

Univerzita Palackého v Olomouci  
Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**Současné české politické divadlo v kontextu  
mediality a komunikace**

Daniela Liendl

**Katedra divadelních a filmových studií**

Vedoucí práce: Mgr. Jitka Pavlišová Ph.D.  
Studijní program: Teorie a dějiny dramatických umění

Olomouc 2018

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Současné české politické divadlo v kontextu mediality a komunikace* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

.....

podpis

Ráda bych touto cestou vyjádřila poděkování Mgr. Jitce Pavlišové Ph. D. za její cenné rady a trpělivost při vedení mé bakalářské práce. Rovněž bych jí chtěla poděkovat za vstřícnost a pomoc při získání potřebných informací a podkladů.

## OBSAH

ÚVOD.....	6
KRITIKA PRAMENŮ A LITERATURY.....	11
<b>1. SPECIFIKA DIVADELNÍ KOMUNIKACE.....</b>	<b>14</b>
1.1. LIVENESS.....	15
1.2. SPOLEČENSTVÍ.....	16
1.3. MATERIÁLNOST.....	17
1.4. ESTETICKÝ METAJAZYK JEVIŠTNÍHO SUBSYSTÉMU.....	18
<b>2. DEGRADACE KOMUNIKAČNÍ FUNKCE DIVADLA V JEHO MEDIALIZOVANÝCH PODOBÁCH.....</b>	<b>20</b>
2.1. STANOVENÍ POJMŮ MEDIACE A MEDIALITA .....	20
2.2. DIVADLO V KONTEXTU MASOVOSTI.....	22
2.3. DIVADLO JAKO SYNTETICKÉ MÉDIUM V KONTEXTU INTERMEDIALITY.....	25
2.4. KONVERGENCE MÉDIÍ.....	26
2.4.1. <i>Komunikační rozdíly médií</i> .....	27
2.5. MEDIALIZOVANÁ FORMA INSCENACE A PODMÍNKA PERCEPCE.....	29
<b>3. POLITIČNOST JAKO SOUČÁST JEVIŠTĚ.....</b>	<b>32</b>
3.1. PRÉZENTNOST A REPREZENTACE JAKO POLITICKÝ AKT.....	34
3.2. PROLÍNÁNÍ ESTETIZACE A POLITIČNA.....	35
3.3. VÝVOJ KOMUNIKACE A VZTAHŮ NA DIVADLE JAKO PROCES DEMOKRATIZACE.....	36
<b>4. ANALÝZY SOUČASNÝCH ČESKÝCH POLITICKÝCH INSCENACÍ.....</b>	<b>40</b>
4.1. MĚSTSKÉ DIVADLO ZLÍN: <i>OVČÁČEK ČTVERÁČEK</i> .....	40
4.1.1. <i>Charakterizace inscenace</i> .....	42
4.1.2. <i>Konfrontace reprezentace a prezentovaného</i> .....	48

4.1.3. <i>mediace derniéry</i> .....	49
4.2. STUDIO YPSILON: <i>#JSI_USER</i> .....	51
4.2.1. <i>Charakterizace inscenace</i> .....	52
4.2.2. <i>Explicitní mediálnost</i> .....	54
4.2.3. <i>Přenesený internet na jeviště (implicitní mediálnost)</i> .....	55
4.2.4. <i>Prostorové uspořádání</i> .....	56
4.3. VOSTO5: <i>DECHOVKA</i> .....	58
4.3.1. <i>Charakterizace inscenace</i> .....	58
4.3.2. <i>Autenticita prostoru</i> .....	62
4.3.3. <i>Vznik inscenace Dechovka za participace diváků</i> .....	63
4.4. SPITIFIRE COMPANY: <i>CONSTELLATIONS II: TIME FOR SHARING</i> .....	65
4.4.1. <i>Tvorba Spitfire Company</i> .....	65
4.4.2. <i>Charakterizace Constellations: Time for Sharing</i> .....	66
4.4.3. <i>Poetizace Constellations II: Time for Sharing</i> .....	67
4.4.4. <i>Komunikace v Constellations II: Time for Sharing</i> .....	69
<b>ZÁVĚR</b> .....	<b>72</b>
<b>SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY</b> .....	<b>74</b>

## Úvod

Předkládaná bakalářská práce se zabývá současným českým politickým divadlem v kontextu mediality a specifické divadelní komunikace, přičemž se snaží definovat politické divadlo a zároveň neshledávat onu političnost pouze v rovině tematické, nýbrž, jak bude vzápětí obsírněji specifikováno, hledat onu političnost i v různých divadelních formách.

Tato práce se pokusí shledat rysy političnosti v několika ve své formě odlišných inscenacích, a to ať už v pohybové performanci *Constellations II. Time for Sharing* (taneční) skupiny Spitfire Company, inscenaci *#jsi\_user* Studia Ypsilon, inscenaci s prvky site-specific *Dechovka* pražské skupiny Vosto5 nebo inscenaci, jež je přímo označována politickým divadlem, *Ovčáček Čtveráček* Městského divadla Zlín.

Divadlo obecně je v současnosti konfrontováno s dynamicky se rozvíjícím prostředím médií a technologií. Prakticky cokoliv, co vyprodukuje divadlo, ať už inscenace, performance či happening, může být zprostředkováno skrze masová nebo nová média, avšak již v transformované podobě. Onou transformovanou podobou je míněno, že onu původní divadelní podobu například inscenace či performance není možné plně transformovat skrze jiná média. Například divák televizního záznamu konkrétního divadelního představení<sup>1</sup> nemůže zapojit všechny smyslové vjemy jako divák přímo divadelní akce se účastníci. Divák televizního záznamu může regulovat hlasitost projevu herců skrze reproduktory, velikost a barvy obrazu skrze nastavení monitoru. Divák postrádá pocity dotyku a blízkosti spolusedících a přítomnost herců, stejně jako čichové vjemy jsou netransformovatelné. Fyzikální veličiny, jako je čas a prostor, již neplatí tak jako na divadle, neboť divák televizního záznamu má volbu pustit si záznam kdykoliv dle svého uvážení. Zároveň má možnost záznam kdykoliv pozastavit, posunout či navrátit k určité scéně. Prostor představení se v rámci záznamu omezil na dvoudimenzionální prostor, který je dán úhlem zaznamenání kamerou, hloubkou ostrosti a velikostí záběru a celková podoba záznamu je dána postprodukčními úpravami. V neposlední řadě je podstatné podotknout, že je pouze na divákovi, kde, v jakých podmínkách a v jakém čase záznam sleduje.

---

<sup>1</sup> Tedy divák již transformované či v kontextu jiných médií mediované podoby divadelního představení.

Bakalářská práce proto nahlíží na divadlo jako na specifické médium a umění, kde probíhá určitá forma komunikace, která spočívá v živosti divadla. Divadlo jako událost jednotlivých představení probíhá v určitém čase a na určitém místě, kdy se sejde vždy různá skupina individualit, jejíž diferenciovaní účastníci každého představení vytvoří nové nezaměnitelné unikátní společenství. Vznik společenství je podmíněn fyzickou přítomností diváků i aktérů. Fyzická spolupřítomnost, tedy sdílení stejného prostoru ve stejném čase, podmiňuje možnost vzniku přímé interpersonální komunikace, okamžité a neustálé konfrontace s děním na jevišti či divácké intervence. Divadlo je zároveň zvláštní formou komunikace, neboť pracuje se určitým divadelním jazykem, vycházejícím z jevištního subsystému komunikace, spadajícím do roviny inscenačních postupů a divadla jako syntézy uměleckých, mediálních a komunikačních prostředků. Při specifikování divadla vycházím pro ustálení teoretických poznatků o zvláštní divadelní komunikaci zejména z teoretického konceptu Eriky Fischer-Lichte *Estetika performativity* (2011).

Dále se bakalářská práce věnuje divadlu v kontextu mediace a mediality a rovněž masových prostředků. Na divadlo je nahlíženo jako na jedno z médií, přičemž je na divadlo hleděno jako na syntetické médium, vycházející ze svých komunikačních specifik, a které je ale zároveň schopné do sebe zpracovávat medializační techniky a obecně ekologie jiných médií. Těmito ekologiemi jsou míněny především přístupy k médiím (v souvislosti především s novými médii – internetem) jakožto k novým platformám, jež jsou otevřené ostatním médiím,<sup>2</sup> tedy že existuje jakási propustnost mezi jednotlivými médii navzájem. Ekologií médií se podle publikace *Nová ekologie médií: Konvergence a mediamorfóza* polského politologa Karola Jakubowicze rozumí prostředí, ve kterých se vyskytují jednotlivá média a taktéž prostředí, ve kterých dochází k jejich vzájemné konvergenci. Skrze konvergenci médií je možné přistupovat k jednotlivým médiím jako platformám pro jiná média. V kontextu divadla, jak již bylo zmíněno, například zaznamenaná/zaznamenaná? konkrétní divadelní představení, jejich? jednotlivé záběry jsou podrobeny postprodukčním úpravám a jako výsledné dílo je umístěno na jiné mediální platformy – například sociální síť na internetu. Na druhou

---

<sup>2</sup> Např. sdílení obsahu vytvořeného určitým médiem médii jinými.

stranu může být role divadla determinována transformací inscenace do medializované podoby a stát se tak pouze jednotkou většího celku obsahu médií.<sup>3</sup>

Na základě komunikačních rozdílů mezi divadlem a ostatními médii se práce snaží definovat politické divadlo a specifikovat, jakými způsoby se může projevat do politické na divadle. Neboť politickým divadlem se mnohdy rozumí pouze tematický obsah jednotlivých inscenací, ať už s aktuálním či historickým námětem. Při hledání politična proto bakalářská práce vychází ze specifčnosti divadla jakožto živého komunikačního média. Účastník divadelního představení, jenž je součástí probíhající interpersonální komunikace, je naopak konfrontován s divákem medializované formy<sup>4</sup>, kdy absentuje interpersonální komunikace vlivem rozrušení sdílení času a prostoru události. A sice proto, že ono zprostředkované představení se uskutečňuje v odlišném čase i místě než původní představení.

Politično je proto spatřováno zejména v komunikačních předpokladech divadla a jeho inscenačních postupech, mezi které jsou zařazovány přítomnost a reprezentace, přičemž je na ně nahlíženo jako na politický akt. Dále je posuzována političnost v prolínání s estetizací, jež má základ v prostorovém uspořádání. A v neposlední řadě sleduje vývoj komunikace a proměnu vztahů na divadle jako proces demokratizace. Bakalářská práce vychází zejména z teorií vybraných divadelních a mediálních teoretiků<sup>5</sup>. Na základě teorie, jež bude ustanovena v teoretické části, se pokusím analyzovat vybrané divadelní inscenace, které jsem zvolila tak, aby se od sebe formálně lišily. Volba od sebe odlišných inscenací má podpořit tezi, že politično na divadle nemusí nutně spočívat pouze v tematické rovině, nýbrž i v inscenačních postupech, prostorovém uspořádání či přímém zapojení diváků do průběhu představení. Dále bakalářská práce pracuje s tezí, že divadlo nemusí být striktně činoherní, aby mohlo vést dějovou linii na určité téma a tedy, že i inscenace s prvky site-specific, pohybové a taneční inscenace či dokonce performance mohou netradiční formou vyprávět příběh, podrobit aktuální společenskopolitické problematice kritice, či v sobě svou divadelní formou a inscenačními postupy vykazovat znaky politična.

---

<sup>3</sup> Např. proběhne divadelní představení určité inscenace, které je zaznamenáno kamerou a následně v podobě divadelního záznamu umístěné na internet. Inscenace sama nabývá rysy určité ideje a tematiky, a byla vytvořena konkrétními tvůrci za určitým účelem. Záznam představení jako jednotka pak může v rámci internetu a jeho obsahu rozšiřovat určitou zainteresovanou skupinu tematicky, autorsky a jinak souvztažně.

<sup>4</sup> Sledovatel zprostředkovaného divadelního záznamu v televizi, na internetu apod.

<sup>5</sup> Viz. kapitola Kritika pramenů a literatury této bakalářské práce

Teoretické koncepty, které budou v první kapitole stanoveny, jsou základním pilířem a argumentem pro ustanovení divadla jako ojedinělého média pro své specifické vlastnosti.

Druhá kapitola se vztahuje k problematice mediality a mediace, tedy zprostředkovatelnosti a zprostředkování, jako je například vznik divadelního záznamu a jeho přenos. Mediální teorie mají podpořit tezi, že divadlo se nedá ve své úplnosti zprostředkovat nebo že jiná média nejsou schopna přenést onu fyzickou živost na divadle.

Třetí kapitola pojednává o přístupech k politickému divadlu, jeho možných interpretacích a směrech divadla, kde ono politično hledat.

Od třetí kapitoly se odvíjí kapitola čtvrtá, již analytická část, neboť na základě kapitoly o politickém divadlu a teze, že političnost je možné spatřovat v odlišných formách divadelní komunikace (vyjádření verbálně, pohybem, scénograficky) se odvíjel výběr oněch konkrétních inscenací.

Pro analytickou část bakalářské práce byly zvoleny čtyři inscenace náležící k současnému českému politickému divadlu, jež se od sebe liší tematicky i formou zpracování.

Inscenace *Ovčáček Čtveráček* Městského divadla Zlín byla inscenována v roce 2016 jako aktuální politická satira, jež byla po premiéře silně medializována. Přenosy derniéry „live“ v kinech po celé republice, umístění divadelního záznamu na internetové portály, nebo způsob prezentace inscenace nad rámec děje inscenace jako veřejné vystoupení aktérů, komentování inscenace tvůrci, rozhovory, živý přenos představení v kinech přeměnily inscenaci *Ovčáček Čtveráček* v uchovatelnou informaci. Ona informace spočívá v kritickém vyjádření se ke společensko-politické problematice, a která již nutně nevyžaduje diváckou účast pro svou existenci. Neboť nejenže inscenace vychází z postupů jiných médií, ale taktéž druhým médiím slouží jako jednotková informace, která je součástí širšího celku – internetového či televizního obsahu.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> *Ovčáček Čtveráček* se ve své medializované podobě uplatňuje jako jeden z obsahů různých mediálních platforem (záznam jednoho divadelního představení na internetu). Zajímavostí je, že konkrétně *Ovčáček Čtveráček* už ve svých samotných inscenačních postupech vychází z postupů jiných médií (inscenace zahrnuje zpravodajství, interview, kusovitost vyjádření informací ve zprávách, cenzuru, divadelní segmentování scén, či uspořádání dialogů a monologů odpovídá manipulování textu/pravdy)

Druhá zvolená inscenace *#jsi\_user* Studia Ypsilon z roku 2013 vychází stejně jako částečně *Ovčáček Čtveráček* z již zprostředkovaných informací skrze nová média a zároveň vznikla z podnětu internetového portálu Seznam.cz. Kromě četných repríz byl záznam z představení uchován v medializované podobě a umístěn na portál Stream.cz. Účel této inscenace spočíval v prevenci závislosti na internetu a kyberšikany.

Obě zvolené inscenace jsou příkladem vzájemného využití prostorů různých médií v esteticko-inscenačních postupech a užití medializované formy inscenace jako obsahu jiného média. Zároveň to jsou činohry, které jsou výkladového charakteru a nepřipouští svým zpracováním improvizaci – tedy neočekávají přímé zapojení diváka do průběhu dění na jevišti či průběhu představení, a zároveň nepředpokládají improvizaci aktérů.

Naproti tomu inscenace s prvky site-specific zabývající se historickou tematikou *Dechovka* pražského souboru Vosto5 z roku 2013, jež má podstatné rysy formy site-specific<sup>7</sup> či pohybová performance *Constellations II. Time for Sharing* taneční skupiny Spitfire Company jsou samotnou formou a zpracováním předurčeny k živé percepci, či konkrétně nutnosti divadlo „zažít“ jako událost, neboť zde se divák přímo podílí na vývoji děje každého představení. Zároveň tak, jak jsou inscenace a site-specific vystavěny – prostorové uspořádání, herecká akce, angažovanost diváků během představení, odkazují k proměnám inscenace v rámci jednotlivých představení a vymezují se taktéž vůči transformaci do medializované podoby.

---

<sup>7</sup> *Dechovka* nese výrazné rysy site-specific ze strany aktérů i diváků. Je však nutné si uvědomit, že tvůrci se snaží eliminovat případnou improvizaci během představení omezenými možnostmi vyjádření diváky a tak zabránit i nutnosti improvizace ze strany aktérů a narušení dějových linek. Scénář je striktně předepsán, ačkoliv diváci plní roli aktérů, což je dáno zrušením čtvrté stěny.

