

Vít Neznal

el p e v i p

M e d i a i t a

Vít Neznal

# **Medialita divadla**

v souvislostech české teorie divadla

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/>.

Rukopis recenzovala Mgr. Eliška Poláčková, Ph.D.

© 2026, Akademie múzických umění v Praze

ISBN 978-80-7331-741-6 (iPDF)

# Obsah

|                                                                                                                                                  |           |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| Předmluva .....                                                                                                                                  | 9         |
| Úvod .....                                                                                                                                       | 13        |
| <b>1 Nezáznamová (bezprostřední) povaha jako systémový rys divadla .....</b>                                                                     | <b>17</b> |
| 1.1 V čem se na mediální bázi odlišují obraz, fotografie a film od divadla? .....                                                                | 19        |
| 1.2 „Zpětnovazební kontakt“, „kontaktnost“, „komunikace komunikací o komunikaci“ ..                                                              | 22        |
| 1.2.1 „Není pevné hranice mezi oblastí estetickou a mimoestetickou“ .....                                                                        | 27        |
| 1.3 Herecký akt jako ztvárnění a komunikace zároveň .....                                                                                        | 28        |
| 1.3.1 Ztvárnění (výkon) .....                                                                                                                    | 29        |
| 1.3.2 Komunikace, interakce .....                                                                                                                | 32        |
| 1.4 Shrnutí – „liveness“ („živost“), nebo nezáznamovost (bezprostřednost)? .....                                                                 | 37        |
| <b>2 Mediální tradice české teorie divadla .....</b>                                                                                             | <b>39</b> |
| 2.1 Syntetická tradice .....                                                                                                                     | 40        |
| 2.2 Složka versus komponent .....                                                                                                                | 45        |
| 2.3 Divadlo jako umění, prostor anebo mediální oblast? .....                                                                                     | 47        |
| 2.4 Médium podmíněné divákem .....                                                                                                               | 49        |
| <b>3 Rozšiřuje performativita naše dosavadní poznatky o medialitě divadla?<br/>(polemika s „estetikou performativity“) .....</b>                 | <b>51</b> |
| 3.1 Je nastíněná interpretace performativního obratu (v divadle) správná? .....                                                                  | 52        |
| 3.2 Performance (představení) jako událost? – sémiotičnost, mediálnost,<br>materiálnost a estetičnost .....                                      | 57        |
| 3.2.1 Východiska a zdroje: Max Hermann jako předchůdce performančních<br>studií a Otakar Zich jako předzvěst sémiotiky a teorie komunikace ..... | 58        |
| 3.2.2 Sémiotičnost, mediálnost, materiálnost a estetičnost .....                                                                                 | 60        |
| 3.3 AAA/AAA a <i>Paní z námoří</i> .....                                                                                                         | 63        |
| 3.4 Performance a divadlo .....                                                                                                                  | 66        |
| 3.5 Divadlo s performativními prvky? .....                                                                                                       | 70        |
| <b>4 Dichotomie umění – skutečnost? .....</b>                                                                                                    | <b>74</b> |
| 4.1 Intenzifikace „života“ .....                                                                                                                 | 74        |
| 4.2 „Divadlo je vždy cosi mezi ‚hospodou‘ a estetickým tvarem“ .....                                                                             | 81        |
| Závěr .....                                                                                                                                      | 86        |
| Bibliografie .....                                                                                                                               | 90        |
| Summary .....                                                                                                                                    | 100       |
| Rejstřík .....                                                                                                                                   | 102       |



# Předmluva

Zkoumání média/mediálnosti je dnes velmi aktuální, a to nejen na poli humanitních věd, neboť do hry takto vstupuje i technologie a v jiném rámci se pak ukazuje například i elementární dichotomie zprostředkovanosti a nezprostředkovanosti. Avšak význam knihy Víta Neznala nespočívá v tom, že se obrací k výzkumu mediálnosti divadla proto, aby byl akademicky *up to date*, nýbrž v tom, že chce ukázat potřebnost této perspektivy, má-li se teorie divadla rozvíjet v širším kontextu a současně v návaznosti na silnou tradici české teatrologie a na její dnešní stav, tedy od Otakara Zicha přes Jana Mukařovského až k Jaroslavu Etlíkovi. Myslím, že tento záměr se autorovi podařilo splnit i díky tomu, že jeho práce reflektuje jak současnou teorii, tak i současnou divadelní praxi, což sice vypadá jako samozřejmost, avšak nikoli vždy je toto spojení obou hledisek tak vyvážené a promyšlené jako v případě Víta Neznala.

Předností je rovněž komplexnost celé knihy a její struktury. Nejen tím, že určitým těžištěm je zde divadlo jako syntéza, ale tím, že autor probírá různé roviny a jejich vzájemné vztahy – počínaje zcela obecnou a dramatická umění přesahující rovinou nezáznamovosti přes fenomén herce a vztah divák–herce až k (opět přesahující) rovině performativity. Postupuje vzájemným vymezováním, jímž stále jemněji diferencuje a kontrastuje tak, aby se postupně odhalila specifičnost (nezáznamovosti, divácké účasti, formy komunikace, materiálnosti představení a obecně „sémiotičnosti“ nebo „živosti“) divadla. Právě toto postupné odhalování specifičnosti pak Vítu Neznalovi umožňuje doložit základní tezi celé práce o nezrušitelnosti dichotomie umění a skutečnosti, v níž nejde o protiklad, nýbrž spíše o jistou komplementaritu.

Publikace je diskrétně a poučeně polemická. Autor chce ukázat, že jedinečnost bezprostředního kontaktu herce a diváka, v níž spočívá specifičnost divadelního představení, nelze vnímat jen jako „podpůrnou“. Velmi přesvědčivě naopak dokládá (jak v rovině teorie, tak odkazem k praxi) neredukovatelnost spoluúčasti diváka, což formuluje ještě silněji: médium divadla je podmíněno divákem, vzniká na základě kontaktu mezi hrajícím hercem a vnímajícím divákem. To znamená: porozumění divadlu není možné omezovat na sémiotiku. A takto lze potom lépe vystihnout i „performativitu“ divadelního aktu, přesahující záznamovost. Vít Neznal tuto úvahu opírá o srovnání s výtvarným uměním, v němž performance requalifikují povahu média a kladou důraz na událostní charakter díla. To by sice bylo možné snadno spojit s di-

vadelním představením, avšak Vít Neznal, jenž se zde opět dovolává tradice českého strukturalismu, se zaměřuje na událostní charakter díla pouze potud, pokud je takto možné lépe profilovat syntetičnost vlastní divadlu: vzájemnou souhru sémiotická, mediálnosti, materiálnosti a estetickosti, tedy komplementaritu principu ontologického a principu noetického (a takto připomenout i Mukařovského „nezáměrnost“). Jinak lépe a stručněji řečeno: „divadlo je sice zakořeněné v životě, nicméně mediálně je z něj automaticky a nezvratně vytržené“. Jeho médiem je velmi jedinečný „mezi-prostor“ mezi sémiotickou a mimosémiotickou rovinou, v němž intenzifikace života je integrována v médiu divadelního aktu.

Kniha Víta Neznala je pozoruhodná nejen precizním rozvíjením argumentu z různých odlišujících perspektiv, ale i svým přesahem: soustředění na divadlo a jeho specifickou mediálnost profiluje originálním způsobem sám obecný fenomén média, střízlivě přistupuje k „performativnímu obratu“ v teorii i praxi a zejména jinak, protože komplexněji vykládá vztah umění-skutečnosti.

Miroslav Petříček





# Úvod

Záměrem této knihy, která vznikla jako přepracovaná verze disertační práce, je zkoumání divadla v širších mediálních (a nikoli pouze uměleckých) souvislostech. Neklade si za cíl vymezit pevné a neprostupné hranice divadla, nýbrž se pokouší hledat určité zakládající, mediálně-konstitutivní rysy divadelního aktu, jinými slovy, co všechno a za jakých podmínek může být za divadlo považováno. Hlavní pozornost je přitom věnována dichotomii divadla a skutečnosti, tedy otázce, co znamená, že divadlo je sice zakořeněné v životě, nicméně mediálně je z něj současně automaticky a nezvratně vytržené.

Z podtitulu knihy zároveň vyplývá, že se kniha zabývá především českou teorií divadla a zkoumaná témata nahlíží na pozadí její tradice a jejích specifik. Zahraniční autoři v práci z tohoto důvodu figurují především jako určitý protipól této tradici (i ve vztahu k české estetice). S vědomím jisté nepřesnosti lze dokonce mluvit o tom, že je v práci obzvlášť kladen důraz na tzv. pražsko-brněnskou strukturálně-sémiotickou školu, která ovšem není nijak programově deklarována a takové vágní teritoriální vymezení spíše odkazuje na určité směřování v myšlení o divadle u okruhu teoretiků kolem pražské DAMU a katedry divadelní vědy Filozofické fakulty Univerzity Karlovy, které se ale souběžně objevuje i v pracích některých brněnských divadelních teoretiků, např. Iva Osolobě a Jana Roubala.

Součástí výzkumu byla v jistém smyslu i inscenace *Nesnesitelná tekutost bytí* (včetně upravené verze 2.0). Na klopě obálky naleznete unikátní odkaz (QR kód), na kterém je možné zhlédnout její záznam. Ten sice ze své podstaty nedokáže plnohodnotně zachytit a zprostředkovat jedinečnost divadelního představení, nicméně i přesto věřím, že ta část, která je ze záznamu patrná, tedy ona záměrná, sémiotická, může vhodně ilustrovat předložené argumenty a díky průběžným komentářům nakonec také ozřejmit některá specifika divadelní události, která možnosti videozáznamu přesahují.

Před vlastním výzkumem specifických mediálních aspektů divadla je třeba se nejprve vymezit vůči dvěma stále přetrvávajícím reziduím. A byť první z nich lze rozporovat na základě povinné literatury prvních ročníků divadelně-vědných oborů, nikterak to nesnižuje jeho závažnost. Slovo „divadlo“ odvozujeme v češtině běžně

od dnešního významu slovesa „dívat se“. Tento zažitý a téměř nezpochybnitelný význam ovšem nemá, jak dokládají práce Alexandra Sticha a Jana Kopeckého, tak jednoznačné filologické opodstatnění.<sup>1</sup> Slovo „divadlo“ totiž, jak oba autoři do-  
svědčují, pochází z 15. století a zprvu bylo úzce spjato se starším překladem latin-  
ského „spectaculum“ – s „odivou“. Souviselo tak sice do jisté míry i se slovesem  
„dívat se“, to však tehdy nemělo význam, který mu dnes přikládáme, neboť se  
pojilo se třetím pádem a „znamenalo ‚hleděti s podivem‘, diviti se něčemu, podi-  
vovati se“ (BERNARD 1983, s. 13). Divadlo tudíž v původním významu staročeského  
slova „odiva“ znamenalo „věc z oblasti divů“ (BERNARD 1983, s. 14). Dodejme ještě  
v návaznosti na podrobnou rešerši Alexandra Sticha, že se slovo „divadlo“ zároveň  
často objevovalo v kontextu poprav, katů nebo například u výsměchu vězňům. To  
znamená, že na počátku novověku ona „oblast divů“ budila nejen úžas, ale i hrůzu.  
Proto nelze původní výraz divadlo chápat pouze jako podívanou, nýbrž jako „my-  
šlený a procítěný sestup k prapodstatě bytí a k jeho smyslu ve vmachu vznícení  
a odevzdání existence k nejvyšším hodnotám a zároveň i pád do temnot a hrůz  
zániku a nebytí“ (STICH 1993, s. 109). Obdobně je tomu v případě slova „divák“.  
Objevuje se ke konci 14. století a je překladem „mirator“, nikoliv, jak by se dalo  
předpokládat, slova „spectator“. Původní výraz pro „diváka“ se tedy taktéž vztá-  
huje k „divu“ a znamená člověka čímsi udiveného.

Z výše řečeného tedy vyplývá, že „divadlo je nejenom něco, nač se lze dívat, ale  
také cosi, čemu je možno se podívat“ (BERNARD 1983, s. 16). To znamená, že není  
záležitostí pouhého působení optických prvků. Pro úplnost je nutné ještě doplnit,  
že než slovo „divadlo“ nabylo dnešního významu, prošlo výrazným historickým  
vývojem. Zprvu mj. označovalo mnohem širší skutečnost jevů (zeměpisného cha-  
rakteru, zoologického, botanického, astronomického ad., BERNARD 1983, s. 15).

Druhé reziduum se dotýká současného odborného pojetí pojmu divadlo. Obrátme  
proto pozornost k některým odborným divadelním slovníkům – např. *Základní poj-  
my divadla* (PAVLOVSKÝ 2004), *Divadelní slovník* (PAVIS 2003) a *Slovník divadelní an-  
tropologie* (BARBA, SAVARESE 2000). Nejspíš nás přitom nijak nezaráží skutečnost,

---

<sup>1</sup> U Jana Kopeckého se jedná o knihu *Co je divadlo*, pod kterou je z politických důvodů pode-  
psaný Jan Bernard. Dále se tímto tématem zabývala např. Eva Stehlíková. Její studii *Theatrum  
nebo spectaculum?: Úvaha zdánlivě filologická na okraj pojmu theatrum mundi* (STEHLÍKOVÁ  
1993, s. 103–106) však ponecháváme stranou, neboť se soustředí především na rozlišení  
pojmů theatron a spectaculum.

kteřou považujeme za dědictví přelomu 19. a 20. století nebo spíš počátku 20. století, že všechna tato pojetí nahlíží na divadlo z pohledu umělecké tvorby, resp. ho považují zejména za umělecký druh. U Pavlovského tak nalézáme následující taxonomickou definici: divadlo je „modálněgenetická a funkční oblast umění“ (PAVLOVSKÝ 2004, s. 69). Pavisův slovník člení jednotlivé pojmy do osmi tematických kategorií, ale termín divadlo (tedy divadlo an si jako samostatný odborný pojem) v něm nenacházíme. Z přidružených pojmů (divadelní skutečnost, divadelní umění, divadelní estetika, divadelní specifická ad.) je však zřejmé, že jej Pavis chápe také především jako uměleckou záležitost. To ostatně dokládá i v úvodu ke slovníku, ve kterém píše, že „divadlo je křehké, pomíjivé umění“ (PAVIS 2003, s. 8).<sup>2</sup> Barbův slovník má sice charakter výrazné programové estetiky, tím spíš však straní uměleckému divadlu (např. v kapitole *Divadelní antropologie*). To jsou ovšem (i vzhledem k výše nastolenému filologickému vymezení) přinejmenším diskutabilní stanoviska, neboť není zřejmé, v čem tato „uměleckost“ spočívá. Lze ji snad považovat za hlavní kritérium, které pomůže při určování jakéhosi společného základu, „konstitutivního minima“ všech „divadel“? Je tento nárok na „uměleckost“ onou souvislostí, kterou hledá Pavis „mezi ‚primitivním‘ rituálem, bulvární hrou, středověkým mysteriem, nebo představením vycházejícím z čínské či indické tradice“ (PAVIS 2003, s. 98)? Nebo je snad právě tím, co by Kopeckému vystihlo jím hledaný „společný jmenovatel divadel, jako byla například francouzská dvorská tragédie za časů Racinových a divadla českých lidových loutkářů s repertoárem ‚Loupežníků na Chlumu‘ a ‚Posvícení v Hudlicích““ (BERNARD 1983, s. 11)?

Například festival *Velkolhotecké divadelní rejžování*, který se koná každoročně od roku 2008 v červnu ve Velké Lhotě (okres Jindřichův Hradec) plní zcela jinou než „uměleckou“ funkci, jak ostatně v několika studiích dokládá i jeho hlavní organizátor a režisér Vít Větrovec (VĚTROVEC 2013 a 2014). Témata inscenací, na kterých se podílejí také sami obyvatelé Velké Lhoty, jsou často inspirována tzv. živou pamětí vsi. Ostatně právě tato skutečnost je podle Větrovcova tvrzení zdrojem drobných rozepí s některými z obyvatel-diváků, neboť ti by raději viděli inscenace „klasických her“. *Velkolhotecké divadelní rejžování*, jak vyplývá ze studií jeho hlavní režijní osobnosti, směřuje skrze reflexi vlastní minulosti spíš k rozvoji tamní komunity, „obnově

---

<sup>2</sup> Drobná poznámka: Pavisův slovník, byť se v mnohém opírá i o poznatky české divadelní teorie, vychází ve své podstatě z jiné divadelní tradice, která se vyvíjela v jiných souvislostech, a proto jej v naší práci víceméně ponecháváme stranou našeho zájmu.

tradiční vesnice“, než k vytváření umělecky hodnotných děl. Tomuto záměru je též přizpůsobený i proces vzniku jednotlivých inscenací. Přitom není důvod, proč bychom tamní produkce nepovažovali za divadlo. V takovém případě se však musíme ptát, co mají tato představení společného např. s Kopeckým zmíněnou francouzskou dvorskou tragédií.

Z tohoto pohledu by mohlo být inspirativní přihlédnout k performativním studiím, neboť je možné je vnímat právě jako snahu o rozšíření pojmu divadla mimo uměleckou oblast. U Richarda Schechnera totiž nalézáme už v šedesátých letech tvrzení, že divadlo je zahrnuto do širšího spektra tzv. performančních činností, neboť s nimi má hned několik společných rysů – specificky uspořádaný čas, pravidla, specifickou hodnotu předmětů (z hlediska dané činnosti neúměrně vyšší, než je jejich reálná hodnota) a neproduktivnost (daná činnost se vyčerpává sama sebou, SCHECHNER 2009, s. 15). Jejich součástí jsou pak kromě divadla i rituály, sporty, dále tanec, hudba, hry ad. Vzhledem k záběru performančních studií je evidentní, že jejich kritériem není „estetično“ nebo „uměleckost“, nýbrž spíš specifičnost jejich „konání“. Tento přístup má pochopitelně mnohá úskalí, kterým je nutné se věnovat podrobněji. Pro nynější záměr je dostačujícím zjištěním, že u Schechnera divadlo není pouze záležitostí umění, ale ocitá se v mnohem širší oblasti aktivit. Takové východisko se jeví metodologicky výhodnější, protože jednak není zatížené hodnocením, resp. uměleckou hodnotou, a jednak dokáže zahrnout různorodé divadelní aktivity. Zkoumání divadla z pohledu jeho mediality, tedy s ohledem na specifika jeho zprostředkovávané povahy, by mělo tato hlediska zohlednit.

Slovo „divadlo“ má pochopitelně i další významy. Vybrané slovníky uvádějí přinejmenším divadelní budovu, divadelní sál, divadelní prostor i jeho části, dále soubor (případně povolání divadelníků), instituci a právníký subjekt, obecně místo nějakého dění anebo například synonymum pro drama ad. Kopecký pak také uvádí, že divadlo má svůj význam ve slangové řeči („nehraj divadlo“ ap.). Pro účely této práce však tato pojetí stojí stranou našeho zájmu, neboť nesledují divadlo z pohledu jeho mediální „podstaty“.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Píšeme podstatu s uvozovkami, neboť jí myslíme spíš zakládající, konstitutivní rysy divadla, a nikoliv nějakou jeho skutečnou substanci, jak se užívá v běžném slova smyslu.

# 1 Nezáznamová (bezprostřední) povaha jako systémový rys divadla

Pro rozlišení mezi záznamovou a nezáznamovou povahou jednotlivých mediálních oblastí je nejprve třeba vymezit jeden z podstatných rozporů uvnitř záznamových médií, který navíc podtrhuje zprostředkovávanou povahu média jako určitého typu přenosu. Podívejme se proto na Flusserův esej *Za filosofii fotografie* (FLUSSER 2013) publikovaný na začátku osmdesátých let, který přináší zcela klíčové poznatky na poli mediality fotografie. Máme na mysli především Flusserovu koncepci tzv. „technického obrazu“, tedy obrazu vyrobeného přístroji, který nahrazuje „tradiční obrazy“ reprodukcemi a zaujímá tak jejich místo ve sféře konzumace vizuálních obrazů – obrazů ve významu picture (FLUSSER 2013, s. 22). I přesto, že „technické obrazy“ zdánlivě vytvářejí dojem, že je není třeba dešifrovat, protože jsou „oknem“ do reality a mají objektivní povahu, nejsou podle Flussera skutečným nebo snad ideálním záznamem reality. Důvěra v jejich „pravdivost“ je pouhým klamem, protože „nejsou – jako všechny obrazy – pouze symbolické, spíše znázorňují ještě daleko abstraktnější komplexy symbolů než tradiční obrazy“ (FLUSSER 2013, s. 18). To je důsledek jejich specifického kódování, které probíhá uvnitř aparátu (v „black boxu“), a nikoliv během tvorby jako v případě malby, kdy člověk-malíř „kóduje“ svou vizi na plátno. Povaha „technického obrazu“ tedy spočívá v zakódování určitým přístrojem (ať už se jedná o fotoaparát, nebo kameru) a omezené možnosti tohoto kódování následně vyvrací představu o objektivitě fotografie. Jeho povaha taktéž značí umělost fotografie (i filmu), tzn. její nesamozřejmost, která vyžaduje znalost určité konvence, aby ji byl divák schopen dekódovat (to ovšem platí také pro malbu, byť „technickým obrazem“ není). Zároveň ale poukazuje i na záznamový charakter fotografie (filmu), a tedy na její nepřímost. Flusser se proto dotýká i samotné podstaty mediality jako přenosu, tj. zprostředkování skutečnosti, byť se pohybuje pouze v rovině záznamových médií. Nárok na „pravdivost“ přitom podle něj nelze považovat za relevantní kritérium při určování mediality fotografie. Stejně tak bychom ale mohli dodat, že kritériem už vůbec není její „umělecká hodnota“, kterou Flusser ponechává zcela stranou.

Výše zmíněný rozdíl v kódování (mechanická reprodukce versus přetavení živého vidění do malby) ovšem ještě pochopitelně neodlišuje záznamovou povahu od nezáznamové, neboť je rozporem uvnitř záznamu. Pro takové rozlišení naopak bude podstatné, že jsou v obou případech předměty fixované mimo jejich reálné bytí – jedná se o vytvořené emulze nebo nanášené barvy evokující obraz.

Flusserovu koncepci je možné částečně ověřit i díky sémiotickým poznatkům na poli teorie umění. Stačí vzpomenout Etlíkovu analýzu citátu z Tesichovy divadelní hry *Na otevřené cestě*. Etlík se nejprve zabývá sémiotickou analýzou malby – portrétu –, aby pak v závěru vymezil záznamovou povahu filmu. Jejím kritériem je podle něj odlišná povaha materiálu – na jedné straně je člověk (lidské tělo) zdrojem zaznamenané (a zprostředkované) podoby, na druhé pak je zcela odlišný materiál, kterým je prováděna definitivní fixace znaku. „Oba Angelové (ať už jeden z nich jako model portréту, nebo druhý jako filmový herec) se na přímém divákově zážitku sice podílejí svou zaznamenanou podobou, ale zároveň má tato podoba vždy charakter jenom zprostředkované, v jiné časové dimenzi ‚zpracované‘ entity. Tato definitivní fixace znaku je ovšem ještě prováděna zásadně jiným materiálem, než je ten, který k vytvoření filmové postavy nebo portréту poskytují oba Angelové – je prováděna mimo jejich skutečné tělo“ (ETLÍK 1999, s. 4). Divák je tak v kontaktu pouze a jen s obrazem, resp. s oním „technickým obrazem“. Flusserovy poznatky umožnily vymezit rozpor uvnitř záznamových médií, který se částečně dotýká jejich specifické mediální povahy, na základě Etlíkovy analýzy jsme nyní dospěli k základnímu mediálnímu rozdílu mezi záznamovostí a nezáznamovostí.

Na první pohled je zjevné, že medialitu divadla (ve smyslu konstitutivního minima potřebného k jeho vzniku) je oproti fotografii, filmu a malbě nutné nahlížet primárně prostřednictvím nezáznamovosti nebo bezprostřednosti, případně prostřednictvím „událostního charakteru“ či „živosti“. Tento předpoklad ostatně výborně vystihuje jeden z významných současných tvůrců – Alejandro Jodorowsky: „Ostatní umění po sobě nechávají popsané stránky, nahrávky, obrazy či svazky, objektivní stopy, které čas smývá jen velmi pomalu. Divadlo naproti tomu nemusí trvat ani jeden celý den v životě člověka. Sotva se narodí, už musí zemřít“ (JODOROWSKY 2015, s. 58). Pojem nezáznamovosti (bezprostřednosti) přitom sice nemá přímou historickou kontinuitu, přesto lze určitá východiska vysledovat už na počátku 20. století. To dokládá berlínská teatroložka Erika Fischer-Lichte s Jensem Roseltem: jedinečnost přítomnosti představení spolu s odmítnutím literatury na divadle byly klíčovým podnětem pro Maxe Hermanna, aby v Německu založil samostatný obor divadelní vědy

(FISCHER-LICHTE, ROSELT 2005, s. 147). Rovněž Hermannův současník Otakar Zich rozvíjí první ucelenou systémovou estetiku divadla<sup>4</sup> na podkladě časovosti představení: „dramatické dílo je to, co vnímáme (vidíme a slyšíme) po dobu představení v divadle“ (ZICH 1987, s. 13). Už v počátcích teoretického myšlení o divadle je tedy kladen důraz na „událostní“ charakter představení, který předpokládá absenci hmotného substrátu a implicitně odkazuje na nezáznamový charakter divadla. Otázkou ovšem je, jakým způsobem oné „událostní“ povaze rozumíme. Událostí bychom totiž mohli rozrušit modernistickou dualitu obrazu a textu. Ostatně k tomu nejspíš směřuje i Fischer-Lichte, která se vymezuje vůči klasické estetice díla, tvorby a recepce a s odkazem na performativní obrat vytváří tzv. „estetiku performativity“ vycházející z „proměny díla v událost“. Jakým způsobem tento radikální apel Fischer-Lichte pomůže při definování mediální „podstaty“ divadla? Co přesně máme na mysli onou dnes toliko skloňovanou událostí? Jaké jsou její rysy a jaký je rozdíl mezi „živostí“ („liveness“) a nezáznamovostí, resp. bezprostředností, které ji mají spoludefinovat? Je ovšem třeba přiznat, že ani „událostní“ charakter, ani nezáznamovost nejsou kritérii, která by při posuzování mediálních specifik divadlo odlišily od koncertu, cirkusu nebo například od (umělecké) performance. Z toho důvodu bude třeba se dále zabývat také termínem kontaktnost, resp. zpětnovazební komunikace nebo interakce.

## **1.1 V čem se na mediální bázi odlišují obraz, fotografie a film od divadla?**

Konstatovali jsme, že záznamovost fotografie, filmu i malby je mediální záležitostí. Pochopitelně se z tohoto sevření občas snaží vymanit (kinoautomat ap.), ale vždy se důsledně vzato pohybují pouze v možnostech daného média, takže bezprostřední a interaktivní povahy vlastní nezáznamovým médiím ze své podstaty nemohou nikdy dosáhnout. To je dáno právě odlišným materiálem zaznamenané podoby a definitivní fixace znaku. Problematicčnost opuštění vlastní mediality ukazuje ostatně i vývoj výtvarného umění (především) ve 20. století, který lze s vědomím jistě obecnosti označit za posun od malby k výtvarné performanci, tedy od záznamového k nezáznamovému – bezprostřednímu, což ovšem ještě nutně nemusí znamenat k divadlu.

---

<sup>4</sup> Ačkoliv ji nazývá estetikou dramatického umění, lze pro naše účely, jak ostatně poznamenává ve své revizi Etlík (ETLÍK 1999, s. 7), zjednodušeně mluvit o divadle.

Moderní, ale především pozdně moderní a současné výtvarné umění všelijak narušuje prostor galerie anebo ho rovnou opouští. To je nepochybně důsledek institucionálního selhání galerie v první polovině 20. století v tom smyslu, že si osobovala normativní autoritu, činila z umění instituci a relativizovala normu vkusu. Z tohoto pohledu představuje jeden z klíčových zlomů ve vnímání uměleckého díla (a to nejen v kontextu sochařství) známá Duchampova *Fontána* – převrácený pisoár z výstavy Společnosti nezávislých umělců (1917), který sice nebyl prvním autorovým kontroverzním dílem (např. *Akt sestupující se schodů*, č. 2), ale primát společenského skandálu dozajista stále drží. Tím, že Duchamp na výstavě instaloval fádňi předmět běžného užívání, odhalil pro umělecké dílo zcela zásadní úlohu kontextu, resp. funkce rodící se na základě tohoto kontextu (*Fontána* vyvolala kontroverzi svým cizorodým umístěním v galerii). To znamená, že Duchamp předjímá to, co přichází o několik let později například u Jacksona Pollocka, ale také Allana Kaprowa, Josepha Beuyse a mnohých dalších. V tomto kontextu je ostatně nutné vnímat např. i Cattelanova *Komedianta* z roku 2019 (banán přelepený lepicí páskou v galerii v Miami), který měl nejspíš také díky vysoké prodejní ceně a následnému snědení jiným umělcem velmi silnou odezvu napříč světovými médii. A to dokonce do té míry, že se jej následně chopila mnohá marketingová oddělení a v mnohých variacích se objevovaly další a další předměty přelepované lepicí páskou (Carrefour, Ikea aj.). Je ovšem zjevné, že tyto reklamní kampaně už plní úplně jiné funkce než původní Cattelanův *Komediant*. V jeho případě je však překvapivé, že i přes znalost *Fontány*, ready-mades a vývoje výtvarného umění ve 20. století je na základě domněle absentující řemeslnosti více zpochybňována jeho umělecká povaha než diskutována jeho umělecká kvalita. Zjednodušeně řečeno vyvolává spíš otázku: „Proč je toto uměleckým dílem, když si to může kdokoli na zeď nalepit sám?“ než „Jakým způsobem toto dílo vypovídá o skutečnosti?“ Nejedná se přitom o ojedinělou záležitost, stejně tak lze vnímat např. Littmanovu instalaci *For Forest – The Unending Attraction of Nature* na fotbalovém stadionu Wörthersee Stadion (2019). Les, který zde nechal vysadit, plní též právě na základě proměněného kontextu zcela jinou funkci než jakýkoliv jiný les (ale mohl by být i zcela identický) rostoucí kdekoli v krajině. Vraťme se ale ještě zpátky ke Kaprowovi a Beuysovi, protože oba autoři sice opouští malbu, nicméně i přesto se stále pohybují v intencích výtvarného umění. A to především z toho důvodu, že neopouští obraz. Např. *Kojot: Mám rád Ameriku a Amerika má ráda mne* (1974), kdy se Beuys zavřel v jedné speciálně upravené newyorské galerii sám do klece s kojo-tem a několik dní zůstal uvnitř, se sice odehrával bezprostředně před zraky diváků, nicméně tato bezprostřednost sloužila pouze k amplifikaci média (detailněji tuto

problematiku vysvětlíme v kapitole 3). Beuys „vystupuje“ z obrazu ve smyslu „tradiční“ malby (a vytváří nový rám nebo chcete-li hranici), integruje přítomné tělo přímo do zobrazení, ale nevystupuje z obrazovosti. Jaroslav Vostrý s Miroslavem Vojtěchovským, zabývající se právě Beuysovým *Kojotem*, k tomu poznamenávají, že „symbolická rovina Beuysovy akce je umocněna de facto nasazením jeho vlastního života“ (VOJTĚCHOVSKÝ, VOSTRÝ 2008, s. 232). Právě tento rys, který u Duchampa (poměrně logicky) chybí, je přitom pro tzv. performativní charakter příznačný, neboť u diváka přirozeně vyvolává pocity strachu o život umělce.<sup>5</sup> V případě nenadálého sledu událostí by byl divák nucen zasáhnout, asi si lze jen stěží představit situaci, kdy kojot pojíždá svého společníka a humanisticky smýšlející člověk tehdejší doby jeho hodování nečinně přihlíží. Takové ukončení performance bylo například vyústěním *Tomášových rtů* (*Lips of Thomas*) Mariny Abramovićové, kterému se budeme podrobně věnovat později. Pro nás je nyní podstatné, že na příkladu Beuyse a potažmo i Abramovićové je patrné, že výtvarná performance přichází z potřeby určité rekvalifikace výtvarného média, záměrně atakuje divákovy smysly, zdůrazňuje přítomnost (ve které se realizují všechny sémantické významy vyplývající z přítomnosti živého performeru)<sup>6</sup> a dodejme ještě, že směřuje k určitému (významovému) bodu, je jím v důsledku podmíněna.

