International Fair Use Doctrine“. *Columbia Journal of Transnational Law*. 2000, roč. 39, č. 1, s. 118. In: P. Prchal. *Limity autorskoprávní ochrany*, s. 166–167.

díla na základě zákona, resp. zákonných výjimek, které přesně vymezují dovolené způsoby užití díla (např. formou koláže, která však není dle současného platného českého autorského zákona dovoleným užitím cizího díla), ale na základě abstraktně formulované výjimky fair use.²⁹ Ta dovoluje užít cizí dílo bez souhlasu autora k účelům, které jsou uvedeny demonstračně a jsou jimi kritika, komentář, zpravodajství, výuka a výzkum. Zároveň je při hodnocení poctivosti užití nutné zvažovat účel a povahu užití (např. ziskové či neziskové), druh chráněného díla, míru užití díla vůči nově vzniklému dílu jako celku, vliv užití na potenciální trh a hodnotu chráněného díla. Soud však může s ohledem na specifika konkrétního případu posuzovat i další kritéria a ústavní veřejné zájmy.³⁰ Jak uvádí Prchal, výjimka fair use může být uplatňována flexibilně na široké spektrum případů, přičemž může více otevřeně reagovat na vývoj v technologické oblasti, na rozdíl od zákonem přesně vymezeného uzavřeného katalogu výjimek a omezení.³¹ I tento princip má ale své limity jak dále upozorňuje Okediji, když píše, že: „[...] jedinou určitostí výjimky fair use, je její neurčitost, jak soud nakonec ve věci rozhodne.“³²

Například v USA řešil soud spor týkající se užití cizího díla v rámci výtvarné tvorby, v tomto případě zpracování fotografie do podoby plastiky, přičemž na jedné straně stál známý americký výtvarník Jeff Koons, na druhé straně poškozený, fotograf Art Rogers. Celý spor začal v roce 1988, kdy Rogers našel v novinovém článku obrázek sochy Jeffa Koonse s názvem *String of Puppies*, ve které poznal svou vlastní fotografii. Socha znázorňovala venkovskou dvojici držící v náručí osm štěňat a jednou z informací uvedených v článku bylo mimo jiné, že tři ze čtyř zhotovených exponátů byly prodány za celkovou sumu 367 000 dolarů. Rogersova fotografie s téměř identickým výjevem

byla v té době běžně k dostání v podobě pohlednic a fotografovi došlo, že se jeho dílo stalo předlohou pro vytvoření Koonsovy plastiky. Výtvarníka proto zažaloval za padělání fotografie. Jeff Koons se bránil, že ho dílo je pouhou parodií na fotografii, díky níž by mohl uplatnit výjimku takového užití v rámci fair use. To však ale soud i přes jeho argumentaci neuznal a potvrdil, že fotografie byla užita neoprávněným způsobem a bez autorova svolení. Jedním z důvodů tohoto rozhodnutí byl i fakt, že Koons nechal svými asistenty cíleně odstranit copyright uvedený u fotografie na pohlednici.³³

Druhým případem, který se dotýká problematiky fair use, byl diskutovaný soudní spor známého amerického výtvarníka Richarda Prince a francouzského fotografa Patricka Cariou. Richard Prince použil v dílech svého projektu *Canal Zone* části a v některých případech i celé fotografie Patricka Cariou z jeho knihy *Yes Rasta*,³⁴ dokumentující během šesti let život rasta komunit na Jamajce. Prince fotografie zaujaly a bez svolení autora velké množství z nich ze stejnojmenné monografie okopíroval, zhotovil velkoformátové rozmnoženiny a dále je zpracoval. Do některých fotografií zasáhl pouze minimálně, u některých z nich jsou okopírované části fotografií součástí složitější kompozice, která je kombinací malby a koláže Cariouvých a dalších fotografií. Po výstavě

33. Art Rogers (nar. 1948): *Štěňata* (1980). *Kontroverze: Právní a etická historie fotografie* [katalog k výstavě]. [Praha: Galerie Rudolfinum, 2011].

34. Patrick Cariou – Perry Henzell. *Yes Rasta*. New York: PowerHouse Books, 2000.



Fotografie Arta Rogerse vs. obrázek sochy Jeffa Koonse *String of Puppies*.

35. Dan Duray. „Video shows Richard Prince burning still disputing ‚Canal Zone‘ painting“ [online]. *Gallerist New York*, 7. 6. 2013 [cit. 30. 7. 2014]. Dostupné z: <http://galleristny.com/2013/06/video-shows-richard-prince-burning-still-disputed-canal-zone-painting/>.

v prestižní Gagosian Gallery v New Yorku se začala díla prodávat za částky v řádech statisíců dolarů a o celé situaci se dozvěděl i Patrick Cariou. Ten Richarda Prince, Gagosian Gallery, Lawrence Gagosiana a vydavatele katalogu Rizzoliho zažaloval, načež v roce 2011 newyorský soud rozhodl, že Prince se dopustil zásahu do autorských práv fotografa Patricka Cariou a musí všechna neprodaná díla a katalogy projektu *Canal Zone* zničit. Richard Prince na toto rozhodnutí ostentativně reagoval tím, že spálil jedno z nejznámějších děl této kontroverzní série s názvem *Graduation* a video umístil na portál *Vimeo*.³⁵ Richard Prince však proti tomuto rozhodnutí podal odvolání a v květnu 2013 dosáhl překvapivé změny rozhodnutí, kterou



Richard Prince, projekt *Canal Zone*.



Richard Prince, projekt *Canal Zone*.



sledovala celá světová umělecká scéna. Soud uznal, že u 25 děl z celkového počtu k porušení nedošlo z důvodu silného autorského vkladu autora a uznal oprávněnost „transformativního“ užití Cariových fotografií chráněného právem fair use. O zbývajících 5 dílech, kde byl autorův zásah minimální, měl soud dále rozhodnout,³⁶ k čemuž ale nakonec nedošlo, protože obě strany v 2014 nakonec spor navzájem vyrovnali.³⁷

Závěrem je důležité říci, a je to i z popsáných kauz patrné, že specifičnost českého autorskoprávního prostředí a problematiky užití cizího fotografického díla ve vlastní tvorbě je mimo jiné i to, že se zde žádná podobná soudní kauza týkající se média fotografie zatím neobjevila.³⁸ V případě, že ke sporu dojde, je urovnán mimosoudně a hodnocení oprávněnosti či neoprávněnosti užití a vzniku důležitého soudního rozhodnutí (judikátu) vůbec nedojde. Je to škoda, protože by řešení této frekventované umělecké otázky na odborné právní rovině mohlo přinést řadu podnětů oběma stranám. A to nejen po právní stránce, ale i po té tvůrčí.

36. Greg Allen (ed.). *Canal Zone Richard Prince Yes Rasta 2: The Appeals Court Decision in Cariou v. Prince, et al., Also the Court's Complete Illustrated Appendix*. [s. l.]: Marson Gate, 2013, s. 3–23.

37. Brian Boucher. „Landmark Copyright Lawsuit Cariou v. Prince is Settled“ [online]. *Art in America*, 18. 3. 2014 [cit. 2. 5. 2017]. Dostupné z: <http://www.artinamericamagazine.com/news-features/news/landmark-copyright-lawsuit-cariou-v-prince-is-settled/>.

38. Na základě dosavadního bádání autora (stav ke dni 8. 5. 2017).

Literatura

- Allen, Greg (ed.). *Canal Zone Richard Prince Yes Rasta 2: The Appeals Court Decision in Cariou v. Prince, et al., Also the Court's Complete Illustrated Appendix*. [s. l.]: Marson Gate, 2013.
- Bartlová, Milena. „Umění u soudu. Rozhovor s právníkem a teoretickou uměni“. *Art + Antiques*. 2013, č. 7 + 8, s. 70–73.
- Cariou, Patrick – Henzell, Perry. *Yes Rasta*. New York: PowerHouse Books, 2000.
- Copyright Office, Library of Congress. The Copyright Law of the United States of America. *Copyright Office Bulletin No. 14*. Washington: Washington Government Printing Office Library Branch, 1922.
- Ewing, William A. *The Body: Photographs of the Human Form*. San Francisco: Chronicle Books, 1994.
- Girardin, Daniel – Pirker, Christian. *Controverses: Une histoire juridique et éthique de la photographie*. Arles: Actes Sud; Lausanne: Musée de l'Élysée, 2008.
- Knap, Karel. „Pojem veřejnosti v autorském právu“. *Právník*. 1980, roč. 119, č. 12, s. 1122–1134.
- *Autorský zákon a předpisy související*. 4., podstatně přeprac. vyd. Praha: Linde, 1993.
- Locke, John. „An Essay Concerning the True Original, Extent, and End of Civil Government“. In: Burt, Edwin A. (ed.). *The English Philosophers from Bacon to Mill*. New York: Modern Library, 1939, s. 403–503.
- Löwenbach, Jan. *Právo autorské*. Praha: Československý Kompas, 1927.
- Malá Žikovská, Petra. „Doba trvání autorských práv v USA“. In: Kříž, Jan et al. *Aktuální otázky práva autorského a práv průmyslových*. Praha: Karolinum, 2008, s. 68–74.
- Norštein, Jurij Borisovič. *Sníh na trávě* [Kniha I]. Přeložil Jiří Kubiček. Praha: APZ Production – NAMU – Jakub Hora, 2013 [1. vyd. orig. 2008].
- Okediji, Ruth. „Toward an International Fair Use Doctrine“. *Columbia Journal of Transnational Law*. 2000, roč. 39, č. 1, s. 75–176.
- Prchal, Petr. *Limity autorskoprávní ochrany*. Praha: Leges, 2016.
- Stano, Tono. *1980 Praha 1966*. Praha: PosAm, 1998.
- Telec, Ivo – Tůma, Pavel. *Autorský zákon: Komentář*. Praha: C. H. Beck, 2007.
- Tůma, Pavel. „Určitě by se Lada zasmál?“. *Právní rádce*. 2002, roč. 10, č. 6, s. 30–32.
- Valoušek, Martin. *Právní vztahy ve fotografii: Autorské právo a ochrana osobnosti ve vztahu k fotografii*. Praha: Leges, 2014.