## Kritika pramenů a literatury

Jako primární prameny byly pro bakalářskou práci využity především záznamy divadelních představení, tedy představení v medializovaných podobách s výjimkou performance *Constellations II. Time for Sharing*. Politické divadlo *Ovčáček Čtveráček* má svůj záznam umístěn na internetové stránce YouTube. Záznam inscenace *#jsi\_user* poskytuje internetová televize Stream.cz, která spadá pod Seznam.cz, který zaštiťuje samotný vznik oné inscenace. Záznam díla *Dechovka* byl taktéž umístěn na internet. Pouze představení *Constellations II. Time for Sharing* taneční skupiny Spitfire Company jsem se účastnila osobně při konání pražského divadelního festivalu Nultý bod.

Při analyzování jednotlivých inscenací jsem se opírala nejen o recenze, nýbrž i o komentáře a rozhovory s tvůrci jednotlivých inscenací nacházejících se především v elektronické podobě a internetových online magazínech. Souhrnný seznam odkazů je přiložen v seznamu zdrojů.

Vzhledem k tomu, že se tato bakalářská práce zabývá současným českým politickým divadlem v kontextu mediality a komunikace, bylo potřebné kromě odborných knih souvisejících s divadlem nahlédnout do literatury z oblasti médií a demokracie. Pojem demokracie v této kapitole funguje jako krátká osnova pro srovnání divadla a oné demokracie. Divadlo stejně jako demokracie má mnohé adaptabilní podoby a poskytuje různou míru participace rozmanitým individualitám.

Z literatury divadelní mi byla nápomocna zejména *Estetika performativity* (2011) německé divadelní teoretičky Eriky Fischer-Lichte. Její práci jsem využívala při zkoumání specifik divadelní komunikace, jako jsou liveness, společenství a materialita. Zároveň mi byla nápomocna její komparace teoretických přístupů k těmto specifikům v

60. a 90. letech. Neboť se tato práce zabývá divadlem zejména z pohledu divadelní komunikace, která je srovnávána s komunikací probíhající skrze masová a další média a zároveň je na divadlo pohlíženo jako na jedno z médií, opírala jsem se o četnou literaturu z oblasti médií, jejich významovostí a konvergence. Konkrétně se jednalo o

shrnující práci *Masová média* (2015) teoretika médií Jana Jiráka a historičky médií Barbary Köpplové. Tato kniha mi byla úvodem do obecné teorie a definování médií. Pro pochopení vztahů divadla s ostatními médii, jejich souvztažnosti a propojení v rovině forem, jsem se opírala o publikaci *Crossing Media: Theater-Film-Fotografie-Neue Medien* (2003) divadelního teoretika Christophera Balmeho a divadelního režiséra Markuse Moningera. Stručným přínosem mi byla kniha *Divadlo jako komunikační médium* české divadelní teoretičky Ireny Žantovské, kterou jsem využívala pro ukotvení základních mediačních předpokladů divadla. Pro ujasnění a definování pojmů souvisejících s médii, zejména pak pro vymezení pojmů *medialita* a *mediace* mi byla nápomocna teoretická stať *Medialita a problémy zprostředkování* (2007) sociologa Jiřího Bystřického. Částečně jsem nahlížela i do *Slovníku mediální komunikace* (2004) publicistky a socioložky Ireny Reifové.

Neboť se práce zabývá současným *politickým* divadlem, zaměřila jsem se na získání přehledu o vývoji a proměnách politického divadla. Podstatná mi byla práce *Politické divadlo a jeho dvě německé tradice* (1998) německé divadelní teoretičky českého původu Barbory Schnelle, která rozlišuje Lessingovskou linii divadla jako morálně politické instituce a Brecht-Piscatorovou linii revolučně naučného divadla. Dále mi byl nápomocen soubor divadelních kritik *Hamburská dramaturgie* (1980) osvícenského literárního a divadelního filosofa a spisovatele Gottholda Ephraima Lessinga, *O morálním poslání divadla* (1955) německého dramatika Friedricha Schillera a *Politického divadla* německého režiséra Erwina Piscatora. Z historického hlediska mi byla nápomocna publikace *Politisches Theater nach 1950* (2010) rakouské teatroložky Brigitte Marschall, ovšem o tuto publikaci se v práci opírám minimálně, byla mi spíše vzhledem do vývoje německého politického divadla po roce 1950 s odvoláním na silně ukotvené politické divadlo v Německu.

Stěžejními publikacemi mi byly *Joined Forces: Audience Participation in Theatre* (2016) a *Not Just a Mirror: Looking for the Political Theatre of Today* (2015) německého kurátora Florian Malzachera. Ony dvě publikace pohlíží na politické divadlo nikoliv v tematické rovině, nýbrž jako na souhrn činností, které se podílejí na vzniku i průběhu a trvání konkrétního díla. Podpurný mi byl koncept existence politického divadla u díla po skončení jednotlivých představení. Tato existence dále pokračuje například v doznívání pocitů z události v divácích, následně sepsaných

recenzích, interview s určitým tvůrcem a jeho komentářem k tvorbě či celku všech představení.

Doprovodně jsem využívala také titulu *Souřadnice a kontexty divadla: Antologie současné německé divadelní teorie* (2005) divadelního vědce a filosofa Jana Roubala, přičemž jsem se soustředila především na výklady německého divadelního teoretika Andrease Kotteho *Teatralita konstituuje společnost, společnost divadlo. Co může poskytnout historiografie divadla?* a divadelního vědce Hans-Thies Lehmana *Prézentnost divadla*. Dále *Theatre & Politics* (2009) amerického divadelního kritika Joea Kellehera knihu *Prorok minulosti* (1994) švýcarského spisovatele Ericha von Dänikena či publikaci *Demokratizace a lidská práva* (2013) českého politologa Jana Holzera.

# 1. Specifika divadelní komunikace

Divadelní komunikace je specifickou formou komunikace, která vychází ze své přímé *interpersonální* a zvláštní *estetické* povahy. K privilegiím divadla patří *přímé setkání* účastníků (diváků) za určitým účelem (zhlédnutí divadla, tedy určitého představení jedné inscenace), kteří se setkají „*ted' a tady*“. Tedy v určitém místě a v určitém čase, což akcentuje *pomíjivost* doby trvání celé události.

Pokud bude na událost pohlíženo jako na jedno představení ze souboru mnohých představení jedné inscenace a bude předpokladem, že se na každé jednotlivé podívané dostaví odlišné skupiny individualit, které tvoří vždy diferenciovaná společenství, lze konkrétní událost považovat ve své podstatě za neopakovatelnou. A vzhledem k atmosféře, která vzniká na základě fyzické spolupřítomnosti a interakce mezi jednotlivými subjekty, také za událost neuchovatelnou. Fyzická spolupřítomnost herců i diváků, která je vnímána ve své nejbezprostřednější podobě – živého těla<sup>8</sup>, podněcuje k vnímání vzájemné blízkosti, ale i k intervenci. K vzájemné interakci totiž nedochází pouze mezi jevištěm a hledištěm, tedy mezi aktérem a divákem, nýbrž i mezi aktéry samotnými, či vzájemně mezi diváky.<sup>9</sup>

To přivádí k jinému důležitému faktu, že divadelní komunikace je komunikací řízenou, vědomou a záměrnou, avšak zdá se být mylné vycházet z jakýchkoliv obecností. Spíše je nutné vycházet z kompetencí a předpokladů každé jednotlivé inscenace a následně každého představení zvlášť. Divák může být vždy aktivní jen natolik, nakolik mu to tvůrci umožňují,<sup>10</sup> přesto je divák jako samostatná individualita ve svých reakcích a projevech svébytný. A právě ona svébytnost a uvědomování si své

---

<sup>8</sup> FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Přel. Markéta Polochová. Vyd. 1. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011. 334 s. Teorie. ISBN 978-80-904487-2-8, s 109.

<sup>9</sup> Těmito teoriemi se v českém kontextu zabývají především úvahy českého estetika Otakara Zicha a českého sémiotika Iva Osolsoběho. V samotných počátcích teorie komunikace divadla stál Otakar Zich, který se zabýval působením konkrétního díla na perceptora (diváka) a vnímáním díla divákem. Následné analýzy jeho poznatků, které jsou dostupné v jeho studii *Estetika dramatického umění* (1931) se uskutečňovaly na základě oboru psychologie. Jiný český divadelní teoretik, jenž následoval úvahy Otakara Zicha, Ivo Osolsobě, pohlíží na dramatické dílo jako na soustavnou komunikaci.ve studii *Dramatické dílo jako komunikace komunikací o komunikaci* (1970), ve které se zabývá různými komunikacemi vyskytujícími se v divadle, následuje soustavnost vztahů komunikace divadlo-obecenstvo, komunikace a interakce, lidské komunikování, metakomunikace, divadlo jako model komunikace, divadlo jako složitá komunikační struktura.

<sup>10</sup> Vycházejí z toho, že je inscenace tvořena na základě určitých předpokladů a s určitým záměrem.

vlastní existence a své nezastupitelnosti v roli diváka dovoluje každému účastníku představení aktivity na základě jeho vlastního přesvědčení. Tato aktivita je pak jako divácká intervence jedním ze základních hodnot živé „liveness“ divadelní komunikace.<sup>11</sup>

## 1.1. Liveness

Erika Fischer-Lichte se ve své *Estetice performativity* zabývá významovostí specifických esteticko-politických prvků v divadle v rámci performance a pohybového divadla, a kdy jedním z nich stanovuje živost (liveness).<sup>12</sup> V kontextu performance přisvojuje význam živosti a spolupřítomnosti, kdy dochází k proměně nahlížení na přítomnost aktéra jakožto nositele předem daných významů. Na tělo jako materiální CO? je pohlíženo jako na proměňující se CO? a jako na znak přirozený. Podmíněním oné živosti je fyzická spolupřítomnost, která postupuje sdílení prostoru a času mezi aktéry a divák, následně je narušen vztah aktéra a diváka jako objekt-subjekt a je na ně pohlíženo jako na vzájemně se podmiňující.

Fischer-Lichte vychází z komparace záznamových médií, kdy bylo divadlu vlivem technologického pokroku umožněno jakožto médiu živých představení (live performances) konfrontovat se s médii záznamovými a vysílacími, a tak mohlo dojít k posílení vnímání oné rozdílnosti živosti, bezprostřední přítomnosti těl<sup>13</sup>. Fyzická spolupřítomnost, která je předpokladem oné živosti, je nutná pro naplnění dalších esteticko-politických předpokladů, a sice vzniku společenství, v němž dochází k vzájemné výměně rolí (v čemž je spatřována politizace divadla). Hans-Thies Lehmann jako jeden z mnoha teatrologů zabývajících se tímto pojmem spatřuje v živoucí přítomnosti jedno z podstatných specifík odlišujících divadlo od jiných umění, či v kontextu média od jiných médií.<sup>14</sup> Divadlo se koná ve vzájemném spolupůsobení aktérů a recipientů.

---

<sup>11</sup> ŽANTOVSKÁ, Irena. *Divadlo jako komunikační médium*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2012. 233 s. ISBN 978-80-7331-243-5, s. 17-46.

<sup>12</sup> FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Vyd. 1. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011. 334 s. Teorie. ISBN 978-80-904487-2-8, s. 56.

<sup>13</sup> Tamtéž, s. 98.

<sup>14</sup> Termín, kterým Hans-Thies Lehmann označuje onu spolupřítomnost, sdílení jednoho prostoru v určitém čase a závisující na míře aktivizace diváka.

Hans-Thies Lehmann však tuto přítomnost nespátřuje pouze v oné reálně-tělesné spolupřítomnosti živoucích lidí, ale spátřuje ji jako fakt vědomí,<sup>15</sup> kdy není ani natolik podstatná samotná přítomnost diváků jako živých těl, ale jejich vědomá účast nezahrnující pouze percepci představení, ale utváření si příběhu na základě vnitřní fantazie vycházející z divákovy interpretace získaných informací – tedy na základě poskytovaných informací, neboť ty nemusí mít jedno správné výkladové řešení.<sup>16</sup>

## 1.2. Společenství

Společenství se rozumí „spojení estetických, společenských i politických aspektů: společenství aktérů a diváků na základě jejich fyzické spolupřítomnosti“<sup>17</sup>, které vzniká na určitém místě v určitém čase a má pouze omezenou dobu trvání. Jeho primárním ekvivalentem je fyzická účast všech přítomných. Míru jejich aktivní účasti předurčuje podle Eriky Fischer-Lichte již samotné prostorové uspořádání.<sup>18</sup>

Toto společenství nemůže být nikdy ve stejné podobě nahrazeno. Neboť společenství je s každým dalším představením vždy neopakovatelné a může poskytovat různé variace personální komunikace a divadelní metakomunikace<sup>19</sup>, jež mohou být výchozím zdrojem pro zkoumání chování, kooperací různých sociálních skupin. Ačkoliv na konkrétní událost přichází diverzifikované publikum, mají přesto její jedinci tendenci se v průběhu představení ztotožňovat s jistými postoji, názory a stanovisky, která z představení vyvozují, a tím se i na základě ztotožnění kategorizovat do různých skupin.<sup>20</sup> Tyto skupiny zastávající různá stanoviska pak mohou být zdrojem mnohých podnětů k diskusi, jež vychází z nesouhlasu k přístupu tvůrců k danému tématu a jeho následného zpracování do divadelní podoby.

---

<sup>15</sup> ROUBAL, Jan, ed. *Souřadnice a kontexty divadla: antologie současné německé divadelní teorie*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2005. 162 s. ISBN 80-7008-189-9, s. 55.

<sup>16</sup> Proto je vhodnější v tomto ohledu hovořit o interpretaci či vyhodnocení získaných informací.

<sup>17</sup> FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Vyd. 1. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011. 334 s. Teorie. ISBN 978-80-904487-2-8, s. 71.

<sup>18</sup> Tamtéž, s. 85.

<sup>19</sup> Tamtéž, s. 71-84.

<sup>20</sup> Kategorizace na základě sociálního, ekonomického, politického a jiného statutu není implicitně brána v úvahu, neboť diváci a aktéři mezi sebou jsou sobě neznámými, ale jsou bráni v potaz jako přinejmenším vzájemně se ovlivňující, přičemž u diváka se zvyšuje povědomí o divadelnosti.

Diskuse, která se rozhodně může uskutečňovat různými prostředky – verbálními, neverbálními, zapojením se do představení, výměnou rolí, pak může ve své podobnosti následovat tendence fór, rozhodovací procesy hlasování, modely politického systému apod.<sup>21</sup> Podle Richarda Schechnera je nutné vyžadovat respekt všech zúčastněných individualit, přičemž může docházet například k oné záměně rolí, na kterou je nahlíženo jako na nástroj změny perspektivy a zakoušení společenství.<sup>22</sup> Kromě toho nese tato záměna rolí výrazné rysy demokratizace. Erika Fischer-Lichte zmiňuje divadlo jako ideální místo pro nácvik demokratického chování a objevování nových demokratizačních modelů a procesů, neboť demokracie nemá jednu ustálenou podobu, nýbrž je neustále se proměňující na základě kulturně-spoločenských aspektů. Společenství ve své obměně s příchodem vždy nových různorodých diváků vytváří během každé události (jednotlivé performance nebo představení) vždy různé alternativy oněch procesů demokratizace.

### 1.3. Materiálnost

Živoucí přítomnost je spojována s materiálem, kterým se rozumí přítomnost lidského těla, které se pohybuje v určitém čase, ale především v konkrétním prostoru.

Erika Fischer-Lichte vyzdvihuje dva pojmy a sice „bezprostřednost“ a „autenticitu“, které spojují bezprostřední zpřítomnění s performancemi a happeningovými hnutími 60. a 70. let. Živoucí přítomnost a fyzická spolupřítomnost jakožto charakteristické výsady náležící divadlu byly uváděny jako opozitum vůči medializované kultuře.<sup>23</sup> Specifická materialita, kterou představuje přítomnost těla herce na jevišti, je vytracena, pokud je divadelní představení transformováno do jiného média – např. divadelního záznamu, který je zprostředkován skrze televizní vysílání.

Materiální přítomnost však nespočívá pouze v přítomnosti aktéra, či v koexistenci aktéra a diváka, ale též ve vzájemném sdílení prostoru mezi diváky, jež je posíleno jejich vzájemnou determinací. Následováním výroku Eriky Fischer-Lichte, že

---

<sup>21</sup> Náznaky diskuse, které se mohou projevovat různými prostředky už v průběhu konkrétního představení jako jsou zakašlání, výkřik, aplaus či až po jeho skončení jako je následná veřejná diskuse, rozhovor s tvůrci a různými odborníky v závislosti na tématech dané inscenace

<sup>22</sup> FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Vyd. 1. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011. 334 s. Teorie. ISBN 978-80-904487-2-8, s. 71, 97.

<sup>23</sup> Tamtéž, s. 96-100.