V oblasti výtvarného umění tedy dochází především ve druhé polovině 20. století k výrazné rekvalifikaci média, přičemž je zdůrazňována jeho komunikační složka, resp. bezprostřednost. Otázkou zůstává, nakolik lze tuto proměnu ztotožňovat s divadelními principy, resp. v čem se výtvarná performance může lišit od divadla, pokud se od něj vůbec lišit má. V tradičním spektru vizuálních umění – filmu, fotografii a výtvarném umění (kromě živých obrazů, happeningu, performance ap.) – však z jejich podstaty nedochází k živému, bezprostřednímu kontaktu v měřítku 1:1, jinými slovy k setkání „živého s živým“, jak píše Etlík (ETLÍK 1999, s. 8), tedy v oboustranné přítomnosti jejich nezprostředkovaného totálního životního bytí. Konkrétněji třeba u malby: divák vstupuje do prostoru, kde se kontaktuje s artefaktem, na základě jeho „kognitivních pokynů“ následně spoluvytváří estetický objekt, skrze nějž pak

---

<sup>5</sup> Srov.: Performativní charakter tradičního i nového cirkusu, který spočívá v obavě o život artistů (NEZNAL 2012b).

---

<sup>6</sup> Přesnější by ovšem bylo mluvit o apelativnosti než přítomnosti, která je záležitostí jiného řádu, řádu díla.

vede „dialog“ s uměleckým dílem. Nicméně nestává se součástí estetického objektu, stojí mimo něj.

V divadle je situace jiná. K bezprostřednímu kontaktu zde totiž dochází mezi hercem a divákem. Nejedná se však o výsostně divadelní specifikum – k bezprostřednímu kontaktu dochází i v případě performance, na koncertě nebo při jakémkoliv podívání. K interaktivním momentům může také docházet u přímých přenosů anebo při reality show, kterých se divák u obrazovky „účastní“ skrze nesčetná hlasování. Nicméně divák zde není spoluvůrce média, dokonce by se dalo mluvit spíše o tom, že se vždy jedná o určitou snahu o překročení média (jeho konstituce). Specifikum divadelního média je tedy proto třeba hledat v jedinečnosti tohoto kontaktu.

## **1.2 „Zpětnovazební kontakt“, „kontaktnost“, „komunikace komunikací o komunikaci“**

Z výše řečeného vyplývá, že oním zprostředkovatelem v divadle je herec v tom smyslu, že právě on a nikdo jiný kontaktuje diváka. V české teorii divadla ovšem nepanuje v pojetí této specifické „kontaktnosti“, „zpětnovazební komunikace“ nebo „interakce“ shoda. Uvedme proto tři příklady, které ozřejmí její rozdílné chápání.

Studie Iva Osolsobě *Dramatické dílo jako komunikace komunikací o komunikaci* přináší, jak i její autor v úvodu prohlašuje, variaci na Zichovu definici dramatického umění, kdy „dramatické dílo je umělecké dílo předvádějící vespolné jednání osob hrou herců na scéně“ (ZICH 1987, s. 54). Na základě teorie modelování a teorie komunikace v ní Osolsobě dokládá, že je možné pojem dramatického díla chápat v intencích vyššího řádu – uměleckého díla. To lze následně zahrnout pod „zprávu“, „sdělení“, „komunikaci“ (OSOLSOBĚ 2002, s. 92). Obdobně postupuje v případě pojmu hry, byť, jak upozorňuje, v určitých teoriích je naopak komunikace pojmu hry podřazená. Poslední dosazení pojmu komunikace se týká Zichova principu dramatická, totiž vespolného jednání, které tedy Osolsobě tlumočí jako vespolnou komunikaci.

Pro naše účely je podstatné především první nahrazení pojmu díla pojmem komunikace, neboť se dotýká vztahu, který je středem naší pozornosti, a sice vztahu jeviště a hlediště. Vzhledem k tomu, že podstatou díla je podle Iva Osolsobě komunikace nebo sdělování, je právě taková substituce navíc nejméně sporná. Z hlediska toku informací mezi jevištěm a hledištěm pak lze podle něj formulovat tři

typy komunikace: „1. výlučně jednosměrnou komunikaci divadelním představením; 2. jen občasnými v protisměru jdoucími zprávami (responzemi) publika; jako responze fungují většinou stereotypní konvencionální reakce (potlesk, výjimečně pískání, dupání, volání), a ovšem také základní emocionální projevy (smích, slzy) a bezděčně ‚přirozené znaky‘ nedostatečného zaujetí (kašlání, šeptání, šum, vrzání sedadel, chrastění sáčků); 3. stálým vzájemným opticko-akustickým kontaktem, přičemž zpráva typu 2 a 3 slouží účinkujícím jako korigující zpětná vazba“ (OSOLSOBĚ 2002, s. 98–99).

Toto schéma se však z dnešního pohledu jeví jako nedostatečné, neboť Osolsobě, i přestože aplikuje teorii komunikace a teorii modelů, zůstává stále v mezích Zichovy definice, tzn. straní oné umělé, sémiotické nebo noetické struktuře divadelního aktu, tedy divadlu postavenému na znakovosti. Tato typologie vztahování se jeví ště a hlediště navíc nevymezuje divadlo například vůči performanci nebo podívané. Jedná se spíše o typ sdělování modelem, které je sice živě zprostředkované, ale divák figuruje pouze jako příjemce zprávy, na kterou určitým způsobem reaguje, nikoli jako její „spoluautor“. To je patrné z prvních dvou typů komunikace: Osolsobě ji omezuje buď na pouhé sdělování tvarem (1), nebo ony typy běžných reakcí (2). Připouští sice jistou interakci – dvousměrnou komunikaci mezi hledištěm a jevištěm (jistý zpětnovazební charakter – 3), nicméně ta je stále koncipovaná v rámci tvaru, tzn. že je podpůrnou složkou oné záměrně tvarované struktury, ale nikoliv mediálně konstitutivní složkou divadla. To ostatně dokládá i adjektivum korigující, které značí jistou druhotnost, nikoliv však princip ustavující samotné médium. Ideálem takové divadelní komunikace by byla například reakce v podobě smíchu při uvádění komedií, která herce „informuje“ o přiměřenosti jeho výkonu. Na základě této odezvy pak ovšem herec reaguje opět tvarem – výkonem.

Komunikace, tak jak ji pojímá Osolsobě, je tedy součástí divadelního aktu v tom smyslu, že divák je v neustálém opticko-akustickém kontaktu s herci a ostatními diváky, přičemž z jeviště (tvaru) přijímá určité (záměrné) sdělení, na které responzivně reaguje. Konstatovali jsme také, že takové pojetí reflektuje komunikaci pouze jako podpůrnou složku divadelního tvaru, resp. vnímání. To ostatně stvrzuje sám Osolsobě, když píše, že vzájemná komunikace je v divadle „limitní případ dialogu“ (OSOLSOBĚ 2002, s. 98). Na příkladu inscenace, resp. představení pro děti s názvem *Chroust* (režie: A. Ducháčková, premiéra: 4. 12. 2010), kterou se v následujícím odstavci pokusíme analyzovat, je ovšem vidět, že s takto koncipovanou zpětnova-

zební komunikací si nelze vystačit.

Příběh *Chrousta* se odvíjí od osudu kuchaře Pepíka Slepíčky a jím obdivované Nely Nylonové. Pepík Slepíčka je podřadný pouliční kuchař, s přispěním „vesmírné chuti“ se však vypracuje na jednoho z předních kulinářů. V této zkratce se sice příběh nezdá příliš složitý, nicméně s notnými scénickými odbočkami tvůrců už tak jednoduchý není. Právě proto se po uplynutí asi tři čtvrtě hodiny představení v prostorách KD Mlejn polovina dětského publika sborově zvedla (nepochybně však už předtím proběhla nějaká „tichá pošta“, aby se děti na takovém plánu domluvíly) a za doprovodu svých rodičů se chystala k odchodu. Tento okamžik je přitom v centru našeho zájmu, protože herečka Anna Duchanová „vystupuje z role“ a pokouší se děti v sále udržet. Ptá se jich, proč odcházejí, a když jí děti naznačí, že „tomu“ zkrátka nerozumějí, začne jim „to“ vysvětlovat. Ukazuje jim herce Chrousta a objasňuje jim, že jeho postava je strůjcem všeho dění na jevišti. Zároveň jim představuje rekvizity, půjčuje jim je do rukou a nastiňuje, jak se podílejí na fikčním světě. Převypráví příběh a vysvětlí, že ona sama v něm hraje Pepíka Slepíčku. Děti se poměrně rychle zorientují a Duchanová plynule přejde zpátky do „hry“. Během tohoto zcela nezáměrného intermezza se přitom primárně nerodí nový význam (ačkoliv například rekvizity, jež si děti mohou osahat, zvyšují aktivizaci inteligence těla taktilní zážitek diváků), pouze se tu na základě specifické komunikace zdůrazňuje setkání („spolubytí“). Toto intermezzo se pak následně vrací i do záměrného, estetického tvaru a představení jako takové ho celé zahrne.

Tato interakce diváků a herečky přesahuje rámec pouhé responze nebo akusticko-optického vjemu. Přitom má zásadní vliv na představení a potažmo proměňuje i inscenaci. Nelze ji tedy od představení oddělit jako něco přidruženého tvaru a vnímání (není pro nás teď ani tak podstatné, že se u *Chrousta* jedná o náhodný podnět). Zpětnovazební komunikace se naopak v tomto případě ukazuje jako klíčová (pro tvar i samotné představení). Vychází tedy jako nutná podmínka zrodu divadelního aktu, v tom smyslu, že divák na základě interakce spoluvytváří představení. Této konstitutivnosti si všímá ve svém slovníku také Petr Pavlovský, byť jeho pojetí má k Osolobého omezenému přístupu stále poměrně blízko.

Pro Pavlovského není zpětnovazební kontakt pouze korigující, nýbrž i konstitutivní a oproti jiným uměním pouze pro divadlo nezbytný: „kontakt v umění je zpětnovazební způsob komunikace uměleckého díla s konzumenty, [...] je jádrem divadelnosti, [...] publikum reaguje na vznikající dílo a tvůrci reagují na projevy publika“

(PAVLOVSKÝ 2004, s. 156–157). Problematicnost Pavlovského pojetí však spočívá v tom, že není zcela zřejmé, mezi kým komunikace probíhá. Na jedné straně komunikuje dílo s konzumenty a na druhé tvůrci s publikem. Zdálo by se možná, že se jedná o drobnou nedůslednost, ale jsou to dvě zcela odlišné dimenze. Domnívám se, že Pavlovský má na mysli spíš tvůrce ve smyslu zformovaného herce. To znamená, že pro Pavlovského je zpětnovazebně kontaktním vlastně dílo (živě, performativně, jak píše, předváděné), a nikoli médium. A s tím bohužel dnes již nelze vystačit. Vezměme pro názornost ještě jeden příklad – klauzurní představení studentů KALD DAMU *Mé trápení* (režie: K. Jandáčková, premiéra: 27. 5. 2013).

V průběhu jedné scény, kdy Helga (Lucie Valenová) hystericky polyká konzervy Salka, se mezi diváky rozplakalo batole. Poměrně všední situace, řekli bychom. Dítě nepřestávalo brečet, a tak se jeho matka, nejspíš právě s ohledem na onen záměrný, estetický tvar, rozhodla přejít celou scénu k východu. Diváci i herci vytušili nepříjemnost takového odchodu a projevíli s matkou soucit (diváci uhýbali, herci zpomalili ap.). Načež se pozornost opět vrátila ke scéně. A právě v té chvíli se divákům asociativně spojila rozlitá červená barva na zemi a skapávající mléko s motivem mateřství či těhotenství (není ani podstatné, že tento význam byl z hlediska záměru správný). Porozuměli tvaru a společně se nad svým poznáním lehce zasmáli. Herci reagovali totožně. Nebylo to ovšem v žádném případě dílo, resp. tvar, který by tento okamžik zprostředkoval. Jednalo se naopak o prostý „život“, který se takto nezáměrně prolнул do média, stal se jeho součástí. Například u filmu nic takového není možné. Diváci mohou reagovat jakkoliv, nicméně tyto reakce nikdy nemohou být součástí média. I kdyby opustili sál, tak film běží dál, mediálně netknutý. Pavlovského vymezení zpětnovazební divadelní komunikace ovšem takový způsob komplexního zahrnutí mimouměleckého projevu neumožňuje, protože nepočítá s komunikací mezi divákem a hercem-člověkem.<sup>7</sup>

Takovou komunikaci naopak do zpětnovazebního kontaktu zahrnuje Etlík, neboť pro něj zpětnovazební kontakt vyplývá jednak z tvarování (noetiky) a jednak z latentní komunikace ze „života“ nebo lépe ze „života“, který je neustále přítomen

---

<sup>7</sup> Ze zahraničních konceptů má k Pavlovského pojetí blízko např. autopoiesis zpětnovazební smyčky Eriky Fischer-Lichte. Byť sice počítá s hercem-člověkem, soustředí se především na jeho tělesnost, a tak se v důsledku nejedná o onu komplexní trojrozměrnou komunikaci jako v případě, který uvidíme vzápětí. Otázkou navíc zůstává, jestli její pojetí tělesnosti není dokonce převrácenou sémiotikou, neboť je chápáné významotvorné.

při vnímání tvaru (ontologie). Divák je pro Etlíka „přímým svědkem hry, buď jako partner a přímý účastník společného hledání tohoto tvaru, anebo tu prostě pobývá s druhými lidmi a je mu s nimi dobře, a tvar a jeho výpověď je jenom záminkou, méně důležitou složkou divadelního zážitku“ (ETLÍK 1999, s. 22). Do díla následně prosákne i tato nezáměrně přirozená komunikace. Dalším příkladem mohou být třeba časté povzdechy herců, jak se jim představení s určitým konkrétním publikem nevydařilo. Co tento vstup nezáměrnosti a obecněji i ontologie do díla jako takového znamená, budeme analyzovat v závěrečné kapitole. Přesto je už teď zřejmé, že Etlíkovo pojetí zpětnovazebního kontaktu jako určitého subtilního dialogu se od Pavlovského liší v tom, že vychází z takového spolubytí diváků a herců v prostoru, které zapojuje člověka komplexně (tělesně, duchovně, technicky, lidsky, a dokonce i přátelsky či nepřátelsky), a jedná se tedy v plném slova smyslu o trojrozměrnou komunikaci. Etlíkův zpětnovazební kontakt není orientovaný pouze na vnímání (tvaru), přesahuje pouhou responzi a díky tomu je schopný vstřebat i ony nezáměrné (byť mohou být v určitých představeních i záměrně využívané) invaze „života“, který si v určitých chvílích může „říci“ také o svoji pozornost (avšak může tak učinit vždy pouze v rámci již ustaveného média). Odtud pak plyne poměrně banální závěr, který má ovšem zásadní vliv na medialitu divadla: „v divadle herec a divák tvoří neodlučitelnou dvojici. A to natolik významnou, že teprve díky ní – díky vzájemné spolupráci – se realizuje divadelní představení“ (ETLÍK 1999, s. 5).

Medialita divadla je postavená na recepci a odvíjí se prozatím kromě nezáznamovosti od interakce, kontaktnosti či zpětnovazební komunikace. Zároveň lze z Etlíkova pojetí zpětnovazebního kontaktu vyvodit, že médium divadla lze postavit na souběžnosti mimosémiotického vjemu (onen „život“) a vjemu záměrně sémiotického („tvar“), což jsou dvě ontologicky nezávislé roviny.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Například zažitý termín repríza je pak zcela v rozporu s tímto teoretickým předpokladem, neboť pomíjí jedinečnost každého představení.

### **1.2.1 „Není pevné hranice mezi oblastí estetickou a mimoestetickou“ (MUKAŘOVSKÝ 1966, s. 19)**

Drobný komentář k předchozímu závěru: byt se jedná o dvě ontologicky nezávislé roviny, neznamená to, že by byly přesně odděleny a navzájem neprostupné. Ba naopak vztah těchto dvou oblastí je vymezen dynamicky. Etlik totiž explicitně navazuje na strukturalistickou estetiku, především na pojetí estetické a mimoestetické oblasti u Jana Mukařovského.

Ústředním pojmem Mukařovského estetiky je estetická funkce. Pro naši úvahu je podstatné především to, že ji Mukařovský nechápe jako statickou vlastnost předmětu, nýbrž jí přiznává proměnlivost (určenou např. „společenským prostředím“ [MUKAŘOVSKÝ 1966, s. 26]). To zároveň znamená, že estetickou funkci nelze nahlížet z pohledu objektu (účelově), ale naopak od subjektu, čemuž odpovídá i obecnější definice jakékoliv funkce: „funkce je způsob sebeuplatnění subjektu vůči vnějšímu světu“ (MUKAŘOVSKÝ 1966, s. 69). Tuto „celkovou reakci subjektu na okolní svět“ (MUKAŘOVSKÝ 1966, s. 68) následně Mukařovský tlumočí skrze dva, resp. čtyři typy funkcí. Rozlišuje mezi funkcemi bezprostředními, tj. těmi, které se přímo týkají skutečnosti (pojmenovávají ji nebo ji bezprostředně pozměňují), a funkcemi znakovými, tj. těmi, pro něž není skutečnost nástrojem, nýbrž znakem (skutečnost působí skrze určitý znak anebo proměňuje skutečnost ve znak [MUKAŘOVSKÝ, 1966, s. 69–70]).

Pokud tato východiska vztáhneme na uměleckou oblast, resp. oblast estetična, pak je podle Mukařovského zřejmé, že zde je estetická funkce „za normálního stavu“ dominantní (tj. pro vznik a vnímání díla prioritní), ovšem nikoli jediná. Její nadřazenost tedy neznamená neprostupnost, což dokládá na mnoha příkladech (např. na architektuře, kde estetické funkce vždy konkurují funkce praktická). Tyto protikladné tendence jsou zároveň zdrojem napětí a dokládají dynamičnost vztahu mezi estetickou funkcí a ostatními funkcemi, stejně jako mezi estetickou i mimoestetickou oblastí. A vzhledem k tomu, že tedy „nejde o oblasti přesně oddělené a navzájem nesouvislé“, charakterizuje Mukařovský tuto dynamičnost vztahu mezi estetickou a mimoestetickou oblastí jako dialektickou antinomii (MUKAŘOVSKÝ 1966, s. 20). Závěr z toho plynoucí je pro nás zcela zásadní: „není pevné hranice mezi oblastí estetickou a mimoestetickou; neexistují předměty a děje, které by svou podstatou nebo svým ustrojením byly bez ohledu na dobu, místo i hodnoti-

tele nositeli estetické funkce, a jiné, které by, opět pro své reálné uzpůsobení, byly z jejího dosahu nutně vyloučeny“ (MUKAŘOVSKÝ 1966, s. 19).

To právě tak platí i pro vztah sémiotické a mimosémiotické oblasti. Kdybychom parafrázovali Mukařovského tvrzení vyplývající z výše řečeného, totiž že „nelze jednou provždy stanovit, co uměním je a co nikoli“ (MUKAŘOVSKÝ 1966, s. 21), mohli bychom říct, že nelze jednou provždy stanovit, co sémiotickou oblastí je a co nikoli. Dokladem toho může být jedno z uvedení *Nesnesitelné tekutosti bytí 2.0*, které se odehrávalo zhruba hodinu po konci jedné z prvních demonstrací spolku Milion chviliek pro demokracii na Václavském náměstí v Praze. Diváci, kteří se zúčastnili demonstrace a poté i představení, totiž vyhodnotili jednu pasáž z úvodního monologu jako narážku na jejich aktuálně prožitou zkušenost („Stejně je jasné, že se to stane. Teda možná že se to už taky děje. Co když už to začalo? Já jsem o tom začala mluvit před pěti minutami, ale co když to všechno začalo už před hodinou?“). Tato reference se následně ukázala natolik významnou, že diváci nakonec vnímali výpověď celého představení skrze aktuální společenskou situaci, tedy jako oporu v přesvědčení, že aktivizace občanské společnosti může přinést změnu.

Na závěr této poznámky je třeba upozornit, že paralelnost mimosémiotické a sémiotické oblasti pochopitelně není sama o sobě výsadou divadla a náleží i jiným uměním, resp. médiím. V divadle je ovšem tato neustálá vzájemná souvztažnost obou oblastí podmínkou zrodu celé jeho „podstaty“, tedy součástí jeho mediální konstituce. V tom smyslu se jedná o svébytně divadelní záležitost.

### 1.3 Herecký akt jako ztvárnění a komunikace zároveň

Řekli jsme, že totální trojrozměrná zpětnovazební komunikace nebo interakce, která není omezena pouze vnímáním tvaru, nýbrž vychází i z „ontologie“, je mediálním specifikem divadla. Důsledné uchopení takto pojaté „divadelní“ komunikace musí mít nutně dopad i na povahu herectví, a tedy na interpretaci hereckého aktu (a pochopitelně má důsledky i pro chápání diváckého komponentu, kterému se ovšem budeme věnovat samostatně v kapitole 3). Nabízí se dokonce otázka, zda není možné divadelní herectví skrze tuto zpětnovazební komunikaci definovat. To by ovšem znamenalo, že je nutné přezkoumat dosavadní poznatky v oblasti divadelního herectví, ba co víc vymezit divadelní herectví vůči herectví filmovému, které,

vzhledem k odlišné povaze filmu, z takto pojaté interakce vycházet nemůže. Film sice za určitých okolností vykazuje jisté interaktivní momenty, nicméně ty, jak jsme již psali, jsou spíše jeho mediálním přesahem, neboť film není interakcí na úrovni média podmíněný.

### 1.3.1 Ztvárnění (výkon)

Byť teorie divadla přímo (a příliš) s hereckými monografiemi nesouvisí, v otázce povahy herectví lze v obou typech teatrologické literatury nalézt shodná kritéria. Herecké monografie se totiž soustředí především na analýzu hereckých výkonů. To znamená, že redukuje herectví na schopnost herce ztvárnit určitou postavu anebo jiný znak. Ztvárnění postavy je ovšem možné reflektovat i ve filmu. Ostatně nejspíš proto se monografie filmových herců od těch divadelních příliš neliší. To ovšem ještě neznamená, že filmové herectví je totožné s divadelním nebo že má stejnou povahu.

Tato tvrzení lze doložit na jedné z nejlepších současných publikací na poli herectví – *O hercích a herectví* (VOSTRÝ 2014). Jaroslav Vostrý v ní zkoumá zdroje a obecné zákonitosti herecké tvorby a na tomto podkladě následně analyzuje herecké výkony mnoha osobností 20. století. Záměrně píše výkony, protože při vši úctě k Vostrého práci musíme namítnout, že ústředním kritériem jeho knihy je právě pouze herecký výkon, resp. tvarosloví – způsob, jakým herec dospívá k výrazu postavy a jakou má tento výraz podobu. Je třeba též upozornit, že se Vostrý, co se divadelní tvorby týče, soustředí pouze na tu oblast divadla, která směřuje k vytvoření herecké postavy, tedy na onu divadelní sféru v euroamerickém prostředí převažující, která však není jedinou výrazovou možností hereckého komponentu. To by pochopitelně nebylo nikterak chybné východisko, pokud by se Vostrý nepokoušel pojmenovat obecnou povahu herectví. I vzhledem k této nedůslednosti pak Vostrému splývají portréty filmových a divadelních herců nebo lépe řečeno Vostrý v zásadě nerozlišuje mezi zaznamenaným hereckým výkonem ve filmu a divadelním výkonem realizovaným bezprostředně na základě zpětnovazební komunikace (a to ani pokud bychom zůstali v intencích omezeného Osolsoběho pojetí zpětnovazební komunikace). Přitom navíc hovoříme stále jen o výkonu. To je zjevné například u analýzy herectví Rudolfa Hrušínského, Jiřího Kodeta, Libuše Šafránkové, ale i mnoha dalších. Pro pochopení těchto východisek je nutné se ohlédnout po širším teoretickém zázemí celé knihy.

Vostrý několikrát upozorňuje, že ho zajímá herecké umění, resp. herectví jako jedna z oblastí umělecké tvorby ve vztahu k obecně estetickým otázkám a potažmo sociologii a scénologii. Herecké umění přitom pro něj vykazuje dva specifické rysy: neoddělitelnost tvůrce od výtvaru a fakt, že proces vytváření splývá s jeho výsledkem (VOSTRÝ 2014, s. 39).<sup>9</sup> Touto problematikou se ostatně zabývá už Otakar Zich v *Analytické teorii* (ZICH 1987, s. 35–56), když vymezuje umělou povahu divadla, aby jej zrovnoprávnil s ostatními uměleckými druhy. K zevrubné analýze Zichova řešení spočívajícího v upozadění herce (tvůrce znaku) za jeho dílo, za postavu (znak) odkážeme na studii Jaroslava Etlíka *Divadlo jako zakoušení: vztah noetického a ontologického principu v divadelním umění* (ETLÍK 1999). Pro naši úvahu je stěžejní především to, že u Zicha „herec existuje pro diváka reálně, ale nikoliv objektivně“ (ETLÍK 1999, s. 6). Zich se k tomuto triku uchýlil nepochybně právě s ohledem na „látkovou shodu“, která podle něj byla zdrojem nepochopení divadla: „v jediném herectví (a ovšem i v tanci) je tvořící umělec v podstatě totožný s látkou, z níž tvoří své dílo“ (ZICH 1987, s. 44). Toho si je dobře vědom i Vostrý, když mluví o neoddělitelnosti herce od postavy. Nicméně být se Vostrý pokouší „resuscitovat“ hercovu objektivitu, činí tak „zichovsky“ opět z pohledu umělého a záměrného, to znamená, že nahlíží herce pouze skrze jím vytvářený znak, tedy skrze ztvárňovanou a ztvárněnou postavu.

Tomuto tématu se obsáhle věnoval i Jan Císař v *Teorii herectví loutkového divadla*. Ta přináší především zcela nový pohled na herecký komponent loutkového divadla. Císař se ovšem v první kapitole věnuje i hereckému komponentu obecně. Jeho je-

---

<sup>9</sup> Tyto dva aspekty do jisté míry sledují Etlíkem vymezenou diferenciaci ontologického a ontogenetického pohledu na tvorbu postavy. „Ontologický pohled zkoumá především nutnost a nepostradatelnost jednotlivých stavebních prvků při tvorbě znaku.[...] Z ontogenetického hlediska bychom museli tvorbu postavy pojmut jinak. V takovém případě by bylo lépe napsat, že postavu na jevišti vytváří především herec, a zohlednit tak podíl režiséra, kostýmu a jiných prvků, podílejících se na výstavbě znaku. Ostatně: z tohoto pohledu bychom museli vzít i potaz také podíl diváckých reakcí a rovněž vliv hereckých partnerů na jevišti“ (ETLÍK 1999, s. 25). Z ontologického pohledu je tedy zásadní, že herec zabezpečuje znak, ontogenetický pohled naopak zkoumá genezi, vytváření znaku. Problém Vostrého pojetí tohoto druhého pohledu je v tom, jak vzápětí dokážeme, že tento proces vytváření vnímá příliš izolovaně a nepřipouští, že se na spoluvytváření konečné podoby znaku průběžně podílí i divák. To je ostatně důsledek substančnosti Vostrého myšlení, čemuž odpovídají i jeho až metafyzická východiska: „vycházím z toho, že tvorba v přísném smyslu, tj. umělecká tvorba, se dokonce i v případě divadelní kreace rovná vytvoření něčeho, co herce přesahuje a co tedy i po skončení reprízy jako obraz vytvořený v myslích diváků trvá“ (VOSTRÝ 2014, s. 32).

diným a výlučným materiálem je podle něj vlastní hercovo tělo (CÍSAŘ 1985, s. 23). Císař ovšem stejně jako Vostrý sleduje tento materiál pouze z pohledu výsledné podoby znaku, to znamená, jakým způsobem herec ze sebe formuje výsledný tvar, byť, a to je důležité zdůraznit, jej zakomponovává do širšího rámce – celkového uměleckého obrazu (CÍSAŘ 1985, s. 24). Císař se zabývá i druhým aspektem, který Vostrý předkládá, a sice procesem ztvárnění postavy, resp. vztahem tvarování a výsledku: „výsledek herecké tvorby – tedy definitivní umělecký obraz – je vždycky vázán na samotný tvůrčí proces“ (CÍSAŘ 1985, s. 24). A Císaře tento poznatek následně vede k artikulování jedinečnosti představení, resp. jedinečnosti každého hereckého „ztvářňování“. Volím záměrně tento pojem, neboť Císař, opět stejně jako Vostrý, si je sice vědom „událostního“ charakteru představení, nicméně tuto procesualitu vnímá izolovaně z hlediska výsledné podoby znaku, tedy nakonec onoho Zichova „díla“. Herectví je v takovém případě redukováno pouze na proces tvarování postavy (onoho Zichova Gestaltu, jak bychom mohli říct spolu s Etlíkem).

Tyto závěry jsou dány i povahou recepce, která vychází ze zmiňovaných odlišných pojetí zpětnovazební komunikace, resp. interakce. Vostrý má blíže k pojetí Iva Osolobě. Tomu odpovídá i jeho chápání vnitřně hmatového vnímání, díky kterému, jak píše, může divák (a částečně i herec) tělesně „prožít“ dané situace (VOSTRÝ 2014, s. 42–43). Vostrý jej ovšem zužuje na „prožitek“ tvaru, resp. motorický „prožitek“ tvaru. Jinak řečeno: „prožitek“ Vostrému slouží k tomu, aby byl herecký výkon přesvědčivě vnímán jak v rovině informativní, tak právě i v rovině emotivní. Takový „prožitek“ je však stále v intencích pouhé responze. A veskrze je možné vztáhnout takové pojetí vnitřně hmatového vnímání i na film. Příkladů, kdy tělesně „prožíváme“ určité gesto, pohyb, situaci ap., najdeme v historii kinematografie nespočet. Nám vystačí ten, který uvádí sám Vostrý – scénu z filmu *Yella* (2007, režie Christian Petzold), kde se Nina Hossová vrací z nádraží domů (VOSTRÝ 2014, s. 42). Vostrý sice na jejím podkladě zkoumá hereckou tvorbu (jakým způsobem Hossová dospěla zrovna k této konkrétní chůzi), nicméně stejně tak lze tento záběr analyzovat z pohledu diváka, z pohledu záznamu, který vnímá divák v kině. Vostrého pojetí vnitřně hmatového vnímání to umožňuje. To znamená, že divák na základě své vlastní zkušenosti tuto scénu tělesně „prožívá“, resp. onen Vostrým nastíněný význam (chůze demonstrující ženský půvab). V tomto náhledu však není rozdíl mezi divadlem a filmem.