Právní předpisy

- Autorský zákon Spojeného království* (Copyright, Designs and Patents Act 1988, C. 48).
- Ústava Spojených států amerických ze dne 17. září 1787* (The Constitution of the United States of America 1787).
- Zákon č. 89/2012 Sb. občanský zákoník*.
- Zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon)*.

Další zdroje

- Boucher, Brian. „Landmark Copyright Lawsuit Cariou v. Prince is Settled“ [online]. *Art in America*, 18. 3. 2014 [cit. 2. 5. 2017]. Dostupné z: <http://www.artinamericamagazine.com/news-features/news/landmark-copyright-lawsuit-cariou-v-prince-is-settled/>.
- Deazley, Ronan. „Statute of Anne, London (1710)“ [online]. Bently, Lionel – Kretschmer, Martin (eds.). *Primary Sources on Copyright (1450–1900)* [cit. 7. 5. 2017]. Dostupné z: http://www.copyrighthistory.org/cam/tools/request/showRecord.php?id=record_uk_1710.

Domonoske, Camila. „Monkey Can't Own Copyright To His Selfie, Federal Judge Says“ [online]. *National Public Radio*, 7. 1. 2016 [cit. 2. 5. 2017]. Dostupné z: <http://www.npr.org/sections/thetwo-way/2016/01/07/462245189/federal-judge-says-monkey-cant-own-copyright-to-his-selfie>.

Duray, Dan. „Video shows Richard Prince burning still disputing ‚Canal Zone‘ painting“ [online]. *Gallerist New York*, 7. 6. 2013 [cit. 30. 7. 2014]. Dostupné z: <http://galleristny.com/2013/06/video-shows-richard-prince-burning-still-disputed-canal-zone-painting/>.

Kontroverze: Právní a etická historie fotografie [katalog k výstavě]. [Praha: Galerie Rudolfinum, 2011].

Koukal, Pavel. *Souběh ochrany průmyslových vzorů s ochranou autorskoprávní a známkoprávní*. Disertační práce. Brno: Právnická fakulta Masarykovy univerzity v Brně, fakulta občanského práva, 2007. Dostupné z: http://is.muni.cz/th/13672/pravf_d/Pavel_Koukal_disertace_soubeh_ochrany__prumyslovych_vzoru_s_ochranou_autorskopravni_a_znamkopravni.pdf [online; cit. 8. 5. 2017].

Menell, Peter S. *Intellectual Property: General Theories* [online]. *Dklevine.com* [cit. 17. 8. 2017]. Dostupné z: <http://www.dklevine.com/archive/ittheory.pdf>.

Skočdopole, Petr. „Tono Stano: Rozhovor pro motejlek.art“ [online]. *MotejlekSkocdopole.com*, 13. 5. 2013 [cit. 21. 6. 2017 – přístup k online podobě článku je možný po zaplacení vstupního licenčního poplatku]. Dostupné z: <http://www.motejlek.com/tono-stano-rozhovor-pro-motejlek-art>.

Vaněk, Tomáš. *Particip č. 22 – 2011 – posun* [online]. *Particip.tv* [cit. 4. 5. 2017]. Dostupné z: <http://www.particip.tv/participy#/gallery-72157627894387996>.

Fan-friendly virtuální
světy audiovize:
Význam fan studies
pro televizní produkci
v období mediální
konvergence

David Havas

Audiovizuální díla jsou v současnosti prostřednictvím fan studies analyzována ve vztahu k diváckým reakcím a praktikám více než v minulosti. Tvůrci samotní pochází z fanouškovských komunit a skrze svou tvorbu navazují na kulturní díla, která sami sledovali. Pojem kulturní je zatížen historickým kontextem a získává nové konotace spojené s nadužíváním výrazu *quality TV*, což je koncept s podobně širokým a těžko uchopitelným obsahem.

Tento příspěvek se proto snaží obě tato označení revidovat jako „participační audiovizi“, autoreferenční systém existující vně i uvnitř audiovizuálních děl, na který pro akademiky i budoucí filmové tvůrce užitečně upozorňuje poměrně mladý vědní obor fan studies (v českém prostředí akademicky adaptovaný jako fanouškovská studia). Ve svém dizertačním výzkumu se soustředím na případové studie fan-friendly virtuálních světů, specifické přístupy k výstavbě fikčních světů těchto audiovizuálních děl a prvky, které podporují v jejich konzumentech touhu po eskapismu, po obývání těchto světů.

V současném období mediální konvergence ovlivňující distribuci televizního vysílání jsme svědky zatím nejvyššího stupně participace diváků na jeho obsahu. Diváci mohou reagovat na jeho kvalitu s čím dál víc markantní možností svůj postoj sdílet s ostatními (i potenciálními) konzumenty tohoto obsahu. Vytváří se komunity, které navazují kontakt s tvůrci a ti jim často dávají prostor podílet se na podobě připravovaných pořadů, jejich distribuci či propagaci.

Získáváme nástroje, díky kterým můžeme vytvářet z již hotových audiovizuálních děl naše vlastní fanouškovské světy a ty sdílíme na sociálních sítích. Stáváme se ambasadory tvůrců a vytváříme svou vlastní reflexi hotových děl prostřednictvím fanfikce, (video)recenzí, komunitních setkání, citací oblíbených sekvencí, jejich parodií atd. Jde o jev, který není v českém prostředí zatím tak rozšířený jako v zahraničím, ale pro televizní producenty je čím dál důležitější jej sledovat. Ve svém výzkumu se proto věnuji vztahu fan studies a audiovizuálního průmyslu, který se dotýká nejen PR a distribuce, ekonomické rozvahy producentů nebo legislativních vztahů. Za stejně důležité pokládám také filozoficko-psychologické hledisko skryté za vytvářením sekundárních světů, do kterých nás tvůrci audiovizuálních děl zvou, a prvky (postavy, rekvizity, geograficky vymezený prostor atp.), které nás motivují k tomu v takových světech setrvat. Zajímá mne také s tímto jevem spojený terapeutický vliv, ve výzkumech často negativně a pasivně strukturovaná role eskapismu a behaviorální závislosti a jak lze promyšlení těchto fenoménů zapojit do dramatického uvažování o dílech s vysokou mírou divácké participace.

Součástí mého výzkumu je z pohledu nejen televizního producenta, ale tvůrců činných v audiovizi obecně, důležitý fenomén *transmediální*

1. Například český fanseriál *Zaklínač: Ozvěny zániku* si hraje hned s několika aspekty transmediální narace. Reálná rovina „všedních“ životů fanoušků žijících ve světě bez magie se prolíná s paralelní dimenzí světa Andrzeje Sapkowského. Lze zde přitom nalézt rozdíly v genderovém zobrazení postav, i ve „vy-píchnutí“ charakterů (o kterých je v původním díle často pouze zběžná zmínka) do rolí hlavních protagonistů stojících po boku „Geraltůny“.

narace. Postavy, které se v původním seriálu skrývaly ve stínu jiných, nyní mohou díky kreativitě fanoušků získat své vlastní příběhy, měnit genderové atributy atd.¹ Stejně tak mohou producenti naše oblíbené charaktery z televizních obrazovek vystavit novým výzvám v literatuře, počítačových hrách, spin-offech oblíbených seriálů a filmů. Vlivem mé afinity k úpadkovým televizním i filmovým žánrům se zaměřuji na kultovní televizní pořady, filmy, počítačové hry a současnou *quality TV*. Proto se v rámci svého doktorandského výzkumu budu snažit reflektovat charakteristické atributy příslušných fanouškovských kultur a aktuální metodiku vědního oboru fan studies v návaznosti na mapu fanouškovských komunit v českém prostředí. V tomto krátkém prezentačním textu se soustředím pouze na drobný výsek výše uvedeného: na stručné přiblížení estetických teorií spojených s vytvářením efektivně obydlených, „fan-friendly“ virtuálních světů a na to, jakým způsoby lze „participační audiovizí“ vnímat v aktivitách fanoušků, jak se tyto aktivity i jejich recepce audiovizuálním průmyslem proměňují v čase a do jaké míry se v období existence webu 2.0 konzumace audiovizuálního obsahu stává také aktivním kurátorstvím.

Estetika a prvky narace vedoucí k divácké participaci

K tomu, abych přiblížil, jakou optikou se na zvolené téma dívám a abych obhájil relevanci svého výzkumu, musím definovat, které seriály lze označit za kultovní a zda je v tomto esteticko-filmovědním mapování možné (mezi mnohdy velice odlišnými pořady) nalézt styčné body. Již v této rané fázi výzkumu mohu říci, že se nelze vyhnout subjektivní analýze takových paralel. Pro definici jakéhokoli kultovního pořadu je mód recepce důležitější než aspekty

realizace a úroveň estetiky daného díla. Kulturním pořadem se tedy teoreticky může stát jakýkoli program, který vzbudí v období svého vzniku (nebo i mnoho let poté) živý zájem aktivní a loajální komunity diváků. Pokud mluvíme o kulturním pořadu, volíme tuto klasifikaci se zpětnou časovou platností. Relevance tohoto statutu vychází z dlouholetého aktivního zájmu skupiny diváků, která postupně a často v odlišném dobovém kontextu iniciuje do svého středu další členy.