“blízkost a intimitu nevyvolává nutně jen dotek, ale také vzájemný pohled dvou lidí a pohled podněcuje touhu po fyzickém kontaktu“<sup>24</sup>, může být už pouhé setkání diferenciovaných jedinců v jednom prostoru vnímáno jako intimní.

V takovém případě je pak nutné zmínit rozdílnost užití konceptu pojmu divák a účastník. Zatímco divák implikuje pouze pozorovací aktivitu a zůstává ve svém vztahu k sledované události odehrávající se na druhém konci světa, jež je vysílána televizí, pasivní, implikuje naproti tomu účastník míru přímé aktivity v konkrétním čase a místě, který je záměrně sdílen více účastníky, avšak vědomě se podrobuje odhalení vlastní intimity. Intimita se projevuje skrze akce a reakce, ke kterým je účastník podněčován během živého vystoupení (live performance), například smíchem, potleskem, spíláním či přímým vstupem do děje. Ze své podstaty jsou však reakce neodhadnutelné a podléhají principu náhody.

#### 1.4. Estetický metajazyk jevištního subsystému

Divadlo je estetickou syntézou scénických a verbálních projevů. Irena Žantovská je shrnuje pod pojem medializační techniky, skrze které je příjemcům zprostředkováno sdělení. Dle Žantovské se jedná o všechny výrazové prostředky jevištního subsystému, který utváří „specifický divadelní jevištní jazyk. Tento jazyk pak ve svém komplexu funguje právě a jedině v prostředí divadla“.<sup>25</sup> Tím je míněno utváření divadelních metafor a znaků, které jsou nepřetržitě vnímány, rozpoznávány a interpretovány publikem. Divadlo totiž nestojí samo o sobě jako izolované médium, nýbrž existuje v rámci různých kontextů a aspektů, jež jsou zastoupeny prostředím, časem, prostorem a uplatňováním komunikačních funkcí pro danou inscenaci. Andreas Kotte smýšlí o „vzájemném vztahu mezi aktérem a publikem jako o procesu vzájemné výměny znaků, přičemž jeden z účastníků kóduje a druhý dekóduje.“<sup>26</sup> Aktivita diváka je pak bezprostředně konfrontována s kvalitou jeho vnímání představení, která závisí na jeho

---

<sup>24</sup> FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Vyd. 1. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011. 334 s. Teorie. ISBN 978-80-904487-2-8, s. 88.

<sup>25</sup> ŽANTOVSKÁ, Irena. *Divadlo jako komunikační médium*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2012. 233 s. ISBN 978-80-7331-243-5, s. 51-60.

<sup>26</sup> ROUBAL, Jan, ed. *Souřadnice a kontexty divadla: antologie současné německé divadelní teorie*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2005. 162 s. ISBN 80-7008-189-9, s. 120.

dosavadní divácké zkušenosti. Divácká zkušenost je jedním z předpokladů divadelní komunikace. V zásadě se rozumí, že pro dobré divadlo a správnou komunikaci je potřeba komunikačních dovedností. Komunikačními dovednostmi však nesmí ovládat pouze aktéři, nýbrž právě diváci.<sup>27</sup> Má-li platit teorie, že divadlo se uskutečňuje na základě percepce představení divákem, či v přítomnosti aktérů a diváků<sup>28</sup>, a právě až tehdy vzniká řádné umělecké dílo, je nutné zdůraznit mnohvrstevnaté pojetí vnímání estetiky.

Fischer-Lichte pohlíží na divadelní estetiku optikou transformace – tzv. estetického prožitku, který spatřuje v transformativní schopnosti každého divadelního představení, kdy se proměňují všichni účastníci živého představení. A sice, že účastník je vytržen z reálné všednosti a je nucen vlivem scénických prostředků a postupů inscenování přestoupit na jiné způsoby smýšlení a vnímání, která budou v průběhu trvání události atakována různou akcí ze strany jeviště, ale čímž divákovi mohou být otevřeny nové perspektivy.<sup>29</sup> Estetický prožitek dále předpokládá zcela zásadní fakt, a sice empirické a racionální poznání, tedy zapojení všech pěti smyslů vnímání, jež jsou po dobu trvání události kontrolovány či podřízeny rozumové kritice.

---

<sup>27</sup> ŽANTOVSKÁ, Irena. *Divadlo jako komunikační médium*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2012. 233 s. ISBN 978-80-7331-243-5, s. 21.

<sup>28</sup> Teorie o nutnosti přítomnosti herců a diváků, a zejména pak podmínka percepce divákem zmiňují i mnozí čeští divadelní teoretikové jak Ivo Osolsobě, Otakar Zich aj.

<sup>29</sup> FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Vyd. 1. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011. 97 s. Teorie. ISBN 978-80-904487-2-8, s. 281.

## 2. Degradace komunikační funkce divadla v jeho medializovaných podobách

Je zřejmé, že divadlo oplývá specifickými atributy, jež byly odhalovány teprve tehdy, kdy se divadlo mohlo konfrontovat s postupně objevovanými a zaváděnými médii do běžné praxe a následně i jejich slučováním.<sup>30</sup> V této kapitole je na divadlo nahlíženo dvojí perspektivou. Za prvé jako na divadlo, které je samo o sobě specifickým médiem, jež může být definováno jako jedno z masových médií, či spíše, jak bude následně vysvětleno, jako médium komunikační. A za druhé jako na médium, jež může být transformováno do jiných médií. Divadlo tak vystává jako subjekt, jenž se může stát objektem zprostředkování (mediace), čímž se divadelní subjekt transformuje do zprostředkované (medializované) podoby.

### 2.1. Stanovení pojmů mediace a medialita

Je nutné si uvědomit, že mediace, tedy proces zprostředkování, může probíhat mezi jakýmkoliv objekty skrze jakékoliv prostředky. Avšak jejich konečná podoba se musí pro dané médium přizpůsobit skrze různé medializační postupy a procesy transformace, tedy aby se jeden subjekt převáděný z jednoho média do druhého stal přenositelným (medialita). Sociolog Jiří Bystřický na medialitu pohlíží jako na zpřístupnění rozdílů.<sup>31</sup> Bystřický uvažuje o nutnosti rozpoznání rozhraní subjektu ve smyslu informace ve své nejčistší nekreslené podobě tak, aby bylo v případě jeho transformace do jiných podob (medializovaných) čitelné. V případě divadla je toto zprostředkování složitější, neboť aby mohlo existovat divadlo, je nutná syntéza několika aspektů, a sice: divadlo potřebuje předmět, který chce zpracovat do určité podoby a ukázat, tedy námět. Vznik různých typů divadla je pak podmíněn užitím různých organizačních technik (ekologie divadla), jež jsou následně konfrontovány s diváčkou

---

<sup>30</sup> Po divadle přichází filmové médium na sklonku 19. století, rozhlasové médium ve dvacátých letech a v letech třicátých, avšak plně fungujícím v letech čtyřicátých, televize a nejsoučasnější médium – internet. S vývojem těchto médií souvisí i vývoj zaznamenávajících technologií jako je například mikrofon, kamera a přenosových médií jako jsou vinylové desky, kazety, cd nebo SD karty a USB.

<sup>31</sup> BYSTRICKÝ, Jiří. Medialita a problémy zprostředkování. *Flusser Studies* 05, 1. 11. 2007. 10 s, s. 1. Dostupné z: <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/medialita.pdf>

percepcí. V takovém případě je možné hovořit o sebezprostředkování subjektů na divadle. Bystřický ji nazývá „čistou medialitou“.<sup>32</sup> Souhrn činností na divadle jakožto výsledná podoba subjektu pak může být proměňována (transformována) na základě přizpůsobení se podmínkám druhého média. V rámci divadla lze konstatovat jakési zprostředkování zprostředkovaného. Bystřický smýšlí o možnostech zprostředkování jako závislých na „dynamičnosti“ prostředí jednotlivých formátů médií.<sup>33</sup> Podstatná je „propustnost“ média, do kterého je subjekt transformován, což předpokládá způsoby, kterými je objekt zprostředkován. V kontextu divadla je totiž zřejmé, že nebude možné přenést ony výsady divadla, jako jsou živost, spolupřítomnost, fyzická účast, participace, divácká intervence či jedinečná atmosféra. Lze tedy pozorovat, že míra přenositelnosti je omezena samotnou podstatou subjektu a v konfrontaci s jiným médiem je odkryto rozhraní parametrů jednotlivých objektů (médií).<sup>34</sup> Tato omezenost je pak podmínkou pro správné čtení – percepci a volbu způsobu transportu sdělení náležící subjektu.<sup>35</sup> K přímému zpracování rozdílů nedochází až na úrovni subjektu, ale slovy Bystřického mnohem dříve: „Odlišnosti heterogenních světů jsou řešeny díky instanci syntetizace, která interakci mezi odlišnými řády umožňuje“.<sup>36</sup> Způsob transformace subjektu do medializované podoby je totiž zčásti předurčen jeho vlastní konstrukcí a predispozicemi k mediaci. V kontextu divadla jde o vytváření konkrétních inscenací, které předpokládají mediaci, tedy transformaci do jiného média a tím i prvotní přizpůsobivost už při vzniku inscenace. Přesto však nebude možné transformovat komunikační pilíře divadla, jež divadlo predefinovaly jako primární médium.

Divadlo je v zásadě primárním médiem, neboť podporuje a umožňuje přímo v divadle interpersonální komunikaci v určitém místě a čase. V případě zachycení inscenace, tedy jednoho konkrétního představení, a jeho následné transformace, je možné inscenaci ve své medializované podobě šířit jako sdělení skrze sekundární, terciární a kvartární média.<sup>37</sup> Zachování jednoty místa a času, jež je typické pro

---

<sup>32</sup> BYSTRICKÝ, Jiří. Medialita a problémy zprostředkování. *Flusser Studies* 05, 1. 11. 2007. 10 s., s. 2. Dostupné z: <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/medialita.pdf>

<sup>33</sup> Tamtéž, s. 2.

<sup>34</sup> Tamtéž, s. 3.

<sup>35</sup> Tamtéž, s. 3.

<sup>36</sup> Tamtéž, s. 4.

<sup>37</sup> Barbara Köplová a Jan Jiráček ve své knize *Masová média* označují sekundárními médii takové prostředky, které se snaží o zaznamenání a přenos určitého sdělení jako písmo, tisk, časopisy, kamera nebo fotoaparát. Terciárními médii se rozumí masová média jako je periodický tisk, televize, rozhlas, ale také veřejná vystoupení včetně divadla. Kvartárními médii se chápou média tzv. síťová, která fungují na

primární média, lze v medializované podobě uchovat pouze implicitně v rámci narativu či vnímání představení jako události, která se uskutečnila či uskutečňuje mimo naši přítomnost a jež je přenášena ve své „manipulované“ podobě. Ze strany diváka, který sleduje zprostředkovnou událost, nedochází k žádné interpersonální komunikaci ve vztahu k oné jedinečné události, neboť je časově i prostorově rozrušena – tedy že divák sleduje vysílání vždy minimálně s několikavteřinovým zpožděním a sdílení prostoru není možné vzhledem ke vzdálenosti, na kterou je událost přenášena.<sup>38</sup>

## 2.2. Divadlo v kontextu masovosti

Divadlu se v porovnání s jinými kulturně-společenskými médii či médii určeným veřejnosti nabízí jeho specifické vlastnosti, především neopakovatelná atmosféra každého představení, která je podmíněna společným sdílením prostoru a času různorodým publikem. Dále je to esteticko-společensko-kritická substance, která umožňuje zpracovat tematiku a reagovat na problematiku v mnohovrstevnaté podobě.

Je nezpochybnitelné, že divadlo zastává určité společenské funkce a že vzniká vzájemnou interakcí mezi herci a diváky (komunikace). Dále pozorujeme divadlo jako umění a instituci schopnou oslovit a zasáhnout široké vrstvy potenciálních diváků. V neposlední řadě je zdůrazněna informativní a zábavná funkce divadla. Ta? nabádá k vnímání divadla jako jednoho z masových prostředků či nahlížení v rámci vnitro-divadelní, ale i mimo-divadelní interakce, na divadlo jako médium, v němž dochází k masové komunikaci.<sup>39</sup>

Problém však nastává v samotném pojmání a označení „masovosti“. Zásadním krokem je redefinování stávajících pojmů pojmenovávajících masová média či lépe jen média. V tomto ohledu je potřeba tato nová stanoviska podmínit společensko-

---

digitalizovaném signálu a umožňují individuální přístup člověka – uživatele k síti, tedy internetu. Kvartární média jsou definována i jako média nápomocná v rámci interpersonální komunikaci. Cit. JIRÁK, Jan a KÖPPLOVÁ, Barbara. *Masová média*. 2., přepracované vydání. Praha: Portál, 2015. 390 stran. ISBN 978-80-262-0743-6, s. 33.

<sup>38</sup> JIRÁK, Jan a KÖPPLOVÁ, Barbara. *Masová média*. 2., přepracované vydání. Praha: Portál, 2015. 390 s. ISBN 978-80-262-0743-6, s. 32.

<sup>39</sup> ŽANTOVSKÁ, Irena. *Divadlo jako komunikační médium*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2012. 233 s. ISBN 978-80-7331-243-5, s. 17-61.

historickým a technologicko-ekonomickým aspektům.<sup>40</sup> Obecně média naplňují své základní rysy tak, že masovým prostředkem je – dle sociologa médií Denise McQuaila – takový prostředek, který je dostupný „masám“, obsahově aktuální a periodicky produkován.<sup>41</sup> Termín „masové prostředky“ je v rámci vývoje komunikačních technologií a tím i proměny dominance sdělovacích prostředků krajně kolísavý. Na to kriticky reaguje mediální socioložka Barbara Köpplová, která definuje média v závislosti na historicky a společensky podmíněných formách komunikace, čímž je podpořeno stanovisko, že jednotlivá média vedle sebe neexistovala bezprostředně od počátku, nýbrž vznikala sekvenčně. A proto je relevantní posuzovat jiná případná média v rámci již vzniklých a funkčních komunikačních prostředků. Není tak zcela mylné označovat i divadlo jako masmédiium – ať už v jeho historických, novodobých či nejsoučasnějších podobách.<sup>42</sup>

Na pojmosloví *masová média* je často nahlíženo převážně pejorativně a pracuje se se stereotypem chápání diváka jako konzumenta vysílaného obsahu.<sup>43</sup> V posledních desetiletích se pojetí diváka jako konzumenta obrací a masa se charakterizuje jako syntéza diferenciovaných individuí. V souladu s vývojem technologických možností, které divákovi/konzumentovi poskytly rozvinuté možnosti participace a aktivity, se divákovi naskytla možnost navolit si podle svých preferencí obsah, který chce „konzumovat“. Tím se pasivní spotřebitel vysílaných obsahů transformuje v uživatele, jenž má možnost volitelnosti obsahu.

Síla původních dominantních médií, jež byla označena pod taktovkou masovosti, tisk, televize a rozhlas, spočívala v jejich schopnosti přenášet informace na velkou vzdálenost a v možnosti uchovatelnosti informací. Přesto se z pohledu mediální komunikace jednalo, a svým způsobem stále jedná, o média, jejichž tok informací je jednosměrný. S vývojem technologií a příchodem nových médií – internetu byla stávající média nucena se přeorientovat, a zajistit tak nové platformy pro efektivnější sdílení a šíření svých obsahů. Televizní a rozhlasové stanice již nevysílají své programy

---

<sup>40</sup> JIRÁK, Jan a KÖPPLOVÁ, Barbara. *Masová média*. 2., přepracované vydání. Praha: Portál, 2015. 390 stran. ISBN 978-80-262-0743-6, s. 42.

<sup>41</sup> Tamtéž, s. 19.

<sup>42</sup> JIRÁK, Jan a KÖPPLOVÁ, Barbara. *Masová média*. 2., přepracované vydání. Praha: Portál, 2015. 390 stran. ISBN 978-80-262-0743-6, s. 79-91.

<sup>43</sup> V rámci masovosti nepředpokládá nutně větší celek či skupinu, masu lidí, která by byla vystavena sdílení stejného obsahu

v jednosměrném toku skrze televizní a rozhlasová zařízení či tištěná periodika, nýbrž celé pořady jsou umístěny na různé internetové portály a jsou za poplatek dostupné uživatelům internetových sítí. Tím byly definitivně překročeny zabředlé hranice vnímání médií a různé pokusy o jejich vzájemnou syntetizaci.