Ještě než přistoupíme k příkladům, které taková pojetí herectví zkomplikují, ne-li zrelativizují, je třeba se vyjádřit k drobné nedůslednosti, která se v současné době

vlivem západních trendů rozmáhá v české kritice a ani v české teorii v ní v minulosti nepanovala shoda. Mám zde na mysli termín hrajícího herce v protikladu k jednajícímu herci. Byť se s druhým termínem poměrně často setkáváme, paradoxně nemá oporu v tradici tzv. české strukturálně sémiotické školy vycházející ze Zichovy systémové estetiky, a dokonce jí odporuje. U Zicha nalézáme zásadní požadavek na rozlišování sféry znaku a sféry významu znaku.<sup>10</sup> Jednání je pak u něj součástí sféry významu znaku, tedy záležitostí aktivity diváka: „lidé vespolek jednající = dramatické osoby“ (ZICH 1987, s. 38). Z toho vyplývá poměrně jednoduchý závěr. V Zichově estetice herec nemůže jednat, neboť svou hrou (hrou herců na scéně) k tomuto jednání teprve odkazuje. Jedná až ona osoba ve fikčním světě, a tedy ve vnímání. Vycházíme zde ze strukturálně-sémiotického předpokladu, že na jevišti taktéž není fikční svět, nýbrž pouze jeho znaky. V rozporu s předchozím tvrzením pak například Jan Císař ve zmíněné *Teorii herectví loutkového divadla* píše, že jednání je tím, co herci umožňují na jevišti proměnu, a je proto základem herecké postavy. A obdobně Císař postupuje i v pozdějším textu *Člověk v situaci*, kde opět spojuje termín jednání se sférou znaku, totiž s hereckým pohybem (CÍSAŘ 2000, s. 89–131).

Proč na tuto nedůslednost upozorňujeme? V současné odborné diskusi o divadle se ve vší obecnosti objevuje čím dál větší sklon nekriticky přejímat koncepty zahraničních autorů. Příkladem může být pojem aktér, který ovšem taktéž nemá v české teorii divadla žádnou tradici, ba naopak má blíže právě ke zmiňovanému jednajícímu herci. To následně vede k opomíjení umělé povahy divadla a s tím spjatou záměnou skutečnosti za divadlo. V takto polarizované debatě ovšem zanikají jemné nuance, které jistě projevy reality včleňují do mediality divadla, nezaměňují je ovšem za divadlo jako takové. Tomu odpovídá i náš spor o povahu herectví.

### 1.3.2 Komunikace, interakce

Vostrého publikace zprostředkovala pojetí herectví z pohledu tvarování, ztvárňování a ztvárnění postavy. Takové chápání hereckého komponentu vychází z kritizované redukce zpětnovazební komunikace na pouhé rezpozivní reakce nebo opticko-akustický vjem. Popis hereckého výkonu, který jsem před lety publikoval v *Divadle*

---

<sup>10</sup> Zich s termínem znaku přímo nepracuje, ale na základě mnohých studií (Osolsobě, Císař, Etlík) lze jeho východiska považovat za sémiotická, a tudíž k takovéto formulaci dospět.

a interakci VII., když jsem analyzoval Nebeského *Krále Leara* v Národním divadle (režie: J. Nebeský, premiéra: 10. 11. 2011), se do jisté míry pohybuje pouze v rovině znaku a zcela opomíjí totální zpětnovazební komunikaci. Nicméně i přesto je v rozporu s tímto zúženým pojetím, neboť kritizuje jednoznačnost znaku. Předložme zde lehce upravenou verzi tohoto rozboru vč. popisu inscenace, aby vystoupil rozdíl mezi tímto tradičním náhledem na herecký komponent (a potažmo inscenaci) a tím, který takový náhled ze své podstaty rozporuje. To bude posléze případ Divadla Vizita a především *Hoří, má lhotecká panenka!* (režie: V. Větrovec, premiéra: 27. 6. 2015).

Nebeského *Král Lear* odmítá kauzalitu jako kritérium a způsob percepce. Koherence, „logika“ inscenace spočívá v její obraznosti (i obrazotvornosti), vizuální asociativnosti či myšlení obrazem, pokud bychom přihlédlí k filozofii Miroslava Petříčka. Z toho je zřejmé, že v tomto případě je divácký prožitek tomu čtenářskému notně vzdálený. Doložme tento argument na několika příkladech. Úvodní situace, kdy Lear dělí své království mezi dcery, se v Nebeského režii odehrává u bazénu. Nabízí se tedy primární referenční aspekt jakési privilegované vrstvy, nicméně mnohem podstatnější se pro další průběh představení jeví rovina asociativní, ve které je scéna spíš metaforou vypuštění dětí do světa, přičemž plavecký závod může zároveň odkazovat k následným mocenským svárům. Ještě názornějším příkladem může být motiv odhazování svršků, ten se nejvýrazněji objevuje v aluzi k nacismu. V kauzální rovině by jej bylo možné interpretovat pouze jako emblematické zpodobnění zla, Nebeský však právě tuto bipolarnost (dobro/zlo) nerespektuje a v závěru nechává zemřít i Edgara. S přihlédnutím k Derridově relativizaci „binárních opozic“ Nebeský tímto způsobem rozkládá protiklady dobra a zla, aby mohl oba póly sjednotit v tématu bláznovství. Lear postupně odhazuje všechny části svého kostýmu, v pozadí vidíme z jámy vyhazované oblečení, a právě v kontextu těchto obrazů figuruje asociace nacismu – zde se zhmotňuje ono Adornovo poválečné období, ve kterém není možná žádná poezie, kde jsme všichni blázni a nazí a naše svršky se povalují všude kolem. Nositelem tématu bláznovství je přitom především Lear, resp. sám David Prachař.

Herecká postava, kterou Prachař vytváří, totiž nabízí téměř souběžně dvě významové představy obrazové, a odkazuje tedy v tomto případě ke dvěma dramatickým osobám – k Learovi (osobě inspirované Shakespearovou dramatickou postavou *Krále Leara*) a zároveň subverzivně k osobě samotného Davida Prachaře, tedy k němu samému jakožto herci této inscenace. Jedna semióza popírá druhou a tím pádem dochází k tematizaci nejednoznačnosti kompaktního znaku, to znamená

k tematizaci nejednoznačnosti reference obrazu i v samotném hereckém komponentu. Vezměme jako příklad Prachařovo postupné sejmutí svršků, které předznamenává už odhození jeho dlouhého umělého vousu. To jednak značí proměnu Leara, ale stejně tak poukazuje k jeho fiktivnosti (karikuje konvenci divadelního kostýmu, který se na této fiktivní iluzi spolupodílí) a obrací pozornost na Prachaře (Prachař není „tím“ starým Learem). To znamená, že divák získává jinou zkušenost, než by obdržel skrze lineární, kauzální výklad prvního významu. Tato relativizace zobrazení, reference obrazu je podstatou i celé inscenace a je deklarovaná už úvodním rozostřením Hynaisovy opony.

Tento příklad plně dokládá předchozí poznatky: herec ze sebe tvaruje určitou postavu (jako jeden z možných typů znaku). Pro jistotu uvedeme, že se nejedná o inkarnaci, nýbrž o ztvárnění postavy skrze psychosomatickou totalitu člověka, přičemž základem tohoto ztvárnění je hra (odtud hrající herec). Otázkou je, zdali se právě hrou tento základ vyčerpává, nebo lépe zdali je hra pouze tímto ztvárněním. Odpověď se pokusíme nalézt na příkladu Divadla Vizita.

Čtveřice tvůrců – Jaroslav Dušek, Pjér la Šéz, Zdeněk Konopásek a Viktor Zborník – odehrála v Divadle Archa už přes čtyři sta improvizčních představení. Pochopitelně se ani jedno z nich nepodobalo tomu druhému. I proto je možné improvizaci považovat za jeden z nejčistších příkladů specifické mediality divadla. Teď se ovšem soustředíme pouze na oblast hereckého komponentu, herectví. Pro rekapitulaci zopakujeme předpoklad této podkapitoly: pokud je zpětnovazební komunikace, resp. interakce specifickým mediálním aspektem divadla, pak by měla mít nutně vliv na povahu hereckého komponentu.

Divadlu Vizita je poměrně často vytýkána nevyrovnanost jednotlivých představení, tedy že ne každé představení se „podaří“. Tato proměnlivost je přitom širší veřejností přisuzovaná tvůrcům a jejich „odvedeným“ výkonům. Není to ovšem tak jednoduché. Podívejme se proto detailněji, jakým způsobem jsou představení Divadla Vizita koncipovaná. Ve většině případů Dušek v úvodu předstupuje před publikum a ihned se na něj obrací: jednou jej vítá, jindy konfrontuje s divadelní konvencí, zkrátka po každé volí jinou strategii, jak diváka upozornit, že jej od začátku považuje za součást představení. Diváci reagují nejprve smíchem nebo potleskem, tedy těmi reakcemi, které jsme spolu s Osolsobem označili za jedny z konvenčních a responzivních reakcí. Postupem času jsou tyto odezvy ještě výraznější a častější. Tomu odpovídá i Duškova hra – vyzývá diváky, aby předložili určitý námět, odpověď, reakci, tezi

nebo například zaujali určitý postoj, kterým by se mohl dále zabývat. Ty pak následně integruje do hry. Tento poznatek je přitom velmi důležitý, neboť Duška tato interakce zajímá pouze do té míry, do jaké slouží tvarování (v tomto případě bychom mohli například hovořit o „otevřeném“ tvarování nebo snad tvarování v interakci). To znamená, že Dušek sleduje především to, kam takto koncipovaná společná fabulace může dospět (divák na ní participuje a je téměř spoluautorem) a onu řekněme „životní realitu“ postupně zakomponovává do představení.

Takovou diváckou spoluúčast sice lze stále pojmově uchopit skrze responzi, je ovšem zřejmé, že je mnohem výraznější než v případě Nebeského *Krále Leara* (záměrně užíváme slova „výraznější“, neboť netvrdíme, že by tyto responzivní reakce nebyly v *Králi Learovi* přítomné, pouze na ně tvůrci nekladou takový důraz). V jemné nadsázce bychom mohli říct, že Dušek opravdu hraje tak, jak si publikum v dané chvíli žádá. Nevyrovnanost jednotlivých představení pak vyplývá z toho prostého faktu, že tato interakce občas selže, prostě nefunguje. A není podstatné, jestli ji Dušek nedokáže na základě tvarování iniciovat anebo diváci přijmout. Představení Divadla Vizita jsou „dirigována“ oběma stranami a Duškův herecký výkon tak není možné popsat na základě výše stanovených kritérií. Dušek pokaždé nemůže odvést stejný „profesionální“ výkon už jenom proto, že pokaždé hraje pro jiné publikum.

Je zjevné, že v případě Divadla Vizita se stále pohybujeme na poli responze, byť oproti Nebeského *Králi Learovi* v její intenzifikované podobě. Naproti tomu třeba výše zmíněný festival *Velkolhotecké divadelní režžování* nabízí odlišný pohled na tuto problematiku. Řekli jsme, že tento festival má zcela zásadní význam pro velkolhoteckou komunitu, což kromě jiného dokládá právě specifická zpětnovazební komunikace v jednotlivých představeních. Například v *Hoří, má lhotecká panenka!* hrálo po vzoru předlohy hned několik místních dobrovolných hasičů, pro které nebylo nejdůležitější, jakým způsobem se jim podaří ztvárnit jednotlivé postavy, nýbrž že budou moci ostatním předvést, co si pro ně během předchozích týdnů připravili. Tato očekávání se pochopitelně promítla i do samotného hereckého aktu. Herci neustále vypadávali z „role“, sledovali diváky, mimikou i gesty komentovali své výstupy a především se celou situací, stejně jako diváci, jednoduše bavili. Nejednalo se však v tomto případě o onu „dvojí sémiotiku“, kterou jsme viděli na příkladu Prachařova Leara, ale o vskutku dvojí komunikaci – tvarovou (skrze ztvárnění postavy) a tou, kterou nikdo nezakomponovával do příběhu a byla tak postavena mimo významovou rovinu té části představení, která se „příběhu“ týkala. Přesto měla zásadní vliv na divadelní akt a byla po celou jeho dobu přítomná paralelně k vyprávění.

Prachařova Leara tedy bylo možné popsat v intencích ztvárnění postavy, tedy skrze Prachařův herecký výkon. Nicméně je nutné mít na paměti, že se v takovém případě vlastně věnujeme pouze jedné oblasti Prachařovy herecké tvorby, která je ostatně zjevná i na divadelním záznamu, a pomíjíme zcela „interaktivní“ rozměr herecké práce. Ten, pravda, zde do hereckého aktu explicitně nevstupuje, nicméně, jak je zřejmé například z analýzy Divadla Vizita, přítomný je latentně pořád, přičemž má nutně dvojí povahu vyplývající z vymezené zpětnovazební komunikace doložené u *Hoří, má lhotecká panenka!*. Jednak tedy spočívá v sémiotické rovině (komunikace tvarem), ale stejně tak i mimosémiotické (komunikace přímo v „životě“).

Pojmenování hereckého výkonu Jaroslava Duška je o něco složitější, neboť jeho ztvárnění postavy (není teď toliko podstatné, že Dušek často hraje „sama sebe“) vyplývalo explicitně ze součinnosti s diváky. Přesto jsme konstatovali, že Dušek k této interakci přistupuje z pohledu společné fabulace, a je tak v jeho případě něčím přidruženým k tvarování. Zpětnovazební komunikaci, která jednak vyplývá z tvarování (herec tvaruje určitý znak, tlumočí jej divákům, ti mu to vracejí a on tyto podněty vyhodnocuje) a jednak ze „života“ přítomného vnímání tvaru (ontologie), jsme tedy plnohodnotně viděli až na příkladu poloprofesionálního divadla. Díky tomuto příkladu je zřejmé, že je tato životní realita také konstitutivním prvkem celého hereckého aktu v divadle. Divadelní herectví tak má jistý společný řemeslný základ s filmovým herectvím, přesto by bylo přesnější terminologicky rozlišovat mezi filmovým herectvím (ztvárněním a vnímáním)<sup>11</sup> a divadelním herectvím (ztvárněním, vnímáním a komunikací).<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Z hlediska filmového aktu se důsledně vzato nejedná přímo o herectví, nýbrž o obrazy, které teprve vytvářejí nebo zprostředkovávají iluzi života. O herectví lze ve filmu hovořit pouze v předkamerové realitě.

---

<sup>12</sup> Velmi vhodně tuto tezi ilustruje Folmanův *Futurologický kongres* (The Congress, 2013), ve kterém jsou filmoví herci nahrazeni jejich digitálním obrazem. Režisér má tak k dispozici neomezenou paletu hercova projevu a může ji zcela libovolně používat (filmové herectví, tak jak jej známe, tedy ve filmu zcela zaniká).

## 1.4 Shrnutí – „liveness“ („živost“), nebo nezáznamovost (bezprostřednost)?

Je třeba poukázat ještě na pojmoslovnou paralelu k termínu nezáznamovosti, o níž se v současné teorii také hovoří a která taktéž nemá přímou historickou kontinuitu. Jedná se o pojem „liveness“, „živost“, se kterým nejsystematičtěji pracuje Fischer-Lichte ve své *Estetice performativity* (FISCHER-LICHTE 2011).

V první řadě Fischer-Lichte vymezuje „živost“ představení ve smyslu živě probíhajícího (tady a teď) oproti živě přenášenému, příp. zfilmovanému<sup>13</sup> (FISCHER-LICHTE 2011, s. 96). Shoduje se přitom s Philipem Auslanderem, že potřeba takového rozlišení přichází s rozmachem filmu a vyžaduje ji tedy až technický záznam. Další Auslanderovy poznatky však již rozporuje a na jejich podkladě specifikuje vlastní pojetí pojmu „živost“. Na řadě příkladů („živých“ představení i jejich záznamů, stejně jako performancí nebo televizních produkcí typu reality show) dokládá, že Auslander nemá zcela pravdu, když tvrdí, že „rozdíl mezi představením/performancí živě a zprostředkovaně se stírá ve prospěch celkové medializovanosti“ (FISCHER-LICHTE 2011, s. 99). Fischer-Lichte totiž namítá, že oproti televizi nabízí divadlo „širší a účinnější škálu možností interakce“ (FISCHER-LICHTE 2011, s. 101). Vzápětí pak dokládá, že toto kvantitativní kritérium ještě není dostatečné. Auslander totiž dále prohlašuje, že „velká míra používání technologií v živých představeních zpochybňuje, či dokonce zcela ruší rozdíl mezi nimi a těmi zprostředkovanými“ (FISCHER-LICHTE 2011, s. 99). Tento argument Fischer-Lichte jednak považuje spíše za ideologický a jednak namítá, a to je pro nás stěžejní, že míra používání technologií nemá vliv na zpětnovazební smyčku, která je ústředním kritériem při posuzování mediálnosti. Fischer-Lichte ji stejně jako Pavlovský (kontaktnost) a Etlík (zpětnovazební kontakt) považuje za konstitutivní prvek představení (FISCHER-LICHTE 2011, s. 106). Z toho vyplývá, že zaznamenaná nebo zfilmovaná představení se liší od „živých“ tím, že „zpětnovazební smyčka je postavena mimo hru“ (FISCHER-LICHTE 2011, s. 97).

---

<sup>13</sup> Za normálních okolností se opravdu jedná o takto disparátní oblasti. Nicméně existují i okamžiky, kdy „živě“ přenášený záznam naplňuje kvality „živě“ probíhajícího. Máme na mysli hraniční případy, kterých si všímá Jaroslav Etlík v *Termínech k dohodnutí* (např. užití živého přenosu na divadle může divák na základě kontextu i přes jeho zprostředkovanost vyhodnocovat v intencích divadelního herectví [ETLÍK 2006, s. 17]). To znamená, že je nutné toto rozlišení vždy nahlížet v souvislostech.

Zdánlivě se tedy termín „život“, alespoň tak, jak jej vymezuje Fischer-Lichte, kryje s termínem nezáznamovosti. Zdánlivě proto, že tu jsou dva podstatné rozdíly. „Život“ zaprvé v běžné řeči evokuje živý přenos, který je ovšem zcela v rozporu s tím, jakým způsobem je interpretována „život“ představení.<sup>14</sup> Zadruhé má termín „život“ příliš blízko k životu, „žité“ přítomnosti, a upozaduje tak medialitu – zprostředkovanou povahu – divadla. Termín nezáznamovosti nebo bezprostřednosti je takových „nežádoucích“ asociací ušetřen. Naopak zdůrazňuje absenci jakékoliv zprostředkovanosti (technickým) aparátem<sup>15</sup> a poukazuje na specifickou medialitu divadla čili na ten prostý fakt, že někdo někomu něco sděluje, něco s ním sdílí (komunikuje oním dvojmým způsobem) a činí tak bezprostředně. Médium tedy onen „život“ spíš zahrne a udržuje tak neustále mezi sebou a „životem“ hranici. Proto bychom navrhovali používat výhodnější český termín bezprostřednosti nebo nezáznamovosti.

---

<sup>14</sup> Ostatně i Fischer-Lichte hned zkraje kapitoly upozorňuje, že je toto spojení s živým přenosem zavádějící a problematické. Nota bene přímý přenos je vždy drobně zpožděný, takže ona „život“ je v důsledku stejně klamavá jako objektivita „technických“ obrazů.

---

<sup>15</sup> Příčemž oním zprostředkovatelem v divadle je ve své podstatě herec.

## 2 Mediální tradice české teorie divadla

Ačkoliv v počátcích českého teoretického myšlení o divadle probíhá vymezení divadla ryze v uměnovědném diskurzu, je možné zde sledovat jisté přesahy k medialitě zakládající náš současný výzkum. A to mj. z toho důvodu, že výrazná linie české teorie vychází ze syntetické povahy divadla. K tomu je třeba důkladnější komentář.

V českém myšlení o divadle lze napříč historií pozorovat dvě odlišné interpretace termínu „syntéza“:

1. Syntéza uměn, umění, umělců, popř. vyjadřovacích prostředků jako protiklad vůči soubornému uměleckému dílu, tj. ona linie české divadelní teorie počínající Zichem,<sup>16</sup> která zdůrazňuje především organické (a nikoliv mechanické) sjednocení jednotlivých složek vedoucí v těchto pojetích k jednotné struktuře divadelního díla, a chápající tedy syntetickou formu především jako argument k vymezení svébytnosti divadla na poli umění. Tato linie následně ústí v pojetí syntézy jako „substance“ divadla (divadelní dílo jako syntetický útvar) tvořené z ryze divadelních komponentů (složek).
2. Syntetické divadlo jako žánrové (nikoliv mediální) vymezení divadla (např. malé formy).

Hned na úvod je třeba zdůraznit, že v popředí zájmu a následného vymezování divadla vůči ostatním uměním už od studií Otakara Hostinského stojí herec, který není pouze výkonným umělcem, ale je naopak, jak bychom řekli dnes, přímou součástí ustavujících momentů divadla jako jednotného média. Tezovitě bychom už v počátcích českého myšlení o divadle mohli mluvit o ústředním (a řídícím) postavení herce, příp. herecké funkce. Proto je pro naše účely nutné se vymežit vůči podobným závěrům, jaké nabízí v některých pasážích například E. F. Burian ve studii *Syntetické divadlo* (BURIAN 1990). Nemá totiž zcela pravdu, když tvrdí, že si nemůžeme vystačit

---

<sup>16</sup> Záměrně zde neuvádíme Otakara Hostinského, byť jeho poznatky v této oblasti nelze přimocře považovat za wagneriánské, přinejmenším jsou rozporné. Tím skutečným iniciátorem organického sjednocení jednotlivých složek je ovšem opravdu až Zich.

s jevištěm a hledištěm (tj. zjednodušeně divákem a hercem) pro pojmenování syntetické formy divadla a je podle něj nutné hledět na proces tvorby a divadelní práce. Takový závěr, který se ostatně, jak uvidíme později, objevuje z určitého pohledu i u Zicha,<sup>17</sup> je ovšem zavádějící a pro současné pojetí syntézy je třeba ho odmítnout. Když tedy Burian píše, že „mluvit o tom, že divadlo je syntetická forma a priori, je nepřesné a konec konců i nesprávné“ (BURIAN 1990, s. 68), musíme namítnout, že tak jednoduché to není. Divadlo je naopak syntetický útvar a priori, neboť právě ono zmíněné jeviště a hlediště (resp. divácký a herecký akt) zakládá divadelní akt. Stejně tak nelze souhlasit s jeho tvrzením, že pokud odhlédneme od tvorby, mohli bychom za syntetickou formu považovat i koncert, sportovní nebo varietní podívanou, neboť i tam se setká divák s „hercem“. Současná teorie divadla naopak na podkladě syntetické formy divadlo vůči podívané vymezuje. Tuto tezi nakonec dokládá i ona proklamativní úvaha Petera Brooka v úvodu jeho knihy *Prázdný prostor*: „prázdným prostorem přejde člověk, jiný ho pozoruje, a mám vše, čeho třeba, aby vznikl akt divadla“ (BROOK 1988, s. 11).

Tento spor má ovšem podstatný význam i pro současné myšlení o divadle, resp. pro rozpor mezi medialitou a intermedialitou divadla. Ve zkratce: panuje víceméně shoda v tom, že divadelní akt se zrodí mezi hercem a divákem, otázkou však zůstává, jestli vzniká jako médium s vlastním řádem (bližší Brookově pojetí) anebo jestli do něj jednotlivá média vstupují, a divadelní akt je tedy důsledkem jejich skladby. K odpovědi na tuto otázku by nás měl nasměrovat právě diferencovaný pohled na problematiku syntézy (a složek, popř. komponentů).

## 2.1 Syntetická tradice

Otakar Hostinský ve studii *O klasifikaci umění z roku 1890* (HOSTINSKÝ 1974, s. 190–209) zavádí pojem „umění scénického“, které je pro něj sdružením výtvarného umění s lidským pohybem. Následně pak shledává činohru (mluvené drama) spojením scéniky s uměním básnickým, balet spojením scéniky s hudbou a operu (zpěvohru) spojením všech tří, tedy scéniky, básnictví a hudby. Potud bychom mohli souhlasit s Pavlovského tvrzením, že Hostinský rozvíjí Wagnerovo pojetí „souborného umělec-

---

<sup>17</sup> Ostatně spíš než Zich má k takovému závěru spočívajícímu v integraci tvůrčí práce mnohem blíže Jan Schmid ve své habilitační práci přímo o syntetickém divadle.

kého díla,<sup>18</sup> byť, jak ostatně upozorňuje už Otakar Zich, Hostinský „uznává ovšem právo jednotlivých umění na samostatný vývoj, přidáváje k tomu právo (tedy nikoli povinnost) spolčovací“ (ZICH 1987, s. 27). Hostinského koncepce nové samostatné uměny – mimiky (ovlivněné např. Schaslerem, jak Hostinský přiznává) – už však není zcela v duchu Wagnerova „gesamtkunstwerku“. Hostinský uznává mimiku, tvořící pro něj součást „umění prostorného hnutí“, resp. „umění posuňkového“, za „svězákonnou“, která stojí za hranicemi básnictví. Odtud pak herce nechápe jako výkoného umělce, naopak je pro něj jedinečný. Nutno podotknout, že termínem „umění posuňkové“ Hostinský rozumí „pohyby lidského těla“, takže o mimice mluví pouze z pohledu viditelného (akustický projev hercovy hry u něj stále zůstává součástí básnictví) a o úplnou emancipaci herectví tak ještě nejde. Tento fakt může vést k závěru, že Hostinského pojetí je wagneriánské, neboť herectví pro něj pořád není svébytným komponentem. Nicméně i přesto, že takto Hostinskému tenduje mimika (a tedy herectví) k výtvarnému umění,<sup>19</sup> shledává v ní určitou novou, jí vlastní kvalitu, která následně vyvazuje herectví z područí výkonných umění. To ostatně dokládá i rozvinutí tohoto pojetí v systematickou estetiku u Hostinského žáka Otakara Zicha. Lze proto tvrdit, že se Hostinský pojetím mimiky jako samostatné uměny z wagneriánského vlivu částečně vyvazuje.

Hostinského klasifikace osmi uměn, ve které mimika vedle tance, hudby a básnictví náleží do múzických umění, tj. těch, které se musejí opakovat, neboť „závisí na výkonech“, a stojí tak v opozici k těm výtvarným, tj. bez cizí pomoci trvajících (architektonika, ornamentika, plastika a malba), iniciuje taktéž artikulaci autonomnosti divadla. A to opravdu ve smyslu prvotního impulsu, a nikoliv plnohodnotného vyjmutí hercovy hry z područí literatury, přinejmenším do té míry, jak si to dovolil koncipovat Zich, když „odepřel [...] literární předloze právo na svébytnou jevištní existenci ve zvukové podobě, a to všude tam, kde je realizována živě hercem“ (ETLÍK 1999, s. 5).

---

<sup>18</sup> Mám na mysli například Pavlovského studii *Otakara Hostinského klasifikace umění a podstata divadla* (PAVLOVSKÝ 2004b, s. 42–45) nebo heslo „gesamtkunstwerk“ ve slovníku *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník* (PAVLOVSKÝ 2004, s. 102–103).

---

<sup>19</sup> Hostinský přímo takové tvrzení nepodává, mimika pro něj zastává samostatné postavení někde v prostoru mezi výtvarným uměním a hudbou s poezií (HOSTINSKÝ 1974, s. 200), nicméně logicky se k takovému závěru lze přiklonit.

Herectví je pro Zicha „nutnou podmínkou dramatického díla“ (ZICH 1987, s. 47), jeho „ústřední a řídicí složkou“, dokonce složkou, která se „nemusí zříkat ničeho ze své osobitosti“ (ZICH 1987, s. 33), a je tedy výsostně dramatická (a obdobně jako u Hostinského není výkonným uměním). Jak ovšem Zich vzápětí poznamenává, neznamená to, že by mělo být herectví nejdůležitější složkou. Pouze se mu ostatní složky (básnictví, zpěvohra a výtvarné umění) musejí podřídit v tom smyslu, že nutně „přispívají k účinnosti složky herecké“ (ZICH 1987, s. 33). A Zich tento závěr dokládá strohým tvrzením: „čím je text dramatického díla poetičtější, tím spíše lze očekávat, že bude dramatickost díla (tj. představení) oslabena“ (ZICH 1987, s. 30). Obdobně postupuje i v případě hudby a výtvarného umění. Této radikálnosti nakonec o pár let později přitakává i Burian v *Pražské dramaturgii* (BURIAN 1938). Divadlo pro něj taktéž „ne-reprodukuje autora“, tj. dramatika, a dokládá to dnes už známým a často citovaným příkladem: „nakonec divadlo může zahrát třeba i jízdní řád“ (BURIAN 1938, s. 79).

V otázce spojení umění tedy Zich zdůrazňuje jistou formu kompromisu. Ponechává však, stejně jako Hostinský právo jednotlivých umění na samostatnou existenci (svébytnost). Všimá si přitom především složité uchopitelného vztahu mezi obecnými zákony těchto samostatných umění (mateřských) a zákony jednotlivých jim podobných nebo z nich vycházejících složek v dramatickém díle. Syntetická teorie, jak tvrdí Zich, by totiž znamenala teoretický postulát „že zákony ovládající určitou jeho [dramatického díla – doplnil vn] složku jsou tytéž jako zákony samostatného umění složce té podobné“ (ZICH 1987, s. 29). Tomu ale podle něj odporuje divadelní praxe, jak je patrné ze zmíněných antinomií. Bohužel ani formulace spojení umělců, kterou Zich v jedné chvíli navrhuje, problém vnitřně neřeší. Přesto je zřetelné, k jakému závěru Zich směřuje: každé umění musí „ze své samostatné osobitosti něco slevit“ (ZICH, 1987, s. 29). To je podstata tzv. demokratického názoru, spočívajícího v rovnocennosti jednotlivých umění, byť herectvím jako uměním řídicím. Dnes bychom právě v návaznosti na Zicha řekli: jednotlivé složky/komponenty jsou ryze divadelními (liši se však od Zichovy klasifikace) a mají jistý „předartefaktový“ vzor, či chcete-li obor, o němž se možnostmi a způsobem tvarování svých výrazových prostředků opírá“ (ETLÍK 1999, s. 21).

K takovému závěru Zich dospívá vymezením se vůči tzv. aristokratickému názoru, v tehdejší estetice dominantnímu, který upřednostňuje vždy určitou složku umění nad jiné. Příklady je celá řada, vzpomeňme alespoň redukci činohry na básnictví. Z obdobného důvodu (a na to je důležité upozornit vzhledem k tomu, že nejen Petr Pavlovský, ale například i Martin Zavadil považují Zichův příspěvek opět za navá-

zání na Wagnerovu teorii souborného díla)<sup>20</sup> pro Zicha neplatí Wagnerův teoretický postulat, že zvýšením působnosti jedné složky se přímo úměrně zvyšuje působení celku. Zich považuje jeho koncepci, obrazně řečeno, za „komunistický názor“, neboť jim upírá právo na samostatnou existenci. To je však zcela evidentně v rozporu s výše řečeným: Zich jednak přiznává „mateřským“ uměním jejich svébytnost a zároveň, a to je pro nás důležité, je pro něj herecká složka v dramatickém umění složkou ústřední a řídící.

Klíčové je v tomto kontextu Zichovo pojetí jednoty dramatického umění, resp. organického propojení jednotlivých složek, které následně v analytické teorii směřuje ke koncepci dramatického umění jako jediného umění tvořeného různorodými složkami. Tato celistvost zároveň z hlediska celku díla pro Zicha znamená nesamostatnost jednotlivých jeho složek: dílo je tak „jednotné, že nám lze jednotlivé složky jen násilně oddělit, uměle izolovat“<sup>21</sup> (ZICH 1987, s. 29).

Tento předpoklad spolu s formulováním nezbytnosti herecké funkce (nikoli pouze herce)<sup>22</sup> následně rozvíjí Jindřich Honzl ve studii *Pohyb divadelního znaku* (HONZL 1956, s. 246–259). Zichovi však, kromě jiného, vyčítá právě nedostatečné uchopení

---

<sup>20</sup> Odvolávám se zde opět na Pavlovského slovníkové heslo a na bakalářskou práci Martina Zavadila *Složky divadelního výrazu v českém myšlení o divadle* (ZAVADIL 2012), kterou uvádím z toho důvodu, že byt se jedná o závěrečnou práci bakalářského stupně studia, je součástí odborného studijního textu *Základy teorie divadla* Andrey Hanáčkové.