Dramatické televizní pořady v počátcích rozvoje televizního vysílání v první polovině 50. let ilustrovaly zejména slavné knihy, formátově navazovaly na rozhlasové hry a divákům spíš ubíraly možnou míru vlastní interpretace předkládaje poměrně banální skutečnost nebo lehce zdramatizovaný obraz každodenní reality.² S vyšším podílem autorské³ televizní tvorby spojené se snahou o vlastní emancipaci a diferenciaci v rámci televizního trhu po nástupu kabelových a satelitních televizí v 70. letech dochází k nárůstu počtu dramatických seriálů, které splňují například Umberto Ecem formulovanou definici filmového kultu, několik projektů je možné najít i dříve.⁴ Pokud se zaměříme na specifické atributy kultu, v televizní produkci nalezneme v současné době i revidované a detailnější studie.⁵

Definitivní odklon od nekritického přijímání Nielsenových ratingů⁶ a orientace na užší sociodemografické skupiny zejména městských diváků, častých internetových uživatelů s vyšší kupní silou, kteří jsou loajální a tedy zajímaví pro producenty i inzerenty, je faktorem, jenž způsobil, že zahraniční celoplošné (a mnohdy veřejnoprávní) stanice více riskují a programují do dříve zapovězených slotů kontroverzní seriály vyžadující participaci aktivních diváků.⁷ Popularita sociálních sítí, rozvoj interaktivity audiovizuálního obsahu a alternativní

2. Více o změnách daných zejména počátečním konkurenčním bojem a následnou synergií mezi filmovým a televizním průmyslem danou ekonomickou konvergencí ovlivňující také podobu dramatických televizních pořadů například viz Vito Zagarrio. „Theseus and Ariadne: For Counter-History of the Cinema-Television Relationship?“ In: Thomas Elsaesser – Kay Hoffmann. *Cinema Futures: Cain, Abel or Cable?*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1998, s. 85–105 nebo Blair Davis. „Made-from-TV Movies: Turning 1950s Television into Films“. *Historical Journal of Film, Radio and Television*. 2009, roč. 20, č. 2, (červenec), s. 197–218.

3. Ve významu riskantnější dramaturgie celoplošných stanic i silnější pozice showrunnerů a kreativních producentů, kdy jednotlivé stanice začali komunikovat jejich hodnotu při vyjednávání s inzerenty a reklamními agenturami přinášejícími důležité investice.

4. Umberto Eco popisuje, že kulturní status (filmu) není spojen s určitou uměleckou formou či estetickou kvalitou, může jít o manifest manýristického herectví, nerealistických dialogů a zvrátů. Na kulturních dílech zdůrazňuje charakteristiky „žijícího vyprávění mimo časový kontext“, „komplexního obyvatelého světa“ a možnost „vyjmutí“ prvků, postav a dějů z celku díla. Ty stojí na čtení archetypů postav, gest, slovních obrátů vyvolávajících u diváků pocit ikonických dějů v. Umberto Eco. „Casablanca: Cult Movies and Intertextual Collage“. *SubStance*. 1985, roč. 14, č. 2, s. 3–12.

5. Z vnějších znaků můžeme zdůraznit důležitost obrazového i zvukového experimentování či výrazné stylizace už v samotné znělce pořadu, která se pro nás stává branou do fikčního světa (podobně jako pilotní díly nových seriálů totiž nastavuje jeho specifický diskurz), nebo specifický jazyk postav. Dále se jedná o emocionálně-psychologické prostředky, jimiž tvůrci posunují děj vpřed (např. v detektivním seriálu je hledání vraha cestou

k nalezení vlastní identity), či hustotu děje zahrnující intertextuální a symbolické významy přisuzované určitým rekvizitám (červený závěs v *Twin Peaks* [1990–1991, ABC; 2017, Showtime]), postavám (otcovský Gilles v *Buffy the Vampire Slayer* [1997–2001, WB; 2001–2003, UPN]), množství paralelních příběhových linií atd. Viz Stacey Abbott. *The Cult TV Book*. London: I. B. Tauris, 2010, s. 31–39.

6. Stále používaný ratingový systém sledovanosti pořadů pojmenovaný podle Arthura C. Nielsena adaptovaný z rozhlasového trhu pro trh televizní v roce 1950.

7. Např. seriál *Top of the Lake: China Girl* (rež. Jane Campion), který navazuje na první oceňovanou krimiserii dotýkající se řady kontroverzních společenských témat, je uváděn na BBC 2 v hlavním vysílacím čase ve 21:00.

8. Anthony Giddens. *The Consequences of Modernity*. Stanford: Stanford University Press, 1990, s. 92.

9. Slavoj Žižek navazuje na Lacana ve svých filmových rozborech a zejména na paradox na první pohled snové logiky narativu, vyhledávání fantasmat, které postavy často vnímají nejdříve jako unik před nepřátelskou realitou, aby následně „unikli přemíře bujné fantazie“ a dokázali se vrátit do reálného života. Tento postup však musí být podobně jako psychoanalytická terapie předložen v poměrně komplikované narativní struktuře dávající postavám dostatečný prostor k alespoň zdánlivé emancipaci na nepříznivý osud. Podobný pocit svrchovaného objevování audiovizuálního obsahu nyní cítí i divák. Slavoj Žižek. *Lacrimae rerum. Kieslowski, Hitchcock, Tarkovskij, Lynch*. Přeložil Radovan Baroš. Praha: NAMU, 2015, s. 89, 204–205, 213.

10. Srov. John Fiske. *Television Culture*. 2nd ed. London: Routledge, 2010 [1. vyd. 1987], s. 219.

11. Rhiannon Bury – Johnson Li. „Is It Live Or Is It Timeshifted, Streamed, Downloaded? Watching Television in the Era of Multiple Screens“. *New Media & Society*. 2015, roč. 17, č. 3, s. 592–610.

distribuce audiovizuálního obsahu (včetně té nelegální) zbavují televizi statutu zdroje ontologické jistoty, o níž mluví Anthony Giddens.⁸ Televize musí bojovat o svou společenskou roli a její diváci, často již nezávislí na oficiálním programování stanic, si na druhou stranu vlivem výše uvedeného mohou s větší svobodou konstruovat alternativní sociální identitu, přesněji a méně idealisticky řečeno: lépe kontrolovatelný veřejný obraz, který vystihuje lacanovské podvědomé hledání autorit, skryté za veřejně deklarovanou touhou po nezávislosti stejně jako neodbytné nutkání po důsledněji maskovaném zobrazení reality.⁹

Programová oddělení již nemohou plně počítat s izolovaným vzorcem rodiny a jejím patriarchálním uspořádáním, které vedl k preferenci určitých pořadů.¹⁰ Musí se soustředit na individuální diváky¹¹ a jejich sklon demonstrovat svou nezávislost a někdy také opoziční vztah k průmyslové povaze televizní produkce. Přesto jsou na producentech audiovizuálního obsahu takto kurátorsky zaměřeni diváci stále závislí a producenti jen musí s jejich postojem počítat a brát jej v úvahu při vývoji nových projektů a vnímat je jako soubor metatextů. Nacházíme se v kontrastní době, kdy mediální teorie operuje s výzkumy publik, a autory těchto výzkumů jsou akademici, jež jsou sami členy fanouškovských komunit.¹² I tvůrci často vychází ze stejného prostředí a nachází se v ambivalentním postavení zaměstnanců televizních stanic s kritickým postojem k mainstreamové produkci;¹³ snaží se ve své tvorbě tento postoj akcentovat, ale dostává se jim odpovědi, že takové texty vyhledává pouze úzká skupina diváků. Ta se ale v současné době výrazně rozšiřuje a je připravena svou kreativitou a aktivní participací přinést producentům zajímavý obchodní model založený na ekonomicky silné a loajální skupině diváků.

Quality TV pořady si v tomto světle mohou dovolit vytvářet komplexní narativní světy s paralelními dějovými liniemi, jejichž koherenci garantuje showrunner s poměrně velkou kreativní svobodou (často v diskusních fórech a na sociálních sítích komunikuje přímo s diváky). Tyto narativní světy obývají postavy s rozsáhlými a stále se vyvíjejícími charakterovými oblouky.¹⁴ K vysvětlení motivací těchto postav, složitých vztahových sítí mezi nimi a vůbec pravidel fikčního světa, napomáhá dramaturgicky objemnější objektivní narativní čas seriálu i virtuální časoprostor (rozsáhlost daného fikčního světa) související s vyšším rozpočtem quality TV seriálu.¹⁵ Zatímco první kultovní seriály¹⁶ se konfrontují se skutečností únikem do fantazijního světa (často z nutnosti předejít cenzorním zásahům), quality TV oproti tomu využívá podvrtný přístup svých předchůdců méně nápadně a pracuje většinou s více realistickým módem narace a zobrazování v rámci „reality“ světa stvořeného autory.¹⁷ Fanoušky vyhledávané kultovní i quality TV seriály zároveň přinášejí prvek určité nedokonalosti, nedořečenosti – dá se říci i fantastična dle definice Tzvetana Todorova:¹⁸ reálného, tzv. „úžasného fantastična“, kde je nutné revidovat přírodní zákony světa, které jako diváci známe, a přizpůsobovat se novým pravidlům (reálné fantastično stojí u Todorova proti „fantastičnu umělému“, způsobenému vnějšími faktory, jež pouze mění optiku postav, nikoli svět, ve kterém žijí). Vycházejí z nejistoty diváka, ve kterém z těchto dvou pojetí fantastična se postavy pohybují, a divák poté zaníceně prozkoumává s postavami jejich svět. Quality TV seriály se v tomto podobají kultovním dílům (vycházíme-li z uvedené Ecovy definice), i když se tyto pojmy zároveň z hlediska historického vývoje svého používání odlišují. Henry Jenkins pro náš účel nachází vhodnější označení „Social Television“. Označuje tak oblast mediální (pop)kultury, která dostatečně

12. Matt Hills. „Strategies, Tactics and the Question of Un Lieu Propre: What/Where is „Media Theory“?“. *Social Semiotics*. 2004, roč. 14, č. 2, s. 141.