Pojetí divadla v kontextu masovosti rozvíjí Irena Žantovská ve své práci *Divadlo jako komunikační médium*.<sup>44</sup> Její tvrzení se uskutečňují na polemickém poli mediální sociologie a teatrologie, přičemž ale nezmiňuje rozmanitost typů divadel.<sup>45</sup> Jejím výchozím stanoviskem je pojetí divadla nikoliv jako masového média, nýbrž jako platformy pro uskutečňování komunikace v jejím masově-veřejnostním charakteru. Žantovská konstatuje, že divadlo stejně jako masové médium existuje na základě organizační struktury, právním vymezení a přesném určení rolí. Sdělení, které je ústředním produktem této organizace, formuluje jako určené širokému disperznímu publiku.<sup>46</sup> Přitom ale zcela opomíjí cíl produkčních organizací, neboť stejně jako masová média se i divadlo snaží zaujmout co největší množství potenciálních diváků či svým programem přímo cílí na určitou skupinu obecnstva. Činoherní inscenace, site-specific, pohybové divadlo či dokonce performance vyžadují různé způsoby vnímání divákem. Neoddělitelně k tomu patří znalost problematiky daného tématu souvisejícího s podobou divadla – politické divadlo vyžaduje znát kulturně-společenské schopnosti a kriticky myslet. Princip masovosti divadla se pak uskutečňuje jednak v jeho otevřenosti široké veřejnosti – kdokoliv může navštívit divadlo – s vědomím, že daná inscenace byla někým vyprodukována, skrze něco či někoho zprostředkována a že divákovy reakce na jevištní počiny jsou omezeny, a jednak v možnosti alternativně syntetizovat.<sup>47</sup>

---

<sup>44</sup> ŽANTOVSKÁ, Irena. *Divadlo jako komunikační médium*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2012. 51-60. ISBN 978-80-7331-243-5, s. 50-64.

<sup>45</sup> Respektive dále nerozvíjí své teze o komunikaci v kontextu rozmanitosti typů divadel.

<sup>46</sup> ŽANTOVSKÁ, Irena. *Divadlo jako komunikační médium*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2012. 51-60. ISBN 978-80-7331-243-5, s. 50-64.

<sup>47</sup> Tamtéž, s. 50-64.

### 2.3. Divadlo jako syntetické médium v kontextu intermediality

Právě divadlo vyvolalo mnoho otázek a sporů v kontextu masových a nových médií ohledně svého vlastního postavení mezi nimi jakožto specifického komunikačního prostředku. Avšak přitom bylo divadlo od počátku médiem, které ve svých inscenačních postupech syntetizovalo jiná umění. Ať už se jednalo o transformování literárního textu, syntetizování výtvarné, hudební či pohybové složky, specifickým pro divadlo byla herecká akce a režijní postupy.<sup>48</sup>

Intermedialitou na divadle se obecně rozumí divadlo a film, neboť film ve svých nejstarších začátcích kopíroval scénickou estetiku. Naopak divadlo pojímalo jako jednu ze svých složek v prvních desetiletích 20. století taktéž tehdejší nové médium – film, jež se uskutečňovalo zejména na základě projekcí jako součást scénografie.<sup>49</sup> Toto vzájemné využití vlastností odlišných médií je možné vnímat jako první překonávání hranice mezi médii v moderním slova smyslu. Intermediální experimenty napomohly rozvoji nových perspektiv v divadle a byly publiku integrovány skrze přisvojení mediálních funkcí daného média. Divák již nebyl a není divákem divadla v jeho tradičním pojetí, nýbrž jakýmsi experimentálním divákem. Divadelní divák už neočekává tradiční divadlo, nýbrž touží po nové estetické zkušenosti, což přivádí k nutnosti redefinovat stávající možnosti divadla. Německý filmový a mediální teoretik Markus Moninger pojednávající v kapitole v *Crossing Media* o intermedialitě divadla a filmu zastává tvrzení, že je zcela kontraproduktivní držet se zarytých definic médií, tedy jakéhosi mediálního puritánství. Naopak je nutností je nově zkoumat v souladu s jejich užitím a vyzněním, a tak přepisovat a novelizovat jejich definice. Moninger vychází z koncepce, že média jako taková nemají žádnou specifickou podstatu, naopak jsou vždy provizorními výsledky své konstrukce, a proto je nutné je vždy kontextuálně posuzovat.<sup>50</sup> Divadlo je však stále nutné posuzovat z hlediska své specifčnosti, kterou je živost. V případě filmu musí film využívat jak zprostředkovatele – kino, tak speciální kamerovou technologii a montáž. Naopak v případě divadla se zaměřujeme na specifickou situaci, která se odehrává pod dohledem „live“ publika.

---

<sup>48</sup> Tento výčet je samozřejmě nepřesný, neboť teorie o syntetizaci jednotlivých složek se různí a jsou shrnovány odlišně.

<sup>49</sup> BALME, Christopher, MONINGER, Markus. *Crossing Media: Theater-Film-Fotografie-Neue Medien*. Vyd. 1. epodium 2003. 216 s. ISBN 3-9808231-1-3, s. 15-17, 19-20.

<sup>50</sup> Tamtéž, s. 7-12.

Zásadním kritériem slučování několika různých médií do jednoho konkrétního média je funkce rozpoznávání, neboť vždy jsou užity odlišné způsoby vyprávění. Christopher Balme odlišuje knihu jako čtený text a divadlo jako text hraný, přičemž je zapotřebí různých estetických zkratek<sup>51</sup>, aby mohlo být dosaženo obdobného estetického a významotvorného účinku na diváka. Právě transformace strukturací a funkcí určitého média do jiného odlišuje intermedialitu. Užití jiných médií v divadle není garantem intermediality, intermedialita naopak může být snadno zaměňována s multimedialitou. Multimedialitou se rozumí užití technik, které média jako film, televize a podobně do divadelního díla integrují, či také různá média plní různou funkci uvnitř představení. Naopak intermedialitou se rozumí zkoumání vztahů jednotlivých médií, jejich příbuznost a v konečné fázi jejich vzájemné prolnutí, které dá za vznik úplně nové variaci i dílu.<sup>52</sup>

## 2.4. Konvergence médií

Konvergencí médií se rozumí soubor technologických změn, které vychází z předpokladu digitalizace, proměny médií a rozrůstajících se možností přenosu dat. Předpokladem je, že divadelní, rozhlasové nebo třeba televizní médium má jisté platformy, které využívá pro šíření svého obsahu. Divadlo je ze své specifické komunikační podstaty neodmyslitelně spojeno s jevištěm a hledištěm, divadlem v jeho tradičním významu slova. Jiným způsobem už je možné pohlížet na rozhlasová a televizní média, která jsou tvořena diverzifikovaným obsahem (fikční a non-fikční tvorbou včetně divadelního záznamu), který je uzpůsoben mediálními podmínkám daného média. Tento skladebný vysílací program rozhlasových a televizních stanic, dříve šířen pouze skrze televizní a rádiové přijímače s příchodem nového média – internetu, umožnil rozšíření dosahu vysílání, které je téměř neomezené a záleží pouze na připojení uživatele k síti. Konvergence supluje existenční podmíněnost média, neboť médium jako takové ze své podstaty neexistuje, pokud skrze něj není filtrován určitý

---

<sup>51</sup> Tamtéž, s. 20.

<sup>52</sup> Např.: Jedno reportážní video či konkrétní záznam divadelního představení se objeví na několika různých nesouvisejících webových stránkách.

obsah.<sup>53</sup> Konkrétně divadlo je schopno existovat, přestože je ze své podstaty každé představení pomíjivé a odehrávající se v určitém čase a místě, bez dalšího zprostředkovatele (televize, internet). Divadelní záznam, který je schopen zachytit jedno konkrétní představení s konkrétní probíhající interpersonální komunikací, je zprostředkován ve své přizpůsobené podobě danému zprostředkovávajícímu médiu.<sup>54</sup> Otázka sdělení a jeho způsobu předávání na divadle ostře kontrastuje s masovými médii, neboť zatímco televizní či rozhlasové informování se uskutečňuje skrze jednosměrný text, divadlo pracuje s esteticky významovými prvky a užívá scénické a verbální symboliky. Je pak nutné položit si základní otázky a sice, jak se komunikace uskutečňuje, mezi kým a kde.

### 2.4.1. Komunikační rozdíly médií

Köpplová definuje zásadní rozdíly mezi médii skrze rozdílnou komunikaci, která v rámci jednotlivých médií probíhá, přičemž se vychází z absence přímé interpersonální komunikace. Köpplová shledává institucionální rozdíl mezi účastníky komunikace. Tvůrce obsahu a vysílatel médiovaného sdělení nemá s příjemci podávané informace bezprostřední kontakt v určitém čase na určitém místě.<sup>55</sup>

Ačkoliv teorie masové komunikace je obsáhlým tématem a pro potřeby této bakalářské práce je nadbytečné vysvětlovat komunikační modely, jejichž základ je odvozen od vzorce zdroj-sdělení-příjem, je nutné zmínit odkaz k problematice zástupnosti. Komunikace masových médií, jež je chápána jako jednosměrná, probíhá v hanlivém významu mezi neindividualizovanou skupinou příjemců a fakticky zastupující osobností daného média<sup>56</sup> – příjemce má sklony k personalizování média a interpretaci předávaných informací skrze reprezentující osobu, přičemž tak dochází k pokusu proměny nepřímé komunikace na komunikaci interpersonální.<sup>57</sup>

---

<sup>53</sup> Např.: vysílací rozhlasový a televizní program sestávající z jednotlivých pořadů

<sup>54</sup> JIRÁK, Jan a KÖPPLOVÁ, Barbara. *Masová média*. 2., přepracované vydání. Praha: Portál, 2015. 390 stran. ISBN 978-80-262-0743-6, s. 41.

<sup>55</sup> ŽANTOVSKÁ, Irena. *Divadlo jako komunikační médium*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2012. 233 s. ISBN 978-80-7331-243-5, s. 36.

<sup>56</sup> Tamtéž, s. 36.

<sup>57</sup> Tamtéž, s. 36.

Je-li na příjemce sdělení pohlíženo jako na neindividualizovaného a jako na podavatele sdělení skrze zprostředkovatele která však není tvůrcem oněch sdělení, je zjevný asymetrický a nevyvážený vztah mezi účastníky komunikace.<sup>58</sup> Zprostředkovatel není tvůrcem sdělení, nýbrž nese zástupné interpretační znaky. V kontextu divadla Žantovská chápe role komunikátora (jeviště) a adresáta (hlediště) jako nevyměnitelné, přičemž dominantní postavení má komunikátor. A to dokonce platí i pro ty typy divadel, kde se divák aktivně zapojuje a podílí na ději.<sup>59</sup> Dominance však nespočívá ve větším množství odehraných replik nebo větší aktivitě, nýbrž v herci jako vůdčí – moderátorské – osobnosti, přičemž již zmiňovaná divákova aktivita je pak v tomto ohledu vždy řízena či přinejmenším kontrolována.

Ačkoliv v současnosti divadlo vstřebává postupy jiných mediálních prostředků, stále je podstatný rozdíl mezi *živou performancí* a *performancí medializovanou*, přičemž rozdíl spočívá ve vzájemné interpersonální komunikaci. V divadle – například mezi jevištěm a hledištěm má komunikace ryzí charakter spolupřítomnosti a komunikace se odehrává „tváří v tvář“ v určitém čase a na určitém místě. Žantovská spatřuje výsadu divadla v možnosti okamžité zpětné vazby ze strany recipienta, přičemž se tato divácká aktivita podílí na vývoji každého jednotlivého představení různě. Téma aktivizace a aktivity diváka rozvíjí úzce spjatě s chápáním divadla jako *liveness* a ilustruje ji na modelu vzájemné komunikace, kterou definuje jako neustále probíhající interakci.<sup>61</sup> Tuto živost mnichovský teatrolog Klaus Lazarowicz dokazuje konfrontací divadla s jinými uměleckými žánry v rámci způsobu percepce. Na rozdíl od výtvarného či hudebního umění je divadlo nezachytitelné a funguje v průběhu času, čímž je divák neustále konfrontován s proměnami probíhajícími na jevišti – konstatuje tak „live“ přítomnost divadelní události i deklaruje přímou aktivitu diváka. Naopak komunikace mediální je schopna překonat hranice času i prostoru.

Mediované sdělení, které je skrze mediální komunikaci přenášeno, nese znaky záznamu: „možnost zaznamenávat a reprodukovat sdělení dává mediální komunikaci rozměr záznamu, tedy trvání v čase. Tím se mediální komunikace stává zaznamenanou

---

<sup>58</sup> Tamtéž, s. 52.

<sup>59</sup> Tamtéž, s. 53.

<sup>61</sup> ŽANTOVSKÁ, Irena. *Divadlo jako komunikační médium*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2012. 233 s. ISBN 978-80-7331-243-5, s. 52-53

výpovědí a zprostředkovanou historičností.“<sup>62</sup> Primární informace, kterou je nutno předat skrze médium, je nutné přizpůsobit tak, aby vyhovovala danému médiu. Tato kvazipodoba informace je pak z technologického hlediska opakovatelná a uchovatelná. Ačkoliv divadlo jako médium vychází taktéž ze specifických výrobních a technologických predispozic, výsledná podoba inscenace se mění v rámci každého představení. Z mediálního hlediska může být zaznamenána pouze taková interpersonální komunikace, která náležela jednomu konkrétnímu představení. Tato interpersonální komunikace je pomíjivá a nemůže být v následujících představeních jedné inscenace reprodukována. Naopak ale může být reprodukován záznam interpersonální komunikace jednoho konkrétního představení, který bude ve své medializované podobě stále dostupný.<sup>63</sup>

## 2.5. Medializovaná forma inscenace a podmínka percepce

Kapitola mediality předcházela úvaze o tom, je-li divadlo ještě divadlem ve své medializované podobě, a zda je existence divadla podmíněna percepcí. Je nasnadě proto rozlišovat, co je míněno divadlem. S ohledem na téma bakalářské práce se divadlem rozumí divadlo jako soubor funkcí a procesů, jež trvají od vzniku inscenace až po její ukončení derniérou. Nebo naopak jako na jednotlivé inscenace, na které je nahlíženo jako na svébytná díla, neboť ta byla vytvořena na základě určitých inscenačních postupů, kdy není nutná divácká účast, a tak je inscenace v jistých medializovaných kvazipodobách zaznamenatelná a uchovatelná. Je bezprizorní pochybovat, že divadlo je specifickým esteticko-společenským médiem, které vyniká svou živostí a nutností spolupřítomnosti aktérů a diváků, a nakonec jedinečnou atmosférou každého představení. Je-li však bráno divadlo a konkrétně každá jednotlivá inscenace v rámci určitého představení jako zaznamenatelná a dále reprodukovatelná ve své medializované podobě příkladně jako divadelní záznam, nabízí se vnímání konkrétní inscenace jako uchovatelné „komodity“. Inscenace může být dále ve své medializované podobě šířena skrze různé mediální platformy, vždy však bude postrádat přímou

---

<sup>62</sup> JIRÁK, Jan a KÖPPLOVÁ, Barbara. *Masová média*. 2., přepracované vydání. Praha: Portál, 2015. 390 stran. ISBN 978-80-262-0743-6, s. 37.

<sup>63</sup> Tamtéž, s. 37-38

interpersonální komunikaci, fyzickou spolupřítomnost a nakonec jedinečnou atmosféru a charakter divadla jako společenské události.

Pokud by divadlo existovalo pouze ve své medializované podobě, například divadelním záznamu pro televizi, který by byl následně zařazen do programu vysílací stanice, bylo by možné hovořit o divadelním záznamu jako o jedné z forem nebo žánrů televize a zařadit jej na místo vedle dokumentární nebo fikčně narativní tvorby. Divadelní záznam by pak na základě své činoherní, hudebně-pohybové a další podstaty byl dělen na žánry, a divadlo by tak jednoduše ztratilo svůj potenciál živosti. Tento příklad se může zdát naprosto irelevantní, ale má naznačit, že na divadelní záznam může být pohlíženo jako na jednotku, která je součástí širšího obsahu různých médií. Žantovská shrnuje, že divadlo „při svém působení vstupuje při boji o diváka do zcela zaplněného a rozvrstveného mediálního prostoru, ve kterém postupuje na jedné straně zcela specifické a sobě vlastní komunikační interakce, ale na straně druhé se stává pouhou součástí celého mediálního světa a chtě nechtě se opakuje a zapojuje i do řady procesů, které jsou všem mediálním prostředkům společné. Kontextuálně se divadlo i jeho projevy řadí mezi média komunikace.“<sup>64</sup>

Vhodným příkladem široce rozvrstveného mediálního prostoru jsou nová média – internet. Internet nemá svou podstatu existence, nýbrž vzniká až pojmáním různých dat, jež může být ve své podobě nekonečné. Obsah, který je umístěn na internetové platformy, portály, sítě a podobně je potom přístupný široké veřejnosti (uživatelé) volně či za poplatek (odtud pohled na inscenaci jako možnou komoditu). Zde je velmi podstatný význam pojmu uživatelství a toho, co představuje. Neboť uživatel již není pouhým konzumentem obsahu, který je mu vysílán na základě jednosměrného toku. Uživatel má v rámci internetového sdílení dat možnost vybírat si obsah, který bude nějakým způsobem využívat (informativně, voyerská aktivita atd.), a dokonce má uživatel možnost zpětně reagovat na sdílený obsah skrze různé sociální sítě a fóra v podobě komentářů, emailů či jinak. Přesto ale připomínky jednotlivých uživatelů nemusí být vůbec brány v potaz, a uživatel tak ani nedostane zpětnou vazbu. Již v tomto smyslu uživatelství naráží na problematiku zpřítomnění komunikace. Neboť i přesto, že

---

<sup>64</sup> ŽANTOVSKÁ, Irena. *Divadlo jako komunikační médium*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2012. 233 s. ISBN 978-80-7331-243-5, s. 10.

je uživatel aktivně činný a může se střetnout například ve skupinovém chatu virtuálního světa, není tato interakce chápána jako sociálně-komunikační aktivita.