---

<sup>21</sup> V tomto kontextu je třeba upozornit na Tairovovo *Odpoutané divadlo* (TAIROV 2005), kde autor obdobně formuluje požadavek na organické (nikoliv mechanické) propojení jednotlivých „jevištních umění“ (TAIROV 2005, s. 19), „gesta“, „slova“, „pantomimy“ (TAIROV 2005, s. 130). Jedná se však pouze o tento programový požadavek, nikoliv o základnu ucelené estetiky jako v případě Zicha.

---

<sup>22</sup> Honzl sice mluví o možnosti absentujícího herce, ale vzápětí dodává, že při bližším zkoumání je herecká funkce vždy přítomná, byť „se proměnila nebo převlékla do jiné funkce“ (HONZL 1956, s. 255). Hercem ve funkci se tedy u Honzla může stát cokoliv nebo kdokoliv, jak ostatně ilustruje mnoha příklady. Zdůrazňuji toto tvrzení z toho důvodu, že Pavlovský v kontextu Honzlova pojetí divadelní syntézy píše o tom, že u něj „nemusí vždy dominovat herecká složka“ (PAVLOVSKÝ 2004, s. 103), takže bychom mohli nabyt dojmu, že Honzl nepokračuje v oné linii počínající Hostinským, již se tu pokoušíme pojmenovat právě skrze definování nezbytnosti herce, hereckého komponentu. To ovšem není tak úplně přesné. Jeho hlavní přínos v této linii spočívá především ve formulování divadelní jednoty. Co se herce týče, tak je pravdou, že o něm Honzl neuvažuje v duchu současné teorie. Nemá Zichovu dualitu herecké postavy a dramatické osoby, a tudíž mu splývá znak s představou.

divadelní jednoty, resp. odmítá jeho tvrzení, že dramatické dílo je spojením viditelné (optické) a slyšitelné (akustické) složky. Doplňme, že Zich později přidává ještě složku motorickou. Honzl se domnívá, že je potřeba hledat „specifikum divadelnosti“ jinde, a východisko nalézá v psychologii vnímání, resp. v „polarisaci oněch dvou vjemů“, tedy v jejich vzájemném vztahování se k sobě, a nikoliv v jejich součtu. K plnohodnotnému sjednocení tak podle Honzla dochází v akci, v jednání, které podle něj „sjednotí nám slovo, herce, kostym, dekoraci i hudbu“ (HONZL 1956, s. 259) a je schopné reflektovat změny divadelního znaku. Právě tento nedostatek přitom shledává ve Wagnerově „gesamtkunstwerku“. Ostatně *Pohyb divadelního znaku* přináší jednu z nejvýraznějších komplexních kritik Wagnerova „souborného umění“. Honzl např. nesouhlasí s tím, že „intensita divákova dojmu je přímo úměrná množství vjemů“ (HONZL 1956, s. 256). Takové tvrzení podle něj popírá podstatu divadla, neboť jej vnímá jako skladbu různých umění a „nepoznává změny divadelního znaku, který se převléká pokaždé do jiného materiálu“ (HONZL 1956, s. 256). Dokladem jsou mu například Fratelliniho klaunské výstupy, které se „vyjadřují“ pouze hereckou akcí v prázdné manéži.<sup>23</sup>

Současná teorie divadla však se závěrem, který ztotožňuje akci a jednání a pak považuje jednání za podstatu divadla, nemůže souhlasit (jednání totiž patří do sféry představy), byť, a v tom je zásadní přínos této studie, nelze Honzlovi upřít požadavek divadelní jednoty, resp. nemožnosti jejího rozebrání na jednotlivé složky. Honzl plnohodnotně formuluje jedinečnost syntézy. Středem pozornosti je tu přitom (v určité poloze) opět herectví, resp. herecká funkce.

Z hlediska syntetické povahy divadla je důležitější příspěvek Jana Mukařovského, jeho pojetí celku v teorii umění, které v mnohém rozvíjí Honzlovy úvahy (především pak zmiňovanou funkčnost herecké složky/komponentu). Dovolili bychom si však hlubší analýzu ponechat stranou, neboť jsme v této kapitole chtěli především upozornit na syntetickou „podstatu“ divadla, její tradici, a tím i nezpochybnitelnou pozici v českém teoretickém myšlení o divadle. Následné příspěvky (Miroslav Kouřil, Jaroslav Pokorný, Artur Závodský, František Černý, Jan Císar, Ivo Osol sobě ad.) buď dále rozvíjejí tuto vytčenou linii, anebo ji rozporují, případně se zabývají „typologií“ složek/komponentů. Z hlediska syntetické povahy divadla, tak jak jsme ji načrtli, však naši debatu příliš nerozvíjejí. To ovšem neplatí o Petru Pavlovském a Jaroslavu Etlíkovi.

---

<sup>23</sup> Nutno dodat, že Honzl sice navazuje na Zicha, ale v zásadě by s tím Zich měl sám problém, neboť klauny vedle artistů, tanečníků, kejklířů nepovažoval za herce.

## 2.2 Složka versus komponent

Vraťme se ještě jednou k Zavadilově bakalářské práci, ve které tvrdí, že termín složka značí chápání divadla jako složeniny oddělitelných částí a že takové pojetí svou rešerší následně mapuje a analyzuje (ZAVADIL 2012, s. 5). Je třeba zdůraznit, že výše interpretovaná syntetická povaha českého myšlení o divadle je s takovým předpokladem zcela v rozporu. Zich a posléze Honzl naopak vyzdvihují organické propojení složek a jejich neoddělitelnost.

Musíme však přiznat, že termín složka takové nežádoucí konotace podněcuje, nebo je jimi alespoň zatížen. Ostatně z toho důvodu nabízí Etlík v roce 2006 v *Termínech k dohodnutí* (ETLÍK 2006) nahrazení složky termínem komponent, který je „takových ‚nežádoucích‘ významových posunů a minulostních sémantických zátěží ušetřený, a proto ho lze chápat jako cosi, co je organickou součástí vyššího funkčního pole“ (ETLÍK 2006, s. 21). Není nutné zde rekapitulovat všechny argumenty, kterými Etlík svůj návrh zdůvodňuje. Podstatné je pro nás především to, že Etlík akcentuje syntetickou povahu divadla. Přirovnává ji k rozdílu mezi organickou sloučeninou v chemii a směsí, tedy k organickému propojení jednotlivých ryze divadelních komponentů vůči jejich pouhému skladu, rozložitelnému jako „puzzle“ (ETLÍK 2006, s. 21), a navrhuje tak na analyzovanou tradici české divadelní teorie.

Problematickostí termínu složka, resp. její nediferencovanou interpretací, se ostatně o dva roky dříve zabývá ve svém slovníku i Petr Pavlovský.<sup>24</sup> Shoduje se s Etlíkem v tom, že dosavadní pojetí složek je zavádějící, neboť je velmi různorodé a volí pokaždé jiná kritéria: „jednou se vychází z druhů umění, jindy z fenoménů specificky divadelních (herectví, režie), jednou jde o činnost, jindy pouze o výsledek“ (PAVLOVSKÝ 2004, s. 257). Namísto jiného terminologického uchopení však navrhuje pouze důsledně rozlišovat mezi složkami představení (objektivními, smyslově vnímatelnými fenomény jakožto součástmi znaku) a složkami inscenace (tedy představami o budoucích představeních, resp. představami jako součástmi významu, tj. výsledkem recepce [PAVLOVSKÝ 2004, s. 257]). Etlík pak klade zdánlivě tentýž nárok na rozlišování složek, resp. komponentů představení a inscenace. Oba pojmy však chápe odlišně

---

<sup>24</sup> Srovnáním Etlíkova pojetí s Pavlovského slovníkovým heslem se Zavadil zabývá v závěru své práce, přičemž je shledává v některých bodech podobnými. Domnívám se však, že s takovým výkladem opět nelze zcela souhlasit. Oba přístupy mají společné rysy, jsou však ve své podstatě různorodé a hlásí se k jiné divadelně teoretické tradici.

– představení je pro něj funkční sférou díla – soubytí artefaktu a díla, a inscenace pak artefaktem (proces tvorby u něj spadá do předartefaktové oblasti, která není s artefaktem totožná a je naprosto odlišná od události divadelního představení, která je tímto artefaktem iniciována). To znamená, že kritériem pro něj nejsou znaky a představy, nýbrž specifická medialita divadla – ve funkční sféře díla proto zdůrazňuje divácký, ale také herecký komponent (ten je u něj taktéž součástí artefaktu). Etlík navíc oproti Pavlovskému pojímá zcela odlišně termíny artefaktu a díla. Vychází z důsledně domyšleného strukturalistického pohledu, naproti tomu Pavlovského pojetí je inspirované Jaroslavem Volkem. Touto problematikou se budeme zabývat samostatně v následující kapitole, povšimněme si prozatím pouze toho, že u Etlíka plní artefakt dvě funkce – funkci materiálně zabezpečující a funkci, řekněme, podněčující, tedy jakousi funkci zakládajícího impulsu. Tato podněčující „struktura“ se ovšem během recepčního aktu rovněž proměňuje (mj. vlivem zpětnovazební „podstaty“ divadla). Nejde mu tedy o představy, resp. významy, ale o korigující a zajišťující funkci artefaktu, tedy „struktury“, která následně podněcuje vznik estetického objektu, či přesněji estetický objekt vzniká jako mediální oblast vzájemné distribuce mezi artefaktem a recipientem a generuje se pouze po omezenou dobu recepčního aktu.

Tyto poznatky na poli složek/komponentů přinášejí také zásadní příspěvek do analýzy syntetické povahy divadla. Etlíkově nahrazení pojmu složka pojmem komponent totiž vyplývá z potřeby zdůraznit „nerozebratelnost“ jednotlivých komponentů. Když se vrátíme k úvodním dvěma prezentovaným pojetím syntézy, je zřejmé, že Etlík tímto přístupem rozvíjí načrtnutou „tradici“ syntetické povahy v českém myšlení o divadle (částečně Zich, dále Honzl, Osolobě, Císař ad.). Zároveň je patrné, že ji vlastně přesahuje, resp. že si Etlík nevystačí s pojetím syntézy jako pouhého organického sjednocení jednotlivých „složek“. Lze totiž dovodit, že v podstatě povyšuje toto sjednocení na základ mediální povahy divadla. To znamená, že jednotlivé ryze divadelní komponenty jsou nejen organicky propojené a nerozložitelné, ale zároveň zakládají nové svébytné médium.

Pavlovský přímo o syntéze nemluví, dokonce v jeho slovníku ani heslo syntéza nenalezneme, nicméně vzhledem k jeho pojetí složek skrze konkrétní objektivní materiál je zřejmé, že Pavlovský směřuje spíš k vymezení „divadelnosti“ jednotlivých složek. Ostatně sám o složkách mluví jako o částech, vrstvách či prvcích divadelního díla (PAVLOVSKÝ 2004, s. 256) a nevymezuje se tak nijak vůči kritizované „skládačce“.

Druhá varianta užívání pojmu syntéza spočívala v programovém žánrovém vymezení divadla, např. označení tzv. divadel malých forem. Je však patrné, že taková interpretace je nedostačující, ba dokonce bychom právě mohli říct programová, neboť syntéza přesahuje žánr.

## 2.3 Divadlo jako umění, prostor anebo mediální oblast?

Uznání svébytnosti divadla probíhalo na přelomu 19. a 20. století zejména prostřednictvím jeho zrovnoprávnění s ostatními uměními, a tedy artikulací jeho umělého charakteru (Hostinského klasifikace umění, Zichova umělost dramatického umění, ale už i dřívější Wagnerův „gesamtkunstwerk“ ad.). Ostatně v tomto teoretickém paradigmatu se dnes pohybuje například i již mnohokrát zmiňovaný Pavlovský. V jeho slovníku najdeme již v úvodu zmíněnou taxonomickou definici: divadlo je „modálněgenetická a funkční oblast umění“ (PAVLOVSKÝ 2004, s. 69).

I přes toto vymezení divadla jako ryze umělecké oblasti je možné už v samotných počátcích teoretického myšlení o divadle sledovat jisté přesahy k medialitě. To dokládá například pozornost, jež je věnována postavení hereckého komponentu, herce (z hlediska syntézy). Stěžejní je v tomto případě přínos Zichovy *Estetiky dramatického umění*, neboť v ní autor také „objevil a přesně popsal sémiotickou podstatu divadla“, jak píše Osolsobě (OSOLSOBĚ 2002, s. 217). Ba dokonce podle něj Zichova estetika vykazuje jisté rysy teorie komunikace, jak jsme viděli ve studii *Dramatické dílo jako komunikace komunikací o komunikaci*. To dosvědčuje i Etlík: „ani v nejmenším si [Zich – doplnil vn] neklade otázku: jakým způsobem herec ke svému výrazu dospěje, nýbrž mnohem víc ho zajímá: co vlastně vnímá divák při herecké kreaci? [...] A teprve od tohoto finálního okamžiku může začít zkoumat také onu interakci, která se rodí mezi dílem a příjemcem“<sup>25</sup> (ETLÍK 1999, s. 5). To znamená, že Zich do jisté míry předjímá onu zprostředkovanou interpersonální povahu divadla, byť ovšem v mezích noetiky, tj. záměrné sémiotické roviny.

---

<sup>25</sup> Nutno podotknout, že například David Drozd s takovým závěrem nesouhlasí, neboť jej shledává příliš zjednodušujícím a argumentuje Zichovým zájmem o praktické otázky (autorské, režijní a herecké tvorby), stejně jako zájmem o proces vzniku inscenace (DROZD 2010, s. 171). Domnívám se však, že z hlediska jeho estetiky (jako systémové uchopené syntézy koncipované od příjemce) není tato praktická stránka určující.

Byť je z dosavadní rešerše zřejmé, že mluvit explicitně o mediální tradici v české divadelní teorii je spíš určitou hyperbolou, neznamená to, že by v ní nebylo možné taková východiska a tendence implicitně vysledovat.<sup>26</sup> Ostatně to dokládají i pozdější divadelně-teoretické práce. Aplikovaná teorie komunikací u Iva Osolsobě je toho příkladem. U Jana Císaře lze dokonce nalézt tvrzení, že „divadlo je médiem přenosu informací a komunikace“ (CÍSAŘ 2000, s. 14). Bohužel je však tato medialita v obou případech zkoumaná a tlumočená pouze skrze sémiotiku, tzn. že je podřízena záměru. Systémově je tak uchopena v české teorii divadla implicitně až u Etlíka ve studii *Divadlo jako zakoušení: vztah noetického a ontologického principu v divadelním umění*, ze které lze vyložit divadlo jako mediální oblast stojící na syntéze a „konstitutivním minimu“ (hrající herec, vnímající divák, prostor, čas – uzavřený mediálně a v oblasti díla tematizovaný – a osvětlení).<sup>27</sup> To znamená, že médium je podmíněné divákem, resp. se zrodí na základě kontaktu mezi hrajícím hercem a vnímajícím divákem a tvoří ho dvě ontologicky nezávislé roviny – sémiotická a mimosémiotická.

---

<sup>26</sup> Martinovi Bernátkovi se v jeho diplomové práci podařilo shromáždit sumář statí a autorů, kteří termín médium porůznu v české teorii divadla používají (autoři kolem časopisu DISK – Jaroslav Vostrý, Julius Gajdoš, Jan Hyvnar, Jan Císař; dále pak Jan Roubal, Dita Tesařová a Jana Horáková; BERNÁTEK 2011, s. 6). Pro Bernátka tento strohý výčet značí, že v české teatrologii není medialita systematicky zpracovaná. To je ovšem pravda pouze do určité míry. Zmínění autoři totiž s termínem médium pracují zcela odlišně, než jak jsme jej vymezili na podkladě syntetické tradice. Vedle toho je ovšem možné v české teorii sledovat částečně odlišný proud, který jisté rysy mediality vykazuje. Máme na mysli onu linii české divadelní teorie, která se profiluje skrze syntézu a stejně tak i nezáznamovost. Problémem české teorie je tak v kontextu mediality spíš její přílišná orientace na „noetiku“.

---

<sup>27</sup> Toto vymezení je ovšem nutné vnímat dialekticky, protože nemusí být vždy a zcela naplňované v každém divadelním představení, jak ostatně dokládá Etlík na příkladu inscenace *Nachless* od Rimini Protokoll v polemické stati v *Divadelních novinách*: „je vymezením pouze orientačním, funkčně-kontextovým a jako každá dialektická ‚definice‘ nutně obsahuje i své ‚tematizované‘ popření“ (ETLÍK 2019, s. 12).

## 2.4 Médium podmíněné divákem

Vzhledem k dosavadním poznatkům proto nelze souhlasit s tendencemi, které redukují úlohu diváka na pouhého pozorovatele nebo mu sice přiznávají určitý vliv na představení, nikoliv ovšem ustanovující. Tuto linii zde zastoupí Erhard Ertel, který v příspěvku na brněnské konferenci na sklonku roku 2008 nalézá ve sportu paralelu k divadlu (ERTEL 2010, s. 124), neboť specifikum divadla podle něj spočívá v „činnosti“, v „konání“. Opírá se přitom o poznatky Joachima Fiebacha: „divadlo může být [...] chápáno jako proces, který se časově a prostorově rozvíjí a absorbuje v bezprostřední činnosti účinkujících a diváků“ (ERTEL 2010, s. 122). Toto pojetí následně ilustruje oním Brookovým výrokem, který jsme citovali v úvodu kapitoly. Navrhuje v něm nahradit člověka sportovcem (běžcem), neboť je rychlejší a zaujetí „specifičností jeho konání“ tak může být větší. Takový závěr je však poměrně problematický, neboť běžec se soustředí především na výkon. Z pohledu divadla jsme naopak naznačili, že herectví není determinované pouze výkonem (tvarováním), ale i komunikací (totálně zpětnovazební – v sémiotické rovině i v přirozeném vjemu), která zároveň spoluustanovuje divadelní akt. U sportu diváci sice také „komunikují“ se sportovci, dokonce mohou mít zcela zásadní vliv na odvedený výkon, nicméně sportovní akt se bez nich obejde. Vezměme ještě pro větší názornost konkrétní příklad fotbalového zápasu. Jeho podstatou (průběhu) je výhra nebo prohra jednoho z týmů. Z tohoto důvodu bychom nejspíš mohli mluvit o jisté performativitě fotbalu, alespoň v tom smyslu, jak ji terminologicky vymezil Austin prostřednictvím „řečových aktů“, které pouze nepopisují skutečnost, ale proměňují ji (AUSTIN 2000). Výhra nebo prohra se promítne přinejmenším do skóre v tabulce. Divák na tuto skutečnost nemá přímý vliv. Nebo lépe, diváci hráče hecují, motivují, ovlivňují, přesto se může zápas obejít bez nich a jeho smysl zůstane nedotčen – jeden z týmů zvítězí nebo se o body podělí. Konstitutivní akt fotbalového zápasu proběhne beze změn, ať už ho divák sleduje, nebo ne. Tomu neodporuje ani skutečnost, že fanoušci mohou mít na výsledek skóre zcela zásadní vliv. Oproti tomu divadelní akt nemůže bez diváka vůbec vzniknout, a tudíž bez něj nelze divadlo na mediální bázi ani definovat (divák má vlastně v divadle dvojí funkci – jednak konstitutivní, aby vůbec vznikl divadelní akt, a jednak je následně součástí tohoto aktu).

Na základě těchto znalostí bychom nyní mohli parafrázovat a zpřesnit známé tvrzení Petera Brooka: prázdným prostorem přejde člověk, někoho, kdo ho pozoruje, kontaktuje, ten kontakt přijme, odpoví na něj, a teprve pak máme vše, co je třeba, aby

vznikl akt divadla. Právě tato komunikace rozporuje i Fiebachovo tvrzení – představení není determinované bezprostřední činností, nýbrž bezprostřední komunikací z tvarování a latentní komunikací „ze života“.<sup>28</sup> Jinak bychom mohli za divadlo považovat i jakoukoliv každodenní situaci, při které někdo něco (byť bezprostředně) činí.<sup>29</sup> Vezměme obyčejný příklad – člověk telefonuje, vykonává tedy určitou činnost, a někdo se rozhodne ho pozorovat. To je jeho svobodná volba. Nicméně toto pozorování ještě neznamena, že se jedná o divadlo. Aby se mediálně rozvinulo, musel by onen telefonující přistoupit na tuto „ roli“ a reagovat na ni.<sup>30</sup> V tom je podstata Brookova výroku.

Z tohoto důvodu následně nelze plně souhlasit s tvrzením Jana Roubala, že performativní obrat značí mimo jiné přesun od intencionální inscenace k interaktivnímu představení (ROUBAL 2009, s. 74), neboť interakce (zpětnovazební komunikace) je kritériem média. Je podmínkou jeho zrodu, a tak ji nelze programově vztáhnout pouze na produkce od šedesátých let dál. K tomu je důležité připomenout, že medialita divadla je postavená na bezprostřední recepci, a tudíž předpokládá nezáznamovost, jiná média (film, výtvarné umění, hudba, literatura ad.) sice nemusejí mít bez diváka smysl, ale nejsou jím podmíněna v tom smyslu, že by bez něj nemohla vzniknout.

---

<sup>28</sup> Zdůrazňuji zde opět dvojí povahu komunikace, neboť, a v tom dávám plně za pravdu Janu Roubalovi, současná teorie divadla občas zapomíná pod tíhou „představení“ na „noetiku“ (ROUBAL 2010b, s. 116). Tato dvojí povaha ale naopak značí neoddělitelnost „noetického“ a „ontologického principu“.

---

<sup>29</sup> V tomto kontextu je třeba upozornit na to, že termín „činnost“, „konání“ je také velmi problematický. Například tzv. česká strukturálně-sémiotická škola (Osolsobě, Císař, Pavlovský, Etlík, Roubal a jiní) v tomto případě, jak jsme konstatovali výše, vychází ze Zichova odkazu hrajícího herce (ZICH 1987, s. 38).

---

<sup>30</sup> Obdobně je třeba se vzhledem k nastíněné „mediální“ tradici české divadelní teorie vymezit i vůči názorům, které zpochybňují nezbytnost hereckého komponentu. Např. Dietrich Steinbeck ve studii *O struktuře, ontologii a identitě divadelního uměleckého díla* tvrdí, že „ačkoli [herec – doplnil vn] očividně k divadlu patří, divadlo existuje na něm nezávisle jako něco, co hraje“ (STEINBECK 2005, s. 3). Na mediální bázi se totiž divadlo neobejde ani bez herce.

### 3 Rozšiřuje performativita dosavadní poznatky o medialitě divadla? (polemika s „estetikou performativity“)

S odvoláním na Duchampa, Beuyse a Abramovičovou jsme prozatím naznačili, že performativní prostředí chápeme především jako oblast produkce vycházejících z výtvarného umění, tedy jako ty produkce, které překonávají záznamovou povahu malby a vznikají jako bezprostřední výraz určité intence. To znamená, že requalifikují obraz jako médium. Performativní obrat pak označuje tuto radikální proměnu média, nicméně je nezbytné jej vnímat právě na pozadí výtvarného umění nebo lépe řečeno spočívá v protikladu k záznamovosti. Jedním z výrazných aspektů této transubstanciací je, že performativní prostředí klade důraz na „tady a teď“ neboli na „událostní“ charakter. To pochopitelně obrací pozornost k divadlu. Nicméně je otázkou, nakolik lze pro tento shodný rys ztotožňovat performativní oblast s divadlem, jak činí například Fischer-Lichte, když píše, že performance je divadelní druh.<sup>31</sup> Navíc se v takovém případě nabízí i otázka, v čem by onen obrat spočíval, jakou změnu paradigmatu by v divadle značil. Jak jsme totiž konstatovali v předchozí kapitole, bezprostřednost je jedním z jeho specifických mediálních aspektů. Lze tedy o performativním obratu mluvit i v divadle nebo se jedná spíš o amplifikaci některých rysů tohoto média, které mělo ovšem všechny tyto aspekty od nepaměti v sobě inherentně obsažené? Nehledě na to, že například fotbalový zápas nebo koncert pro jejich bezprostřednost také, jak jsme doložili, s divadlem neztotožňujeme.

---

<sup>31</sup> Musíme podotknout, že k takto vyhraněnému stanovisku se Fischer-Lichte (ještě společně s Roseltem) uchyluje pouze ve studii *Přitažlivost okamžiku: představení, performance, performativ a performativnost jako teatrologické pojmy* (FISCHER-LICHTE, ROSELT 2005).

### 3.1 Je nastíněná interpretace performativního obratu (v divadle) správná?

Fischer-Lichte popisuje performativní obrat v divadle na podkladě Peymannova *Spílání publiku* z roku 1966. Pokusme se rozбором tohoto příkladu, resp. jeho interpretace, doložit výše zmíněnou pochybnost nad uplatněním performativního obratu v divadle, stejně jako poukázat na nejasně vymezenou hranici mezi divadlem a performancí.

V první řadě nelze zcela souhlasit s jejím tvrzením, že *Spílání publiku* je manifestací proměny vztahu diváků a „aktérů“ (herců). A to především ze dvou důvodů. V první kapitole jsme objasnili, že zpětnovazební komunikace (interakce), která vymezuje vztah diváků a herců, je jedním z konstitutivních aspektů divadla. To znamená, že bez ní nemůže divadlo na mediální bázi vůbec vzniknout, a tvoří tedy odjakživa jeho „podstatu“. *Spílání publiku* je pak pouze vhodnou ukázkou divadla v jeho ryzí podobě, neboť tím, že na základě proměny funkcí tematizuje zpětnovazební komunikaci, zdůrazňuje i samotnou „podstatu“ jeho mediální povahy. Čtenář *Estetiky performativity* zároveň může nabýt dojmu, že *Spílání publiku* radikálně proměňuje alespoň tehdejší optiku vztahu diváka a herce. Nicméně ani to není tak úplně pravda. Stačí vzpomenout například avantgardu, Voskovce a Wericha, anebo, abychom neměli pocit, že se jedná pouze o výboje moderny a její experimenty, se můžeme vrátit ještě hlouběji do minulosti, například k dvorskému nebo alžbětinskému divadlu, o kterém Pavel Drábek píše: „v době, kdy fotografie neexistovala a obecný lid neměl sebemenší příležitost vidět královský majestát v celé jeho pozemské slávě, hrálo divadlo také roli sdělovacích prostředků, včetně medií bulvárního rázu“ (DRÁBEK 2016, s. 37). Z toho je zřejmé, že ani ono kompaktní „dramatické divadlo“<sup>32</sup> se ne vždy opíralo pouze o text (nebo případně děj) a část jeho výpovědi šla jinou cestou. Tomu ostatně odpovídá i závěr, ke kterému jsme dospěli v předchozí kapitole a který už zdůrazňoval Ivo Osolsobě, a sice že představení (a ani inscenace) není informací o textu, nýbrž přináší zcela nový, vlastní a svébytný řád. Z toho prozatím vyplývá, že *Spílání publiku* neohlašuje příchod nové estetiky, ale spíše dokládá kvantitativní nárůst produkcí, které od počátku moderny pouze akcentují tento vzájemně komunikativní charakter divadla.

---

<sup>32</sup> Volíme záměrně tento problematický termín, abychom zdůraznili, že vztah diváků a herců je nedílnou součástí každé divadelní produkce.

Podívejme se na podkladě tohoto příkladu podrobněji, v čem se liší východiska i závěry Fischer-Lichte<sup>33</sup> od tradice oné tzv. české strukturálně-sémiotické teorie divadla. Německá teatroložka tvrdí, že divadlo nebylo ve *Spílání publiku* chápáno jako „představování ‚jiného světa‘, fiktivní reality, již má obecnstvo pozorovat, analyzovat a pochopit, nýbrž jako proces nastolování specifického vztahu mezi aktéry a diváky“ (FISCHER-LICHTE 2011, s. 25). Pozastavuje se přitom nad rozporem mezi záměrem tvůrců (tvarem tematizujícím vztah diváků a herců) a nezáměrnou intervencí diváků na premiéře (jejich vstupem do tohoto tvaru a spoluúčastí natolik významnou, že proměnila celé představení). Fischer-Lichte přitom upozorňuje, že Peymannovo odmítnutí takové divácké intervence je ve své podstatě naprosto „nedivadelní“.<sup>34</sup> Tato spoluúčast diváků pro ni naopak značí proměnu díla v událost nebo přesněji spoluúčast diváků (překračující podle Fischer-Lichte běžný responzivní vztah a nastolující tak zcela nový vztah nebo dokonce i záměnu rolí) vedla k odmítnutí díla, „jehož hodnotícím měřítkem bývá, jak úspěšně se podařilo dramatický text ‚zdivadelnit‘“ (FISCHER-LICHTE 2011, s. 26). Toto tvrzení, stejně jako předpoklad takového hodnotícího měřítka díla, je však hned z několika důvodů problematické. V první řadě se jedná o interpretaci díla jako úspěšně „zdivadelněného“ dramatického textu. Už samotný nárok na úspěšnost je velmi nešťastně zvolené kritérium, neboť, alespoň z teoretického hlediska, zavání určitou programovostí. Pokud ovšem čteme *Estetiku performativity* pozorně, pak zjistíme, že je toto kvalitativní kritérium pro celou publikaci více než příznačné. Fischer-Lichte totiž pro podložení svých tvrzení nejčastěji volí, pokud jde o divadlo, příklady z oblasti „vysoké činohry“. Stejně tak je interpretace divadelního díla prizmatem literatury zcela proti smyslu současné teorie. Vzhledem k tomu, že by Fischer-Lichte v takovém případě pomíjela veškerou divadelní

---

<sup>33</sup> Z hlediska záměru naší práce, tedy vymezení specifických mediálních aspektů divadla, si vystačíme pouze s *Estetikou performativity* (FISCHER-LICHTE 2011) a přidruženými studiemi. Sumář starších prací Fischer-Lichte včetně jejich analýzy přináší i v jiném ohledu podnětná studie Jana Roubala *Teatrologie po performativním obratu – jako věda o představení. K úvodu do divadelní vědy Eriky Fischer-Lichte* (ROUBAL 2010b).