13. Roger Corman akcentuje zapojení principu auterství v tvorbě kultovních filmů a klade důraz na odvahu tvůrců, nezávislost vycházející z nižší finanční náročnosti projektu, tematickou subverzivitu, viz Ernest Mathijs – Xavier Medik. *The Cult Film Reader*. London: Open University Press, 2008, s. xvii–xviii.

14. Jason Mittel. *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York: New York University Press, 2015, s. 10–16.

15. Ve smyslu časové i dimenzionální rozpínatosti fikčního světa, kdy zobrazujeme více historických epoch či paralelních světů (sci-fi žánr), odlišných geografických pásem (špionážní žánr) nebo jen uzavřený prostor, který je přesto náročný na výpravu (historický žánr) atd.

16. Často se jedná o seriály s prvky sci-fi, mj. *The Prisoner* (1967–1968, ITV), *Twilight Zone* (1959–1964, CBS) či původní *Star Trek* (1966–69, NBC) s výraznou společensko-politickou reflexí.

17. „Reality“ ve smyslu rovnováhy mezi tvůrci zvolenou stylizací světa a všemi jeho složkami (vizuál, sound design, výprava, chování postav, mytologie světa). Jde tedy o lacanovskou Realitu s velkým „R“, obsahující stále fantasmata, ale ve vyváženém vztahu – mód zobrazování tudíž může být naturalistický, syrově realistický, surrealistický atp. Oproti tomu některé starší kultovní pořady jako například *Sapphire and Steel* (1979–1982, ITV) vyžadovaly od diváka větší dávku tolerance, protože diskurz hlavního textu fikčního světa a mód jeho zobrazení nebyly v souladu (například vlivem nedostupnosti některých moderních technologií, nižšího rozpočtu daného tím, že televizní stanice nedávala pořadu velkou prioritu atd.).

18. Tzvetan Todorov. *The Fantastic: A Structural Approach To a Literary Genre*. New York: Cornell University Press, 1975, s. 25.

19. Bylo zajímavé sledovat, jak si ve vytváření nového virtuálního světa slibujícího vystoupení z kánonu žánru vedl například nový seriál produkční společnosti Bionaut *Svět pod hlavou* (volně inspirovaný americkým protějškem *Life on Mars*) kombinující retrostylizaci klasických českých krimiseriálů 80. let s cestováním v čase (viz <http://www.bionaut.cz/svet-pod-hlavou/>). Celý seriál byl již 2 týdny po odvysílání k dispozici pouze jako placený obsah na Alza Media, nikoli zdarma na webu ČT. Portál Alza je možné vnímat jako místo, kam směřují právě potenciální diváci současné zahraniční quality TV opíjající vyšší kupní sílu a kde bude seriál více exponován cílové divácké skupině než na rozsáhlém portálu iVysílání.

20. Například seriál *Trpaslík* Jana Prušinovského a Petra Kolečka zpočátku slibuje poměrně neetickou satiru skrytou za pohádkovým žánrem, dotýkající se aktuálních společenských témat. Nakonec ale zradí diváka právě pohádkově nelítostným přitakáním normalitě a odmítnutím jakéhokoli společenského excesu v rámci svého světa. Tvůrci odkrývají původní cynismus jako důmyslné mimikry, zdvihají varovný prst a skoro manifestačně zavrhuji jakoukoli naději na subverzi ve veřejno-právním vysílání.

21. Srov. např. M. Hills. „Strategies, Tactics and the Question of Un Lieu Propre: What/Where is „Media Theory“?“, s. 133–149.

stimuluje diváky k jejich aktivnímu začlenění do oblíbeného (v našem případě audiovizuálního) virtuálního světa.

Pokud publiku předložíme takový virtuální svět, který se i na půdorysu poměrně tradičního televizního žánru (jakým je například v tuzemsku krimiseriál) řídí specifickými pravidly – zobrazuje všední aspekty našich životů, ale dodává propracovanou mytologii prostředí i postavám a je zároveň ve svém vybočování z konvencí žánru konzistentní, mění genderové stereotypy v charakterizaci protagonistů i ve vztazích mezi postavami, komunikuje s diváky – můžeme docílit vyšší participace diváků též v českém prostředí.¹⁹ Z té mohou domácí televizní stanice profitovat nejen získáním výraznější identity, ale také čistě obchodně prostřednictvím merchandisingu, dodatečného multimediálního obsahu, vyvíjením spin-offů populárních seriálů s již existující potenciální skupinou diváků nebo snazšího prodeje výsledného formátu do zahraničí. Subverze a žánrová transgrese jsou ale až na výjimky (viz seriál *Kosmo*, který by si zasloužil hlubší rozbor) stále obsaženy pouze v epizodních rolích, či jako mimikry překrývající žánrová klišé.²⁰

Projevy participace aktivní divácké komunity

Výzkumy vedené v rámci fan studies se zaměřují mj. na faktory definující recepci quality TV fanouškovskými komunitami.²¹ Důležitý je v první řadě aspekt „objevení“ seriálu ze strany fanouška – často kontroverzního, ale ne nutně nákladného seriálu s výrazným vizuálem, hudební, vnější charakteristikou postav a specifickými zákony. Právě v takových pořadech mohou fanoušci hledat konotace, které pro náhodného diváka nejsou viditelné, a tím zesílit svou vazbu na seriál, tolik důležitou pro jeho producenty, a demonstrovat, že je producenti neztratí

v dlouhodobé perspektivě; že nejsou pouze náhodnými konzumenty televizního vysílání v daném čase tohoto vysílání.

V tomto ohledu je nutné připomenout, že v současné době již dávno ztratila svou hegemonii v určování vkusu a preferencí veřejnosti televizní kritika a do jisté míry i oficiální PR napojené na nově premiérovane tituly. Internetové komunity plní roli arbitra, jenž zbylým divákům doporučuje, které pořady je společensky žádoucí sledovat. Zároveň zastarala definice oddaných fanoušků jako čistě maskulinní skupiny *sběratelů*. Silně feminizované publikum²² velmi pečlivě sleduje současné společenské trendy včetně módy a vděčně vyhledává odpovídající produkty. Profesionalizaci online amatérské filmové kritiky podporuje například balkánský web *altcine*. V rámci propagace balkánské kinematografie vyzývá k mezinárodní kritické reflexi (zatím) krátkometrážních filmů z daného teritoria – vítězné texty jsou oceněny porotou a zároveň rozhodují o divácké ceně festivalu *altcineAction!*, která je považována za hlavní ocenění. Účastníci se publicisté z řad diváků mohou zároveň ovlivnit festivalovou strategií i umělecké směřování soutěžících tvůrců.²³ Festival podporuje prostřednictvím platformy *The 5C Project* i následnou profesionalizaci aktivních cinefilů z řad filmařů a amatérských recenzentů. Pět autorů vítězných kritických textů oceněných v rámci *Best Critic Award* se účastní *Cine-Caravany*, se kterou projíždí pět vybraných balkánských metropolí a poznávají místní kinematografická centra průmyslové i archivní povahy. Účastní se zde uzavřených i veřejných *masterclass* vedených respektovanými mentory z řad filmových kritiků (v minulosti například Jean-Michel Frodon z *Cahiers du Cinéma*) a zkušených filmařů (mj. Olympia Mitilinaiou – kameramanka snímku *Miss Violence*, který byl oceněn na Benátském filmovém festivalu).²⁴

22. Henry Jenkins uvádí, že až 40 % členů fandomu tvoří ženy, přesto je mezi nejvýdělečnějšími snímky stále menšina filmů s herečkami v hlavní nebo co-lead roli. Henry Jenkins. „How Fandom Helps Us to Negotiate the Politics of Diversity and Fosters the Civic Imagination“ [konferenční příspěvek]. *Fan Studies Network Conference*. Interdisciplinary Institute for the Humanities, University of East Anglia, Norwich, 25.–26. 6. 2016.

23. Matěj Nytra. „altcine: Action!“. *Cinepur*. 2016, roč. 22, č. 103 s. 55.

24. Viz <http://www.altcineaction.com/the5cproject/>.

25. Henry Jenkins. „In a Social Networking World, What's the Future of TV?“ [online]. *Huffington Post*. 23. 11. 2009 [cit. 11. 6. 2016]. Dostupné z: http://www.huffingtonpost.com/henry-jenkins/in-a-social-networking-wo_b_292014.html.