### 3. Političnost jako součást jeviště

Pro vymezení politična, jež je zásadní v kontextu mediality a následně i pro analýzu vybraných inscenací současného českého politického divadla, je nutné definovat pojem politické divadlo, zejména pak v kontextu komunikace. Dvousloví *politické divadlo* se totiž jeví jako značně obsáhlé a nepřesně specifikuje političnost a především, jakými způsoby se političnost projevuje.

Bylo by mylné označit za politické divadlo konkrétní inscenace pouze na základě zvoleného politického tématu k inscenování, které může tematizovat aktuální či historickou problematiku. Politické divadlo v sobě může syntetizovat prvky divadla sociálního, dokumentárního, či environmentálního, ať už v rámci inscenačních postupů či zvoleného tématu. V současnosti se politickým divadlem rozumí zejména inscenačně zpracované politické téma, tématem politickým se však nerozumí pouze politika, nýbrž i úzce související témata a obory, jež jsou s politikou různě spjaty – stav ekonomického vývoje, sociální rozvrstvení společnosti, psychologie jedince, bezdomovectví, kultura, etnikum či náboženství ve své nejaktuálnější podobě, které mohou být nahlíženy i historiografickou optikou.

Divadlo je médiem komunikace, během které se přenáší informace z jednoho subjektu na druhý, a které bylo vytvořeno lidskou pospolitostí, aby skrze ně komunikovala.<sup>65</sup> Samotné hledání počátků politického divadla není jednoduché a spíše se jeví jako vhodná varianta pohlížet na politické divadlo skrze různé společensko-komunikační optiky. Jedním z možných přístupů, jak k politickému divadlu přistupovat, je postoj k člověku – jako jedinci, který byl vždy součástí většího společenského celku a zastával různé role. V současnosti platí, že jedinec zastává po celý život různé role. Například žena může zastávat roli rovnocenné manželky ve vztahu s mužem a nadřazené matky ve vztahu k dítěti, zároveň je ženou profesně podřazená nebo nadřazená. Společnost a konkrétně menší společenství lze rozdělit na základě rolí, jež jednotlivci vykonávají v různých vztazích. Je na místě podotknout, že i diváci plnili určitou roli, a proto je vhodné hovořit jak o divácích, tak aktérech jako o účastnících. Účast a percepce se potom proměňuje v návaznosti na fikční dramatickou tvorbu a její

---

<sup>65</sup> ŽANTOVSKÁ, Irena. *Divadlo jako komunikační médium*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2012. 233 s. ISBN 978-80-7331-243-5, s. 26.

zdivadelňování, které vedly až k současné podobě divadla. Hledání a objevování nových inscenačních postupů, obsažnost témat a přístup k divákovi jsou pak zcela určujícím v náhledu na to, jaká komunikace se uskutečňuje, jaká je její podoba, či jaké je postavení aktérů a diváků. Zároveň je možné na tyto proměny nahlížet jako na onu političnost.

Pro současné české divadlo je nutné zmínit zásadní vliv německého politického divadla. Barbora Schnelle rozlišuje v rámci německého politického divadla dvě tradice. Zaprvé divadlo jako morálně-politickou instituci – tato linie je spjata se jmény Gottholda Ephraima Lessinga a Friedricha Schillera a pracuje s konceptem diváka ve smyslu výchovy a ukazování. Výrazně a nezastupitelně ovlivnil formování českého divadla či českého politického divadla v době českého národního obrození.

Druhou linií je revolučně-naučné divadlo související s koncepcí divadla podle Erwina Piscatora a Bertolta Brechta, kdy cílem bylo nabídnout divákovi alternativní možnosti rozhodnutí a zaktivizovat jej, aby se začal zajímat o danou problematiku. Piscator divadlo podřídil politice, divák si však měl vytvořit vlastní názor na to, co je mu ukazováno skrze předvedení více názorových variant či možností řešení. Piscatorovy inscenace se vyznačovaly pluralitou názorů, jež vybočovaly z konvencí – podstatné je, že s divákem pracuje jako s individuem. Piscator si byl vědom faktických predispozic divadla, a sice že je jako velké médium schopno pojmout a realizovat na jevišti ostatní média. A taktéž jevištně uskutečnit jejich tematizaci, samozřejmě za vynaložení určitých prostředků a času.<sup>66</sup> Piscator funkcionalizoval všechny dimenze jeviště-materiálové, časové a prostorové podmínky inscenování.<sup>67</sup>

Ačkoliv se může zdát, že je tímto odstavcem odkazováno spíše k dějinám divadla, je právě předěl mezi morálně-politickou institucí a revolučně-naučného divadla zásadním mezníkem pro postupné uchopení divadla jako modelu demokracie. Nikoliv náhodně jsou teorie političnosti rozvíjeny a spojovány s divadelními hnutími 60. let, jako byly Performance Group Richarda Schechnera, Living Theatre Judith Maliny a Juliana Becka. Zde nebylo předmětem divadelní představení a dění na jevišti jako

---

<sup>66</sup> MARSCHALL, Brigitte. *Politisches Theater nach 1950*. Vyd. 1. Böhlau Verlag, 2010. 483 s. ISBN 978-3-8252-3403-4, s. 107

<sup>67</sup> Tamtéž, s. 107.

takové, nýbrž zkoumání divadelních procesů a proměn, jež probíhaly formou sdružování, otevřené konverzace gradující v konflikt (diskuze).<sup>68</sup> Joe Kelleher ve své studii *Divadlo a politika (Theatre and Politics)* poukazuje na rozdílnost mezi pojmáním politického divadla a divadla ve vztahu k politice. Vysvětluje, že politika jako taková nemá jednu ustálenou definici ani pohled, kterým by se na ni dalo nahlížet. Je možné pohlížet na politiku jako soustavu aktivit vládních orgánů a jiných společenských systémů nebo jako pozorování takových aktivit a systémů či procesů, podle kterých je moc distribuována.<sup>69</sup>

### 3.1. Prézentnost a reprezentace jako politický akt

Erika Fischer-Lichte uvádí rozdílnost vnímání prezéentnosti a reprezentace čili těch, kdo představuje a kdo je představován. Ona specifičnost se pojí s přítomností těla a ona diferenciací je zároveň jednou ze základních otázek, ale i možných náhledů na to, co je na divadle politické. Fischer-Lichte pohlíží na „vznik prezéentnosti a reprezentace postavy“ jako na umožňovatele speciálních procesů ztělesnění. Neznamená to, že by herec pouze představoval určitou postavu, naopak, že má přímo predispozice k tomu být ztělesněním určité postavy, proces ztělesnění pak probíhá za percepcí divákem.

Joe Kelleher ilustruje způsob reprezentace na fotografii<sup>70</sup>, která je součástí novinového článku. Hovoří o více vrstevnatém výkladu prezentovaného, neboť na fotografii je možné nahlížet z pohledu detailizace, jaké postavy jsou na fotografii zachyceny, jakou činnost provádějí, a jak je tato činnost vyobrazena. Fotografie je zde však pouhým výsekem reality a jako realita je tedy neúplná. Z pohledu objektivizace je součástí určitého článku, které spolu utváří kontext – další obraz reality. Toto velké množství realit však nese dezinformační hodnotu.

---

<sup>68</sup> MALZACHER, Florian. *Not Just a Mirror: Looking for the Political Theatre of Today*. Performing Urgency – Svazek 1. Live Art Development Agency, 2015. 195 s. ISBN 978-3-89581-378-8, s. 55-58.

<sup>69</sup> KELLEHER, Joe. *Theatre & politics*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009, viii, 85 s. Theatre &. ISBN 978-0-230-20523-9, s. 2-3.

<sup>70</sup> Tamtéž, s.1.

### 3.2. Prolínání estetizace a politična

Experimenty s estetizací<sup>71</sup>, jež se rozmohly v 60. let, u nás však až s pádem Železné opony, se rozmohlo experimentování s estetizací a hledání alternativních a nových způsobů inscenování a následné prezentace. Konkrétně šlo o zkoumání samotných procesů v době, kdy se demokracie v českém prostředí teprve definovala a kdy se proces demokratizace začal uplatňovat ve všech kulturně-společenských sférách. Divák si musel začít uvědomovat, že ačkoliv je účastníkem hlediště v kukátkovém divadle, které nabádá k pouhému nahlížení, stává se svědkem a součástí probíhajících mechanismů na jevišti, proti kterým může do jisté míry vystoupit nebo je minimálně nemusí přijmout za své.

Kelleher následuje političnost v kontextu percepce, kdy říká: „věci nemají vypadat či zdát se sympaticky, ale mají donutit myslet „*to think*“.<sup>72</sup> To, co je předváděno divákovi – scénické výjevy a podobně – jež Kelleher nahlíží optikou fotografie a pojmenovává jako obrazy – může být podvědomě vnímáno jakožto nepodrobující se kritice, či může být ukazováno tak, jak ve skutečnosti jsou.<sup>73</sup> Proto je však zapotřebí, jak Kelleher upozorňuje, mimo intuici uplatňované na divadle mít taktéž zásobu znalostí (které samozřejmě souvisí s postupně rozvíjenou diváckou zkušeností). Je na tom založeno výsostné specifikum divadla: a sice jeho živost „*liveness*“ a „*society*“ – neboť divákovo vnímání je neustále konfrontováno s děním na jevišti a nucen k dešifrování znaků, přičemž divák „podrobuje své vlastní já a myšlenkový stav analýze a kritice“.<sup>74</sup>

Erika Fischer-Lichte zmiňuje příklad nahrazení estetična političností, kdy „aktéři i diváci se pokoušeli využít záměnu rolí k naplnění svých práv a ovládnutí recepce ostatních i diskurzu, v němž se událost odehrávala a měla být interpretována. Estetické se v tomto případě ukázalo jako bytostně politické“<sup>75</sup>

---

<sup>71</sup> FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Vyd. 1. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011. 334 s. Teorie. ISBN 978-80-904487-2-8.

<sup>72</sup> KELLEHER, Joe. *Theatre & politics*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009, viii, 85 s. Theatre & ISBN 978-0-230-20523-9, s. 14.

<sup>73</sup> Tamtéž, s. 10.

<sup>74</sup> Tamtéž, s. 10.

<sup>75</sup> FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Vyd. 1. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011. 63 s. Teorie. ISBN 978-80-904487-2-8, s. 63.

### 3.3. Vývoj komunikace a vztahů na divadle jako proces demokratizace

Joe Kelleher ve své studii *Divadlo a politika (Theatre and Politics)* poukazuje na rozdílnost mezi pojmáním politického divadlo a divadla ve vztahu k politice. Vysvětluje, že politika jako taková nemá jednu ustálenou definici ani pohled, kterým by se na ni dalo nahlížet. Je možné pohlížet na politiku jako soustavu aktivit vládních orgánů a jiných společenských systémů nebo jako pozorování takových aktivit a systémů či procesů, podle kterých je moc distribuována.<sup>76</sup> Na političnost není pohlíženo pouze povrchní optikou, tedy není shledávána pouze v tematickém založení inscenace (divadla), nýbrž i v samotných inscenačních postupech. Jsou rozvíjeny teze, jež jsou blízké nejen různým komunikačním modelům, nýbrž i formám vlády-přesněji modelům různých forem vlád. Nahlížeje na divadlo jako na médium zprostředkovávající interaktivní, přítomnou a živou komunikaci a jakožto na soubor neopakovatelných představení, přibližuje se tak divadlo spíše demokratickým modelům a procesům demokratizace.

Demokracie je sama o sobě nepřesně definovatelnou, ve své konečné podobě neurčitou a nepředvídatelnou.<sup>77</sup> Jedná se spíše o široký různorodý prostor, v němž se schází různé institucionální, ekonomické, sociální a lidsko-právní povahy, jež jsou měrou pro různé výklady demokracie pomocí modelů. V kontextu divadla, ke kterému bude přistupováno jako veřejnosti otevřenému, syntetickému a názorově pluralitnímu, což je dáno i pohlížením na diváka jako individualitu, se protikladně staví liberální model, který vychází z národních predispozic, vlastní povahy stávajícího režimu a vlastních výkladů o tom, jaká by demokracie být měla. Překročením národní hranice vstupují jedinci do široce rozvrstveného prostoru, který svou různorodostí z podstaty samotné vede ke střetu, neboť ve své pluralitnosti a diferenciovanosti nemůžou jednotlivé aspekty spolu harmonizovat. Jsou tím míněny pokusy o globální demokracii

---

<sup>76</sup> KELLEHER, Joe. *Theatre & politics*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009, viii, 85 s. Theatre &. ISBN 978-0-230-20523-9, s. 2.

<sup>77</sup> HOLZER, Jan a kol. *Demokratizace a lidská práva: středoevropské pohledy*. Vyd. 1. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON) v koedici s Masarykovou univerzitou Brno, 2013. 266 s. Studie; sv. 105. ISBN 978-80-7419-159-6, s. 50.

– v evropském kontextu je to příkladně Evropská unie, jež vznikla za účelem sjednocování na společensko-politických, rozumějme ekonomických a lidsko-právních úrovních.

Přestože divadlo vychází z jistých institucionálních základů, má možnost skrze jednotlivé inscenace a svou mimo inscenační působnost, tedy aktivity divadla či spolku, překračovat ony hranice jednotlivých národních modelů a objevovat nové perspektivy. Pokud divadlo vychází z demokratického přístupu lidsko-právní teorie jedince a individuality v kontextu většinového systému, je namístě konstatovat charakter demokracie jako pluralitní, který následuje fundamentální hodnoty jako svobodu, rovnost a spravedlnost, jež jsou gradovány v konflikt. Demokracie totiž v podobě rozhodování většiny je ve své podstatě neodpovídající pluralitnosti názorů, neboť následuje pouze „jeden směr“ – většinový.<sup>78</sup> Při retrospektivním pohledu tak lze usuzovat, na kolik občané participovali na podobě výsledného politického rozhodnutí a na kolik nadále bude jejich participace přípustná. Přesto jsou však většinovým přístupem k moci opomíjena či minimálně degradována i kritéria, jež ustanovují demokratizační proces a jsou vystavěna jako základ demokracie – participace, efektivní účast, volební rovnost, dosahování poučeného porozumění ze strany občanů, kontrola témat určených k politickému projednání.<sup>79</sup>

Naproti tomu divadlo je schopno zaštitit občanskou rovnost mezi vysoce diferenciovanými jedinci. Přesto se v otázkách přímé formy politické účasti diváka musí nezohledňovat obecně divadlo, ale pohlížet na divadlo jako na jednotlivé inscenace, které vycházejí ze specifických inscenačních postupů dané inscenace, jež jsou voleny cíleně. Úspěšnost demokratizace je mnohdy posuzována na základě zkvalitňování lidských práv, jež v sobě zahrnují „garanci občanských práv, potlačení latentně přítomné diskriminace a šanci všech podílet se na moci.“<sup>80</sup> Proces vyjednávání (politický proces), demokratizace a znovunastolení vztahu mezi příslušníky určité komunity, jež nazývá Fischer-Lichte společnými jmenovateli esteticko-politických

---

<sup>78</sup> HOLZER, Jan a kol. *Demokratizace a lidská práva: střeoevropské pohledy*. Vyd. 1. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON) v koedici s Masarykovou univerzitou Brno, 2013. 266 s. Studie; sv. 105. ISBN 978-80-7419-159-6, s. 54.

<sup>79</sup> Tamtéž, s. 55.

<sup>80</sup> Tamtéž, s. 55.

kontextů<sup>81</sup>, jsou pak definiční pro garanci posunu a dodržení lidských práv, a v takovém případě je možné definovat divadlo jako politické – či mnohem přesněji – je možné hovořit o politizaci divadla, která je založena na vnitřních funkčních mechanismech, jež spočívají v inscenačních postupech.