---

<sup>34</sup> Přestože nás k tomuto závěru vedou odlišná východiska, dáváme v tomto konkrétním případě Fischer-Lichte za pravdu. Peymann nedokázal připustit, že je divák spoluautorem představení. Jeho postoj vychází z mylného předpokladu, vůči kterému se ostře vymezujeme, že divadlo je pouze intencí autora (režiséra), tj. záměrně prezentovaným tvarem. Z tohoto důvodu je bohužel nutné konstatovat, že termín představení je sémanticky v rozporu se současnou teorií divadla, byť v běžné komunikaci je natolik zavedený, že jej nejspíš není možné nahradit teoreticky přesnějším termínem.

produkcí, jejíž inspirační zdroj netkví v literatuře, ba co víc, jednala by zcela v rozporu s myšlením Maxe Hermanna, ke kterému se jinak aktivně hlásí, domníváme se, že Fischer-Lichte touto pseudo-definicí spíš reflektuje obecné chápání divadelního díla širší neodbornou veřejností. Tomu ostatně odpovídá i užití výrazu „bývá“, který přeci jen nemůže aspirovat na jakoukoliv odbornost. Je pak ovšem otázkou, co Fischer-Lichte za dílo vlastně považuje a jestli zmíněná interpretace, byť se spíš odvolává na obecné povědomí, neznačí hlubší problém: proměna díla v událost, tak jak ji vysvětluje Fischer-Lichte, vychází z příliš substančně pojatého pojmu dílo.<sup>35</sup>

Pokud na problematiku díla, resp. vztahu artefaktu a díla, nahlédneme nejdříve z hlediska české divadelně-teoretické školy, reprezentované Etlíkem,<sup>36</sup> pak můžeme (samozřejmě s vědomím, že Etlík explicitně navazuje i na Mukařovského) hovořit o důkladném rozlišování dvou hluboce propojených, leč ontologicky zcela odlišných oblastí – oblasti díla a oblasti jeho dvou výkonných modalit, tedy modalit, které dílo zprostředkovávají vnímatel. V *Termínech k dohodnutí* Etlík píše, že artefakt „je hmotný nositel díla, fixace smyslových, informačních impulsů, která je zároveň latentní strukturou, jež má schopnost (proto ostatně byla vytvořena) v momentě recepcce proměnit svůj ontologický statut v estetický objekt“ (ETLÍK 2006, s. 23). Umělecké dílo „je pak konstituováno na základě tohoto strukturního vymezení artefaktem vždy v interakci s vnímatelem, to znamená jeho významovým doplňováním, dotvářením, ovlivňováním – dílo i vnímatel na sebe působí navzájem“ (ETLÍK 2006, s. 23). A dodává, že na sebe působí prostřednictvím estetického objektu. Z toho mimo jiné vyplývá, že v české estetice (na rozdíl od teorie Fischer-Lichte) plní artefakt dvě funkce – funkci materiálně zabezpečující a funkci, řekněme, podněcující, tedy jakousi funkci zakládajícího impulzu. Estetický objekt vzniká jako mediální oblast vzájemné

---

<sup>35</sup> Následující dva odstavce jsou s úpravou převzaté z mé starší studie *Spor o divadlo – Jaroslav Etlík a Erika Fischer-Lichte: Pojmenovává současná teorie skutečné problémy divadla?* (NEZNAL 2013) a zároveň vycházejí z dosud nepublikované Etlíkovy studie o artefaktu.

---

<sup>36</sup> Záměrně volím za zástupce této školy Jaroslava Etlíka, neboť v *Termínech k dohodnutí* předkládá doposud nejucelenější revizi dosavadních poznatků v této problematice. Domnívám se přitom, že právě důkladné rozlišení mezi artefaktem a dílem je stěžejním přínosem tohoto textu, a až v druhé řadě oddělení artefaktové oblasti od předartefaktové, tedy funkční sféry divadelního díla a tvorby. Nesubstanční pojetí díla totiž řeší mnohé problémy současné divadelní teorie. Mírně tak polemizujeme s kritikou Davida Drozda, který doceňuje až odlišení oněch dvou oblastí, které podle něj kromě jiného definitivně řeší, kam zařadit složku režijní nebo dramaturgickou (DROZD 2010, s. 170).

distribuce mezi artefaktem a recipientem, a generuje se tedy pouze na omezený čas recepčního aktu, není ovšem ještě vyhodnocením, tj. konkretizací (v případě divadla a tentokrát i filmu intersubjektivní). Dílo je pak pro Etlíka to, čeho se vnímatel v průběhu recepčního aktu dotýká, co poznává, zažívá, vnímá, resp. zakouší. Inscenaci bychom tak mohli chápat jako artefakt, resp. jako podnětující „strukturu“ (která se ovšem vlivem zpětnovazební „podstaty“ divadla může během recepčního aktu rovněž proměňovat).<sup>37</sup> Představení bychom pak mohli pojímat jako estetický objekt, který nejenže vnímateli umožňuje kontakt s dílem, ale je také zdrojem jeho případných proměn. Jako překážka v pochopení Etlíkova (a vůbec českého) diferencovaného pojetí se může jevit jistá neuzavřenost, ba takřka neuchopitelnost tohoto konceptu. Na druhé straně však tato neuzavřenost může být vnímána také jako velká přednost tohoto přístupu. Etlík totiž nehledá dílo jako striktně vymezenou fenomenologickou entitu, jako zřetelně uchopitelný fenomén, který by bylo možné „uzávorkovat“ a s použitím nějaké metodologie plně reflektovat. A právě na tom lze dobře ukázat zřetelný rozdíl mezi oběma koncepty.

Oproti českým strukturalistům, u nichž dílo artefakt přesahuje, ho Fischer-Lichte vnímá do značné míry substančně, existuje podle ní v poststrukturalistické estetice „v podobě artefaktu“ (FISCHER-LICHTE 2011, s. 234) a vnímatel se „může de facto opakovaně vracet k témuž dílu“ (FISCHER-LICHTE 2011, s. 234). Artefakt pro ni zajišťuje materiální bytí díla, ale je neslučitelný s událostním charakterem představení, neboť ten se zmíněné fixaci vymyká (představení nezanechává „žádný fixovaný a tradovatelný materiální artefakt“ [FISCHER-LICHTE 2009, s. 15]). Jenomže tímto přístupem Fischer-Lichte hmotný substrát artefaktu svým způsobem přeceňuje. Současně jí navíc dílo i artefakt téměř splývají v jednu entitu, jsou to vlastně dvě podoby téže věci, a proto je u ní následně „živost“ představení v rozporu s dílem a spoluúčast diváků ve *Spilání publiku* podle ní nelze integrovat do díla. Stejný postoj by nejspíš Fischer-Lichte zaujala i v případě zmíněného Divadla Vizita. Rozdíl mezi oběma pojetími bude ještě patrnější, srovnáme-li navzájem dvě příznačné, nebo dokonce reprezentativní věty obou konceptů. Jestliže Fischer-Lichte říká, že „[...] dílo existuje v podobě artefaktu“, čeští strukturalisté v interpretaci Jaroslava Etlíka s tím nejenže nesouhlasí, ale odpovídají následovně: artefakt není podoba díla, artefakt

---

<sup>37</sup> V tomto bodě nacházíme určitý průsečík s koncepcí Fischer-Lichte, pro kterou je termín inscenování (inscenace) procesem „plánování a ustanovení postupů, jež mají za úkol vyjevit materiálnost představení [...] není však v jeho moci běh představení určovat“ (FISCHER-LICHTE 2011, s. 271).

je pouze jeho nositelem, a abychom se s ním vůbec mohli zkontaktovat, je k tomu třeba ještě estetického objektu.

„Událostní charakter“, pokud bychom přistoupili na terminologii *Estetiky performativity*, tedy pro českou divadelní školu vycházející ze zmíněné strukturalistické tradice není v rozporu s dílem. Ba dokonce je podle této tradice nutné dílo na pozadí „událostního charakteru“ vnímat, nebo lépe: estetický objekt, který chápeme jako potenciálně nasycený region – mediální oblast, je „událostním charakterem“ podmíněný. Tato potencialita navíc „událostní charakter“ sama zdůrazňuje, neboť nás upozorňuje na tu prostou skutečnost, že ne vždy vše, co je obsaženo v artefaktu, přesáhne do estetického objektu a potažmo do díla. To znamená, že například u *Spílání publiku* by k tak výrazné interakci nemuselo v jiné době, v jiné konstelaci publika vůbec dojít. Spojení „událostní charakter“ lze v českém divadelně-teoretickém prostředí převzít jen bez znalosti zmíněné tradice české teorie. Navíc se estetický objekt jeví výhodnější, neboť je vázán na estetickou funkci. Připomínám, že estetickou funkci chápeme v návaznosti na Mukařovského estetiku a v duchu Etlikova vymezení z dosud nepublikované studie jako zaměření na výraz, jehož důsledkem se veškeré smyslově vnímatelné materiály proměňují oproti jejich praktické funkci. Z toho mj. vyplývá, že v divadle je estetická funkce vždy nezbytně přítomná a řídící, byť nemusí být dominantní. Událostí naproti tomu může být kromě jiných umění (a médií) i sportovní zápas nebo autonehoda. Proměna díla v událost tedy nejenže není radikální změnou paradigmatu, která by vyžadovala novou estetiku, ale ani se neopírá o skutečný stav věcí.

Shrňme dosavadní poznatky vyplývající z polemiky nad výkladem *Spílání publiku*. Jeho příklad nedokládá nutnost revize dosavadních poznatků v oblasti divadelní teorie nebo estetiky, neboť nepřináší žádnou novou kvalitu. Alespoň v tom smyslu, že by jakkoliv proměňoval zpětnovazební (interaktivní) charakter mediální povahy divadla, který jsme vymezili v předchozí kapitole. Ten je totiž vztahem diváků a herců, resp. jejich neustálou souvztažností neboli zpětnovazební komunikací či interakcí, určený. Tento poznatek pak nově dokládá i tradice české teorie divadla v otázce vztahu díla a jeho dvou výkonných modalit. Vzhledem k tomu, že se estetický objekt rodí pouze na omezený čas recepčního aktu, tak „událostní“ charakter předpokládá.

### 3.2 Performance (představení) jako událost? – sémiotičnost, mediálnost, materiálnost a estetičnost

Performativita se prozatím jeví jako rys, který může být divadlu z jeho „podstaty“ vlastní, což částečně dokládá i Fischer-Lichte: „Divadlo lze pokládat za performativní umění *par excellence*“ (FISCHER-LICHTE 2005, s. 152). Otázkou je, v čem může divadelní slovník obohatit? K tomu je nutné alespoň letmo nahlédnout specifické aspekty představení, resp. performance,<sup>38</sup> kterými Fischer-Lichte performativitu charakterizuje. Jedná se o mediálnost, materiálnost, estetičnost a sémiotičnost, tedy čtyři mediální vrstvy, které jednotlivě vstupují do prostoru a vzájemnou „skladbou“ zakládají představení, resp. performanci. Oproti tomu tradice české teorie, jak jsme konstatovali v předchozí kapitole, nahlíží medialitu skrze jedinečnou syntézu vycházející z odkazu Mukařovského pojetí estetického objektu.

---

<sup>38</sup> Správně bychom měli říct, že se jedná jak o charakteristiky performance, tak i představení, neboť Fischer-Lichte mezi oběma termíny ve svých starších studiích ani v *Estetice performativity* příliš nerozlišuje (ve studii *Přitažlivost okamžiku – představení, performance, performativ a performativnost jako teatrologické pojmy* uvádí Fischer-Lichte tyto aspekty jako charakteristiky performance, naopak v *Estetice performativity* už mluví o specifikách představení, jejichž projevy zkoumá napříč uměleckým spektrem [FISCHER-LICHTE 2011, s. 50]). Jedním z důvodů nepochybně je, že v německé teatrologii, jak Fischer-Lichte konstatuje, není pojem performance považovaný za odborný výraz (FISCHER-LICHTE 2005, s. 154). Tomu nasvědčuje i fakt, že Fischer-Lichte popisuje performativní obrat ve výtvarném umění jako „přechod od díla k představení“ (FISCHER-LICHTE 2011, s. 50). Jistou roli hraje i návaznost „estetiky performativity“ na Hermannovo pojetí představení a na tomto podkladě vytvářená opozice k dílu, která však vzhledem k jeho příliš substanciálnímu chápání není plně funkční. Užívání pojmu představení v kontextu performativity je tedy u Fischer-Lichte nutné vnímat na pozadí divadelní teorie. Ta se tak stává základem širšího rámce performativity.

### **3.2.1 Východiska a zdroje: Max Hermann jako předchůdce performančních studií a Otakar Zich jako předzvěst sémiotiky a teorie komunikace**

Tento podstatný rozdíl pramení už z odlišně artikulované svébytnosti divadla jako uměleckého druhu v počátcích teoretického myšlení o divadle u Maxe Hermanna, k němuž se Fischer-Lichte aktivně hlásí, a u Otakara Zicha, o jehož zásadním vlivu na současnou podobu české teorie divadla jsme psali v předchozích kapitolách. Všimněme si proto, jak jsou tyto zdroje v myšlení o divadle interpretovány, a nastiňme v krátkosti tři nejvýraznější rozdíly v obou pojetích.

Pro oba teoretiky není mezi divadlem a literaturou, řečeno současnou terminologií, přímá ontologická souvislost – jsou to jiná umění, jiná média. Hermannova obhajoba divadla spočívá v první řadě v odmítnutí „konotační“ znakovosti, tedy v zavržení tehdejšího postoje kritické obce, jež herce chápala jako nositele předem daných významů (Hermann z tohoto důvodu zdůrazňuje fyzickou spolupřítomnost a, slovy Fischer-Lichte, přechod „od znakového charakteru těla k materiálnímu“ [FISCHER-LICHTE s. 2011, 47]). Zich k této problematice přistupuje jinak – přiznává divadlu, jak bychom dnes řekli, svébytný znakový systém, neboť, jak víme, z percepčního hlediska neutralizuje herce za postavu. Důsledkem toho „herecká postava v dramatickém umění představuje nikoli jediný, ale dominantní a rozhodující ‚Gestalt‘ na scéně“ (ETLÍK 1999, s. 6). Právě proto mohl Zich vyjmout hercovu hru z područí literatury, alespoň do té míry, že „odepřel [...] literární předloze právo na svébytnou jevištní existenci ve zvukové podobě“, jak konstatuje Etlík (ETLÍK 1999, s. 5).

Druhým odlišně uchopeným jevem je přítomnost představení, ono „tady a teď“. Hermann na rozdíl od Zicha vychází ze „spoluprožívání skutečných těl ve skutečném prostoru“ (FISCHER-LICHTE 2011, s. 48) a zdůrazňuje tak opět fyzickou spolupřítomnost. Ta pak podle Fischer-Lichte narušuje tradiční vztah subjekt-objekt a naopak inklinuje k partnerství subjektů (FISCHER-LICHTE 2011, s. 43). Zich naopak nahlíží přítomnost a zároveň bezprostřednost představení znovu z pohledu diváka. I zde se můžeme dovolávat Etlíka, podle něhož si Zich přednostně neklade „otázku: jakým způsobem herec ke svému výrazu dospěje, nýbrž mnohem víc ho zajímá: co vlastně vnímá divák při herecké kreaci“ (ETLÍK 1999, s. 5). To dokládá i jeho dnes už dobře známá definice dramatického díla: „[...] dramatické dílo je to, co vnímáme (vidíme a slyšíme) po dobu představení v divadle“ (ZICH 1987, s. 13). Odtud plyne i onen

závěr o neodlučitelnosti divácké a herecké složky, který jsme zmiňovali v předchozí kapitole, ačkoliv se, při vši Zichově předjímavosti, ještě nejedná o komunikaci mezi hercem a divákem, resp. o zpětnovazební kontakt (ETLÍK 1999, s. 7), nýbrž pouze o způsob recepcce. Tento interaktivní moment však nenalezneme ani u Hermanna.

Pomyslnou triádu srovnávacích východisek uzavírají pojmy hry a znaku, které do této chvíle poměrně podobné směřování zcela rozštěpují. Fischer-Lichte z Hermanových tezí dotváří pojem hry, který v jeho pojetí ukazuje na jistý přesah k antropologii. Divadlo je pro něj totiž „hra všech pro všechny“ (FISCHER-LICHTE 2011, s. 43), kdy se „představení děje mezi aktéry a diváky, je jimi utvářeno“ (FISCHER-LICHTE 2011, s. 43) a dochází ke zmiňovanému „spoluprožívání skutečných těl ve skutečném prostoru“ (FISCHER-LICHTE 2011, s. 48). Podle Fischer-Lichte tak Hermann upouští od znaku ve jménu těla a tělesnosti – u diváka se při recepci aktivizuje více smyslů, neboť „synesteticky zapojuje ‚tělesný vjem‘ celého těla“ (FISCHER-LICHTE 2011, s. 43). Koncept fenoménu autoreferenčnosti, jenž Fischer-Lichte z tohoto Hermannova pojetí odvozuje, představuje chápání znaku, které se výrazně liší od pojetí české pozichovské divadelní teorie. Jedná se spíše o lessingovský přirozený znak, za nějž je považován živý herec „představující“ fiktivní lidskou bytost. Současná česká škola se naopak opírá spíše o Peirce<sup>39</sup> a naprostou umělost jakéhokoliv znaku, ať už je tvořen jakýmkoliv materiálem, včetně přirozeného.

---

<sup>39</sup> U Otakara Zicha je pochopitelně toto sepětí s Peircem pouze domnělé. Jak ovšem poukázal Ivo Osolobě, není v rozporu s jeho estetikou.

### 3.2.2 Sémiotičnost, mediálnost, materiálnost a estetičnost

Záměna rolí, které jsme se věnovali v kontextu *Spílání publiku*, je pro Fischer-Lichte součástí tzv. mediálnosti představení (performance), neboť ta vzniká „jako efekt interakce všech účastníků“ (FISCHER-LICHTE 2011, s. 13), a je proto podmíněná fyzickou spolupřítomností aktérů a diváků a evidentně i procesualitou představení (performance). Mediálnost představení (performance) se tedy podle Fischer-Lichte soustředí na zprostředkovávanou, interpersonální povahu divadla, spočívá v interaktivní tělesné spoluúčasti, jak dokládá Jan Roubal (ROUBAL 2009, s. 65), který se německou teorií divadla a především „estetikou performativity“ dlouhodobě zabýval.<sup>40</sup> To znamená, že mediálnost představení (performance) „dává každému, kdo se ho účastní, možnost zakoušet sama sebe jako subjekt, jenž dokáže spolurozhodovat o jednání i chování jiných a jehož jednání a chování stejnou měrou vyplývá z působení ostatních; tedy jako subjektu, jenž na sebe bere odpovědnost za situaci, kterou sám nevytvořil, ale pouze se v ní ocitl, a nyní v ní musí nalézt sama sebe“ (FISCHER-LICHTE 2009, s. 14).<sup>41</sup> Nastíněná konkretizace zcela odpovídá tomu, co jsme kriticky nahlédli na příkladu *Spílání publiku*. Postavení diváka v rámci představení („zakoušení sama sebe jako subjektu“) není pochopitelně ani pro českou teorii divadla ničím novým, nicméně jej řeší z pohledu konstitutivních momentů divadla (zpětnovazební komunikace a z ní vyplývající nezbytnost diváka pro zrod divadelního aktu), a nikoliv z pohledu transformace diváka, ke které směřuje Fischer-Lichte (FISCHER-LICHTE 2011, s. 257–259). Divák může v rámci spoluodpovědnosti za představení (tu jsme dokládali na příkladu Divadla Vizita) „zakročit“, pokud by se domníval, že je to např. eticky správné, jako tomu bylo např. u některých avantgardních představení. V případě divadla se jedná o přirozenou součást jeho specifické mediální povahy, byť v některých případech tato intervence vede až ke zrušení divadelního aktu.

---

<sup>40</sup> Zajímavé z tohoto pohledu je, že Roubal nakonec své poznatky po letech značně relativizuje a kritizuje u Fischer-Lichte příliš široké chápání pojmu performance, interdisciplinární přístup, zavržení díla, ale i opomíjení noetiky, resp. sémiotické reprezentace (ROUBAL 2010b, s. 116–117).

---

<sup>41</sup> Musíme v tomto případě upozornit, že termín „zakoušení“ je v této citaci nejspíš překladatelskou licencí Miroslava Petříčka. V originále je totiž „wahrnehmung“, kterému více odpovídá „vnímání“. Nejde tak o shodu s Etlikovým konceptem „divadla jako zakoušení“.

Druhou charakteristikou představení (performance) je jeho materiálnost. V určitém ohledu jsme se s ní seznámili na podkladě srovnání díla a artefaktu v české divadelní tradici a právě u Fischer-Lichte. Zrekapitulujme si pro úplnost předchozí poznatky: materiálnost podle Fischer-Lichte „netkví v artefaktu, ale udá se, přičemž tělesnost, prostorovost a zvukovost jsou zjevovány performativně“ (FISCHER-LICHTE 2011, s. 235). Jedná se tedy o tu sumu materiálnosti představení, která je vytvářena až v jeho průběhu, „hic et nunc“ (FISCHER-LICHTE 2011, s. 135), a paradoxně tedy nezanechává „žádný fixovaný a tradovatelný materiální artefakt“ (FISCHER-LICHTE 2009, s. 15). Toto pojetí však vychází z příliši substančně pojatého pojmu dílo. I proto pak Fischer-Lichte může tvrdit, že tato „živost“ představení způsobuje, že „materiálnost nemá funkci označujícího, jemuž mohou být přiřazovány různé označované [...] materiálnost je sama označovaným“ (FISCHER-LICHTE 2011, s. 203), a tedy že buď je fenomén vnímaný tak, „jak se jeví, čili ve svém fenomenálním bytí“ (FISCHER-LICHTE 2011, s. 207), anebo dochází k tomu, že „významy, které jsou mu připsány, nejsou záležitostí subjektu, ale vynořují se v jeho vědomí neodůvodněně a nemotivovaně, ačkoli mohou být často zpětně racionálně vysvětleny“ (FISCHER-LICHTE 2011, s. 207). Ovšem přesnější by bylo, pokud bychom zůstali u saussurovské terminologie, že označující zůstává i nadále označujícím, pouze je samo i označovaným. Je také přinejmenším otázkou, jestli lze vnímat fenomenální tělo odděleně od sémiotiky (případně sémiologie).

Veškerá specifika představení vycházejí nejen z jeho „událostního charakteru“, ale vyvstávají také v rámci „autopoiesis zpětnovazební smyčky“ (FISCHER-LICHTE 2011, s. 235), díky čemuž dochází z hlediska tzv. estetičnosti představení k „emerzi“ (FISCHER-LICHTE 2011, s. 235). Dalšími aspekty „autopoiesis zpětnovazební smyčky“ jsou pak „destabilizace (ne-li rozrušení) dichotomií; stavy liminality a s nimi spojené transformace, jimiž účastníci představení procházejí“ (FISCHER-LICHTE, 2011, s. 235). Estetičnost představení (performance) se dotýká specifika jeho vzniku, vnímání a zároveň i jeho účinků. Ve své podstatě jsme se její povaze taktéž věnovali v polemice nad pojetím díla. Příklad *Tomášových rtů* pak podle Fischer-Lichte dokládá, že občas není v úplnosti možné rozlišit mezi zkušeností estetickou a etickou. K tomu ostatně směřuje už výše zmíněná spoluodpovědnost diváků za představení (performance).

Poslední klíčový pojem vymezující specifickou představení se týká tzv. sémiotičnosti. Ta opět částečně odpovídá tomu, co jsme již viděli u *Spílání publiku*. Máme

na myslí onen přesun akcentu od reprezentace k prezentaci, který Fischer-Lichte popisovala následovně: „divadlo už nebylo pojmáno jako představování ‚jiného světa‘, fiktivní reality, [...] nýbrž jako proces nastolování specifického vztahu mezi aktéry a diváky.“ Pro sémiotičnost je tedy podle Fischer-Lichte příznačná oscilace mezi řádem reprezentace a prezentace, přičemž „každý z těchto dvou řádů generuje své významy“ (FISCHER-LICHTE 2009, s. 17).<sup>42</sup> Řád reprezentace v ní charakterizuje skrze vnímání znaku postavy, tedy skrze fiktivní svět, oproti tomu generování významů v řádu prezentace spočívá v oscilaci „mezi koncentrací na fenomén v jeho autoreferenčnosti a asociacemi, které vyvolává“ (FISCHER-LICHTE 2009, s. 17), ačkoli se jedná o „významy jako emergence, jež si divák nedokáže v úplnosti podřídit“ (FISCHER-LICHTE 2009, s. 17). Významy tak v rámci „sémiotičnosti“ nejsou předem dané, ale vznikají tady a teď. To je ovšem předpoklad, který česká teorie divadla ošetřuje právě estetickým objektem. Oba řády se pak během představení různě prolínají a přechod mezi nimi je zároveň dynamický i nestabilní, což přenáší pozornost na samotnou recepci v její procesualitě (FISCHER-LICHTE 2009, s. 18).<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> I přes oscilaci mezi oběma řády, která předpokládá přítomnost obou řádů a poukazuje pouze k přesunu akcentu, je třeba dodat, že Fischer-Lichte částečně opomíjí jejich umělý charakter. Při analýze Hermannova chápání divadla jako hry se zabývá, jak jsme viděli, především latentním interaktivním momentem, který bychom mohli podložit například známým tvrzením Hans-Georga Gadamera, že intendovat hru musí oba subjekty. Nicméně vzápětí i Gadamer definuje hru jako umělé médium. To koneckonců stvrzuje i významný zastánce herního principu divadla Zdeněk Hořínek – abychom uvedli příklad z oblasti teatrologie –, který za obecně závazný princip hry považuje pravidla. Jejich ustanovení následně vede ke svébytnosti hry a v kontextu divadla tak „hra herců nemá [...] žádný vnější, mimo divadlo ležící praktický účel“ (HOŘÍNEK 1970, s. 11). Fischer-Lichte však právě tento projev hry opomíjí, resp. se soustředí především na její rezonanci se skutečností, na její přesahy do reality a s nimi spjaté transformace účastníků (umění prolínající se se skutečností apod.). Podle Hořínka je ale „divadlo bez iluze [...] protimluv“ (HOŘÍNEK 1970, s. 14).

---

<sup>43</sup> Na první pohled by se možná mohlo zdát, že jistou paralelou k tomuto druhému specifiku, a především k oscilaci mezi řádem reprezentace a prezentace, je možné nalézt v Etlíkově „noetickém“ a „ontologickém principu“. Nicméně aby nedošlo k nedorozumění, je třeba upozornit alespoň na to, že „ontologický princip“ není vázaný na význam („noetický princip“ je pak znakové povahy, přičemž Etlík akcentuje umělý charakter znaku, a proto právě onen „noetický princip“ chápe jako záměrný).

### 3.3 AAA/AAA a *Paní z námoří*

Ústředním tématem současné teorie divadla je revize dosavadních sémiotických poznatků a snaha o nalezení vhodného aparátu, kterým by bylo možné uchopit a pojmenovat ty aspekty divadla, které se strukturálně-sémiotické interpretaci vymykají. Zdánlivě by se mohlo zdát, že „estetika performativity“ tento meziprostor vyplňuje. Pokusíme se však dokázat, že ačkoliv, jak konstatuje Roubal, Fischer-Lichte akcentuje „antropologickou, akční i kulturně heuristickou povahu“ divadla (ROUBAL 2009, s. 64), neznamená to ještě, že se důsledně odklání od svých sémiotických studií z osmdesátých a devadesátých let. Dokládají to hned dva příklady z již zmíněné studie *Přitažlivost okamžiku – představení, performance, performativ a performativnost jako teatrologické pojmy*. Vzhledem k tomu, že je možné alespoň jeden z nich analyzovat na podkladě sémiotiky, nabízí se také otázka, v čem spočívá jejich deklarovaná performativita, tedy jakou specifickou a novou kvalitu, pro kterou nemá dosavadní teorie umění pojmový aparát, přinášejí.

Prvním příkladem je AAA/AAA Mariny Abramovićové (1977),<sup>44</sup> která zdánlivě sémiotičnost vylučuje, druhým je scéna z Castorfovy *Paní z námoří* (Die Frau vom Meer, 1993). Tento příklad podle Fischer-Lichte naopak ukazuje, že performativita není v rozporu se sémiotičností. „V performanci AAA/AAA z roku 1977 na sebe Abramovićová a Frank Uwe Laysiepen střídavě dlouhé hodiny vyřvávali. Když už přitom kromě řvání nebylo rozumět ani slovu, došlo nejen k ‚čisté zvukovosti‘, nýbrž současně i ke zcela skutečnému opotřeбенí hlasivek, které vedlo k několikadenní ztrátě hlasu, a rovněž i ke skutečné tělesné vyčerpanosti příslušných performerů. Materiály, s nimiž se při performanci pracuje, jsou užívány ve své fenomenální ‚takovosti‘, a nikoli jako znaky, jež mají zprostředkovávat významy“ (FISCHER-LICHTE 2005, s. 149). Druhý příklad z Castorfovy inscenace Ibsenovy *Paní z námoří* je v určitém ohledu velmi podobný. „Herečka Kathrin Angererová v úloze Bolette Wangelové začala pojednou hekat a supět. Chtěla odpovědět na otázku, zda čeká návštěvu, avšak nedostala se přes křečovitě ‚a‘. Slovo jí nepřešlo přes rty, koktala a zadržávala, její hlas byl stále hlasitější a nakonec jen chraptěla a ječela současně [...] Současně se ale otevřela i možnost sémiotického čtení. Boletta začala zadržávat právě v okamžiku, když měla vyslovit jméno svého muže. [...] V okamžiku, kdy si uvědomila naději i tragičnost

---

<sup>44</sup> Existují dvě verze AAA/AAA, obě však pouze studiové. První záznam pro televizi pochází z Liege, druhý pro dokumentární potřeby je z Amsterdamu.

svého života, vypověděla jí řeč jako nástroj uspořádaného sdělování své služby“ (FISCHER-LICHTE 2005, s. 153).

Příklad z inscenace *Paní z námoří* nejenže není v rozporu se sémiotikou, nýbrž je možné jej na jejím podkladě plnohodnotně interpretovat. Jedná se totiž o zcela zá-  
měrnou sémiotickou situaci: herečka Angererová hraje (ztvářňuje) Wangelovou.<sup>45</sup>  
V té chvíli musíme její zadrhávání (témbr) vnímat jako amplifikovaný výraz, příznak,  
který je součástí jejího hlubšího psychologického projevu.<sup>46</sup> Promítá se tedy do vý-  
znamové představy obrazové, na jejímž podkladě si divák koriguje celkový význam  
situace, resp. se tedy zobrazí do celkového významu. Problematické na tomto pří-  
kladu je i to, že pokud by byla tato situace součástí filmu, mohla by na diváka půso-  
bit stejně tak negativně jako v případě představení (nejedná se sice o zcela totožnou  
kvalitu, nicméně z hlediska mediálního rozlišení je tato odlišnost zanedbatelná). To  
znamená, že by filmový divák dostal tutéž informaci jako divák v divadle nebo lépe  
řečeno by si vyložil stav Wangelové stejně. Volba média tedy nemá na význam vliv.  
Z toho ovšem vyplývá, že tento příklad nevychází z bezprostřednosti, není výsostně  
divadelní, nepojmenovává některé z jeho mediálních specifik a stejně tak nenabízí  
ani klíčové vymezení performativity.

Druhý příklad Fischer-Lichte uvádí tak, že performance zraňování pouze nezobra-  
zuje, nýbrž klade důraz na jeho skutečné provádění, tj. na reálné tělo a jeho zraní-  
telnost i bolest. To znamená, že „materiály, s nimiž se při performanci pracuje, jsou  
užívány ve své fenomenální ‚takovosti‘, a nikoli jako znaky, jež mají zprostředková-  
vat významy.“ Toto tvrzení je ovšem částečně v rozporu s tím, co Fischer-Lichte tvrdí  
na podkladě *Paní z námoří*, a zároveň není zcela pravdivé. Pokud bychom odhlédli  
od skutečnosti, že se navíc jedná o záznam (to je ovšem jeho zcela základní rozpor),  
ani tak nelze opomenout, že se opět jedná o záměrnou a umělou situaci (hru), která  
je vytržená z reality, a tudíž ji divák vnímá jako znakovou. V té chvíli však nelze říct,  
že Abramovičová s Laysiepenem nic nezobrazují (v rovině významu pak lze tuto situ-

---

<sup>45</sup> Je důležité tento umělý charakter zdůraznit. Nejedná se o skutečnou situaci v partnerském  
životě (stejně jako jakoukoliv jinou situaci, na kterou by takové zadrhnutí mělo reálný dopad  
– pracovní schůze, přednáška, projev ap.). Česká teorie divadla z tohoto důvodu operuje  
s termínem zformovaný herec.

---

<sup>46</sup> Z toho vyplývá, že sémiotiku nechápeme bez sémantické vazby, má neurofyzickou intenzi-  
tu a příznak ji tak amplifikuje.

aci ztotožnit se životem, lze ji považovat za naturalistické zobrazení života, hádky). Tomu odpovídá ostatně i fakt, že si divák toto „řvaní“ nějak vykládá. Proto je v tomto případě i poměrně sporný termín „fenomenální takovosti“, neboť „tělesnost“ tu u Abramovičové i Franka Uwe Laysiepena poukazuje na sebe, na hranici svých možností, tj. značí sama sebe a jedná se přinejmenším o fenomenální tělo ve jménu sémiotického. Česká divadelní tradice (především Osolobě, Císař a Etlík) ošetřuje tento problém např. podvojným vztahem originálu a znaku.