26. V tomto významu je možné použít také anglický výraz „gatekeeping“. Tento projev participační fanouškovské kultury chápou jako teritoriální vymezování prostorů mezi tvůrci, fanoušky a běžnými konzumenty bez výraznějšího zájmu v určité audiovizuální dílo; v některých momentech se tyto prostory protínají a v některých zůstávají oběma stranami striktně vymezeny. Producenti si často hlídají ucelenost zejména ekonomického, etického a legálního rámce svého díla, fanoušci potom prostor pro svou interpretaci. Čím více „odlišný“ vizuálně, narativně, castingově vybudovaný svět navštěvují, tím více hermeneutický přístup vyhledávají v komunikaci uvnitř fanouškovského prostoru i ve způsobu, jaký dialog s nimi vedou samotní tvůrci. Více například viz Lynn Zubernis – Katherine Larsen. *Fandom At The Crossroads: Celebration, Shame and Fan/Producer Relationships*. Newcastle upon Tyne, UK: Cambridge Scholars Publishing, 2012.

27. H. Jenkins. „How Fandom Helps Us to Negotiate the Politics of Diversity and Fosters the Civic Imagination“.

28. Matt Hills. „Revisiting Fandom and Ontological Security: Types of Nostalgia, Cult Revivals and Theme Park Memorialisation“ [konferenční příspěvek]. *Fan Studies Network Conference*. Interdisciplinary Institute for the humanities, University of East Anglia, Norwich, 25.–26. 6. 2016.

Podle Henryho Jenkinse je nutné nahlížet fanouškovskou základnu jako ještě více heterogenní strukturu. Ztratila původní charakter užší skupiny, která ve společném pocitu souznění a blízkosti komunikuje v rámci univerza uctívaného idolu – počítačové hry, televizního seriálu, filmu atp.²⁵ Proto tvůrci *Star Treku*, *Doctora Who* a nové série *Twin Peaks* komunikují odlišným způsobem než autoři seriálu *Empire* či *Vinyl*. Míra, se kterou se fanoušci hlásí k roli zprostředkovatelů významů jejich oblíbeného textu, vzrůstá s transgresivitou obsaženou v jimi oblíbeném audiovizuálním světě.²⁶ Vztah mezi fanoušky a tvůrci lze nejlépe připodobnit modu „vyjednávání“, kdy obě skupiny hledají vhodnou rovnováhu mezi očekáváním diváka, perspektivou různých skupin fanoušků a jejich rozdílným sociálním postavením.²⁷ Matt Hills dodává, že v případě obnovení již populárních sérií dochází často k tomu, že tvůrci volí mezi dvěma metodami – znovuvytvářením původního světa, restartem za účasti původního tvůrce, v očích fanoušků důvěryhodného vizionáře, či navazováním na původní sérii zodpovězením otázek, které zůstaly volně viset ve vzduchu a podobu seriálu nechat nezměněnou. Druhý přístup pracuje více s pocitem nostalgie původních fanoušků, oba poté vyžadují stejnou míru otevřenosti tvůrců k tomuto „vyjednávání“.²⁸

Tvůrci se vzhledem k výše uvedenému snaží předkládat projekty vyznačující se transmediální narací; obklopují fanoušky produkty určenými pro různé platformy právě za účelem generování textu, který má co nejvíce vrstev a nutí diváky k aktivnímu zapojení. Dobrým příkladem (i když z filmové oblasti) je série *Matrix* (1999–2003, WB). Filmový svět, který vznikal s jasným autorským záměrem stát se tak intertextuálním a natolik využívajícím transmediální naraci a proměny (nejen) genderových stereotypů jako málokterý projekt před ním. Několikaúrovňová

struktura odkazů byla tak precizně připravena, že tvůrci počítali se spin-offy, prequely a do-
větky napříč celým spektrem multimediálního
průmyslu.²⁹ Komunikační technologie zároveň
fungují v rukou postav často jako zdroj účinné-
ho řešení dramatických situací či jejich ohrože-
ní (mobilní telefony ve špionážních thrillerech,
sociální sítě v hororech pro teenagery, znalost
pravidel počítačové nebo deskové hry ve sci-fi
zaměřených na dětské publikum...), tudíž využí-
vání transmediální narace ze strany producen-
tů televizního obsahu i fanoušků je přirozeným
prostředkem, jak navázat na jednání postav se-
riálu nebo filmu.

Fanouškovské komunity v tomto duchu vy-
tváří další napojený obsah, přičemž motivací
může být touha po kreativním vybití, networking
s ostatními fanoušky a s ním spojená pres-
tiž, či uznání od tvůrců původního díla. Mohou
se objevit i tvůrci napojeného obsahu s ob-
chodním záměrem, ale bez potřebných licencí.
Tento nepřehledný stav občas poškozuje au-
tory fanfikce i samotné tvůrce. J. K. Rowlingo-
vá, George Lucas, sestry Wachovské patří mezi
tvůrce, kteří tlačí na studia, aby tzv. sekundár-
ní kreativitu diváků podporovala, zároveň se ale
snaží mít vliv na celkový obraz vlastní franšízy.
V důsledku tohoto jevu přichází na řadu soudní
spory. V americkém prostředí funguje poměrně
liberální tzv. Fair-use doktrína, která posuzuje
účel, povahu citace, podíl použitého a nového
materiálu a zejména ekonomický vliv na další
prodej originálního díla včetně navazujících
děl původních autorů.³⁰ Integrální individualis-
mus a transgresivní charakter fanfikce stejně
jako uvedená právní doktrína pracuje s pod-
porou kreativity a minoritních pohledů fanouš-
ků – podporuje tak rasové a sociální svobody,
včetně např. reinterpretace dané odlišnou se-
xuální orientací jejích autorů.

29. Henry Jenkins. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press, 2008, s. 103–134.

30. Stacey M. Lantagne. „Sherlock Holmes and The Case of the Lucrative Fandom: Recognizing the Economic Power of Fanworks and Reimagining Fair Use in Copyright“. *Michigan Telecommunications and Technology Law Review*. 2015, roč. 21, č. 2, s. 283–314.

32. Jistě nejcitovanějším příkladem je *Star Trek* Genea Roddenberryho, který měl na televizních obrazovkách v prime time nahradit klasické televizní westerny, místo toho ale brzy kvůli nižší sledovanosti během prvního vysílání na NBC (1966–1969) čelil zrušení. Pouze díky dopisové kampani fanoušků nebyl zrušen, ale jen postupně přesouván na méně atraktivní vysílací časy. Přesto si během následného vysílání v rámci syndikace na regionálních televizních stanicích vybudoval rozsáhlejší diváckou základnu podporovanou fanouškovskými setkáními konanými pod Roddenberryho záštitou a dočkal se mnoha dalších seriálových, filmových i herních adaptací. V období rozkvětu Quality TV na placených kabelových stanicích můžeme zmínit seriál *Breaking Bad* Vince Gilligana, který po celou dobu vysílání znásoboval divácký rating a pomohl stanici AMC zaměřené na vysílání převzatých filmů ze zakoupených knihoven studií a menších produkčních společností v přeměně na stanici s prestižním originálním seriálovým obsahem.

33. Seriálu *Sherlock* se podařilo získat uznání kritiků velkých britských deníků i původních fanoušků díla Arthura Conana Doylea; zároveň se stal jedním z nejsledovanějších pořadů za posledních více než deset let, viz např. „*Sherlock series three named most-watched BBC drama in a decade*“ [online]. *Independent*. 22. 1. 2014 [cit. 11. 10. 2017]. Dostupné z: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/tv/news/sherlock-series-three-named-most-watched-bbc-drama-in-a-decade-9077574.html>.

Historie i současnost fanouškovských komunit

Kořeny fanfikce můžeme nalézt již v tradici fanouškovství okolo postavy slavného detektiva Sherlocka Holmese. Díla fanoušků přináší větší zájem o originál, který se snáze stává součástí obecného povědomí. Už Arthur Conan Doyle pomáhal s fanfikcí a ještě za jeho života, počátkem 20. století, vznikaly fanziny přesvědčující Doylea k psaní nových případů legendárního detektiva, a to ve chvíli, kdy se on sám chtěl s postavou rozloučit. Podporoval proto fanoušky, kteří psali nové případy Sherlocka Holmese, a účtoval si symbolický autorský poplatek za tvůrčí konzultaci.³¹

Dlouhodobý tlak fanouškovských komunit a jejich přízeň pomáhají motivovat i mladé talentované tvůrce k originální adaptaci původní látky. Prokazatelně pomáhají udržet zájem o starší franšízy a jejich novým zpracováním zajistit větší publicitu. Zahraniční producenti proto běžně synergicky spolupracují s fanoušky a z původně kultovních pořadů a filmů se tak stávají někdy i mainstreamově úspěšné tituly s vysokou sledovaností.³² Pro producenty je potom ale důležité brát v potaz skutečnost, že fanoušci citlivě vnímají, pokud vzájemný vztah začne fungovat striktně na bázi obchodního modelu. Projekt poté může ztratit pečlivě budovanou auru „fan-friendly“ virtuálního světa.