Výchozím krokem pro demokratizaci vztahů na divadle by mohla být autopoietická zpětnovazební smyčka – transformující vztahy objektu a subjektu a týchž vztahů mezi jevištěm a hledištěm. Fischer-Lichte shledává, že aktéry a diváky určuje interakce probíhající při představení, svým jednáním a chováním vytvářejí zpětnovazební smyčku, a ta pak vytváří samotné představení. Zpětnovazební smyčka je pak právě tím rozhodujícím prvkem odlišující každé jednotlivé unikátní představení ve své nepostižitelnosti, neboť představení jsou vzhledem k míře participace diváků nevyzpytatelná.<sup>82</sup>

Fischer-Lichte zdůrazňuje, že divadlo a konkrétní „představení už není považováno pouze za místo, kde tajemným způsobem probíhá interakce aktérů s diváky, mezi nimiž jsou vyjednány podmínky, ale poskytuje příležitost ke zkoumání specifických způsobů, podmínek a průběhů dané interakce.“<sup>83</sup> Fischer-Lichte upozorňuje na záměnu/prolínání rolí jako na obdobnost posilování a oslabování moci.<sup>84</sup> Zároveň upozorňuje, že nové postupy, které jsou nově postulovány během představení, determinují aktivní participaci diváka, čímž divadlo podporuje svou funkci jakožto média. Irena Žantovská vycházející z Köpplové ustanovuje divadlo, či lépe jednotlivé inscenace jako vždy organizačně a produkčně zaštitěné, čímž se determinuje absolutní svoboda projevu a praktikuje se vskutku vždy do jisté míry jako omezená. Erika Fischer-Lichte naopak poukazuje na inscenační postupy a stanovení jejich cílů (záměru), jež omezují míru participace diváka, a stanovuje, že jejich cílem by měl být přístup k divákům jako k „rovnocenným partnerským subjektům.“<sup>85</sup>

---

<sup>81</sup> FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Vyd. 1. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011. 334 s. Teorie. ISBN 978-80-904487-2-8, s. 55-70.

<sup>82</sup> FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Vyd. 1. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011. 334 s. Teorie. ISBN 978-80-904487-2-8, s. 85-105.

<sup>83</sup> Tamtéž, s. 56.

<sup>84</sup> Tamtéž, s. 69.

<sup>85</sup> Tamtéž, s. 56.

Erika Fischer-Lichte diagnostikuje Schechnerův postoj k představení jako opoziční vůči společenské události.<sup>86</sup> Zdůrazňuje se tím jakási všednost, která působí na diváka ohledně jeho participačních možností. Divák je nucen rozhodnout pouze z několika nabízených možností, čímž jsou obdobně uváděni do každodenních situačních problematik a kdy rozhodnutí znamená něco získat, ale i něco ztratit. Tato koncepce vychází z Schechnerova obráceného modelu divácké participace, přičemž dochází k záměně rolí mezi objektem a subjektem. Fischer-Lichte shledává politickým aktem právě tuto záměrnou výměnu moci mezi aktéry a diváky, přičemž právě ochotu podělit se o moc nebo ji zcela předat v různé míře v závislosti na vývoji jednotlivých představení, je možné považovat za podstatný demokratizující prvek.

---

<sup>86</sup> Tamtéž, s. 59.

## 4. Analýzy současných českých politických inscenací

### 4.1. Městské divadlo Zlín: *Ovčáček Čtveráček*

Divadelní inscenace *Ovčáček Čtveráček* je nekorektním kabaretem a ostrou satirou vystupující proti politickým událostem, jež se uskutečnily v roce 2016. Divadelní inscenace *Ovčáček Čtveráček* je exemplární svým aktuálním potenciálem, neboť vznikla z iniciativy Petra Michálka<sup>87</sup> zcela náhodně v reakci na politické události v roce 2016 a byla inscenována během pouhého týdne skupinou tvůrců z Pia Fraus<sup>88</sup> pod záštitou Městského divadla Zlín.

Pojetí inscenování *Ovčáčka Čtveráčka* jako kabaretu nebylo náhodné, neboť kabaret je pevně ukotven v české divadelní historii. Kabaretem se rozumí malá scéna, jež je sestavena z hudebního a tanečního programu, často humoristicky a kriticky zaměřená. Problematika, kterou kabaret podrobuje kritice, je často nápadně satirizována a vedena k absurditě. Kabaret, který provází diváky skrze smích, je však scénou smutku z neutěšených společenských událostí a ve své obecnosti je scénou groteskní mísící prvky komedie a tragédie. Z těchto důvodů je kabaret formou, která své výsostné postavení uplatňovala zejména za období cenzury, dehonestace, upevňování moci politických ideologií a společenské lidsko-právní nesvobody. Kabaret byl způsobem vyjádřit se k zakázaným či tabuizovaným tématům, společensko-politickým situacím a způsobu uchopování moci politickými vůdci v jednotlivých dekadách 20. století. Proto lze o kabaretu mluvit jako o scéně politické.<sup>89</sup> Kabaretní scény jsou neodmyslitelně spojovány s avantgardními hnutími od 20. let 20. století. Neboť kabaret neskrývaně poskytoval prostor pro volnomyšlenkářské postoje, byly kabarety za různých politických režimů potlačovány, upozadřovány a vyjmuty z oficiálních divadelních scén. V českém kontextu se kabaret kriticky uplatňoval v meziválečném období a zejména ve

---

<sup>87</sup> Absolvent divadelní dramaturgie na JAMU v Brně. V současné době ředitelem Městského divadla Zlín od roku 2010. Viz.DN. Petr Michálek. In: Divadelni-noviny.cz [online]. 22.2.2017 [26.10.2018]. Dostupné z: <http://www.divadelninoviny.cz/petr-michalek/> Path: Homepage; články; 26.10.2018.

<sup>88</sup> Česká undergroundová skupina divadelníků, mezi něž patří režisér *Ovčáčka Čtveráčka* Petr Michálek či jeho hlavní představitel Marek Příkazký. Tato skupina tvůrců se orientuje na tvorbu s aktuální tematikou. Pia Fraus je podle Ottova slovníku naučného přeložitelné jako „zbožný klam“, interpretovatelné jako provedení špatné věci s dobrým úmyslem.

<sup>89</sup> PAVLOVSKÝ, Petr. *Základní pojmy divadla. Teatrológický slovník*. Praha 2004, str. 135-136.

30. letech<sup>90</sup> s předními aktéry Janem Werichem a Jiřím Voskovcem, kteří kabaret uplatňovali (*Osel a stín* nebo *Kat a blázen*) při Osvobozeném divadle.<sup>91</sup> Se vznikem protektorátu činnost revuální scény zanikla. Ve 40. letech se kabaretem zabývala satirická divadla (Divadlo Satira, Divadlo V+W aj.), v 60. letech za kabaretem stála divadla malých jevištních forem (Divadlo Na zábradlí, Semafor aj.), v 70. a 80. letech kabaret vycházel ze scén autorských a studiových divadel (HaDivadlo, Husa na provázku aj.).<sup>92</sup>

Je proto možné uvažovat o kabaretu *Ovčáček Čtveráček* jako o odkazu ke kabaretním scénám v historii. Nadále je možné shledávat tento odkaz jako jeden z kabaretních prvků v *Ovčáčkovi Čtveráčkovi*. To se však zároveň jeví i jako propojením výrazně politickým, neboť v českém kontextu je možné sledovat tento odkaz jako formování vlastního národního sebevědomí, identity a historie od počátku vzniku Československa. *Ovčáček Čtveráček* lidově řečeno ilustruje frázi „kam to ta naše země dopracovala“ a lze ji v inscenaci velmi citlivě rozpoznat.

Avšak z obecné definice kabaretu je na *Ovčáčkovi Čtveráčkovi* kabaretní již jeho samotná výstavba a volba témat obsažených v inscenaci. Kabaret *Ovčáček Čtveráček* sestává z patnácti obrazů, z nichž některé jsou koncipovány jako hudební výstupy. Tyto hudební výstupy obsahují jistou naraci, během níž je postupně gradována absurdita. Taneční výstupy jsou v tomto kabaretu nahrazeny spíše pohybovou akcí. *Ovčáček Čtveráček* je taktéž označován jako „nekorektní kabaret“.<sup>93</sup> V nejhlubším slova smyslu pojem *nekorektnost* odkazuje k žurnalistickým klišé či klišé projevů politických, kulturních či jinak významných činitelů a představitelů. A sice, že nekorektností se rozumí přímo charakterizovat situaci, čin apod. v jejich pravé podstatě. Ona nekorektnost je nejvíce zřejmá ve své otevřené kritice konkrétních osobností české politické a kulturní scény – osobnosti nejsou metaforizovány, avšak jejich politické,

---

<sup>90</sup> Od roku 1933 se tematicky kabaretní scény věnují nejen otázce národní politiky, ale i vzrůstajícího vlivu Německa v Evropě. Např. divadelní hra *Osel a stín* (1933) sleduje Hitlerovy politické projevy, *Kat a blázen* (1934) zrcadlí Hitlerovu rostoucí moc.

<sup>91</sup> PELC, Jaromír. *Meziválečná avantgarda a Osvobozené divadlo*. Praha 1981.

<sup>92</sup> JUST, Vladimír. *Divadlo v totalitním systému*. Praha 2010., JUST, Vladimír. *Proměny malých scén*. Praha 1984., KOVALČUK, Josef. *Autorské divadlo 70. let*. Praha 1982., NEKOLNÝ, Bohumil. *Studiové divadlo a jeho české cesty*. Praha 1991.

<sup>93</sup> 'Morální kabaret' *Ovčáček čtveráček* je dostupný online. Divadlo Zlín ho uvolnilo pro veřejnost. In: iRozhlas.cz [online]. 30.5.2017 [27.11.2018]. Dostupné z: [https://www.irozhlas.cz/kultura/divadlo/moralni-kabaret-ovcacek-ctveracek-je-dostupny-online-divadlo-zlin-ho-uvolnilo\\_1705301425\\_mos](https://www.irozhlas.cz/kultura/divadlo/moralni-kabaret-ovcacek-ctveracek-je-dostupny-online-divadlo-zlin-ho-uvolnilo_1705301425_mos) Path: Homepage; články; 30.5.2017.

kulturní aktivity, verbální projevy, proslovy a výroky jsou parodovány ad absurdum. Nekorektním se jeví otevřená kritika ze strany tvůrců vůči současné politické situaci a prezentaci ze strany hlavy státu včetně přímé propagace inscenace skrze různé mediální platformy. Samotná divadelní komunikace, kterou tato inscenace umožňuje, probíhá pouze mezi aktéry-herci navzájem. Komunikace aktér-aktér se uskutečňuje skrze monology, dialogy a diskuze. Komunikace mezi jevištěm a hledištěm je dána uspořádáním prostoru, a sice existencí oné čtvrté stěny, která odděluje jeviště od hlediště. Tyto dva oddělené prostory nejsou náhodné, nýbrž záměrně ilustrují jeviště jako souhrn politických, mocenských, kulturních a jiných aktivit, do kterých divák nemůže vstoupit, či ve kterých divákovi-občanovi není poskytnuta pravdivá míra informací – nedořečené pravdy, nedostatečná argumentace, neúplné zprostředkování informací ze strany médií. Obecně lze vnímat celkový sdílený prostor jeviště a hlediště jako prostor, který je transmediován, tedy je v různém měřítku interpretován. Tyto interpretace jsou pak zdrojem pro tvorbu úsudků o konkrétních tématech, situacích a činech každého jednotlivce a v konečném důsledku celé společnosti. V průběhu jednotlivých představení se diváci do děje aktivně nezapojují, spíše skrze citoslovce smíchu, potlesku, spílání reagují na hereckou akci.

#### **4.4.1. Charakterizace inscenace**

Inscenace *Ovčáček Čtveráček* je vystavěna jako vyprávění příběhu o jednotlivých kapitolách, či lépe s ohledem na kontext divadla – obrazech. Vypravěč předstoupí k řečnickému pultu a popisuje první scénu odehrávající se na jevišti.

Obraz první ukazuje dospívajícího Jiřího Ovčáčka v punkově zelené paruce a červených trenýrkách hrajícího šachy sám se sebou. Ono rozehrávání šachů předpovídá jeho pozdější postupy jako mluvčího, a sice se dá ona šachová partie interpretovat jako snahu mít se všemi za dobře a nekonkretizovat výhru ani prohru a mít tak výhody na obou stranách. Jednotlivé úseky promluv postavy vypravěče jsou narušovány přímým vpádem monologů nebo dialogů ze strany Jiřího Ovčáčka. Neboť inscenace vznikla během pouhých několika dní a herci neměli dostatek času naučit se své texty důsledně, museli pak postavy při představení držet své texty po celou dobu v rukou, inscenace tak nabývá formy inscenovaného čtení. Příběh pokračuje tak, že rodiče Jiřího Ovčáčka se

marně snaží vzbudit v Ovčáčkově zájem o cokoliv. Nakonec se přes svého známého kancléře Mynáře dostává k onomu zaměstnání jako mluvčí prezidenta republiky. Když má Mynář přijet k Ovčáčkům na večeři, musí ji kvůli svým povinnostem odvolat, což odůvodňuje vše v dopise. Součástí onoho dopisu není pouhé oznámení, nýbrž i útržky rozhovoru Mynáře se sekretářkou. Obsažnost tohoto dopisu zdůrazňuje jakousi kusovitost a manipulaci s informací, pokud budeme dopis interpretovat v kontextu zpravodajství, neboť informace prochází složitým procesem úprav, než je ve své konečné podobě odvysílána k informování občanů.

Obraz druhý ukazuje dospívání Jiřího Ovčáčka a jeho proměny v muže, které je dosaženo převlečením postavy Ovčáčka do saka a kravaty a odhozením zelené paruky. Tato vizuální proměna dítěte v muže, jenž může ve velkém světě uspět, odkazuje na rafinovanost mediální propagace. A sice, že není podstatná kvalita informace, nýbrž jakási standarta prvního dojmu – tedy udělat se lepším. Druhý obraz je podán jako hudební číslo zpívané Jiřím Ovčáčkem o své nevědomosti o politice a jejich? souvislostech, avšak o snaze přeměnit svůj odraz v médiích. Slovy „pravda má dvě, tři roviny“ jsou akcentovány Ovčáčkovy často rozporuplné a sobě navzájem si protirečící výroky a prohlášení. Ovčáčkovy repliky nadále často zahrnují pojmy jako veřejnoprávnost, objektivita a jiné, jež se stávají součástí nekonečného slovíčkaření a slovních hříček.

Třetí obraz přivede diváka do Toronta, žid Brady má získat ocenění za léta, která protrpěl v koncentračním táboře. Při telefonátu mezi panem Bradym a panem Forejtem vstoupí do děje Jiří Ovčáček, který chce uvést na pravou míru ony události v Torontu:

Jiří Ovčáček: Pan a paní Bradyovi sledují debatu s prezidentskými kandidáty Donaldem Trumpem *a bohužel* i Hilary Clintonovou, což je už jedno, neboť Donald Trump se stal prezidentem.

Následně se strhne slovní přestřelka mezi všemi postavami včetně vypravěče. Ovčáček vše ukončí a opět pronese již citovanou repliku, ovšem v pozměněném vyznění. Při telefonátu pana Bradyho a Forejta v Ovčáčkově verzi události nezaznívají žádné konkrétní informace, spíše fráze nulového informačního obsahu. Pan Brady si však vydedukuje, že mu má být uděleno státní vyznamenání.

Zde je k dispozici přepis telefonního rozhovoru mezi židem Bradym a šéfem hradního protokolu Forejtem, neboť věrně ilustruje prázdný obsah rozhovoru, kdy k dispozici jsou nehodnotné informace, avšak samotný akt „rozhovoru“ se uskutečnil.

Forejt: Já bych Vás chtěl jenom kontaktovat.

Brady: Kontaktovat, co tím myslíte?

Forejt: Tak já bych chtěl jenom indikovat nějaké věci.

Brady: Indikovat, co tím, proboha, myslíte?

Forejt: Já chci vědět jenom nějaké doplňující údaje.

Brady: Ale proč?

Forejt: Tak já bych chtěl především říct, že rozhodně nejste v nějakém oficiálním seznamu.

Brady: Jakém seznamu?

Forejt: ...a až do 28 října nemohu nic komentovat.

Brady: Tak co po mně teda chcete?

Forejt: Jakou máte velikost bot?

Brady: 41

Forejt: Mockrát vám děkuju

#### Konec telefonního rozhovoru

Ve čtvrtém obraze se cesta do České republiky – podle pana Bradyho domů, a dále oslavování přežití holokaustu mění v politickou i mediální šarádu. Brady sice dorazí do Prahy, ale žádné uvítání jej nečeká, je spíše konfliktem různých nelogických argumentů Forejta a Ovčáčka. Jiří Brady mluví o návratu do české domoviny a svém mládí za holokaustu.