Dále nás tento příklad, pokud bychom si jej představili „živě“, vrací k otázce, jestli ona bezprostřední tělesnost (u Fischer-Lichte se navíc nejedná o důsledně vzatou bezznakovou prezentaci lidské bytosti, protože směřuje k významu) je opravdu natolik novou kvalitou, že je nutné pro ni hledat nový termín, anebo se z pohledu divadla jedná o jeho naplněnou potencialitu, tedy kvalitu, kterou známe z divadla, neboť je součástí jeho mediality. Představme si ještě zřetelnější příklad, než nabízí AAA/AAA: facku v představení. Její ztvárnění v divadle nabízí mnohé možnosti, které se dají zjednodušeně rozdělit na tři způsoby. Všechny případy je však nutné vnímat na pozadí umělé situace, která vyjadřuje vztah (příp. reakci) jednoho z herců k druhému, resp. jedné z postav k druhé. Proto se jedná o prostředek hereckého projevu. První způsob nabízí krajně stylizované ztvárnění, které ani nemá ambici vyvolat v divákovi reálný dojem facky. Druhá varianta naopak spočívá v tom, že tuto ambici má. Jeden z herců pouze předstírá úder, stejně jako druhý bolest a je otázkou řemeslné vybavenosti každého z nich, jakým způsobem bude jejich ztvárnění přesvědčivé (ve sféře znaku se tedy jedná o techniku, trik, v rovině významu pak facka padne). Poslední varianta předpokládá, že je herec ochotný na skutečnou bolest přistoupit. Nicméně se pořád jedná o umělou situaci, jejíž hranice spočívají snad pouze v zachování zdraví herce (jinak by šlo o patologii). Vyvolává dojem skutečnosti (zdánlivě s ní splývá), což je ale oblast vjemu, významové představy obrazové a významu, nikoliv znaku. Jedná se tedy o projev hereckého komponentu, který jej z divadla nevyčleňuje.<sup>47</sup> Mediálně ovšem divadlo připouští i tuto variantu, což dokládá šíři možnosti hereckého komponentu a potažmo celého divadla.

Ostatně tato problematika zmátla i Iva Osolobě, o jehož diskutabilní hierarchizaci v teorii modelování jsem psal ve své diplomové práci. Byť Osolobě na rozdíl od Fischer-Lichte zůstává pouze ve sféře znaku, dopouští se obdobné nedůslednosti,

---

<sup>47</sup> Odlišným případem by bylo, pokud by herec dostal skutečnou facku omylem.

když cituje Norberta Wienera a Artura Rosenbluetha – „nejlepším modelem kočky je jiná, nebo pokud možno táž kočka“ (OSOLSOBĚ 2002, s. 118). Proč by jí však měla být ona samotná kočka? Proč by jí nemohla být malba nebo kresba? Proč by mělo být modelování adekvátní ve vizuálně-prostorovém rámci (ať už denotativně, nebo konotativně)? Nebo dokonce proč by měl model, potažmo podoba, fungovat na základě ikonického znaku? Například Goodman takový koncept zobrazení razantně odmítá, přičemž kritizuje právě samotné pojetí podoby – nápodoby. Vyhnete se zde jeho vysvětlení a rovnou uvedeme pro nás podstatné závěry. Koncept mimesis ztroskotává na nejasnosti toho, co je vlastně předmětem nápodoby (GOODMAN 2007, s. 25). Podobnost podle Goodmana není kritériem reference, a tedy ani kritériem zobrazení: „má-li nějaký objekt zobrazovat, musí jej označovat, zastupovat, odkazovat k němu a žádná míra podobnosti nestačí pro ustavení požadovaného vztahu reference“ (GOODMAN 2007, s. 22). Zároveň relativizuje pojem realismu charakterizovaný „pravděpodobností záměny zobrazení na zobrazené“ (GOODMAN 2007, s. 42), když ho popisuje jako věc zvyku a závislosti na indoktrinaci (GOODMAN 2007, s. 45). Goodmanovo mnohokrát citované rozuzlení přitom tkví v obrazu denotujícím objekt zobrazení (GOODMAN 2007, s. 22). Komplementárně tedy rozvrací klasický koncept mimesis jako kritéria zobrazení, čímž nás ale obloukem vrací k onomu kritizovanému modelu kočky, kterým má být jiná kočka. Není tu totiž nikterak určující míra podobnosti kočky kočce. Zobrazení kočky může kočku (jakožto objekt) denotovat mnohem „přiměřeněji“, relevantněji. Ona hierarchizovaná stupnice modelů by pak neměla být, řečeno Goodmanovou terminologií, určovaná mírou podobnosti originálu, nýbrž vztahem reference, kterým je míněna denotace. Z výše řečeného pak vyplývá, že nejlepším modelem kočky může být v daném kontextu její „zobrazení“.

### 3.4 Performance a divadlo

Estetika performativity v pojetí Fischer-Lichte bohužel neudává jasné teoretické stanovisko v otázce rozdílu mezi performancí a divadlem (divadelním aktem). Do jisté míry se v ní její autorka spíše programově vymezuje vůči určité divadelní tradici. To dokládá její interpretace *Spílání publiku*. Pokusíme se tedy tuto hranici mezi oběma médii formulovat v návaznosti na to, jak ji řeší česká teorie divadla. Vyjdeme přitom z předpokladu, že nezáznamovost nebo chcete-li bezprostřednost, považujeme za mediální specifikum jak performance, tak divadla. Kritérium je to však nedostačující.

Nejprve se vrátíme k Marině Abramovičové. Zmiňované *Tomášovy rty* sice vykazují mnohé divadelní rysy (v případě AAA/AAA je věc problematictější, neboť se jedná o záznam performance, která se odehrála bez publika), výhodnější však pro nás tentokrát bude rozbor její novější performance, resp. představení *The Artist is Present* z Muzea moderního umění v New Yorku (2010), které se uskutečnilo v rámci otevření stejnojmenné výstavy. Abramovičová seděla po celou dobu otevření expozice na židli (od pondělí do čtvrtka 8 hodin denně, v pátek pak 10 hodin), naproti ní byla jiná židle, kam si mohli návštěvníci galerie kdykoliv na neomezenou dobu přisednout. Stůl uprostřed byl později odstraněn. Abramovičová nikdy návštěvníky ani přísedící nekontaktovala (a to ani slovně, ani fyzicky; výjimkou byl pouze Frank Uwe Laysiepen). Přesto prý mnozí z nich plakali.

Důsledně vzato se tu pokaždé zrodil divadelní akt ve své ryzí podobě, neboť každý z diváků musel přistoupit na zmíněná pravidla hry, to znamená na určitou umělou situaci (Abramovičová tu přitom byla sama za sebe, což znamená, že vytvářela znak sebe samé). A platilo zde vše, co jsme už konstatovali o zpětnovazební komunikaci. Pláč mnohých diváků je přitom dokladem intenzity této komunikace. Do určité míry pak lze mluvit o tom, že estetická funkce, která je v divadle vždy funkcí ustavující a v tomto smyslu dominantní, tu ustoupila ve prospěch funkce terapeutické. To ovšem z konstitutivního hlediska nic nemění, jedná se o divadelní akt. *The Artist is Present* také plnohodnotně naplňuje onu Brookovu výše zmíněnou definici divadla, kterou jsme následovně zpřesnili: prázdným prostorem projde člověk, někoho, kdo ho pozoruje, kontaktuje, ten kontakt přijme, odpoví na něj a teprve pak máme vše, co je třeba, aby vznikl akt divadla. Závěrem dodejme, že nás tento příklad vrací i ke *Spílání publiku* (každý z diváků, který si k Abramovičové přisedl, se stal „účastníkem“ představení nebo lépe řečeno pro ostatní diváky naplňoval funkci herce).

Vzhledem k tomu, že je tedy divácký komponent pro uskutečnění *The Artist is Present* mediálně nezbytný (tj. bez diváka se nezrodí), jedná se o divadelní představení, pochopitelně s vědomím, že vedle diváckého komponentu jej zabezpečuje i hra (umělost a z ní vyplývající distance, která může být úběžníkově narušována). U každé produkce je třeba postupovat obdobně a vždy zvažovat, do jaké míry ji ty které aspekty na mediální úrovni určují. V případě tvorby Mariny Abramovičové pak lze dospět k závěru, že produkuje jak performance, tak i divadelní představení. A to i přesto, že o nich programově hovoří jako o performancích. *Tomášovy rty* bychom poté nejspíš považovali za hraniční případ performance, neboť Abramovičová se zpětnovazební

komunikací (v té dvojí podobě, jak jsme ji vymezili v předchozí kapitole) příliš nepracuje, jedná se spíš o jednosměrnou komunikaci. V případě AAA/AAA nemůže taktéž ke zpětnovazební komunikaci vzhledem k jejímu záznamovému charakteru dojít, a tudíž ji za divadelní akt považovat taktéž nelze.

Tvorba Pjotra Pavlenského nebo tzv. „poetické akty“ Alejandra Jodorowského tato tvrzení ještě ozřejmí. Jeden z těchto „aktů“ Jodorowsky popisuje v rozhovoru s Gilles Farcetem následovně: „Například jsme se s Lihnem jednoho dne rozhodli, že budeme chodit přímo a bez zatáček. Šli jsme takhle po ulici a v přímé trajektorii naší cesty stál strom. Neobešli jsme jej, ale namísto toho jsme vylezli do koruny, aniž bychom přerušili hovor. Když nám cestu zkrátilo auto, přešli jsme po jeho střeše. Na konci ulice jsme zazvonili na zvonek, vešli jsme hlavním vchodem do domu a na druhé straně jsme vylezli tak, jak to šlo, třeba oknem. Záleželo jenom na tom, abychom udrželi rovnou linku a překážkám nevěnovali žádnou pozornost, jako by vůbec neexistovaly. [...] Pamatuju si, že jsme jednou zazvonili u domu a té paní, která nám přišla otevřít, jsme prostě vysvětlili, že jsme dva básníci v plné práci, a že proto musíme projít jejím domem po přímé trase. Dokonale to pochopila a doprovodila nás ke dveřím na dvorek“ (JODOROWSKY 2015, s. 35–36). Jodorowsky nepotřebuje k uskutečnění diváka, a dokonce oproti Pavlenskému ani nesměřuje k mediálnímu ohlasu. Jeho „poetický akt“ se vyčerpává samotným svým uskutečněním a klade důraz na osobní prožitek. Mediálně proto stojí zcela mimo divadlo a pohybuje se spíš na pomezí performance a happeningu.

Pjotr Pavlenskij je západními novináři považovaný za jednoho z nejkontroverznějších a především nejprovokativnějších současných ruských umělců.<sup>48</sup> Pozornost si vydobyl ihned po studiích na petrohradské Umělecko-průmyslové akademii v roce 2012, kdy svérázným způsobem protestoval před katedrálou Panny Marie Kazaňské proti perzekuci Pussy Riot. Pavlenskij si sešil ústa hrubou černou nití a do příjezdu sanitky, která ho odvezla na psychiatrii, němě postával před vchodem do katedrály. Aby nedošlo k nedorozumění – v průběhu performance k Pavlenskému (na rozdíl od „poetických aktů“, při kterých se Jodorowsky s někým potkal spíš omylem) při-

---

<sup>48</sup> Nutno však dodat, že podobně kontroverzní a provokativní se může na poli performance jevit přinejmenším tvorba Vojny, založené v roce 2007 a v současnosti čítající na sto členů. Pro detailnější exkurz do ruské performance odkážeme na kapitolu *Politická satira a politické performancie* z diplomové práce Tatiany Brederové (BREDEROVÁ 2015, s. 125–130) anebo na texty Tomáše Glance (GLANC 2011).

stupovali kolemjdoucí, z nichž mu někteří nadávali, jiní ho podporovali a notná část „publika“ nevěděla, co si s viděným počít. Nicméně na samotnou performanci neměli žádný vliv, resp. jejich spoluúčast nebyla skutečnou spoluúčastí v tom smyslu, že by byla na mediální bázi k jejímu uskutečnění nezbytná. To samé platí i u jeho dalších až aktivistických intervencí do veřejného prostoru. Ať už se jedná o jeho nahé tělo v embryonální poloze dobrovolně uvězněné v ostnatém drátě před budovou petrohradského parlamentu, urážnutí lalůčku na zdi moskevské psychiatrické léčebny, anebo o přibití genitálií na dlažbu Rudého náměstí. Vzhledem k politickému pozadí všech jeho performancí nikterak nepřekvapí, že byly pokaždé ukončeny represivními složkami nebo přinejmenším lékaři. Za pozornost stojí, jakým způsobem k tomu docházelo. Přivolaní nebo možná i pověření policisté nejprve Pavlenského zakryli plachtou, aby v nejvyšší možné míře omezili dosah jeho aktivit, a teprve až poté jej vystříhali z ostnatého drátu nebo mu vyjmuli hřeby z genitálií. Z toho vyplývá jeden podstatný rys performance, a sice způsob, jakým tlumočí sdělení. To je totiž vždy vedené jednosměrně (oproti obousměrné komunikaci v divadle).

Provokativní tvorba Pjotra Pavlenského tedy vykazuje výše zmíněný společný rys – nepotřebuje diváka k tomu, aby se uskutečnila. To znamená, že tím, co na mediální bázi odlišuje performance od divadla, je především pozice diváka – pro performance není konstitutivní (rozhodně tak nejsou kritériem herecké prostředky, jak se mohlo na první pohled zdát nad příkladem AAA/AAA nebo *Tomášových rtů*). Takže i kdyby Pavlenského nikdo nekontaktoval a dokonce nebyli ani žádní „svědci“ jeho činů, povaha performance by tím nic ze své podstaty neztratila. Tomu ostatně odpovídá i to, že je divák pro Pavlenského důležitý (a do jisté míry nezbytný) až ve druhém plánu, z hlediska dokumentace, a tedy reflexe performance, tj. mimo její samotný mediální průběh, ex-post na základě jeho provokace nebo alespoň podnětu. Pro ten má vstup represivních složek obrovský význam, neboť jej zesiluje.<sup>49</sup>

---

<sup>49</sup> Ostatně podobně využívá Jonáš Strouhal kolemjdoucích, kteří zaměňují jeho performanci *Alzák* (2018) za reklamní kampaň prodejce elektroniky a obloukem ji míjejí. I oni svou apatii intenzifikují význam celé performance. Ta je pro nás zajímavá i z toho pohledu, že zkoumá hranice umění, resp. se ptá, kde se rodí estetická funkce – Strouhalova performance pocho-pitelně není reklamní akcí, nicméně využívá marketingových nástrojů, a lze ji proto za ni za určitých podmínek zaměnit (v té chvíli ovšem ztrácí svůj smysl).

Nabízí se prostý závěr, performance nepotřebuje bezprostředně diváka, neboť mediálně nespočívá v přímém bezprostředním (interaktivním) kontaktu s divákem. To neznamená, že by pro ni nebyl divák stěžejní, pouze na mediální úrovni nevyžaduje spolupru a tím pádem divák nemá vliv na její kódování (terminologicky by tak bylo nejpřesnější odlišovat divadelní publikum od jiného publika). To, co prozatím odlišuje performance od divadla, je tedy divácký komponent, resp. zpětnovazební komunikace (interakce) zakládající spolupráci.

### 3.5 Divadlo s performativními prvky?

Performance jednak zdůrazňuje přítomnost, resp. apelativnost (ve které se realizují všechny sémantické významy vyplývající z přítomnosti živého performeru), a jednak směřuje k určitému (významovému) bodu, kterým je podmíněna. Pokud bychom přistoupili na to, že je performativita jedním z určujících aspektů nezáznamových médií, pak by se na základě dosavadních poznatků zdálo, že spadá, řečeno Etlikovou terminologií, spíše do oblasti tzv. divadelní „noetiky“. K tomuto závěru nás přivádí jeden samotný rys performance (představení), který Fischer-Lichte uvádí, a sice její sémiotičnost, a potom také dílčí povaha ostatních rysů (emerze významu ad.). Na druhé straně Fischer-Lichte mluví o zakoušení liminálních (hraničních) stavů, o výměně energií, zmiňuje transformativní aspekt a další projevy, které by naopak mohly vytvářet zdání, že se týkají mimosémiotické oblasti. Naznačili jsme však, že tyto aspekty jsou přece jen vždy vnímané na pozadí sémiotiky. Zároveň je v tomto kontextu zavádějící i zmíněná Petříčková překladatelská licence, kdy slovo vnímání zaměňuje za zakoušení. Doložme na následujícím příkladu, že performativitu lze vesměs vnímat na pomezí obou principů, tedy jako enklávu „ontologie“, která je do jisté míry spjatá se záměrem, „noetikou“.

Absolventská inscenace katedry alternativního a loutkového divadla pražské DAMU s názvem *K majáku, do strany 73* (režie: K. Hutečková, premiéra: 23. 10. 2015) vyvolala poměrně obšírné diskuse o povaze herectví. Zdá se, že jakmile KALD představí jen trochu „netradiční“ inscenaci, diváci ji ihned úzkostlivě vyčleňují z oblasti divadla.<sup>50</sup> V případě Havelkovy *Regulace intimity* (režie: J. Havelka, premiéra: 10. 1. 2014) byly

---

<sup>50</sup> K pojmu alternativní divadlo a jeho souvztáznosti ke KALD DAMU lze odkázat na mou polemiku v diskusi na webu *Divadelních novin* k článku *Jít odněkud někam*.

takové závěry snad ještě úsměvnější.<sup>51</sup> Podívejme se, jakým způsobem by se ono „neherectví“ mělo projevovat. Zajímá nás především situace, kdy Paní Ramsayová (Kateřina Dvořáková) sedí sama na židli, soustředěně plete a nahlas přemýšlí o tom, jak ji vyčerpává, že za ní pořád někdo chodí, protože se pak cítí jako „houba nasáklá lidskými city“. Režisérka Klára Hutečková stupňuje naléhavost této situace pomocí létajících tenisových míčků. Ty na Dvořákovou na přeskáčku, s různou intenzitou, házejí ostatní herci. Míčky jsou tedy nejprve zobrazením nechtěných hostů, kteří paní Ramsayovou neustále vyrušují. O chvíli později si však paní Ramsayová, resp. Dvořáková, začne míčků všimat, ale přesto se pokouší pokračovat v pletení. Jedná se tedy o posun od metaforického zobrazení (znaku-indexu) ke znaku-ikonu. O další chvíli později míčky opět nevnímá nebo přesněji všímá si pouze jejich zvukové stopy připomínající jí moře, o kterém se následně také rozpovídá. Míčky se tak stávají známkou moře – to je ještě umocněno změnou tenisových míčků za pěnové, které lidské oko od tenisových nerozezná, ale jejich náraz je tlumenější. Tato proměna nakonec vede k poslední změně situace (opět rozpoznatelné na základě promluvy), kdy tyto tlumeně narážející míčky do zdi metaforicky zobrazují její vnitřní napětí.

Když jsem v úvodu naznačil, že někteří diváci nepovažují *K majáku, do strany* 73 za divadelní představení, neměl jsem pochopitelně na mysli, že by zpochybňovali tuto stavbu znaku. Přesto se tím odhaluje východisko takto ukvapeného soudu. Častým argumentem totiž bylo, že herci „nehrají“, pouze svým bytím v prostoru jeviště mechanicky naplňují režijní schéma a manipulují přitom s rekvizitami.<sup>52</sup> To je však v rozporu s výše řečeným. Herecké prostředky jsou pouze redukovány na minimum, důsledně vzato jsou paradoxně v nejvyšší možné míře stylizované. Tomu ostatně od-

---

<sup>51</sup> K takto radikálnímu postoji se v recenzích bohužel neodhodlal žádný z kritiků. Recenze K. Macákové s názvem *Tak co tě sere?! (MACÁKOVÁ 2014)* alespoň dokládá sklon zaměřovat skutečnost za fikci a naopak.

---

<sup>52</sup> Obdobně se v *Théâtre musical* vyjadřuje i Jiří Adámek, když analyzuje Goebbelsovu tvorbu (ne náhodou je *K majáku, do strany* 73 přirovnávané k inscenacím tohoto slavného německého skladatele a režiséra): „účinkující jsou doslova zaměstnáni něčím jiným, než je hraní postavy a jejich emocí a myšlenkových pochodů. [...] Goebbels herectví v tradičním slova smyslu, tedy jako víceméně iluzivní zobrazování postavy, odmítá“ (ADÁMEK 2010, s. 71–72). Musíme však podotknout, že Adámek si je tohoto zjednodušeného pohledu na herectví vědom, spíše se programově vymezuje vůči určité divadelní praxi. Proto ostatně píše „(ne)herc“ se závorkami.

povídá to, jak výrazně působí sebemenší herecké vychýlení z této stylizace, např. když dává Dan Kranich (James Ramsay) okázale a afektovaně najevo, že ho rozčiluje rozsypaná (byť záměrně) hromada tenisáků. Z toho též vyplývá prostý fakt, že se v případě zvolené scény s tenisáky jedná o zcela umělou a záměrnou situaci. Přesto jí nelze upřít určitou kvalitu, která jde do jisté míry nad rámec tohoto záměrně sémio-tického. Neustále létající tenisáky totiž v divácích zcela přirozeně vyvolávají obavu o život paní Ramsayové, resp. Dvořákové (strach má vlastně dvojí podobu – jednak se divák bojí o herečku, jednak i o paní Ramsayovou, tj. dramatickou osobu). Tento princip je ostatně přítomný i v novocirkusových produkcích, u nichž patří dokonce k jejich konstitutivním prvkům. Tento okamžik tedy nesměřuje pouze k emerzi významu, ale zároveň i umocňuje celkový zážitek ze situace (působí na smysly až na pudové úrovni). Navíc je skutečnou výsadou nezáznamových médií, ve filmu není myslitelný, neboť strach o herce je bezpředmětný (aby hrozilo i herci skutečné nebezpečí, muselo by se jednat o živý přenos). V *K majáku, do strany 73* je tento prožitek ještě navíc zesílen strachem o vlastní osobu – vzhledem k předchozím scénám diváci v několika předních řadách intuitivně uhýbají každému odraženému míčku, neboť měli dříve možnost vidět a slyšet sílu jejich odrazu o zeď. Tento smyslový počitek se promítá do zpětnovazební komunikace (nebo lépe – vzhledem k tomu, jak jsme zpětnovazební komunikaci definovali, je latentně její součástí) a následně proměňuje esteticky vedené (a motivované) vnímání na komplexnější zakoušení, v tom smyslu vymezeném Etlikem, tedy jako důsledek podvojnosti originálu a znaku. To znamená, že překonává inter/subjektovou konkretizaci.

Fischer-Lichte ovšem v rámci „estetiky performativity“ mluví o něčem trochu jiném. Všimněme si například, že na základě *Tomášových rtů* deklarovala propustnou, leč těžce rozpoznatelnou hranici mezi estetickou a etickou zkušeností diváků. *K majáku, do strany 73* je ve své podstatě velmi obdobnou variantou, byť méně vyostřenou (latentní možnost trefení míčkem sice není tak nebezpečná jako krvácející rány z rozřezaného břicha, přesto lze i v tomto případě mluvit o etickém dilematu). Podstatný je přitom z toho plynoucí závěr. U Fischer-Lichte totiž tato dvojí zkušenost směřuje ke zrušení média (jakmile diváci při prvním uvedení *Tomášových rtů* sejmuli Abrahmovicovou z kříže, ukončili tím i celé představení), neboť v něm se uskutečňuje maximální možné naplnění významu. Performativita je tak u Fischer-Lichte důsledně vzato pouze intenzifikací „života“ na jevišti (intenzifikací „života“ ve způsobu vyjadřování fikčního světa, tj. promítá se do výrazových prostředků). Performativ je tak vlastně pouze koncentrovaný ve výrazu. Nás naopak příklad s *K majáku, do strany*

73 zajímá z toho pohledu, jakým způsobem intenzifikuje spíš samotné médium než „život“, nebo lépe řečeno, jakým způsobem v nich onen neustále vstupující „život“ proměňuje medialitu divadla. Je zřejmé, že performativita ji posiluje a je zdrojem i mimosémiotického vjemu, nicméně ten se u Fischer-Lichte často obloukem vrací k sémiotice, čímž divadlo nebo případně performance paradoxně „zapouzdřuje“.

# 4 Je nutné zpochybnit dichotomii umění – skutečnost?

## 4.1 Intenzifikace „života“

Vraťme se k tvrzení, že performativitu nelze ztotožňovat s „ontologickým principem“, a na tomto podkladě vysvětleme, proč není nutné rušit dichotomii umění a skutečnosti, nebo přesněji jaký je z hlediska teorie divadla rozdíl mezi tím, když „život“ v intenzifikované podobě vstupuje na jeviště a tvoří podstatu výrazového projevu (intenzifikace „života“ tvoří základ vyjadřovacích prostředků a je tak „ze-záměrněna“ a tematizována), a mezi integrací žité reality do konstitutivního prostoru, kde tvoří spolu s ostatními komponenty jeden ze zakládajících prvků zrodu samotného divadelní aktu, a to na vysloveně mediální úrovni (umělé prostupované „životem“). Shrňme nejprve dosavadní poznatky. V první řadě není performativita v pojetí Fischer-Lichte výhradně divadelní záležitostí. Kromě zjevné souvztáhnosti s performancí nebo jiným uměním, které má nezáznamovou nebo bezprostřední povahu, jsme na příkladu řešení situace v Castorfově *Paní z námoří* (Angererová v jedné scéně koktala a zadržovala se, až nakonec jen chřaptěla a ječela současně) dospěli k závěru, že by byla v takovém případě aplikovatelná i na film. Tím ovšem nechceme nikterak snížit význam performativity pro teorii divadla. Ba naopak ji, jak jsme řekli, považujeme za rys, který je divadlu od nepaměti vlastní.

S tím pak souvisí i druhý rozdíl. Performativita sice vychází z interakce, nikoliv ovšem ve smyslu přirozené interakce dvou psychosomatických bytostí, nýbrž ve smyslu „živé“ komunikace, resp. přítomného sdělování, tedy především jednosměrné komunikace od „živého“ původce k „živému“ příjemci. To znamená, že performativita slouží jednak k intenzifikaci sdělení a jednak „života“ na jevišti. To je případ i *Tomášových rtů*, které byly při prvním uvedení ukončeny intervencí diváků, protože ti dále nechtěli němě přihlížet utrpení Abramovičové. Performativita zde intenzifikovala utrpení, což diváky zcela přirozeně (sic!) vedlo k sejmutí Abramovičové z kříže. Mimosémiotické kvality, o kterých Fischer-Lichte mluví (mj. výměna energií, limina-

lita a transformativní aspekt; FISCHER-LICHTE 2011, s. 252–259), pak taktéž nepřináší nový rozměr mediality, neboť jsou omezeny emergencí významu a záměru.

Nabízí se v tomto kontextu srovnání s termínem ostenze,<sup>53</sup> který do české divadelní teorie zavedl už v šedesátých letech Ivo Osolobě a definoval ho jako „ukazování, předvádění, demonstrování, prezentování, dávání něčeho najevo“, což jej v případě komunikační situace, interakce<sup>54</sup> vedlo k následujícímu vymezení: „dát něco k dispozici poznávací aktivitě druhého“ (OSOLOBĚ 2007, s. 87–88). Přestože Osolobě zkoumá ostenzi primárně ve vztahu k teorii modelování,<sup>55</sup> je pro nás v dnešní době inspirativnější z hlediska obecnějšího vztahu originálu a znaku v divadle. Připomínáme, že znak v divadle považujeme za umělý znak. To znamená, že vždy označuje pouze jednu určitou věc, osobu, jev nebo fenomén. Vymezujeme ho tak jednak vůči přirozenému znaku (přirozenému fenoménu, který by měl působit tak, že neztrácí svou přirozenost, tedy že je látkově totožný) a jednak vůči prototypu, který označuje nebo zastupuje vždy celou škálu věcí, osob, jevů ap.

Podle Iva Osolobě pojmenovává ostenze mezní případ lidské komunikace, která je založená na přímém poznání, tedy komunikace, při které si vystačíme pouze s bezznakově ukázaným originálem. Byť by se mohlo na první pohled zdát, že tím řeší a vlastně i vyčerpává otázku vztahu originálu a znaku na divadle, není to úplně pravda. Osolobě totiž upozorňuje, že i v případě nepřímého poznání, tj. reprezentované komunikace,

---

<sup>53</sup> Je nutné předeslat, že jsme se v následující interpretaci termínu „ostenze“ inspirovali Etlíkovými přednáškami a semináři na pražské DAMU.

---

<sup>54</sup> Je však třeba mít na paměti, jakým způsobem jsme interakci u Iva Osolobě interpretovali v podkapitole 1.2, kde jsme dospěli k závěru, že z hlediska divadelní komunikace Osolobě uvažuje v intencích sdělování modelem, které je sice živě zprostředkované, ale divák figuruje pouze jako příjemce zprávy, na kterou určitým způsobem reaguje, příp. interaguje, nikoli jako její spoluautor.

---

<sup>55</sup> Dramatické umění lze podle něj „charakterizovat jako modelování „věcí samou““ (OSOLOBĚ 2002, s. 117), tedy že si vzhledem k „situaci nepřítomného originálu“ (OSOLOBĚ 2007, s. 141) propůjčuje tzv. metaforicko-metonymický nebo přirozený model, který přitom může být projevený právě ostenzí. Takto bezznakově ukázaný poté navozuje zdánlivý pocit pravdivosti divadelního obrazu.

ukazujeme přinejmenším znak samotný, a tudíž se jedná o ostenzi znaku.<sup>56</sup> Především je však klíčové, že Osol sobě vykládá ostenzi jako mezní případ komunikace, a jedná se tedy o sdělování mezi dvěma a více subjekty. V divadle je pak nutně přirozenou součástí tvarování (kromě postavy je „za postavou“ i sám herec, lidská bytost, která se nějak projevuje a tyto projevy mají vliv na vyhodnocení znaku, na sémiotický vjem; stejně jako mohou mít ale i mimosémiotické kvality – např. když má divák pocit, že se herec takříkajíc špatně vyspal). Důsledně vzato to ovšem znamená, že ostenze, byť sama o sobě bezznaková, doprovází znak, prostupuje ze znaku, a tudíž sděluje za znakem a emanuje význam. Z toho je zřejmé, že problematiku vztahu originálu a znaku nahlíží zcela jinak, než kam směřuje náš výzkum. Originál totiž v jejím případě prostupuje do znaku (jedná se tedy sice o přirozený vjem, ovšem získávaný ze znaku, tj. z ostenze). A není toliko určující, jestli se jedná o záměrnou ostenzi (např. když hercova podoba splývá s podobou dramatické osoby), nebo nezáměrnou (např. když herec plně neovládá své řemeslo), a stejně tak ani jestli jde o zápornou, nebo kladnou ostenzi. Vzhledem k tomu, že ostenze takto prostupuje ze znaku, je myslitelná i ve filmu.