Dílo Arthura Conana Doylea může sloužit jako příklad dlouhodobé synergie fanouškovských komunit a z nich vzešlých autorů pracujících s postmoderní reinterpretací známého Doyleova světa. Úspěšný seriál *Sherlock* (od roku 2010, BBC)³³ jde vstříc fanouškovské inklinaci ke spekulacím. Nacházíme se v současnosti, pozadí i genderové charakteristiky postav se mírně liší a na populárních webech fanfiction.net nebo sherlockology.com vznikají

alternativní příběhy s populární postavou a detailní popisy jednotlivých sérií. BBC tyto weby sleduje, spolupracuje s nimi v rámci PR pořadu a zároveň vytváří vlastní platformy v podobě blogu Johna Watsona a oficiálních stránek věnovaných „Dedukčním vědám“. Aktualizace původní látky stimuluje tvůrčí kreativitu diváků seriálu a například v Číně si získal velmi loajální a rozsáhlou komunitu orientovanou na specifické čtení vztahu dvou titulních postav používající i specifický slovník a přezdívky obou postav.³⁴

Pokud se zaměříme na fanouškovskou tvorbu navazující na zahraniční televizní seriály v českých podmínkách, nabízí se projekt *Star Trek: Diplomacy*. Fanseriál, za kterým stojí trekkies v čele s Janem „Sokarem“ Krátkým a Radkem „Flashem“ Bělinou, si klade za cíl v amatérských podmínkách natočit technicky i obsahově co nejvěrnější český ekvivalent legendárního *Star Treku*. Po úvodní krátké epizodě *První tah* následují další tři 20-ti minutové

34. China blog staff. „Gay Love Theory as fans relish Sherlock in China“ [online]. *BBC News*. 2. 1. 2014 [cit. 12. 5. 2016]. Dostupné z: <http://www.bbc.com/news/blogs-china-blog-25550426>.

Star Trek: Diplomacy s01e00, První tah, miniepizoda



Český fanseriál *Star Trek: Diplomacy*; miniepizoda *První tah*, s01e00 (screenshot, viz <http://www.youtube.com/watch?v=Q5PhxRw4SJ0>).

35. Viz <http://startrekdiplomacy.com/>.

36. Fanseriál zcela vypouští nejen akční sekvence, ale i pro trekkies důležitou technologickou linii architektury a s ní spojené funkcionality vesmírných plavidel. Místo toho akcentuje multikulturalismus světa *Star Treku* a konfliktní situace, které posádka řeší. Jak název seriálu napovídá, zabývá se diplomacií, ale i zákulisní politikou, jež používají členové posádky i proti sobě. Tvůrci tak mohou realizovat seriál vzhledem ke svým výrobním možnostem a zároveň se soustředit na aspekt původního fikčního světa, který je jim blízký.

epizody, na jejichž přípravách se podílely desítky fanoušků (včetně výroby věrných kulís a kostýmů).³⁵ Tvůrci vedle „povinných“ odkazů na postavy a zápletky z původních televizních sérií *Star Treku* dílo zasazují i do lokálního kontextu a akcentují své vlastní žánrové afinity. Hlavní postavy představují posádku nejmodernější lodi *U.S.S. Masaryk* a autoři se hlásí ke konceptu britských komediálních seriálů typu *Černá zmije* či *Jistě, pane ministře*: politikou satiru originálně aplikují jako ideální nástroj k předkládání skrytých podtextů z původních děl.³⁶

Jak vytvářet fan-friendly virtuální světy

Současná synergie v audiovizuálním průmyslu se nejvíce odráží právě v recepci filmů a televizních seriálů jejich diváky. Vzniká nový pojem „Social TV“, který jsem si pracovníě pro další výzkum rozšířil na „participační audiovizi“ z pohledu autorů nebo „fan-friendly virtuální světy“, pokud vezmeme v potaz optiku fanoušků. Zůstávám ale především u takových, v jejich středu je televizní seriál.

Má dizertační práce by neměla být návodem, jak takový virtuální svět vytvořit, ale souborem případových studií vzorových fan-friendly světů ukazujících, do jaké míry jsou vytvářeny fanoušky, autory, či společně, synergicky. Zároveň bych chtěl metodou observace participantů, textovou analýzou a prostřednictvím kvantitativních anket/dotazníků a hloubkových rozhovorů reflektovat, zda jsou mnou zvolené případové studie (získané zejména ze zahraničních fandom eventů a konferencí) aplikovatelné i na české fanouškovské komunity.

Věřím, že přítomnost fan studies je na akademické půdě FAMU užitečná už pro samotnou reflexi jejich významu v době, kdy dochází k remodelaci konvergence mediální kultury

i kulturního a společenského narativu. Fan studies vymezují politiku příjemců audiovizuálních produktů, stávají se svébytnou součástí tvůrčí vize a jsou v tomto mapování klíčové; sledují naše naděje a aspirace, které do nových děl vkládáme a také prostor interakce a interpretace, který divák i tvůrci mohou vzájemně sdílet. Audiovizuální díla jsou vždy vytvářena v prostředí hegemonie určité ideologie. Ta může být pro společnost neviditelná a média jsou nejmenší cestou jejího šíření. Právě polarita kreativních přístupů k audiovizuální tvorbě i jejím příjemcům či vytváření děl schopných v divácích generovat co největší množství metatextů³⁷ může vést k subverzi této ideologie a větší pružnosti popkultury i umění. Tato polarita může doplňovat či aktualizovat význam jakékoli tvůrčí činnosti a může nás také přivést k námětům, které sami na obrazovkách počítačů, televizorů, mobilů i na filmových plátnech chceme potkávat. Díky vnitřní inklinaci, nikoli jen monetizaci vycházející z co nejefektivnějšího distribučního modelu.

37. Můžeme je nazývat jak quality TV, tak kultovními díly.

Literatura

„Sherlock series three named most-watched BBC drama in a decade“ [online]. *Independent*. 22. 1. 2014 [cit. 11. 10. 2017]. Dostupné z: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/tv/news/sherlock-series-three-named-most-watched-bbc-drama-in-a-decade-9077574.html>.

Abbott, Stacey (ed.). *The Cult TV Book*. London: I. B. Tauris, 2010.

Bury, Rhiannon – Li, Johnson. „Is It Live Or Is It Timeshifted, Streamed, Downloaded? Watching Television in the Era of Multiple Screens“. *New Media & Society*. 2015, roč. 17, č. 3, s. 592–610.

Davis, Blair. „Made-from-TV Movies: Turning 1950s Television into Films“. *Historical Journal of Film, Radio and Television*. 2009, roč. 20, č. 2 (červenec), s. 197–218.

Eco, Umberto. „Casablanca: Cult Movies and Intertextual Collage“. *SubStance*. 1985, roč. 14, č. 2, s. 3–12.

Fiske, John. *Television Culture*. 2nd ed. London: Routledge, 2010 [1. vyd. 1987].

Giddens, Anthony. *The Consequences of Modernity*. Stanford: Stanford University Press, 1990.

Hills, Matt. „Revisiting Fandom and Ontological Security: Types of Nostalgia, Cult Revivals and Theme Park Memorialisation“ [konferenční příspěvek]. Fan Studies Network Conference. Interdisciplinary Institute for the humanities, University of East Anglia, Norwich, 25.–26. 6. 2016.

—— „Strategies, Tactics and the Question of Un Lieu Propre: What/Where is „Media Theory“?“. *Social Semiotics*. 2004, roč. 14, č. 2, s. 133–149.

China blog staff. „Gay Love Theory as fans relish Sherlock in China“ [online]. *BBC News*. 2. 1. 2014 [cit. 12. 5. 2016.]. Dostupné z: <http://www.bbc.com/news/blogs-china-blog-25550426>.

Jenkins, Henry. „How Fandom Helps Us to Negotiate the Politics of Diversity and Fosters the Civic Imagination“ [konferenční příspěvek]. *Fan Studies Network Conference*. Interdisciplinary Institute for the humanities, University of East Anglia, Norwich, 25.–26. 6. 2016.

—— „In a Social Networking World, What's the Future of TV?“ [online]. *Huffington Post*. 23. 11. 2009 [cit. 11. 6. 2016.]. Dostupné z: http://www.huffingtonpost.com/henry-jenkins/in-a-social-networking-wo_b_292014.html.

—— *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press, 2008.

Lantagne, Stacey M. „Sherlock Holmes and The Case of the Lucrative Fandom: Recognising the Economic Power of Fanworks and Reimagining Fair Use in Copyright“. *Michigan Telecommunications and Technology Law Review*. 2015, roč. 21, č. 2, s. 263–315.

Mathijs, Ernest – Mendik, Xavier. *The Cult Film Reader*. London: Open University Press, 2008.

Mittel, Jason. *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York: New York University Press, 2015.

Nytra, Matěj. „altcine: Action!“. *Cinepur*. 2016, roč. 22, č. 103, s. 55.

Todorov, Tzvetan. *The Fantastic: A Structural Approach To a Literary Genre*. New York: Cornell University Press, 1975.

Zagarrio, Vito. „Theseus and Ariadne: For Counter-History of the Cinema-Television Relationship?“. In: Elseasser, Thomas – Hoffman, Kay. *Cinema Futures: Cain, Abel or Cable?*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1998, s. 85–105.

Zubernis, Lynn – Katherine Larsen. *Fandom At The Crossroads: Celebration, Shame and Fan/Producer Relationships*. Newcastle upon Tyne, UK: Cambridge Scholars Publishing, 2012.

Žižek, Slavoj. *Lacrimae rerum. Kieślowski, Hitchcock, Tarkovskij, Lynch*. Přeložil Radovan Baroš. Praha: NAMU, 2015.