Pátý obraz je souhrnem scén z proslovu Dalajlámy na Hradčanském náměstí, a vystoupení ministra kultury Daniela Hermana v moderovaném televizním pořadu. Dalajláma mluví o spravedlnosti, lásce a přirozené kráse. Jeho výroky jsou kontrastovány rozhovorem mezi moderátorem a Danielem Hermanem ve studiu. Danielu Hermanovi bylo zakázáno ze strany prezidenta republiky Miloše Zemana setkání s dalajlámou, neboť by to mohlo narušit ekonomicko-politické vztahy s Čínou. Funkce Jiřího Ovčáčka jako mluvčího Pražského hradu je zde definována jako funkce nevolená, tudíž by se neměl subjektivně účastnit komentování politických událostí.

V posledních replikách se v televizním studiu rozebírá udělení státní ceny panu Bradymu, Daniel Herman konstatuje, že ono neudělení ceny je Bradyho skutečným oceněním – toto prohlášení odkazuje na irelevanci udílení cen Milošem Zemanem, jako bylo v případě Daniela Hůlky, přítele a podporovatele Miloše Zemana, a dalších. Celý pátý obraz je doprovázen ilustrováním televizního studia skrze hereckou pantomimu a plakátové titulky.

Obraz šestý je jakýmsi krátkým předělem v podobě hudebního čísla, kdy Daniel Herman zpívá o dalajlamovi. Divákovi je řečeno, že Zeman trvá na tom, aby Daniel Herman ze své funkce odstoupil kvůli uvítání Dalajlamy.

Sedmý obraz sleduje debatu mezi moderátorem televizního pořadu a Jiřím Ovčáčkem. Moderátor konstatuje, že vše zde prohlášené mluvčím prezidenta indikuje výroky samotného Miloše Zemana jakožto hlavy státu. Jiří Ovčáček se odvolává na triádu, že mluvčí prezidenta má za úkol „prezentovat stanoviska prezidenta, bránit stanoviska prezidenta a bránit samotného prezidenta“. Moderátor pokládá otázky ohledně již zmiňovaných témat – aféra s udělením ceny panu Bradymu – zde je retrospektivně vložena scéna z tiskové konference v Praze s Bradyovými, ztracený článek Ferdinanda Peroutky, příjezdu Dalajlamy a sporu s Čínskou lidovou republikou. Jiří Ovčáček na otázky odpovídá subjektivně a snaží se vše nepodloženě uvést na „pravou míru“ a konstatuje, že pravdu je vždy nutné si vybrat. V této scéně chybí sloveso! podstatná záměna role Jiřího Ovčáčka a Miloše Zemana. Marek Příkazký záměrně mění hlas podle postavy, které mají výroky patřit. Proměna hlasu je tak náhlá, že nikdy nejsou jednou postavou (prezidentem či mluvčím) řečeny konstantně celé věty, nýbrž jen několik slov, které nenesou žádný význam.

Následuje scéna společného prohlášení ústavních činitelů České republiky vyjadřující se k problematice Čínské lidové republiky. Toto prohlášení vzniklo narychlo pro zlegalizování ekonomických závazků České republiky k Čínské lidové republice a kvůli snaze předejít nařčení z netolerance lidských práv ze strany Číny. Ústavní činitelé pokleknou před Jiřím Ovčáčkem. Jiří Ovčáček symbolicky pohladí jednoho z ústavních činitelů (Bohuslav Sobotka, neboť Sobotka byl vnímán veřejností a médii jako ustupující požadavkům Miloše Zemana) po hlavě. Scéna končí otázkou moderátora: „Jak je na tom prezident s alkoholem?“, načež Jiří Ovčáček odpovídá otázkou „A vy pijete alkohol?“

Osmý obraz je pojat jako hudební výstup prezidenta Čínské lidové republiky, obsah písně i způsob přednesu je veden naivně a celkově působí podlézavě. Indikuje, že Čína se snaží přilákat všemožnými prostředky zahraniční investory.

Devátý obraz se vrací zpět k Bradyovým. Bradyovi nedostali žádné oficiální vyjádření ze strany politických osobností, tedy nemají pro média žádnou hodnotnou informaci. Během rozhovoru Bradyových s moderátorkou je děj rozrušován komentáři náhodně vystupujícími lidmi z davu.<sup>94</sup> Komentáře jsou voleny schematicky a nejspíše odkazují k obecným míněním většinové veřejnosti. Komentáře jsou nevyargumentované a indikují kusovost zpráv a postřehů na internetových fórech.<sup>95</sup>

Obrazem desátým je hudební výstup paní Bradyové, která zpívá o vysílení ze silné medializace jejich osobního problému. Následuje prohlášení Jindřicha Forejta o udílení státních vyznamenání. Udělení ocenění panu Jiřímu Bradymu je vyvráceno důkazy, které prezentuje Jiří Ovčáček. Přesto, aby nepůsobilo udělení ocenění panu Bradymu jako politická nenávist, je Miloš Zeman ochoten udělit při jisté příležitosti ono vyznamenání. Pan Brady však ocenění odmítá.

Jedenáctý obraz paroduje vážnost státního vyznamenání. Vyznamenaným se stává Daniel Hůlka za zásluhy v umění. Daniel Hůlka za udělení ceny děkuje skrze hudební výstup, avšak Jiří Ovčáček ostře vystoupí proti začlenění hudebního čísla Daniela Hůlky do kabaretu a označuje jej za zesměšňující a státní velezradu.

Všechny postavy se sejdou na jevišti v obraze dvanáctém. Postavy se vyjadřují k jednotlivým situacím, pronáší irelevantní repliky, některé postavy se představí jako politické a kulturní osobnosti, jiné nikoliv. Postavy se divoce pohybují po jevišti a ťukají si skleničkami, na jevišti zavládl naprostý chaos, výroky jednotlivých postav se proměňují ve výkřiky, nedokončené výpovědi, ve kterých nakonec převáží vulgarity a které gradují v boj o vyslyšení svých idejí.

Třináctý obraz ukazuje vyčerpaného Jiřího Ovčáčka a jeho marnivý boj za pravdu s médií a veřejností. Hudební výstup Jiřího Ovčáčka pojednává o vlastním obdivu ke své roli a důležitosti v národních otázkách a obhajobě svého jednání.

Ve čtrnáctém obraze přichází Dalajlama, jenž má dát Ovčáčkovi rozhrěšení a taktéž odpovědi na jeho otázky a životní dilemata. Dalajlama považuje za nejskutečnější

---

<sup>94</sup> Po levé straně jeviště stojí během této scény komparzisté zastupující náhodné hlasy široké veřejnosti. Postavy jednotlivě vystupují ze stínu a vyslovují ničím neargumentované poznámky na osobu pana Bradyho a kauzu s ním spojenou.

<sup>95</sup> Např. „Proč by měl občan Kanady dostat české vyznamenání“, „Brady na Hrad“, či v situaci, kdy Brady odmítne jakékoliv ocenění, zvolání nenávistného „Měl jsi v tom táboře chcípnout“.

náboženství dobré skutky od srdce a chce dát Ovčáčkovi dárek. Jiří Ovčáček nadšeně reaguje, neboť si vydedukoval, že darem bude onen ztracený článek Ferdinanda Peroutky a horlivě novinu tlumočí médiím. Dalajlamu však namísto článku předává dar přítomnosti.

Patnáctý obraz ukazuje návrat Jiřího Ovčáčka domů. Manželé Ovčáčkovi očekávají návrat syna, místo něj však přichází mluvčí prezidenta, ve kterém rodiče svého syna jen těžko poznávají. Dozvídají se však, že jejich syn má dostat řád Tomáše Garrigua Masaryka. Inscenace je zakončena monologem Jiřího Ovčáčka o mnohotvárnosti pravdy, budoucnosti a neustále se proměňující povaze člověka, přitom každá pravda má dvě až tři podoby. Jiří Ovčáček odchází ze scény ukončením šachové partie matem. Posledním výstupem je prezident Čínské lidové republiky, který vybízí diváky k odchodu.

V inscenaci se ve fabuli pracuje s postupy zpravodajských médií. Uprostřed jeviště se nachází konferenční stůl a pohovka, které jsou součástí různě se proměňujících prostorů.<sup>96</sup> Řečnický pult nacházející se napravo jeviště slouží jako místo pro vypravěče, který tlumočí skutečný příběh, či pro posílení pocitu deziluze a parodie z Ovčáčkových neustálých přeпадů vypravěče.<sup>97</sup> Nalevo od jeviště se nachází hrací klávesy, jež doprovázejí zpívané pasáže – jsou tak akcentovány předěly jednotlivých zpráv. Ne jevišti jsou přítomny technické objekty jako osvětlení, kamera, mikrofon a další, jež připomínají umělost studiového zpravodajství.

Výrazným prvkem, jenž je v inscenaci užít, je rozrušení hranic jednotlivých postav, respektive rolí, jež na sebe jednotlivá herci nesou. Celá inscenace je koncipována jako politický a mediální chaos. Herci ztělesňují více než jednu postavu. Marek Příkazký představuje syna manželů Ovčáčkových a mluvčího prezidenta republiky. Vojtěch Johaník představuje různé novináře, přičemž jejich rozpoznatelnost spočívá v náznaku. Při představování Václava Moravce si Johaník nasadí brýle či při představování Drtinové blondátou paruku. Radoslav Šopík představuje Daniela

---

<sup>96</sup> Ať už se jedná o obývací pokoj Ovčáčků měnící se v prostory kanceláře nebo televizního studia.

<sup>97</sup> Je nutné podotknout, že inscenace nezahrnuje oficiální postavu vypravěče, nýbrž je nahrazena novinářem v podání Vojtěcha Johaníka. Ten však neuvádí každý obraz, nýbrž jen některé, jak vyplývá z textu. Novinář obecně má být schopen regulovat zpravodajství, organizovat informace, či jako moderátor organizovat jednotlivé debatující při rozhovorech. Postava Novináře v *Ovčáčkovi Čtveráčkovi* je však neustále degradována vpády ze strany Jiřího Ovčáčka. Role Novináře jako vypravěče je zejména v hudebních číslech zastoupena – např. čínským lidovým prezidentem nebo Jiřím Ovčáčkem.

Hermana a Jindřicha Forejta, jejich proměna spočívá v proměně hlasu. Jakub Malovaný v drobných rolích představuje Tomáše Garrigua Masaryka, Vratislava Mynáře nebo Luboše Zaorálka. Tyto postavy jsou spíše komparsové a mnohdy jsou na jevišti neidentifikovatelné. Rostislav Marek představující Daniela Hůlku a Petera Weisse odlišuje své postavy dlouhovlasou parukou. Marta Bačíková ztělesňuje role paní Bradyové, čínského prezidenta a paní Ovčáčkové. Tomáš David předvádí postavy žida Bradyho, pana Ovčáčka a Jana Mládka. Postavy ztělesňované Martou Bačíkovou a Tomášem Davidem jsou odlišovány úplnou proměnou kostýmů.

#### 4.1.2. Konfrontace reprezentace a prezentovaného

Jak výrazně se medialita prolnula právě do inscenace *Ovčáček Čtveráček*, dokazuje konfrontace reprezentace a prezentovaného, kterou si je možné uvědomit zásadně jinde než na poli divadelním.<sup>98</sup> Redakce iDNES chtěla uspořádat setkání mluvčího Jiřího Ovčáčka a jeho divadelního představitele Marka Příkazkého v rámci diskusního pořadu Rozstřel. Marek Příkazký však na poslední chvíli účast odmítl.<sup>99</sup> Tato bohužel nekonající se účast je dokladem toho, jak může divadlo rozpoutat nové otázky ohledně rozšiřování mediálního prostoru a vlivu divadla v něm. Pokud by se toto medializované setkání opravdu uskutečnilo, bylo by možné na tento krok z pozice divadla nahlížet jako na PR. V jiném případě by se dalo uvažovat o setkání jako o pokračování divadelní inscenace, neboť předpokladem bylo, že se setká mluvčí Jiří Ovčáček a Marek Příkazký v roli Jiřího Ovčáčka. Naneštěstí k setkání nedošlo a je tedy možné uvažovat pouze ve spekulacích. A sice, zda by Marek Příkazký jako Ovčáček byl zrcadlem mluvčímu Jiřímu Ovčáčkovi a vskutku politicko-divadelní vystoupení by bylo improvizované, či by se řídilo ze strany divadelního tvůrce určitým záměrem. Jinou otázkou k zamyšlení je, zdali by původní inscenace nebyla narušena.

---

<sup>98</sup> Reprezentací je zde míněn soubor aktérů, tedy živých herců, kteří mají svou vlastní individuální ad person povahu, která vychází z jejich přirozenosti. Prezentací se pak rozumí vlastnosti, které si tito herci/aktéři přivlastní na základě toho, co nebo koho mají ztělesnit na jevišti. V případě *Ovčáčka Čtveráčka* představuje Jiřího Ovčáčka Marek Příkazký. Aby byla postava Jiřího Ovčáčka divákům rozpoznatelná, musí na sebe Marek Příkazký převzít alespoň základní povahové a estetické rysy jako je způsob mluvy či v rámci kostýmu tmavé vlasy, brýle, červená kravata, sako.

<sup>99</sup> ČTK, raš. Děníéra kabaretu o Ovčáčkovi překoná Cimrmanův rekord v přenosech do kin. In: *Zlin.idnes.cz* [online]. 6.2.2017 [26.3.2018]. Dostupné z: [https://zlin.idnes.cz/prenos-zlinskeho-divadla-ovcacek-ctveracek-do-kin-fvi-/zlin-zpravy.aspx?c=A170112\\_133209\\_zlin-zpravy\\_ras6](https://zlin.idnes.cz/prenos-zlinskeho-divadla-ovcacek-ctveracek-do-kin-fvi-/zlin-zpravy.aspx?c=A170112_133209_zlin-zpravy_ras6). Path: Homepage; články; 6.2.2017.

Podobným, avšak krokem zcela záměrným, bylo inscenované vystoupení Marka Příkazkého v televizní talkshow Show Jana Krause. Tento pořad je sám o sobě postaven na předem domluvených tématech s pozvanými hosty a rýpavém humoru moderátora Jana Krause. Marek Příkazký, který v prvních minutách na červené pohovce skutečně autenticky a zcela vážně vystupuje jako Jiří Ovčáček, je konfrontován se skutečným Janem Krausem, který fakticky přijímá Marka Příkazkého jako mluvčího Jiřího Ovčáčka. Na toto inscenované vystoupení, které je ukončeno demaskováním Marka Příkazkého umytím jeho přebarvené hlavy, je možné nahlížet jako na prodloužení inscenace či přímo jako pokračování inscenace jakožto samostatného bloku. Jan Kraus uvede Marka Příkazkého větou „Dámy a pánové, naším dalším hostem je host, kterého nám nařídili-Jiřího Ovčáčka“, přičemž jméno Marka Příkazkého opomine. Následný rozhovor mezi Janem Krausem a Markem Příkazkým (Jiřím Ovčáčkem) je parodií na rozhovory mezi mluvčím Jiřím Ovčáčkem a moderátorem DVTV celé jméno Veselovským a dalšími. Tímto přístupem ke zpracování autentického textu a jeho následným obohacením dávkou ironie a sarkasmu pokračuje vystoupení v autorské tradici původní inscenace *Ovčáček Čtveráček*. Vystoupení je ukončeno po šesti minutách představením Marka Příkazkého v roli Jiřího Ovčáčka. Druhá polovina vystoupení Marka Příkazkého spočívá v jeho demaskování umytím hlavy, jež má symbolický význam. Výroky Jana Krause typu „Jo, ale vy jste zaprasenej, čoveče“ je nepřímými narážkami na mluvčího Jiřího Ovčáčka, které nám jej znovu zpřítomňují. Jiří Ovčáček, jenž je vnímán v podobě barvy na vlasy ničící vše kolem – košili, mikrofon, koberec a už vůbec není snadné se jí zbavit z vlasů.