V počátcích teoretického myšlení o divadle bylo nezbytné artikulovat umělý charakter fenoménů, které se sice zdánlivě podobají skutečnosti a jsou vnímány jako přirozené, ale o přirozené znaky se nejedná. Řešení tohoto teoretického problému přinesla tzv. česká strukturálně-sémiotická škola, která nahlížela na divadlo jako na záměrně znakově tvarovanou strukturu. Současná teorie divadla, vědoma si této tradice, čelí jiné výzvě. Ta se dá přitom formulovat velmi jednoduše: jakou specifickou kvalitu přináší z hlediska mediality divadla prostá skutečnost, že se divadelní akt uskutečňuje vždy mezi přítomnými lidmi? Dnešní teorie se například nesoustředí na herce pouze jako na tvůrce postavy, nýbrž na to, co je za tímto znakem, na člověka za postavou, na lidský rozměr herectví (pochopitelně ve vztahu k divákovi).<sup>57</sup> Tím netvrdíme, že se jedná o zcela nové téma (stačí vzpomenout Honzlovo „elementární herectví“), jde spíš o přesun akcentu. Je pak logické, že se ostenze dostává do popředí zájmu. Otázkou ovšem je, jestli tuto problematiku zcela vyčerpává, neboť, jak jsme viděli, není ani výhradně divadelní záležitostí. Neopouští také, stejně jako performativita, sféru sdělování (ve smyslu ostenzivního, bezznakového sdělení), resp. směřuje v rámci tohoto sdělování (skrže znak) pouze k intenzifikaci „života“ na jevišti. Lze vyvodit obdobný závěr jako v případě performativity – ostenze je prvkem

---

<sup>56</sup> Důsledky takto uchopené komunikace a poznání ponecháváme vzhledem k našemu zájmu stranou. Obsáhlé analýze se navíc věnovala ve své diplomové práci Kateřina Součková.

„ontologie“, nicméně do jisté míry spjatá se záměrem, a tudíž spíš opět na pomezí „noetiky“ a „ontologie“.

Když se vrátíme k performativitě, vidíme, že vykazuje obdobné rysy. I přes to, že ji Fischer-Lichte artikuluje na podkladě „živosti“ (nezáznamovosti), zůstává pouze v záměru (například křik anebo zadržávání v AAA/AAA, resp. *Paní z námoří*, je součástí komplexního charakterového rysu, je podřízené představě a významu, a tudíž součástí záměru – Angererová pracuje přesně v intencích režisérova konceptu). Performativita tak pojmenovává spíš jedinečnost „živého“ tvarování (byť i „život“ tohoto tvarování je relativní, neboť na základě výše zmíněných příkladů ji lze u Fischer-Lichte aplikovat i na film). To je dáno nediferencovanou, příliš propustnou hranicí mezi skutečností a divadlem (uměním), která vyplývá ze snahy zpochybnit dichotomii umění a skutečnosti (FISCHER-LICHTE 2011, s. 248), nicméně vede pouze k intenzifikaci „života“ v umění anebo ke zrušení umění. To ostatně znovu dokazuje příklad *Tomášových rtů*. Lze si podle našeho názoru domyslet, že sejmutí Abramovičové z kříže je pro Fischer-Lichte dokladem prolínání těchto sfér (v tomto případě navíc i hranic estetických a etických). Vzhledem k našemu pojetí mediality divadla, kdy je sice divadlo v životě zakořeněné, nicméně mediálně je z něj automaticky a ne-

---

<sup>57</sup> Omezujeme zde tuto proměnu paradigmatu, resp. důrazu v myšlení o divadle, na herectví, neboť se v předchozích kapitolách ukázalo klíčové pro určení specifické mediality divadla a z hlediska zkoumané otázky dichotomie umění a skutečnosti je tomu stejně tak. V širším měřítku je navíc této proměně věnovaná studie *Nejen k postdramatickému divadlu Hanse-Thiese Lehmannna* (PŠENÍČKA 2010). Martin Pšenička se v ní zabývá mj. i teoretickým aparátem, který máme k dispozici k popsání těchto rysů v poválečném umění, a zamýšlí se nad otázkou, zdali je dostatečný. Byť je Pšeničkova studie v mnohém velmi inspirativní (především v polemice s Lehmannem nenalezneme přesnějšího pojmenování stěžejních nesrovnalostí v jeho konceptu než právě zde), ve dvou oblastech zastáváme částečně odlišné stanovisko. Pšenička konstatuje, že česká teorie divadla prozatím nemá příliš obsáhlý rejstřík pojmů a koncepcí, které by byly schopné tyto „nové“ tendence obsáhnout (zmiňuje práce Osoloběho, Etlíka, Hořínka, Justa a Roubala). Pochopitelně nic nenamítáme proti tomuto skromnému výčtu autorů. Musíme však podotknout, že jejich teorie se opírá (byť ne vždy zcela a důsledně) o onu „syntetickou“ tradici české teorie divadla, kterou jsme vymezili v předchozí kapitole. A její povaha má zcela zásadní důsledky jak pro herectví, tak pro ostatní Pšeničkou zmíněné rysy poválečného umění, neboť důsledně vzato předjímá divadlo chápáné jako svébytné a jednotné médium. „Syntetická“ tradice české teorie divadla je proto základem pro výzkum současných divadelních otázek. Druhý komentář směřuje ke společnému jmenovateli Pšeničkou zmíněných rysů, který je možné obecně zařadit námluvami mezi uměním a skutečností, tedy onou integrací „života“. A v této otázce je třeba rozlišovat, jestli jej začleňujeme na mediální úrovni nebo strukturní. Z tohoto pohledu má česká teorie, opět vzhledem ke své „syntetické“ tradici, velkou výhodu, což dokazuje mj. právě Etlíkův koncept „divadla jako zakoušení“.

zvratně vytržené, nás naopak v tuto chvíli *Tomášovy rty* přestávají teoreticky zajímat, neboť u nich dochází ke zrušení média. Je proto podstatné udržet „skutečnost“ v rámci média. Pouze potud je klíčová, za hranicemi média už nikoliv. Souběžně však musí médium konstituovat, aby se nejednalo pouze o její intenzifikaci. Není to tedy otázka „bud–anebo“, vůči které se Fischer-Lichte vymezuje (FISCHER-LICHTE 2011, s. 251), a stejně tak nemusí docházet ke stírání hranic.

Vysvětleme tuto úvahu na podkladě dvou významných, leč možná přeci jen trochu přeceňovaných textů světové estetiky – *Světa umění* z roku 1964 (DANTO 2009) a *Konce umění* z roku 1984 (DANTO 1998) od Arthura C. Danta, které zkoumají otázku umělecké identifikace. V prvním z nich Danto vymezuje dvě historicky převládající teorie umění – teorii umění jako imitace (platnou podle Danta zhruba do nástupu moderny) a teorii umění coby reality, která nepředpokládá nápodobu reálných tvarů, nýbrž tvorbu nových tvarů (tato teorie umožňuje identifikovat umělecká díla od moderny dodnes).<sup>58</sup> Tyto nové tvary pak mají podle Danta dvojitou povahu, nebo lépe jediné, co je od reálných objektů odlišuje, je právě teorie umění coby reality. To Danto dokládá na příkladu Warholových krabic Brillo, které jsou od běžných spotřebních krabic Brillo percepčně nerozeznatelné. Kritérium, na základě kterého jsme schopni je identifikovat jako umělecké objekty, je pouze znalost teorie umění (dějin umění), nebo přesněji umělecká identifikace není myslitelná bez znalosti teorie umění. Rozdíl mezi obyčejnou krabicí a tou Warholovou tedy lze stanovit pouze na základě tohoto aspektového hlediska. Tomu odpovídá i fakt, že krabice Brillo by na začátku 20. století nemohla být považována za umělecké dílo, neboť by jí nepředcházela historický kontext newyorské malby nebo ready-mades a tím pádem ani teorie umění (DANTO 2009, s. 72). Kritériem umělecké identifikace je tedy jednak kontext a jednak určitá filozofie, resp. teorie umění. Toto hledisko ovšem není nutné zužovat pouze na „reálné objekty“ percepčně nerozpoznatelné od reality. Stejně tak je platné pro klasickou modernu. Je zřejmé, že bez znalosti kontextu a dějin nebudeme ani např. Picassovu tvorbu považovat za umělec-

---

<sup>58</sup> Zjednodušujícího výkladu při redukci dějin umění (před modernou) na teorii imitace si je Danto sám vědom. Vzhledem k hlavnímu záběru naší práce u tohoto zjednodušení můžeme taktéž zůstat. Musíme však alespoň podotknout, že teorie imitace je platným konceptem spíše pro novověké umění, tedy od nástupu renesance. Otázkou také je, jestli lze tvrdit, že novověké umění nevytváří nové tvary, neboť autor na základě podob z typizace díla dotváří skrze vlastní invenci. Nicméně je pravdou, že moderna toto překračuje, tj. není jejím smyslem, aby byla její díla vnímána jako skutečnost, resp. tak, jak skutečnost vnímáme.

kou. Přesnější by však bylo vnímat dějiny jako součást kontextu, neboť se na něm spolupodílejí (spoluvytvářejí kontext jako určité znalostní a emoční zázemí, které rodí estetickou funkci). Umělecká identifikace podle Danta následně odlišuje svět umění a svět reálných objektů. To je vzhledem k našemu výzkumu velmi inspirativní poznatek, protože předpokládá striktní rozlišování mezi oběma světy, tj. mezi skutečností a uměním.

K těmto úvahám se Danto o dvacet let později obloukem vrací ve slavném hegelíanském eseji *Konec umění*, ve kterém dochází k přesvědčení, že „umění končí nástupem filosofie umění“ (DANTO 1998, s. 14), tj. je pohlceno svou vlastní filozofií, na níž se v poslední době (tedy osmdesátých letech) stalo závislé. K tomuto závěru Danta vede tvrzení, že „umění je přechodným stadiem v procesu dosažení jistého druhu poznání, [...] jde o poznání podstaty umění“ (DANTO 1998, s. 14). Právě toto hledisko je ovšem z našeho pohledu problematické a obrací pozornost i k reziduíům Fischer-Lichte. U Danta totiž umění slouží filozofii. Nicméně i z výše uváděných příkladů z divadelní oblasti (a pochopitelně i mnoha dalších, zmiňme namátkou Jodorowského poznámky k jeho vlastním inscenacím, resp. představením)<sup>59</sup> je zřejmé, že umění je zcela autonomní a nabízí nenahraditelný přístup ke světu, který nelze redukovat na poznání a diskurzivnímu pohledu (filozofii) z jeho podstaty neodvratně chybí.

To je ostatně předpoklad, se kterým vznikala *Nesnesitelná tekutost bytí* (i upravená verze 2.0). Jejím primárním záměrem proto nebylo sdělení vypovídající o nejistotě současného světa ve všech možných souvislostech, nýbrž zprostředkování nebo ještě lépe sdělení určitého (emocionálního) prožitku či zkušenosti, která se metaforicky k danému tématu vztahuje. Příkladem může být scéna, ve které se Dvořáková ve snaze zabránit stále stoupající hladině rozhodne všechnu vodu vystříkat ze skleněné krychle ven. Kromě informace, že se jedná o marný boj vedoucí pouze k fyzickému vyčerpání, jsou především někteří diváci konfrontováni s kapkami, které poprvé dopadají vně skleněnou kostku. Dvořákové realita tak začíná doslova prosakovat ven

---

<sup>59</sup> Například jeho *Svátostné melodrama* (24. 5. 1965), „manická krása efemérní paniky“ (JODOROWSKY 2015, s. 58), jak jej Jodorowsky uvozuje, končilo po několika hodinách, kdy se diváci mj. hádali o živé želvy, vnitřnosti, bifteky nebo vlasy, jakýmsi obřadem, který „ve všech vzbudil náboženskou náladu“ (JODOROWSKY 2015, s. 66). Celý popis představení, tak jak jej bezprostředně po jeho skončení Jodorowsky zaznamenal, je k dispozici v *Psychomagii* (JODOROWSKY 2015, s. 58–67). I tento drobný exkurz však postačí k tomu, abychom doložili Jodorowského hlavní záměr, sice že cílem divadla je „přivolávat nečekané události“ (JODOROWSKY 2015, s. 58).

a narušuje dosavadní zdánlivě neprostupné hranice. To diváky přirozeně znejišťuje, tím spíš, že se zhmotňuje Dvořáková replika z úvodu představení: „To, co dneska bereme jako samozřejmost, bude minulostí.“ Mnozí diváci tuto situaci navíc fyzicky prožívají a pro určitou část je kontakt s vodou nepřijemný. Sice je pochopitelně neohrožuje na životě ani nezaplavuje jako Dvořákovou, ale i toto nepatrné množství stačí k tomu, aby byli vytrženi ze své komfortní zóny. Někteří se proto alespoň u několika uvedených zvedají a odcházejí na stranu anebo si nasazují kapuce, zkrátka brání se, stejně jako Dvořáková, tomu, co přichází, což zároveň koresponduje s dramaturgií celé inscenace (i Dvořáková zprvu, než stoupající vodu přijme, vzdoruje). Divák tedy v prvním plánu vnímá krajně nepříjemnou situaci člověka, který se pokouší vyporádat s ohrožením v podobě stoupajícího vodního živlu, zejména ji ale komplexně (tělesně, duchovně, lidsky, a dokonce snad i přátelsky nebo nepřátelsky) zakouší. Není přitom nezbytné, aby tento vjem vždy korespondoval s inscenačním záměrem. Někteří diváci nepochybně nepocitovali nejistotu, ale byli spíš naštvaní, že se jim namočily šaty anebo se naopak z tohoto osvěžení jenom radovali. Jiný, subtilnější příklad nabízí hned navazující scéna, kdy se Dvořáková v postupně stoupající vodě začne topit. Opět totiž usiluje o co nejkomplexnější vjem – divák dokáže racionálně uchopit a vyhodnotit zobrazovanou situaci tonutí, paralelně ji ale může vztáhnout k vlastní životní zkušenosti a zároveň sleduje topícího se člověka, herečku (nikoliv postavu). Teprve v této rovině se přitom rodí výpověď (smysl) scény a potažmo stejně tak celého představení. Něktěm divákům se pak např. na základě tohoto vjemu vybavily natolik sugestivní vzpomínky, že tuto situaci nadále nedokázali sledovat a rozhodli se odejít ze sálu.

---

<sup>60</sup> Jinou otázkou je, jestli takový pohled současné umění skutečně zprostředkovává. Pokud bychom hledali odpověď např. u Rubena Östlunda, který se ve svém nejnovějším filmu *Čtverec* (The Square, 2017) tímto tématem (vedle hlavního tématu solidarity) zabývá, tak nebude zrovna přivětivá. Možná nejvýraznější je to patrně ve scéně, kdy se americká novinářka Anne snaží zjistit, jak kurátor galerie Christian vnímá jejich předešlou společně strávenou noc. A byť má jejich rozhovor sám o sobě nádherně absurdní rozměr, pro nás je důležité především to, že se celou dobu odehrává na pozadí vystaveného výtvarného díla – jakési sochy seskládané z desítek židlí doprovázené hlasitými zvuky, které vytvářejí dojem, že se socha neustále hroutí a sesouvá. Občas je tento rachot natolik intenzivní, že přehlušuje a nezřídka i přerušuje samotný rozhovor. Komičnost celé scény je umocněna i tím, že velmi podobný vztah zaujímá také filmový divák – i jeho rámus vytrhává a vyrušuje od rozhovoru. Podobně vyznívajících scén najdeme v celém filmu několik a nikdy žádné z uměleckých děl, které se v něm objeví, nevypovídá o světě, ve kterém postavy žijí, ba co víc, zcela se s jejich životními příběhy mijí. Při sledování *Čtverce* se proto nelze ubránit dojmu, že ačkoliv je Dantova úvaha o konci umění špatně uchopená, možná není špatně položena. Je to nelichotivý soud, ale na druhou stranu co čekáme, když si zrovna fotíme selfie před dalším slavným uměleckým dílem?

Obdobný problém jako v případě Dantova zúženého pohledu na umění pak shledáváme i ve snahách, aby umění splývalo se skutečností, kterým částečně přitakává Fischer-Lichte. Důsledně vzato totiž znamená stejné zjednodušení – nepotřebujeme onen specifický pohled na svět, který umění (divadlo) přináší.<sup>60</sup> Takový soud však nemá, dovolme si tvrdit, z hlediska současné teorie divadla opodstatnění a ani Fischer-Lichte k takto radikálnímu stanovisku nejspíš nesměruje. Jedná se spíš o důsledek nediferencovaně vymezeného vztahu, hranice mezi uměním (divadlem) a skutečností. Je ovšem pravda, že divadlo má ke skutečnosti nejbližší ze všech umění (médii). Mediálně je však nutné, jak jsme řekli, udržet hranici, která mezi nimi je. Intenzifikace „života“ na jevišti je zavádějící z tohoto důvodu, neboť směřuje pouze ke stírání hranic mezi uměním a skutečností, neudrží „život“ v mezích média a nevymezuje tak specifické mediální aspekty divadla. Teorii divadla se přitom naskýtá velmi zajímavá možnost, jak na základě tohoto specifika obhájit jedinečnost divadla na poli jiných umění (médii). Postmoderna je často charakterizována jako určitý meziprostor, ve kterém se člověk ocitl, neboť mu byl zbournán dualismus. Divadlo je tímto meziprostorem ze své „podstaty“ od nepaměti. Nicméně je třeba „realitu“ divadla nahlížet ještě jinak.

## **4.2 „Divadlo je vždy cosi mezi ‚hospodou‘ a estetickým tvarem“ (ETLÍK 1999, s. 29)**

Cesta, kterou sledujeme my, vychází z předpokladu, že divadlo je sice zakořeněné v životě, nicméně mediálně je z něj automaticky a nezvratně vytržené. Proto znovu připomínáme, že nelze opomíjet jeho umělý (herní) základ. To ostatně dokládá i Kateřina Součková při zkoumání dokumentárního divadla, které by ze všech ostatních žánrů mohlo s „realitou“ splývat snad nejvíce. Součková však dospívá k závěru, že ani dokumentární divadlo není možné vyvázat z této umělé, znakové povahy divadla, byť, a to pro nás bude vzápětí podstatné, zdůrazňuje i jeho „ontologický“ základ umocněný navíc přirozenou povahou dokumentárního divadla (Součková v tomto kontextu zmiňuje například určité průsečíky se sousedským lidovým divadlem; SOUČKOVÁ 2015, s. 89). Ústřední tezi práce Součkové bychom mohli shrnout následovně: byť dokumentární divadlo všelijak přeskupuje různé funkce, vždy hraje. K tomuto poznatku Součková dospívá na základě „zichovské“ analýzy herectví tzv. expertů: „Expertí by tak z tohoto pohledu [Zichovy teorie – doplnil vn] vytvářeli postavu, která je se svým originálním nositelem tvarově shodná a jejím cílem je, aby osoba na jejím základě vzniklá poukazovala k tomuto originálu co nejsilněji tak, 1)

aby v divákovi vyvolala zároveň dojem, že s tímto odkazovaným originálem dokonale splývá (případně, že žádná postava vůbec neexistuje a z jeviště vnímáme jen „originál“ člověka), 2) ale zároveň aby tento originál nenápadně překryla a zformovala takovým způsobem, který vyhovuje záměrům inscenace. Zichova teorie umožňuje uchopit působení expertů na scéně jako záměrně zformované a tudíž znakové” (SOUČKOVÁ 2015, s. 64). Kvalita tohoto hereckého projevu pak, jak Součková pokračuje, není pochopitelně dána jejich řemeslnou výbavou – v té chvíli by byli velmi rychle diskvalifikováni –, nýbrž spočívá v jejich „originálním bytí“ (SOUČKOVÁ 2015, s. 65), ostenzi „originálu“, resp. ostentativní komunikaci.<sup>61</sup> Z hlediska povahy sdělení je tak právě ona zdrojem specifické kvality dokumentárního divadla. Ostenze tu tedy slouží jako podpůrná složka záměrně prezentovaného tvaru. To je ovšem něco zcela jiného, než to, co jsme měli na mysli u příkladu představení *Chroust*, nebo to, co vedlo diváky sedící naproti Abramovičové v newyorské galerii k pláči, a v neposlední řadě třeba to, co se odehrávalo mezi herci a diváky v „tenisákové“ scéně v *K majáku*, do strany 73.

Doposud jsme herce za postavou (živého člověka) vnímali na pozadí noetiky, tvarování, skrze sdělení, které, byť v některých případech ostenzivně, resp. ostentativně, bezznakově, tlumočí. Nyní obraťme pozornost jinam. Věnujme se tomu, jaké jiné kvality tento živý kontakt, reciproční komunikace nebo interakce nabízí (mimo emergenci významu). Těmi se totiž zabývá v již několikrát uváděné studii z konce devadesátých let *Divadlo jako zakoušení: vztah noetického a ontologického principu v divadelním umění* Jaroslav Etlík. Hned zkraje je třeba upozornit, že Etlíkův systém je duální, tj. divák je neustále konfrontován jak se znakem–postavou a dalšími znaky i příznaky (tento sémiotický vjem vychází především z revidovaného odkazu Otakara Zicha), tak souběžně i s živým hercem, tj. bezznakou prezentací lidské bytosti se všemi kladnými stránkami, kam spadá mimo jiné autorství znaku–postavy, i zápory (náladovost aj.).<sup>62</sup> Tento přirozený vjem může být u divadla postaveného na znakovosti pochopitelně vnímán jako rušivý, přesto mediálně určuje i tyto produkce.

---

<sup>61</sup> Dalším přínosem diplomové práce Součkové je srovnání Císařova a Etlíkova rozdílného pojetí originálu a znaku. Základní rozpor spočívá ve stručnosti v tom, že „u Císaře proměňuje herec ve vnímání diváka originál ve znak (rukavice ve znak kohouta), kdežto pro Etlíka vytváří z již existujícího znaku znak další (znak rukavic ve znak kohouta)“ (SOUČKOVÁ 2015, s. 61). To znamená, že v Etlíkově pojetí se znak stává znakově automaticky „vstupem“ do hracího prostoru. Dodejme, že to u Etlíka pochopitelně neznačí absenci originálu, ba právě naopak jsou přítomni oba, jak originál, tak i znak, a to souběžně. Divák tedy na jedné straně vnímá kupříkladu herce–člověka a zároveň i jeho divadelní funkci. Z toho mj. vyplývá, že Etlík chápe divadlo duální, ve dvou rozměrech (naproti tomu u Císaře je buď znak, nebo originál).

Principiálně jsou oba vjemy rozpojené, tj. v mediální rovině je nelze propojovat, zato v rovině díla se naopak propojovat mohou. Připomínáme, aby nedošlo k nedorozumění, že dílem nerozumíme fikční svět, ten je pouze jeho součástí. Médium pak chápeme v řádu nad dílem. „Noetický princip“ tedy předpokládá určitý typ sdělení, sdělování. Na jedné straně je původce, na druhé příjemce (v předchozích kapitolách jsme doložili, že tato komunikace probíhá pochopitelně i v opačném směru než pouze z jeviště do hlediště). Naopak „ontologický základ divadla, to jest především ono setkání lidí s lidmi v jednom místě a ve stejném čase“ (ETLÍK 1999, s. 23). To znamená, že Etlík nezapouzdřuje herce v jeho díle a skrze „ontologický“ princip legitimizuje „skutečnost“, „život“ jako jeden z konstitutivních pilířů divadla jako média. Tím že ho začleňuje do média, tak zároveň nezůstává pouze u kvality tvaru. Shrňme: specifická povaha divadla podle Etlíka nespočívá pouze v čistém estetickém tvaru („vysokém“ umění), nýbrž v oscilaci mezi „noetickým principem“ (tvarem – obrazem – ikonicitou) a „ontologickým principem“ (reciproční komunikací – součinností).

V tomto stručném výkladu jsme se doposud nevěnovali otázce, do jaké míry je „ontologický princip“ spjatý se záměrností, resp. nezáměrností, neboť tato problematika vyžaduje zvláštní komentář. Na základě výše řečeného bychom totiž mohli soudit, že „ontologický princip“ vychází pouze a jen z nezáměrnosti, protože záměrnost je vnímána, jak jsme řekli, na pozadí tvaru, resp. znaku. Takový předpoklad by plně ilustrovalo představení *Chroust*, při kterém se zvedla polovina publika k odchodu. Konstatovali jsme, že tento nezáměrný moment akcentoval „setkání“ a zároveň, a to je podstatnou, byť nikoliv nezbytnou podmínkou, se zpětně promítnul do záměrného estetického tvaru a představení jako takové ho celé zahrnulo do sebe. Stejně tak tomu bylo u *Mého trápení*. „Ontologický moment“ tohoto klauzurního představení studentů DAMU opět neiniciovala záměrná struktura, nýbrž se jednalo o prostý „život“, který se nezáměrně prolнул do média, stal se jeho součástí. V takovém případě by pak bylo do jisté míry logické interpretovat Etlíkův koncept jako „estetiku zakoušení“, resp. „estetiku nezáměrného“, jak činí např. Martin Pšenička ve studii *Nejen k postdramatickému divadlu Hanse-Thiese Lehmann* (PŠENIČKA 2010, s. 38). Nicméně s tím nelze tak úplně souhlasit.

---

<sup>62</sup> Rozpětí „ontologického principu“ je tak poměrně široké – Etlík jej dokládá na představeních lidového sousedského divadla, ruského souboru Děrevo, mnoha dalších amatérských i profesionálních inscenací, ale také na příkladu z Léblových deníkových poznámek o ctitelích, kteří docházejí za svými herečkami.

Etlík jednak zdůrazňuje, že „ontologický princip“ je z „podstaty“ divadla přítomný v každé produkci, byť je sebevíc postavená na znakovosti, a jednak, a to je v tuto chvíli ještě podstatnější, že jeho zdrojem může být i záměrná struktura. Vzápětí, v závěru studie, pak sice klade mezi „ontologický princip“ a nezáměrnost určité rovnítko, ovšem činí tak pouze z hlediska zjednodušení celkového výkladu. Uvedme pro názornost vlastní příklad – *Booty Looting* (režie: W. Vandekeybus, premiéra: 23. 2. 2012, česká premiéra: 28. 6. 2012) od vlámského souboru Ultima Vez. Inscenaci rámuje díky postavě fotografa, který po celou dobu představení zaznamenává veškeré dění a do takto zachycovaného materiálu začleňuje i publikum, téma setkání (týká se sice zatím pouze fikčního světa, přesto je důležité si uvědomit, že je nastolené i v této rovině). K němu pochopitelně dochází i na mediální úrovni a nás zajímá okamžik, který takové setkání zdůrazňuje, umocňuje. Jedná se o situaci, kdy Jerry Killick předstoupí před diváky a začne k nim promlouvat o podstatě umění, zatímco v druhém plánu sklízejí tanečníci (herci) scénu. Divácká pozornost v té chvíli paradoxně náleží přestavbě. Právě tohoto momentu Killick využívá, aby publikum oslovil přímo a tuto „nesoustředěnost“ mu vyčetl. Navrhne divákům, aby budovu divadla opustili a podívali se venku na ulici na uklízeče-profesionály, přičemž jim dává patnáct vteřin na rozmyšlenou. Tím se „obnažuje“ i lidsky, neboť se vlastně důsledně vzato přiznává k tomu, že jako herec selhal, protože nebyl schopen diváky zaujmout. Tato situace, byť zcela záměrná, zakládá „ontologii“ a nabízí obdobné kvality jako předchozí příklady – tentokrát přímo ve struktuře tematizuje jedinečnost spolubytí (součinnost, pospolitost) herců a diváků v časoprostoru divadelního představení, tedy samu specifickou nezáznamového umění (bylo by zajisté zajímavé vidět více „repríz“ a sledovat, jestli opravdu někdy někdo z řad diváků odejde na ulici, případně jestli se tvůrcům vždy podaří pozornost diváků znovu získat). Nezáměrnost je tedy sice po smyslu „ontologického principu“ jeho dominantním rysem, nicméně nelze „ontologický princip“ negativně vymezit vůči záměrnosti nebo přinejmenším záměrné nezáměrnosti.

Pozastavme se ještě nad tím, že Pšenička zaštiťuje „ontologický princip“ estetikou. Nabízí se totiž otázka, jestli takový závěr není proti smyslu Etlíkova konceptu. Vysvětleme si ve stručnosti proč. Řekli jsme, že na základě Etlíkova vymezení je „ontologický princip“ mediálně přítomný v každém divadelním představení, byť často pouze latentně, neboť není brán na zřetel anebo na něj není kladen důraz. To z toho důvodu, jak Etlík poznamenává, že je v těchto inscenacích postavených na znakovosti považován za rušivý, protože ony nezáměrné prvky vystupují z mimoestetické

oblasti, a tudíž nejsou „esteticky ,uchopitelné‘ a ,řiditelné““ (ETLÍK 1999, s. 24–25).  
Dodejme, že stejně tak je tomu u těch prvků, které jsme nazvali záměrně nezáměrné.  
To ovšem znamená, že je proti jejich smyslu uzavírat je do estetických kategorií.

# Závěr

V poslední kapitole jsme doložili, že onen „odklon od hermeneuticko-sémiotické distance“, případně „odklon od re-representativní/sémiotické komunikace“ (PŠENIČKA 2010, s. 38), kterým Martin Pšenička charakterizuje některé z rysů poválečného umění, není současnou teorií divadla uchopen tak důsledně, jak by se na první pohled mohlo zdát. Tato problematika se přitom ukázala jako stěžejní pro určení specifické mediální povahy divadla. Na základě dvou teoretických konceptů jsme se pokusili prokázat, že je zcela zásadní rozdíl mezi tím, když „život“ v intenzifikované podobě vstupuje na jeviště a tvoří podstatu výrazového projevu (intenzifikace „života“ tvoří základ vyjadřovacích prostředků), a mezi jeho integrací s ostatními pilíři, které tvoří konstitutivní základ divadelního aktu jako takového na vysloveně mediální úrovni (umělé prostupované „životem“). K prvnímu účelu např. sloužila v obou verzích *Nesnesitelná tekutost bytí* voda v maximálním objemu až 12 tisíc litrů. V případě zmíněné „topící“ scény následně vedla k tomu, že byla herečka přirozeně dezorientovaná, ztrácela představu o výšce hladiny, přicházela o dech a propadala panice. Druhý případ se naopak dotýká spíš toho, že smysl (výpověď) představení probíhala trochu jinou cestou, než je obvyklé – s důrazem na lidský kontakt 1:1 a aktivizaci vlastní divácké zkušenosti. Jiným příkladem ovšem může být i otevřenost tvaru vůči takovým „intervencím“, jakou bylo vztažení jednoho představení k probíhající společenským změnám (demonstraci).<sup>63</sup>

Z toho důvodu jsme v případě „estetiky performativity“ dospěli k závěru, že není tak radikální proměnou paradigmatu, za jakou je vydávána (odkláně se sice od „hermeneuticko-sémiotické distance“, způsob, jakým integruje „život“, tu však není chápán jako konstitutivní prvek zakládající přímo mediální „podstatu“ divadelního aktu). Naproti tomu druhá koncepce „života“ v divadle skutečně rozšiřuje dosavadní poznatky a vymezuje divadlo jako specifickou mediální oblast. Takové pojetí je podle našeho soudu umožněno návazností na tradici české teorie divadla, kterou jsme analyzovali a revidovali především v první a druhé kapitole (syntetický základ, nezáznamovost jako systémový rys média, nesubstanční pojetí díla, herectví jako řídicí umění, totální trojrozměrná zpětnovazební komunikace, která má zásadní důsledky

---

<sup>63</sup> Inscenací se mj. zabývá také Martin Tilšar ve své bakalářské práci *Nesnesitelná tekutost bytí a její pozice v současných podobách divadla* (TILŠAR 2020).

pro specifickou povahu divadelního herectví, a aktivní pozice diváka). Integrovaní „života“ na mediální úrovni nám též na podkladě zpětnovazební komunikace (v té dvojí podobě, jak jsme doložili v podkapitole 1.2) poskytlo prostor k vymezení divadla vůči performanci. V neposlední řadě se ukázalo, že předpokládá neustálou vzájemnou souvztažnost sémiotické a mimosémiotické oblasti, z čehož také vyplynulo, že redukovat médium na zprávu je limitující.