Online zdroje

<http://www.altcineaction.com/the5cproject/>

<http://www.bionaut.cz/svet-pod-hlavou/>

<http://fanfiction.net/>

<http://sherlockology.com/>

<http://startrekdiplomacy.com/>

ADRIANA DEBNÁROVÁ
Architecture for Extreme Environments

The project reacts to the desert environment, characterized by problems such as a lack of resources and expanding desertification. The answer to such problems can be found in radical reinterpretation of the classical construction process. In contrast to conventional building methods, this project relies upon an autonomous robot that uses materials and energy that abound in that location. The machine operates on the basis of 3D printing technologies (Delta robot). It focuses sunlight using a Fresnel lens, which is able to melt sand into a solid glass-like material. A layer of this material on top of a sand dune prevents the grains of sand from being blown away and thus slows down the process of desertification. The robot is just as dynamic as the landscape in which it operates. The resulting geometry is therefore a record of the mutual choreography. The first stage results in multi-layer, stabilized land. The second phase of the project allows the creation of inhabitable spaces within the excavated interior of dunes. The project provides an opportunity to resist the advancing desert, while creating a space to live in areas where it would otherwise be impossible.

BARBORA ETLÍKOVÁ
Printed vs. Conversational Theatre Criticism?

The author of this paper got inspired by Matthew Reason's original observation that dialogues which happen after the performance mention different facts than written criticism does. It derives from the traditional postmodern conception which emphasizes that there is a difference between strategies of speaking and strategies of writing. Writing tends to create a thematically settled discourse but speaking uses to be open to discursively hardly comprehensible

contradictions. However, the author's intention is not to examine Reason's thoughts from the philosophical point of view. She rather tries to expand them in the relation to contemporary Czech writing about theatre.

Reason's thinking led the author towards three remarks. The first one is concerned with social attitude of the contemporary Czech theater critics but it has to deal with the fact that Reason's thoughts derive from a different social context. The second and more important point emphasizes that when a critic starts writing, it is usually supposed that his/her opinion has already been made. When discussing the performance just after it has finished, it is common to come with immediate and maybe also badly-considered notices. In some way, this attitude provides more liberty. Third remark is loosely related to Reason's theories. It is concerned with the author's own duality. Criticism as „narrating“ stands against criticism as „mapping of the performance's intensity“. The duality is related to the question of sincerity which Czech critics prove when trying to describe what they appreciated in the very moments of the performance. Otherwise: are the rules which critics obey when writing too limiting? In the conclusion, the author reminds the almost forgotten standards which have been revealed by previous reflections.

HANA LEHEČKOVÁ
Dramatic Character and Subject of Speaker in the Texts of Contemporary European Drama

In the most traditional sense, a dramatic character is perceived as an artistic reference, realized through a dramatic text, to a coherent living human being, who has certain characteristics, self-consciousness, and agency. It is the equivalent of ours as we consider these characters to be our human counterparts. But what does this reference to a living human look like in

some texts of contemporary European drama? Can we still use the word “dramatic” in terms of texts that are not based on the principles of drama and often have more to do with prose or poetry? And why do we, while reading these texts, still have the feeling that a speaker, a human individual, is hiding behind them?

JITKA VRBKOVÁ

On Theatre with Mentally Disabled Actors: “Mum, you are as important as a crossing barrier in tunnel!”

The article describes the origins of the production of Theatre ALDENTE called *Mom, you are as important as tunnel barriers!*, which started with texts from writers with Down Syndrome and where actors (mostly children) with this handicap act side by side with students of Theatre Faculty of JAMU. Among other productions of this kind, this one is unique by the fact, that it was created spontaneously, based on the need of the director and the author of this article to express her life situation, which was a birth of her own child with this handicap. The ambition of the production was to become artistic, not a means of therapeutic help for actors with this handicap. The article starts with analysis of texts from authors with Down Syndrome, which were used in the script and which in most cases totally deny causality; at the same time replace those with “emotional” logics and significantly (without realizing) work with rhythm of speech. The question emerges, how to transfer the (charming) naivety of the texts, without becoming banal and stupid, especially when realized by so called “healthy” actors. The article then focuses on the problematic of the possibility of persuasive communication in plays. This production is de facto a statement of a parent of a child with a handicap: how is it possible to pass a documentary statement about improper behavior of people and media

towards a minority, without the result being campaigning, weepy or one-sided? At the end, the direction and script-editor work of this type of theatre is investigated, it is obviously very specific. The article addresses the possibility how a handicap can be transformed into a theatrical advantage and the characteristic features of the actors can be used like an intended stylization.

ZUZANA RAFAJOVÁ

Problems of Dance Notations of Works from 19th Century

Musical notation, system that visually represents played music is used for centuries and helps to maintain form and shape of a musical pieces. In world of dance, there is no such equivalent, no dance notation that would be known and used worldwide by professionals as well as by students and amateurs. There were several attempts to create dance notation system in history, the first real notation was create in 17th century, none of these systems however were used for longer than a few decades. The most different dance notation systems and written down dance materials were created in 19th century. This paper introduces shortly several of them and especially points out issues that arise from writing the dance down and from reading and reviving the written dance.

MICHAL ADAMOVSKÝ

Actual Issues Concerning Photography and Law

The article is focused on current legal issues related to photographs, especially on the problemacy of personal rights of authors, its scope and duration. The author differs these rights from material rights to works of copyright and describes the concept of the person and personality of the author. Within the personal rights this article especially deals with possibilities of use of works of copyright in works of authorship

of different authors. The borders between copyright on the one hand and the freedom of speech and artistic expression on the other are illustrated in a number of real cases from the Czech or foreign legal system. On a rather controversial cases, as for example works of Jeff Koons or Richard Prince, the principle of fair use and its practical applicability is explained in the contrast to the Czech legal system.

DAVID HAVAS

**Fan-friendly Virtual Worlds of
Audiovision: An Importance of Fan
Studies for TV Production in the Time
of Media Convergence**

Audiovisual content is today analysed via audience perspective more than in the past – because of fan studies. Authors themselves originate from fan communities and they follow through their works their beloved cult movies or TV series. Term „cult“ itself becomes an indication, however, that is burdened by historic context because of individualisation of audiovisual distribution and it is now confronted with overused Quality TV concept, which is its similarly broad and hardly to be grasped postmodern update.

This paper tries therefore to review both these markings as a „participatory audiovision“, a self-referral system existing both inside and outside, surrounding audiovisual works, which is indicated for academicians and future film professionals by quite new science field of fan studies. In my research for dissertation I concentrate on case studies of fan-friendly virtual worlds, specific approaches towards worldbuilding of such audiovisual works and elements, which support in consumers desire for escapism, for inhabitation of such worlds.

ADRIANA DEBNÁROVÁ

v letech 2008–2014 studovala na Vysokej škole výtvarníckych umení v Bratislave odbor architektonická tvorba. Za svoju diplomovú prácu *Sandwright* získala viaceré ocenenia vrátane prestížnej ceny Archiprix. Od roku 2016 je študentkou doktorandského štúdia na UMPRUM u prof. Imricha Vaška. Počas štúdia sa venovala architektúre v extrémnych podmienkach v Kodanskom ateliéri MAP. V súčasnosti pracuje ako architektka v Bratislave, v architektonickom štúdiu, ktoré sa zaoberá hlavne projektami pre blízky východ.

BARBORA ETLÍKOVÁ

v roku 2015 dokončila magisterské štúdium na Katedre teórie a kritiky na Divadelní fakultě AMU a následně se zde stala doktorandkou v oboru Teorie a praxe divadelní tvorby. Její výzkum se zaměřuje na teorii kritiky, konkrétně na otázku, jakými nástroji lze popsat událostní rozměr divadelního představení. Vedle toho aktivně publikuje divadelní kritiku, například v časopise *Svět a divadlo*, v magazínu o novém cirkuse *Cirqueon*, v *Divadelních novinách* nebo na blogu *Nadivadlo*.

HANA LEHEČKOVÁ

vystudovala Katedru teorie a kritiky na pražské DAMU. Ve své bakalářské práci *Česká coolness dramatika* se zabývala českou verzí tzv. „In-Yer-Face“ dramatiky; v magisterské práci *Dramatická postava v textech současné české dramatiky* zase postavou v současné české dramatuře, na což navazuje i v rámci svého doktorského výzkumu. Věnuje se vlastní psané tvorbě – zejména pak pro Český rozhlas, kde také v současné době pracuje.

JITKA VRBKOVÁ

vystudovala matematické gymnázium, činoherní režii na DAMU v Praze a dramaturgii na JAMU v Brně, kde posléze i učila v ateliéru Divadlo a výchova. Je autorkou více než dvaceti režii a desítek

autorských textů; většinu z nich realizovala v Divadle ALDENTE, jež založila. V současné době se soustředí na divadlo s herci s Downovým syndromem. Má tři děti, prostřední z nich má Downův syndrom.

ZUZANA RAFAJOVÁ

je absolventkou magisterského studia oboru Taneční věda na pražské HAMU a současně studentkou 2. ročníku doktorského studia téhož oboru tamtéž. Středobodem zájmu jejích absolventských prací byla taneční díla období romantismu a současně způsob, jakým byla zaznamenána (bakalářská práce *Balet Giselle v zápisu Henriho Justamanta ze 60. let 19. století*, 2013; diplomová práce *Analýza 1. jednání baletu Giselle*, 2015). Problematickou tanečního zápisu se zabývá rovněž ve své připravované disertační práci. Věnuje recenzentské činnosti, spolupracuje např. s *Hudebními rozhledy* či weby *Taneční aktuality a Opera Plus*.