Zmiňme se ještě na závěr ve stručnosti o Pařížkově *Kauze Schwejk* (režie: D. Pařízek, premiéra: 11. 6. 2015, česká premiéra: 26. 11. 2015), která vznikla v mezinárodní koprodukcí Studia Hrdinů, festivalu Wiener Festwochen a divadla Theater Bremen a nabízí trochu jiný pohled na zmíněnou souvztažnost sémiotické a mimosémiotické oblasti, a potažmo tedy i na prolnutí „života“ do divadelního média, než jsme doposud viděli. Ponechme přitom stranou, že se Pařízkova inscenace zcela vymyká z dosavadního interpretačního rámce Haškova románu, pro který je dodnes určující Steklého lehce ideologický film z padesátých let, a přináší tak v mnohém ohledu velmi aktuální výpověď o stavu současné Evropy, resp. světa (národní identita, jazyková nedorozumění, vůle k moci). Divák vlastně přihlíží pouze jakýmsi podivným přípravám tzv. náhlého soudu s rakousko-uherským vojákem Švejkem, který je podezřelý z dezerce, jíž se měl zcela dobrovolně dopustit oblečením si ruské uniformy. Absurdní rozměr chystaného tribunálu je navíc umocněn Švejkovou nepřítomností, která odkazuje na ono často skloňované stigma českého národa – „o nás bez nás“. Nás však zajímá něco jiného – co se „odehraje“ v sále od začátku přestávky až do konce představení nebo lépe, jakým způsobem tato druhá část představení záměrně zdůrazňuje některé ze specifických mediálních aspektů divadla.

Chvilí před přestávkou je na scénu přineseno několik bas piv a středoevropská variace na guláš (buřtguláš), atributy to české národní identity. Zprvu ostýchavé reakce publika nahradí bez větších průtahů fronty přes celé jeviště. A zatímco tito diváci čekají na svou porci guláše a piva, jiní se odcházejí občerstvit na bar nebo si jdou zapálit před divadlo. Mnoho diváků posléze zůstalo večeřet na scéně nebo na schodech, a tak si navrátilci, kteří plynule pokračovali v zapředených hovorech, uvědomili až za okamžik, že se mezi nimi nacházeli také herci a že se už nějakou chvíli zase „hrálo“. Ovšem to „o čem se hrálo“ najednou získalo zcela nový rozměr, neboť se během přestávky notně rozostřil jasně definovaný „prostor pro hru“ a „pro vnímání“ a bylo zdůrazněn spíš společné setkání všech zúčastněných (ostatně i po přestávce mnozí z diváků pokračovali v rozhovorech). Tato uvolněná atmosféra pak

měla přirozeně vliv i na vyhodnocování soudních příprav. Vystala absurdnost celého soudního řízení a především se podtrhl motiv ukřivdnosti (Švejk přece není dezertér, ruskou uniformu si oblékl pouze z nedbalosti). Nikdo z diváků však nic nenamítal. Snad proto, aby mu nezhořkla chuť guláše a příliš rychle tak nepozbyl blaženého stavu, kterého se mu s gulášem a pivem dostalo. Právě v tomto rozměru *Kauzy Schwejk* přitom spočívá to, co ji odlišuje od většiny příkladů, které jsme v naší práci zmínili. Gulášové intermezzo se totiž postupem času ukazuje jako jistý způsob Pařízkovy „zrady“, která až příliš nápadně připomíná Švejkovu situaci. Diváci jsou nejprve gulášem vyzváni, aby si „odpočinuli“ od dění na jevišti a užili si společný večer nad nabídnutým jídlem a pitím. Toto vytržení se pak zcela přirozeně překlene zpět do „hry“. Následně Pařízek využívá této nastolené (a prožité) atmosféry k jejímu zpochybnění, resp. kritizuje národní pospolitost i identitu tvořenou pivem a jídlem zdarma. To znamená, že skrze jedinou výraznou aktivitu, ke které se diváci během představení odhodlají a kterou přímo prožijí, tj. dojít si pro jídlo a pití zdarma, Pařízek popisuje celkovou pasivitu Čechů vůči věcem, které se jich bezprostředně týkají.

Shrňme na úplný závěr: říká se, že žijeme mimo základní dualitu, mimo univerzálně platnou sféru pravdy, že žijeme v imanentním meziprostoru, v principiální heterogenitě a na ničem se neshodneme. I přes to všechno však zůstávají věci, kterých nás postmoderna zbavit nejspíš nemůže, a to je případ herce v divadle, bez něj a diváka zatím divadlo na mediální bázi nevznikne.

Dále jsme se v naší práci pokusili doložit, že stěžejním rysem při posuzování specifické mediální povahy divadla je jeho nezáznamový charakter. Ten jsme vymezili ve své podstatě negativně: vyplývá jednak z absence jakéhokoli principiálně zprostředkovávajícího aparátu (v kontextu Flusserových poznatků jsme hovořili o bezprostředním kontaktu) a jednak z absence dvojí povahy materiálu, kterým by byla prováděná definitivní fixace znaku. Podstatné bylo i zjištění, že nárok na „pravdivost“ výpovědi není relevantním kritériem při vymezení záznamové nebo nezáznamové povahy jednotlivých médií. Pozastavme se ještě u onoho bezprostředního kontaktu. Ten totiž přináší i mnohá úskalí. V první řadě totiž lze, nezávisle na povaze média, se kterým recipient přichází do kontaktu, definovat sám čas, v němž recepce probíhá, jako bezprostřední akt. Záměrem naší práce však bylo něco trochu jiného. Chtěli jsme poukázat na to, že v případě divadla je bezprostřednost jeho konstitutivním rysem. To znamená, že na mediální úrovni zakládá bezprostřední kontakt diváků a herců samotný divadelní akt. Tento poznatek navíc posléze umožnil konkretizovat

specifickou povahu divadla. Tomu jsme se věnovali v poslední kapitole, shrňme proto pouze to nejpodstatnější. Přestože je pro určení mediality divadla velmi podstatné, jakým způsobem jej prostupuje „život“, není nutné rušit dichotomii umění a skutečnosti. Pokud rozlišuje mezi tím, když „život“ v intenzifikované podobě vstupuje na jeviště a tvoří podstatu výrazového projevu (intenzifikace „života“ tvoří základ vyjadřovacích prostředků a je tak „zezáměrněna“ a tematizována), a mezi jeho integrací s ostatními pilíři, které tvoří konstitutivní základ divadelního aktu jako takového na vysloveně mediální úrovni (umělé prostupované „životem“), není pro rušení takové dichotomie dokonce ani (teoretické) opodstatnění. Naše poznatky nás v této práci přivedly k závěru, že druhé pojetí „života“ udržuje „život“ v rámci média a artikuluje jej jako integrální součást divadla. Neuzavírá jej však do emergence (emerze) významu, jak to činí např. Erika Fischer-Lichte.

# Bibliografie

## Knižní zdroje

ADÁMEK, Jiří (2010). *Théâtre musical: divadlo poutané hudbou*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění. 207 s. ISBN 9788073311919.

AUSTIN, John Langshaw (2000). *Jak udělat něco slovy*. Přeložili Jiří Pechar a Alena Bakešová. Vyd. 1. Praha: Filosofie. 172 s. ISBN 8070071338.

BARBA, Eugenio – SAVARESE, Nicola (2000). *Slovník divadelní antropologie: o skrytém umění herců*. Praha: Lidové noviny. 285 s. ISBN 807106369X.

BERNARD, Jan (1983). *Co je divadlo*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství. 330 s.

BREDEROVÁ, Tatiana (2015). *Súčasný ruský dokumentárny divadlo (a doplňujúce študijné materiály)*. Editovala Nadežda Lindovská. Vyd. 1. Bratislava: Vysoká škola múzických umení. 166 s. ISBN 978-80-89439-90-4.

BROOK, Peter (1988). *Prázdny prostor*. Praha: Panorama. 229 s.

BURIAN, Emil František (1938). *Pražská dramaturgie*. Praha: Československý Kompas. 96 s.

CÍSAŘ, Jan (2011). *Česká divadelní tradice: mýtus, nebo živá skutečnost?* 1. vyd. Praha: Kant. 163 s. ISBN 9788074370519.

CÍSAŘ, Jan (2000). *Člověk v situaci*. Praha: Institut sociálních vztahů. 141 s. ISBN 80-85866-67-6.

CÍSAŘ, Jan (1986). *Proměny divadelního jazyka*. Praha: Melantrich. 194 s.

CÍSAŘ, Jan (1985). *Teorie herectví loutkového divadla*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství. 115 s.

FISCHER-LICHTE, Erika (2011). *Estetika performativity*. Vyd. 1. Mníšek pod Brdy: Na konáři. 334 s. ISBN 978-80-904487-2-8.

FLUSSER, Vilém (2013). *Za filosofii fotografie*. Vyd. 2., upravené. Praha: Fra. 104 s. ISBN 978-80-86603-79-7.

GAJDOŠ, Július (2001). *Postmoderné podoby divadla*. Vyd. 1. Brno: Větrné mlýny. 159 s. ISBN 8086151549.

GLANC, Tomáš (2011). *Souostroví Rusko: ikony postsovětské kultury*. Vyd. 1. Praha: Revolver Revue. 353 s. ISBN 9788087037409.

GOODMAN, Nelson (2007). *Jazyky umění: nástin teorie symbolů*. Editoval Tomáš Kulka. Vyd. 1. Praha: Academia. 213 s. ISBN 9788020015198.

GUY, Jean-Michel (2001). *Avant-garde, cirque: Les arts de la piste en révolutions*. Paris: Autrement. 251 s.

HONZL, Jindřich (1956). *K novému významu umění: divadelní úvahy a programy 1920–1952*. Praha: Orbis. 478 s.

HONZL, Jindřich (1925). *Roztočené jeviště: Úvahy o novém divadle*. Praha: Odeon. 182 s.

HOŘÍNEK, Zdeněk (1970). *Divadlo jako hra*. Brno: Blok. 152 s.

HOSTINSKÝ, Otakar (1974). *Studie a kritiky*. Vyd. 1. Praha: Československý spisovatel. 546 s.

ISER, Wolfgang (2009). *Jak se dělá teorie*. Vyd. 1. Praha: Karolinum. 245 s. ISBN 978-80-246-1672-8.

JODOROWSKY, Alejandro (2015). *Psychomagie: nástin panické terapie*. Vyd. 1. Praha: Malvern. 342 s. ISBN 978-80-7530-012-6.

KOLTÈS, Bernard-Marie (1999). *Une Part de ma vie*. Paris: Les Éditions de Minuit. 155 s.

KOTTE, Andreas (2010). *Divadelní věda: úvod*. Přeložila Jana Slouková. 1. vyd. Praha: Kant. 216 s. ISBN 9788074370199.

KULKA, Tomáš – CIPORANOV, Denis (eds.) (2010). *Co je umění?: texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart. 437 s. ISBN 9788087378465.

LEHMANN, Hans-Thies (2007). *Postdramatické divadlo*. 1. vyd. Bratislava: Divadelní ústav. 365 s. ISBN 9788088987819.

LOTMAN, Jurij Michajlovič (2008). *Semiotika filmu a problémy filmové estetiky*. 2. vyd. Bratislava: Slovenský filmový ústav. 139 s. ISBN 9788085187519.

MAJOR, Ladislav (ed.) (1993). *Myšlení o divadle, I. díl*. Praha: Herrmann & synové. 172 s.

MAKONJ, Karel (2007). *Od loutky k objektu*. Editoval Jan Dvořák. V tomto souboru vyd. 1. Praha: Pražská scéna. 275 s. ISBN 9788086102603.

MICHALOVIČ, Peter – ZUSKA, Vlastimil (2009). *Znaky, obrazy a stíny slov: úvod do (jedné) filozofie a sémiologie obrazů*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění. 374 s. ISBN 9788073311292.

MUKAŘOVSKÝ, Jan (1966). *Studie z estetiky*. Editovali Květoslav Chvatík a Felix Vodička. Vyd. 1. Praha: Odeon. 371 s.

OSOLSOBĚ, Ivo (1992). *Mnoho povyku pro sémiotiku: ne zcela úspěšný pokus o encyklopedické heslo sémiotika divadla*. [Brno]: G hudba a divadlo. 223 s. ISBN 8090111203.

OSOLSOBĚ, Ivo (2002). *OstENZE, hra, jazyk: sémiotická studie*. Vyd. 1. Brno: Host. 398 s. ISBN 8072940767.

OSOLSOBĚ, Ivo (2007). *Principia parodica, totiž, Posbírané papíry převážně o divadle*. Editoval Jaroslav Etlík. Vyd. 1. Praha: Akademie múzických umění v Praze. 350 s. ISBN 978-80-7331-082-0.

PAVIS, Patrice (2003). *Divadelní slovník: slovník divadelních pojmů*. Editovaly Anne Ubersfeld a Daniela Jobertová. Vyd. 1. Praha: Divadelní ústav. 493 s. ISBN 8070081570.

PAVLOVSKÝ, Petr (ed.) (2004a). *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. 1. vyd. Praha: Libri. 348 s. ISBN 8072581716.

PETŘÍČEK, Miroslav (ed.) (1993). *Myšlení o divadle, II. díl*. Praha: Herrmann & synové. 133 s.

PETŘÍČEK, Miroslav (2009). *Myšlení obrazem: průvodce současným filosofickým myšlením pro středně pokročilé*. Vyd. 1. Praha: Herrmann & synové. 201 s. ISBN 9788087054185.

ROUBAL, Jan (ed.) (2005). *Souřadnice a kontexty divadla: antologie současné německé divadelní teorie*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav. 162 s. ISBN 80-7008-189-9.

SHAKESPEARE, William (1946). *Hamlet, králevic dánský: tragedie o pěti jednáních*. 6. vyd. Praha: Fr. Růžička. 179 s.

SCHECHNER, Richard (2009). *Performancia: teórie, praktiky, rituály*. 1. vyd. Bratislava: Divadelný ústav Bratislava. 341 s. ISBN 9788089369119.

TAIROV, Aleksandr Jakovlevič (2005). *Odpoutané divadlo*. Editovala Alena Morávková. 1. vyd. V Praze: Akademie múzických umění. 197 s. ISBN 807331035X.

VEDRAL, Jan (2016). *Horizont události: Dramaturgie řádu, postdramaturgie chaosu*. Praha: Pražská scéna. 284 s. ISBN 978-80-86102-95-5.

VELTRUSKÝ, Jiří (1994). *Příspěvky k teorii divadla*. Přeložila Kateřina Hilská. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav. 270 s. ISBN 8070080469.

VOJTĚCHOVSKÝ, Miroslav – VOSTRÝ, Jaroslav (2008). *Obraz a příběh: scénická ve výtvarném a dramatickém umění*. 1. vyd. V Praze: Kant – Karel Kerlický pro AMU. 304 s. ISBN 9788086970868.

VOSTRÝ, Jaroslav (2014). *O hercích a herectví*. 2., rozš. vyd. Praha: Kant. 318 s. ISBN 9788074371417.

ZICH, Otakar (1987). *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama. 412 s.

## Dílčí studie a články

BARTHES, Roland (2005). „Smrt autora“. *Aluze: časopis pro literaturu, filozofii a jiné*. Olomouc: Univerzita Palackého. Roč. 10, č. 3., s. 75–77. ISSN 1212-5547.

BULLOUGH, Edward (1995). „Psychická distance‘ jako faktor v umění a estetický princip“. *Estetika*. XXXII, č. 1, s. 10–30. ISSN 0014-1291.

BURIAN, Emil František (1990). „Syntetické divadlo“. *České divadlo*. Č. 13, s. 67–70.

DANTO, Arthur C. (1998). „Konec umění“. *Estetika*. 35, č. 1, s. 1–18. ISSN 0014-1291.

DANTO, Arthur C. (2009). „Svět umění“. *Aluze: časopis pro literaturu, filozofii a jiné*. Olomouc: Univerzita Palackého. Č. 1, s. 66–74. ISSN 1212-5547.

DRÁBEK, Pavel (2016). „Dovolte mi, abych vám objasnil divadelní provoz...‘ za Shakespeara“. In: NORMAN, Marc – STOPPARD, Tom. *Zamilovaný Shakespeare*. Brno: Městské divadlo Brno, s. 17–44.

DROZD, David. (2010). „Umělci sobě...?!: Miloslav Klíma a kol.: Divadlo a interakce I-III.“. *Divadelní revue*. Č. 1, s. 168–172. ISSN 0862-5409.

ETLÍK, Jaroslav (2001). „Činohra“. *Divadelní revue*. Č. 1, s. 58–62. ISSN 0862-5409.

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

ETLÍK, Jaroslav (2019). „Hranice myšlení“. *Divadelní noviny*. 18, s. 12. ISSN 1210-471X.

ETLÍK, Jaroslav (2008). „Ještě jednou k termínům“. In: KLÍMA, Miloslav (ed.). *Divadlo a interakce III*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, s. 39–46. ISBN 978-80-86102-66-5.

ETLÍK, Jaroslav (2006). „Termíny k dohodnutí“. In: KLÍMA, Miloslav (ed.). *Divadlo a interakce I*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, s. 13–26. ISBN 80-86102-51-3.

ERTEL, Erhard (2010). „Princip činnosti jako teatrologická kategorie“. In: *Tendence v současném myšlení o divadle: Sborník z konference konané 5. a 6. prosince 2008 na Divadelní fakultě Janáčkovy akademie múzických umění v Brně*. Editovala Radka Kunderová. Brno: Janáčková akademie múzických umění, s. 120–125. ISBN 978-80-86928-82-1.

FISCHER-LICHTE, Erika (2009). „Čím je představení v kultuře performancí? Pokus o definici“. *Divadelní revue*. Č. 3, s. 13–21. ISSN 0862-5409.

FISCHER-LICHTE, Erika – ROSELT, Jens (2005). „Přitažlivost okamžiku – představení, performance, performativ a performativnost jako teatrologické pojmy“. In: ROUBAL, Jan (ed.). *Souřadnice a kontexty divadla: Antologie současné německé divadelní teorie*. Praha: Divadelní ústav, s. 147–154. ISBN 80-7008-189-9.

HORÁNEK, Z. (1970). „Herectví jako hra“. *Divadlo*. Č. 2., s. 1–8.

HYVNAR, J. (2000). „Pohled do ontologického stínu naší divadelní teorie (ad: J. Etlík: Divadlo jako zakoušení)“. *Divadelní revue*. Č. 1, s. 55–57. ISSN 0862-5409.

ISER, Wolfgang (2001). „Apelová struktura textů: Nedourčenost jako podmínka účinku literární prózy“. In: *Čtenář jako výzva*. Brno, s. 39–61.

ISER, Wolfgang (2004). „Koncepty čtenáře a koncept implicitního čtenáře“. *Aluze: časopis pro literaturu, filozofii a jiné*. Olomouc: Univerzita Palackého. Č. 2–3, s. 135–143. ISSN 1212-5547.

ISER, Wolfgang (2002). „Proces čtení ve fenomenologickém pohledu“. *Aluze: časopis pro literaturu, filozofii a jiné*. Olomouc: Univerzita Palackého. Č. 2, s. 106–117. ISSN 1212-5547.

JUST, Vladimír (2005). „Malá divadla jako hnutí: Pokus o ontologický pohled na jeden z fenoménů šedesátých let“. *Divadelní revue*. Č. 3, s. 3–15. ISSN 0862-5409.

JUST, Vladimír (2012). „O nepřeložitelnosti jazyka divadla“. *Theatralia*. Roč. 15, č. 1, s. 82–101. ISSN 1803-845X.

MACÁKOVÁ, Karolína (2014). „Tak co tě sere?!“. *Hybris*. Č. 19, s. 22–25.

NEZNAL, Vít (2012b). „Nový cirkus jako nejekrajnější alternativa“. *Hybris*. Č. 13, s. 45–49.

NEZNAL, Vít (2013). „Spor o divadlo – Jaroslav Etlík a Erika Fischer-Lichte: Pojmenovává současná teorie skutečné problémy divadla?“. In: KLÍMA, Miloslav (ed.). *Divadlo a interakce VII*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, s. 79–104. ISBN 978-80-86102-80-1.

PAVLOVSKÝ, Petr (1995). „Člověk a předmět na jevišti“. *Divadelní revue*. Č. 3, s. 73–75. ISSN 0862-5409.

PAVLOVSKÝ, Petr (2004b). „Otakara Hostinského klasifikace umění a podstata divadla“. *Divadelní revue*. Č. 2, s. 42–45. ISSN 0862-5409.

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

ROUBAL, Jan (2010a). „Interaktivita jako dimenze teatrality života a živosti divadla“. In: *Tendence v současném myšlení o divadle: Sborník z konference konané 5. a 6. prosince 2008 na Divadelní fakultě Janáčkovy akademie múzických umění v Brně*. Editovala Radka Kunderová. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, s. 126–153. ISBN 978-80-86928-82-1.

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

ROUBAL, Jan (2010b). „Teatrologie po performativním obratu – jako věda o představení. K úvodu do divadelní vědy Eriky Fischer-Lichte“. *Divadelní revue*. Č. 2, s. 104–120. ISSN 0862-5409.

STEINBECK, Dietrich (2005). O struktuře, ontologii a identitě divadelního uměleckého díla. In: ROUBAL, Jan (ed.) *Souřadnice a kontexty divadla: Antologie současné německé divadelní teorie*. Praha: Divadelní ústav, s. 3–10. ISBN 80-7008-189-9.

STEHLÍKOVÁ, Eva (1993). „Theatrum nebo spectaculum?: Úvaha zdánlivě filologická na okraj pojmu theatrum mundi“. In: *Umění a civilizace jako divadlo světa*. Praha: Ústav pro hudební vědu Akademie věd České republiky, s. 103–106.

STICH, Alexandr (1993). „Divadelnost v české barokní umělecké próze (Martin Kochem)“. In: *Umění a civilizace jako divadlo světa*. Praha: Ústav pro hudební vědu Akademie věd České republiky, s. 107–126.

VĚTROVEC, Vít (2013). „Obnova paměti vesnice – Inscenační činnost ve Velké Lhotě v letech 2008–2012“. In: *DIFA JAMU*. 188 s.

VĚTROVEC, Vít (2014). „Velkolhotečtí pěvci aneb Hledání zapomenutého“. In: *DIFA JAMU*. 56 s.

WIMSATT, W. K. – BEARDSLEY, M. C. (2004). „Intencionální klam“. *Revolver revue* 55, s. 151–162.

ŽŮREK, Jan (2009). „Studie Jaroslava Etlíka Divadlo jako zakoušení a její místo v současné české divadelní teorii“. *Divadelní revue*. Č. 4, s. 60–73. ISSN 0862-5409.

## **Vysokoškolské (závěrečné) práce**

BERNÁTEK, Martin (2011). *Současné mediální koncepce divadla a vztah divadelní a filmové kultury na našem území na konci 19. století a v prvních dekádách 20. století*. Diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. 121 s.

ETLÍKOVÁ, Barbora (2015). *Postmoderní česká režie v teorii a praxi*. Diplomová práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta. 73 s.

NEZNAL, Vít (2012a). *Obraz a slovo*. Diplomová práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta. 61 s.

POKORNÝ, Vít (2016). *České naturalistické venkovské drama v postmoderních inscenacích*. Disertační práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta. 254 s.

SOUČKOVÁ, Kateřina (2015). *Dokumentární divadlo*. Diplomová práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta. 100 s.

TILŠAR, Martin (2020). *Nesnesitelná tekutost bytí a její pozice v současných podobách divadla*. Bakalářská práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta. 57 s.

ZAVADIL, Martin (2012). *Složky divadelního výrazu v českém myšlení o divadle*. Bakalářská práce. Olomouc: Univerzita Palackého, Filozofická fakulta. 52 s.



# Summary

The aim of this book is to examine theatre in the broader context of media (without being restricted to the confines of art). It does not aim to define clear and impermeable boundaries for theatre, but instead builds on the tradition of Czech theatre theory in searching for certain elementary, media-constitutive elements of the theatrical act – in other words, to consider what can be considered theatre and under what conditions. Attention is focused on the dichotomy between theatre and the real, i.e. the question of what it means for theatre to be rooted in real life yet also automatically and irreversibly separated from the real.

The book's subtitle makes it clear that the focus is on Czech theatre theory, and that the topics at hand are considered in the context of its tradition and its specificities (a synthetic foundation; immediateness as a systematic feature of the medium; a non-substantive conception of the work; acting as a managing art; total three-dimensional feedback communication, with essential consequences for the specific nature of theatrical acting; and the active position of the spectator). The non-Czech authors therefore serve as a counterpart to this tradition (and in relation to Czech aesthetics). Aware of a certain degree of imprecision, we can even claim that this publication emphasises what is known as the Prague-Brno structural-semiotic school: it has no declared programme and the vague territorial delineation refers rather to a certain confluence in thinking about theatre among the group of theorists centred around Prague's Theatre Faculty at the Academy of Performing Arts (Jan Císař, Jaroslav Etlík) and the theatre studies department at the Faculty of Arts of Charles University (Petr Pavlovský, Martin Pšenička), which is also present in the work of some Brno-based theatre theorists such as Ivo Osolsobě and Jan Roubal.



# Rejstřík

|                        |                                                                                                                       |
|------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Abramovičová, Marina   | 21, 51, 63, 64, 65, 67, 72, 74, 77, 82                                                                                |
| Adorno, Theodor W.     | 33                                                                                                                    |
| Angererová, Kathrin    | 63, 64, 74, 77                                                                                                        |
| Auslander, Philip      | 37                                                                                                                    |
| Austin, John Langshaw  | 49                                                                                                                    |
| Barba, Eugenio         | 14, 15                                                                                                                |
| Bernard, Jan           | 14, 15                                                                                                                |
| Beuys, Joseph          | 20, 21, 51                                                                                                            |
| Brook, Peter           | 40, 49, 50, 67                                                                                                        |
| Burian, Emil František | 39, 40, 42                                                                                                            |
| Castorf, Frank         | 63, 74                                                                                                                |
| Cattelan, Maurizio     | 20                                                                                                                    |
| Černý, František       | 44                                                                                                                    |
| Císař, Jan             | 30, 31, 32, 44, 46, 48, 65                                                                                            |
| Danto, Artur C.        | 78, 79, 81                                                                                                            |
| Derrida, Jacques       | 33                                                                                                                    |
| Drábek, Pavel          | 52                                                                                                                    |
| Duchamp, Marcel        | 20, 21, 51                                                                                                            |
| Duchaňová, Anna        | 23, 24                                                                                                                |
| Dušek, Jaroslav        | 34, 35, 36                                                                                                            |
| Dvořáková, Kateřina    | 71, 72, 79, 80                                                                                                        |
| Ertel, Erhard          | 49                                                                                                                    |
| Etlík, Jaroslav        | 9, 18, 21, 25, 26, 27, 30, 31, 37, 41, 42, 44, 45, 46, 47, 48,<br>54, 55, 56, 58, 65, 70, 71, 72, 81, 82, 83, 84      |
| Farcet, Gilles         | 68                                                                                                                    |
| Fiebach, Joachim       | 49, 50                                                                                                                |
| Fischer-Lichte, Erika  | 18, 19, 37, 38, 51, 52, 53, 54, 55, 57, 58, 59, 60, 61, 62,<br>63, 64, 65, 66, 70, 72, 73, 74, 75, 77, 78, 79, 81, 89 |

|                       |                                                            |
|-----------------------|------------------------------------------------------------|
| Flusser, Vilém        | 17, 18, 88                                                 |
| Goodman, Nelson       | 66                                                         |
| Havelka, Jiří         | 70                                                         |
| Hermann, Max          | 18, 54, 58, 59                                             |
| Honzl, Jindřich       | 43, 44, 45, 46, 76                                         |
| Hossová, Nina         | 31                                                         |
| Hostinský, Otakar     | 39, 40, 41, 42, 47                                         |
| Hrušínský, Rudolf     | 29                                                         |
| Hutečková, Klára      | 70, 71                                                     |
| Hynais, Vojtěch       | 34                                                         |
| Ibsen, Henrik         | 63                                                         |
| Jandáčková, Kasha     | 25                                                         |
| Jodorowsky, Alejandro | 18, 68, 79                                                 |
| Kaprow, Allan         | 20                                                         |
| Killick, Jerry        | 84                                                         |
| Kodet, Jiří           | 29                                                         |
| Konopásek, Zdeněk     | 34                                                         |
| Kopecký, Jan          | 14, 15, 16                                                 |
| Kouřil, Miroslav      | 44                                                         |
| Kranich, Jan          | 72                                                         |
| Laysiepen, Frank Uwe  | 63, 64, 65, 67                                             |
| Lehmann, Hans-Thiese  | 83                                                         |
| Lihn, Enrique         | 68                                                         |
| Littman, Klaus        | 20                                                         |
| Mukařovský, Jan       | 9, 10, 27, 28, 44, 54, 56, 57                              |
| Nebeský, Jan          | 33, 35                                                     |
| Osolobě, Ivo          | 13, 22, 23, 29, 31, 34, 44, 46, 47, 48, 52, 65, 66, 75, 76 |

|                      |                                                    |
|----------------------|----------------------------------------------------|
| Pařízek, Dušan       | 87, 88                                             |
| Pavis, Patrice       | 14, 15                                             |
| Pavlenkij, Pjotr     | 68, 69                                             |
| Pavlovský, Petr      | 14, 15, 24, 25, 26, 37, 40, 41, 42, 44, 45, 46, 47 |
| Petříček, Miroslav   | 10, 33, 70                                         |
| Petzold, Christian   | 31                                                 |
| Peymann, Claus       | 52, 53                                             |
| Picasso, Pablo       | 78                                                 |
| Pokorný, Jaroslav    | 44                                                 |
| Pollock, Jackson     | 20                                                 |
| Prachař, David       | 33, 34, 35, 36                                     |
| Pšenička, Martin     | 83, 84, 86                                         |
|                      |                                                    |
| Racine, Jean         | 15                                                 |
| Roselt, Jens         | 18                                                 |
| Rosenblueth, Artur   | 66                                                 |
| Roubal, Jan          | 13, 50, 60, 63                                     |
|                      |                                                    |
| Savarese, Nicola     | 14                                                 |
| Šé'z, Pjér la        | 34                                                 |
| Shakespeare, William | 33                                                 |
| Schasler, Max        | 41                                                 |
| Schechner, Richard   | 16                                                 |
| Součková, Kateřina   | 81, 82                                             |
| Stich, Alexandr      | 14                                                 |
|                      |                                                    |
| Šafránková, Libuše   | 29                                                 |
|                      |                                                    |
| Tesich, Steve        | 18                                                 |
|                      |                                                    |
| Valenová, Lucie      | 25                                                 |
| Vandekeybus, Wim     | 84                                                 |
| Větrovec, Vít        | 15, 33                                             |
| Vojtěchovský, Miloš  | 21                                                 |
| Voskovec, Jiří       | 52                                                 |
| Vostrý, Jaroslav     | 21, 29, 30, 31, 32                                 |

|                    |                                                               |
|--------------------|---------------------------------------------------------------|
| Wagner, Richard    | 40, 43, 44, 47                                                |
| Wangelová, Bolette | 78                                                            |
| Warhol, Andy       | 63, 64                                                        |
| Werich, Jan        | 52                                                            |
| Wiener, Norbert    | 66, 87                                                        |
|                    |                                                               |
| Zavadil, Martin    | 42, 45                                                        |
| Závodský, Artur    | 44                                                            |
| Zborník, Viktor    | 34                                                            |
| Zich, Otakar       | 9, 19, 30, 32, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 58, 59, 81, 82 |

Vít Neznal

Medialita divadla

Předmluvu napsal Miroslav Petříček

Vydala Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU

Redakce Jan Vedral

Rejstřík sestavila Olga Svitáková

Anglické resumé přeložil Ian Mikyska

Obálka, grafická úprava a sazba Martin Sršeň

Praha 2020, 2026

ISBN 80-7331-741-6 (iPDF)

[www.amu.cz](http://www.amu.cz)

[www.namu.cz](http://www.namu.cz)