MICHAL ADAMOVSKÝ

Absolvent právnické fakulty ZČU a katedry fotografie FAMU, kde se v rámci doktorského studia věnuje mezioborovému propojení fotografie a práva. Během svých studií na FAMU byl vybrán například do tvůrčí residence Atelieru de Visu v Marseille (pod vedením Antoine de Agathy, Magnum Photos), získal stipendia pro výzkum autorského práva v Museum of Modern Art Library a International Center of Photography v New Yorku nebo švýcarském Musée de l'Elysée v Lausanne. Zúčastnil se několika workshopů v České republice, Lucembursku, Izraeli a Chorvatsku, vystavoval například v Galerii Langhans Praha, galeriích Exhibit No. 9 v New Jersey, Chung-Ang Art Centru v Soulu, CCC – Czech China Contemporary v Pekingu či ve Staré synagoze v Plzni. V současné době se kromě vlastní tvůrčí činnosti věnuje i vedení neziskové organizace Fair Art. Spolu s jejími spolupracujícími

členy se snaží zejména o osvětu zaměřenou na právo duševního vlastnictví a to nejen pro studenty UMPRUM, AVU, FAMU, PF MUNI a dalších škol, ale i pro širší veřejnost.

DAVID HAVAS

absolvoval Katedru produkce FAMU v roce 2011. Během studia působil v Media Pro Pictures při TV Nova jako zástupce vedoucího produkce v oddělení Entertainment a vydal spolu s Dominikem Krutským (Katedra střihové skladby) výběrovou filmografii Drahomíry Vihanové. V roce 2010 obdržel Cenu FAMU-FESTu za mimořádný přístup k filmové produkci. Nyní pracuje v Národním filmovém archivu jako vedoucí kina NFA Ponrepo, kde se podílí na dramaturgii, produkci, práci s diváky, spolupráci se zahraničními kinematékami a festivaly. Člen stand-upové kapely KAMIL. Od roku 2015, kdy byl přijat do doktorského studia na FAMU, se věnuje výzkumu zaměřenému na audiovizuální světy kultovních děl z pohledu fan studies.

Abbott, Stacey	121, 300	Fiske, John	121, 130
Abrams, Meyer Howard	59	Forster, Edward Morgan	43, 59
Adam, Adolphe	93	Forst, Bohumil	48, 59
Adamovský, Michal	9, 96, 133, 135	Freytag, Gustav	47, 59
Allen, Greg	112–113	Fritzl, Josef	51
Apter, Kelly	31–33	Fullington, Doug	83
Arbeau, Thoinot	83, 96		
Atwood, Robert	95	Gagosian, Lawrence	109
Augustová, Zuzana	54, 56–59	Gallo, Cetina	14, 21
		Gardel, Maximilien	84
Badawy, Alexander	12, 21	Giddens, Anthony	121, 130
Baroš, Radovan	121, 131	Gilligan, Vince	127
Bartlová, Milena	103, 113	Girardin, Daniel	106
Bartoňová, Veronika	76	Godlewska-Byliniak, Ewelina	69, 78
Borgdorff, Henk	29	Goodman, Nelson	46–47, 59
Boucher, Brian	112–113	Grygar, Milan	102
Bournonville, Auguste	89		
Brook, Peter	35–37, 39	Hannula, Mika	62, 78
Brunner, Katja	51–52, 59	Havas, David	9, 116, 134, 136
Bury, Rhiannon	121, 130	Henzell, Perry	108, 113
		Hills, Matt	122–123, 125, 131
Cariou, Patrick	108–109, 112–113	Hodrová, Daniela	43, 53, 59
Císař, Jan	42–43, 59	Hoffmann, Kay	120
Corman, Roger	122	Hutchinson Guest, Ann	86, 90, 95
Čapek, Karel	7, 59	Chalupecký, Jindřich	103
Čechov, Anton Pavlovič	43, 59	Chatman, Seymour Benjamin	59
		Chuchma, Josef	30
Davis, Blair	120, 130	Janoušek, Pavel	59
Deazley, Ronan	100, 113	Jelinek, Elfriede	56–57, 59
Debnárová, Adriana	7, 10, 132, 135	Jenkins, Henry	122, 124–126, 131
Dempsey, Amy	76, 78	Jeschke, Claudia	95
Derrida, Jacques	32	Justamant, Henri	90, 93, 95
Desprésaux, Jean-Étienne	84, 95	Jürgensen, Knud Arne	90, 95
Doležel, Lubomír	56, 59		
Dombrovská, Lenka	30		
Domonoske, Camila	102, 114	Kačena, Jan	37, 39
Doyle, Arthur Conan	127	Kampusch, Natascha	51
Duray, Dan	109, 114	Knap, Karel	99, 105, 113
		Koláč, Miroslav	76–78
Ďagilev, Sergej	89	Komárek, Stanislav	59
		Koons, Jeff	97, 107–108, 134
Eco, Umberto	120, 122, 130	Koukal, Pavel	99, 114
Elseasser, Thomas	120, 131	Kříž, Jan	100, 113
Elssler, Fanna	87		
Etliková, Barbora	8, 26, 34, 39, 132, 135	Lacotte, Pierre	86
Ewing, William A.	104–105, 113	Lada, Josef	103, 113
		Lantagne, Stacey M.	126, 131
Feuillet, Raoul Auger	83, 95	Larsen, Katherine	125, 131
Fischer-Lichte, Erika	74, 78	Lehečková, Hana	8, 40, 132, 135

Lehmann, Hans-Thies	74, 78	Saint-Léon, Arthur	84–87, 90, 95
Li, Johnson	130	Sapkowski, Andrzej	119
Lipko-Konieczna, Justyna	69, 78	Sergejev, Nikolaj	89
Locke, John	99, 113	Schranz, John J.	34–35, 39
Löwenbach, Jan	113	Skočdopole, Petr	105, 114
Lucas, George	126	Slater, David	101
Lukeš, Milan	59	Slowík, Josef	63–64, 78
		Stano, Tono	104–105, 113–114
Malá Žiková, Petra	100, 113	Stěpanov, Vladimír Ivanovič	87–89, 95
Matas, Jiří	76, 78	Střihavka, Miloš	67–68
Mathijs, Ernest	122, 131	Střihavková, Denisa	62, 66–69, 78
Medik, Xavier	122	Střihavková, Jana	67–69
Menell, Peter S. 99, 114		Suchařípa, Leoš	59
Menges, Achim	16, 21	Suchařípová, Helena	33–34, 39
Merenus, Aleš	49, 59		
Meyerbeer, Giacomo	90	Šalda, František Xaver	33, 39
Mikulka, Vladimír	37, 39	Šimečková, Eva	43, 59
Mittel, Jason	122, 131	Šustrová, Mária	62, 74, 78
Müller, Oldřich	62–63, 78	Švarcová, Iva	73, 78
Nikl, Petr	102	Telec, Ivo	106, 113
Norštejn, Jurij Borisovič	102, 113	Théleur, E. A.	84, 95
Nytra, Matěj	124, 131	Todorov, Tzvetan	122–123, 131
		Toulouse, Michel	83, 95
Okediji, Ruth	107, 113	Tournachon, Adrien	106
		Tournachon, Gaspard-Felix	106
Petipa, Marius	89–90	Tůma, Pavel	106, 113
Pirker, Christian	106, 113		
Pitínský, Jan Antonín	34	Vadén, Tere	62, 78
Polínek, Martin Dominik	62, 78	Valenta, Milan	62–63, 78
Polochová, Markéta	74, 78	Valoušek, Martin	100, 113
Prchal, Petr	98, 100, 107, 113	Vaněk, Tomáš	103, 114
Prince, Richard	97, 108–110, 112–114, 134	Vicharev, Sergej	83
		Vrbková, Jitka	8, 60, 133, 135
Radosavljevic, Duška	28, 39	Vyskočil, František	103
Rafajová, Zuzana	9, 80, 133, 135	Zagarrio, Vito	131
Ratmanskij, Alexej	83	Zeller, Felicia	54, 59
Reason, Matthew	27–32, 37, 39, 132	Zorn, Friedrich Albert	86–87, 95
Reisman, Michael	63, 78	Zubernis, Lynn	125, 131
Reslová, Marie	30	Zuska, Vlastimil	47, 59
Rimmon-Kenanová, Shlomith	48, 59	Zvelebilová, Kateřina	76, 78
Roddenberry, Gene	127		
Rogers, Art	107–108	Žížek, Slavoj	121, 131
Rowling, J. K.	126		
Ruby, Andreas	12, 21		
Ruby, Ilka	12, 21		

Nakladatelství vynaložilo veškeré úsilí,
aby dohledalo držitele autorských práv
k ilustracím. Ne ve všech případech
se to podařilo, proto jsou držitelé práv
vyzýváni, aby se obrátili na nakladatelství;
veškeré nároky zůstávají zachovány.

Teritoria umění
Vědecká konference doktorandů
českých a slovenských uměleckých škol
2017

Petr Zvěřina (ed.)

Vydala Akademie múzických umění v Praze
v Nakladatelství AMU
Jazyková korektura Kristýna Hoblová
a Mária Štefánková
Rejstřík sestavila Michaela Bitarovcová
Sazba Nakladatelství AMU
Praha 2017, 2026

ISBN 978-80-7331-746-1 (iPDF)

teritoria.amu.cz
www.amu.cz
www.namu.cz