#### 4.1.3. Mediace derniéry

Derniéra inscenace *Ovčáček Čtveráček* byla pro svou mediální popularitu živě vysílána ve více než sedmdesáti kinech po celé České republice,<sup>100</sup> která zvýraznila velmi zajímavý precedens, neboť v jednom čase docházelo k interpersonální komunikaci v místě konání derniéry a zároveň v kinosálech docházelo k mimodivadelní jednostranné komunikaci mezi divákem a plátnem kina. Diváci sledující přímý přenos

---

<sup>100</sup> Divadelní záznam, který byl během živého přenosu do kin pořízen, byl umístěn na internetový videoportál YouTube a stal se tak v případě zájmu jednotlivců dostupný široké veřejnosti ve své medializované podobě.

však nebyli konfrontováni pouze s děním na jevišti, nýbrž i s tamní diváckou interakcí.<sup>101</sup> Bez ohledu na bezprostřední přítomnost na dění či přímém přenosu v kinech je však nutné podotknout, že *Ovčáček Čtveráček* vychází svým prostorovým uspořádáním z televizně-komunikačního charakteru. Divák je postaven přímo před dění na jevišti, jehož je svědkem a pasivním divákem. V inscenaci jako takové není poskytnut žádný prostor pro bezprostřední navázání komunikace s divákem. Jednotlivé scény jsou naopak uzavřené – pojednávají o soukromých rozhovorech, které jsou skrze média infiltrována veřejnosti, jež jsou doprovázeny různě relevantními, či spíše irelevantními, komentáři a poznámkami, a kdy se podávané informace vzájemně překrývají. Zde platí, jak konstatuje Christopher Balme ve své eseji<sup>102</sup>, že kino má blíže k divadlu, ovšem s rozdílem nezpochybnitelné přítomnosti a spolupřítomnosti herce s divákem.

*Ovčáček Čtveráček* je z hlediska politického divadla exemplární inscenací, kdy autorům šlo skutečně o divadlo aktuální a kritické, kdy divadlo nebylo cílené na jednotlivce jako takového, ale chtělo být slyšet a rezonovat v nejširších vrstvách veřejnosti. Autoři inscenace využili cesty k popularizaci a šíření inscenace, které se v rámci inscenačních postupů a tématu inscenace sama dotýká. Je jimi způsob zprostředkování a prezentace prezentovaného.

---

<sup>101</sup> Smích, potlesk atp.

<sup>102</sup> BALME, Christopher. Theater zwischen den Medien: Perspektiven theaterwissenschaftlicher Intermedialitätsforschung. In: BALME, Christopher, MONINGER, Markus. *Crossing Media: Theater-Film-Fotografie-Neue Medien*. Vyd. 1. epodium 2003. 216 s. ISBN 3-9808231-1-3, s. 13-33.

## 4.2. Studio Ypsilon: #jsi\_user

Inscenace #jsi\_user vznikla z podnětu Martina Kožíška, autora projektu Seznam se bezpečně, ve spolupráci s Malou scénou studia Ypsilon jako reakce na neustále se zvyšující riziko kyberšikany a netolismu<sup>103</sup> ohrožující nejen nezletilé uživatele internetu.<sup>104</sup> Inscenace #jsi\_user byla režijně vedena stálým členem souboru Braňem Holičkem, který se autorsky podílel na úpravě textu. Ta však spočívala pouze v narativním uspořádání jinak 99% autentického textu získaného ze sociálních sítí, diskusních fór v podobě komentářů, sdílených příspěvků a videí.<sup>105</sup> Unikátní, ovšem všemi směry komplikovaná tematika virtuální reality, jako jsou nástrahy internetu, kyberšikana, sebeponižování a ponižování jiných, problematika zabezpečení osobních údajů, identity, vlivu nad druhými lidmi, přátelství s nimi, falešný pocit sdílnosti, byla soustředěna skrze příběh jedné z prvních internetových celebrit Michala Kolesy. Michal Kolesa se stal internetovou celebritou kolem roku 2008 a vzhledem k současné užívané terminologii je možné jej označit za jednoho z prvních českých youtuberů. Jeho popularita však nespočívala v obdivu, nýbrž spíše posměšnosti vůči jeho introvertní a zakřiknuté osobnosti, která toužila navázat kontakt se svým okolím. Zevnějšek i způsob prezentace Kolesových postojů k různým tématům (mnohdy zcela banálním) vzbuzovaly v jeho sledovatelích (follower) ani ne tolik lítost a soucit, jako spíše snahu ukojit své vlastní nízké sebevědomí, jež bylo umocňováno výsměšnými komentáři na jeho osobu. Po jeho náhlé a neobjasněné smrti se stal mučedníkem internetové reality, jízlivost ostatních však neupadla a nekonečnost pojmání sdílených dat internetovými sítěmi stále zpřítomňuje kvazipostavu Michala Kolesy.

---

<sup>103</sup> Kyberšikanou se rozumí šikanování skrze informační technologie. Zahrnuje ztrapňování, vyhrožování a jiné. Netolismem se rozumí závislost na virtuálních drogách. K primárním znakům závislosti na virtuálních drogách patří touha po látce (být online), změna nálad, zanedbávání některých povinností, relaps a další podle WHO. Viz. <https://www.internetembezpecne.cz/>

<sup>104</sup> Novinky.cz. Hra #jsi\_user upozorňuje na tragické důsledky kyberšikany. In: Novinky.cz [online] . 7.2.2017 [cit. 26.3.2018]. Dostupné z: [https://www.novinky.cz/internet-a-pc/428639-hra-jsi\\_user-upozornuje-na-tragicke-dusledky-kybersikany.html](https://www.novinky.cz/internet-a-pc/428639-hra-jsi_user-upozornuje-na-tragicke-dusledky-kybersikany.html). Path: Homepage; články; 7.2.2017.

<sup>105</sup> Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=uVn4PAYjUug>

#### 4.2.1. Charakterizace inscenace

Tři mužské postavy se snaží uvítat diváky na představení *#jsi\_user*. Jejich střídavé promluvy jsou neustále přerušovány a začínány znovu, neboť postavy se nedokážou plně soustředit vlivem zapnutých tabletů, které postavy drží v ruce. Postavy každou chvíli přepínají různá videa, hudební klipy. Jevištní prostor připomíná virtuální „bublinu“, ve které jednotlivci žijí – prostor je ve tmě a postavy mají pouze tablety ozářené obličejem. Ačkoliv postavy sedí vedle sebe, v podstatě spolu nekomunikují, každý existuje ve svém vlastním prostoru, jenž je propojen skrze tablet s prostorem jiným. Postavy postupně skrze princip „otázky a odpovědi“ popisují osobu Michala Kolesy, jeho zájmy, obsese a psychologii. Tento obraz nahrazuje scéna s houpající se ženou. Ta funguje vždy jako krátká mezihra mezi jednotlivými výstupy postav tří mužů. Žena je symbolicky oblečena v plavkách a houpačka nahrazuje pocit vznášení se na vodě. Vodu naznačuje světlo zbarvené do modra. Žena funguje v inscenaci jako ponaučení se z virtuálního světa a komentuje absurditu přístupů k sociálním sítím. Druhý obraz se navrácí k třem mužským postavám, je podstatné zmínit, že postavy nezastupují jednotlivě nikoho konkrétního. Tři muži jsou anonymní a skrze jednohlas, dvojhlas nebo trojhlas zastupují jak názory skrze komentáře Michala Kolesy, tak ostré komentáře a kritiku ze strany různých anonymních uživatelů internetu a konkrétních sociálních sítí. Strohost vyjadřování zdůrazňuje způsob virtuální komunikace například skrze vyslovování jednotlivých abecedních písmen, vyjmenování interpunkce. Druhý obraz ilustruje jednotlivé příspěvky Michala Kolesy v podobě komentářů, videí na sociální síti YouTube či sdílených odkazů. Virtuální svět je náhle přerušen setkáním s přáteli v realitě, čehož je dosaženo skrze rozsvícení. Tato krátká vsuvka slouží k uvědomění si, že lidé jako uživatelé neodpovídají své reálné podobě, zejména komunikace reálná a virtuální se zcela odlišuje – anonymní uživatel si může dovést zveřejnit vulgaritu, urážky a obsedantní chování, zatímco v neanonymní realitě je jedinec spíše neutrální. Jeviště opět upadne do tmy a tři postavy se zhostí svých tabletů. Pro ještě větší zdůraznění oněch odlišných světů mluví postavy skrze aplikaci „fotoaparát“, přičemž mají nastaveny různé filtry, které deformují jejich tváře. Druhý obraz odkazuje na problematiku svobody slova na internetu, do jaké míry je svoboda slova únosná a do jaké míry se lze odvolávat na demokracii. Zároveň je jakýmsi průřezem společnosti, která potřebuje prostor pro eliminování frustrace z vlastní nadbytečnosti, osamocení

a uzavřenosti. Následuje mezihra, v níž houpající žena uvažuje nad introvertním životem Michala Kolesy. Třetí obraz pojednává o konkrétním příspěvku Michaela Kolesy z roku 2013, a sice kdy naposledy viděl spadnout auto do vody v nějakém filmovém zpracování. Při tom pojednává o fyzikálních zákonech, které by při jejich znalostech mohly eliminovat riziko nehody, a také uvažuje o irelevantních možných cvičeních, jak v případě nehody přežít. Děj je zde pravidelně přerušován rozsvícením a vstupem do reálného života uživatelů internetu. Tři známí vedou nezávazný rozhovor o ničem, čímž implikují, že sami v životě nemají utěšující náplň života, a tedy jejich jedinou útěchou je anonymní kritizování druhých na internetu. Uživatelé komparují svůj život se životem Michala Kolesy a konstatují, že v porovnání s ním jsou lepšími lidmi. Zdůraznění tohoto uvědomění vyvstává ve chvíli, kdy uživatelé postrádají odpovědi Michala Kolesy na své komentáře – toto ignorování odhaluje pravou identitu uživatelů – lidí topících se v nudě a nespokojenosti sobě vlastní. Následuje mezihra, která shrnuje předchozí obraz a odkazuje na přeinformovanost, sílící osamocenost jedinců, problematiku seznamování a odhalování vlastních problémů skrze internet. Čtvrtý obraz je souhrn komentářů, spíše výkřiků gradujících v ticho. Uživatelé sledující Michala Kolesu se stávají aktivnějšími nežli samotný Kolesa. Rozsvítí se světlo, přičemž je odhalena psychika jedinců. Uživatelé jsou bez internetu nesebevědomí lidé, kteří zažívají pocity úzkosti. Inscenace postupuje k závěru, když Michal Kolesa končí v nemocnici. Mezi uživateli internetu dochází k vyhrocené komunikaci na adresu Michala Kolesy a jeho zdravotního stavu. Po smrti Michala Kolesy končí určitá mediální etapa a internetoví uživatelé si musí najít jiný objekt svého zájmu. Žena na houpačce inscenaci zakončí nostalgickou promluvou o boji antihrdiny Michala Kolesy. Z monologu vyplývá, že Michalu Kolesy v podstatě právě doba a společnost neumožnily žít běžný život mimo internet.

Komunikace v inscenaci vychází z komunikačních mechanismů na internetu. Uživatelé internetu, kteří jsou v zastoupení tří aktérů, komunikují s diváky i mezi sebou skrze tablety. Atmosféra kyberprostoru je zpřítomňována nedořečenými větami, útržkovitým pouštěním hudby a videí. Aktéři spelují celé věty, a dokonce vyjmenovávají obsáhlou interpunkci. Tři muži na jevišti následně jednohlasně představují postavu Michala Kolesy skrze vyplněný uživatelský profil. Monology a dialogy oněch třech mužů s tablety gradují skrze jednohlas, dvojhlas a trojhlas. Slovo je však často nahrazováno za pomoci tabletů. Například v druhém obraze první tablet

pouští video Michala Kolesy, na kterém se Michal Kolesa představí jménem, původem, vzděláním a zálibami, které občas hraničí s úchylkami. Další dva tablety pak doprovází ono video psaným komentářem, jenže ironizuje spokojený stav Michala Kolesy. Ve třetím obraze v rámci internetové komunikace tablet zastává funkci profilového obrázku konkrétních uživatelů sociálních sítí. Tablet si mezi sebou střídavě půjčují jednotliví aktéři a nahlas vyslovují komentáře k příspěvkům Michala Kolesy, avšak různost uživatelů je taktéž odlišena skrze modré, bílé a barevné nasvícení aktérů. K podstatným uměleckým prostředkům, jež jsou v inscenaci užity, je utváření atmosféry na základě virtuálního světa. Tři muži sedící na židlích na jevišti směrem k publiku s tablety v ruce jsou obklopeni tmou, což má zdůraznit osamocenosť každého uživatele v uzavřeném nereálném světě. Tento svět má výkladově blízko k schizofrenii, neboť si jej každý vykládá po svém. Inscenace využívá pro komunikaci mezi aktérem a divákem, ale i mezi aktéry vzájemně, ve velké míře symboliky sociálních sítí – chat, emoji ikony, fotografie, komentáře, špatnou schopnost vyjádření se a další. Souhrn života Michala Kolesy je vypovídán skrze koláž, která je utvořena ze sdíleného obsahu Michalem Kolesou, komentářů a reakcí ostatních uživatelů na Michalem Kolesou sdílený obsah a různých diskuzí z fór.

#### 4.2.2. Explicitní mediálnost

Jak bylo předesláno již na začátku, inscenace *#jsi\_user* nevznikla z podnětu divadla či divadelního souboru, nýbrž v rámci projektu internetové společnosti Seznam.cz, která se v rámci soukromého uživatelství angažuje v prevenci rizikového chování v kyberprostoru. Cíleno je při tom zejména na děti a mladistvé, kterým hrozí větší riziko vzniku a ustálení závislostního chování. Kurátorka pro mládež Helena Kratochvílová shledává šíření prevenční osvěty formou zážitkové pedagogiky jako ideální.<sup>106</sup> Inscenace mládeži dogmaticky nezakazuje, je pouhou výpovědí, jež je emočně stupňována a vzhledem do problematiky, jenž má až apelativní charakter. Využití divadelní platformy pro propagaci staví divadlo do opačného světla, než jak na divadlo bývá obvykle nahlíženo.<sup>107</sup> Inscenace *#jsi\_user* je záměrnou tvorbou a zdrojem

---

<sup>106</sup> Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=uVn4PAYjUug>

<sup>107</sup> A sice jako na médium, které v sobě syntetizuje moderní prostředky jako film, fotografii, masová a nová média, jedná se tedy o multimediální charakter divadla.

pro internetový obsah a umocňuje tendenci, že internet sám o sobě je pouhou platformou či terminologií masových médií zprostředkovatelem, a ve výsledku je souborem různorodé textové a audiovizuální tvorby.

#### 4.2.3. Přenesení internetu na jeviště (implicitní mediálnost)

Vzhledem ke složitosti daného tématu se tvůrci snažili o co nejúspornější, přesto nejuvýstižnější zpřítomnění virtuální reality. Množství uživatelů je zastoupeno třemi fyzicky přítomnými postavami, které se však proměňují v různé anonymní identity momentálně přítomné online na internetu.<sup>108</sup> Fyzická přítomnost těchto tří postav je však permanentně narušována a zpochybňována užitím dotykových technických zařízení – tabletů. Tyto tablety, jež byly s postavami pevně spjaty, vytvořily osobě novou identitu. Tato nová identita je posílena orámováním, které tablet vytvoří. Tablet totiž nedokáže zpřítomnit osobu, nýbrž je schopen zachytit pouhý výsek reality – v případě inscenace *#jsi\_user* je to tvář. Tvář však nemusí náležet takovému tělu, jaké je prezentováno. Držitel tabletu se proměňuje a dostává se mu moci manipulátora. Jednotlivé výseky reality, které jsou umístěny v různé formě na internet, pak dají za vznik zcela nové soustavy významů diametrálně odlišných od prvotní skutečné reality. Tablet je pak zásadním zlomem pro odvíjení komunikace mezi jevištěm a hledištěm. Tablet tvoří zprostředkovatele komunikace mezi herci a diváky, čímž je mezi nimi záměrně narušena přímá interpersonální komunikace. Zároveň je tím narušena právě ona specifická divadelní přítomnost.

Podstatné je však říci, že uživateli tabletových zařízení jsou herci. Divák se už z pouhého principu užití tabletu jako zástupného média stává pasivním účastníkem jednostranné komunikace. Má možnost pouze sledovat dění, do kterého se nemůže zapojit. Internet, jehož bránou je čtyřhranný rám obrazovky, sice dovoluje uživatelům být ze své strany aktivní, přesto nedochází ke vzájemné konfrontaci, neboť jakákoliv aktivita jednoho uživatele může být druhým uživatelem ignorována. Naproti tomu fyzická spolupřítomnost a konfrontace „tváří v tvář“ nutí vždy k nějaké aktivní odezvě či alespoň nonverbální reakci. Pro tuto reakci je zapotřebí ponechání jistého prostoru a

---

<sup>108</sup> Tento inscenační prvek sloužil k ustálení vnímání kyberprostoru jako masového a chaotického.

časového intervalu, který internet pro svou chaotičnost a zahlcení informacemi nedokáže každému jednotlivci poskytnout. Přeinformovanost a chaotický řád je na jevišti vyjádřen stupňujícím se překřikováním jednotlivých anonymních identit, na které není možné včasné reagovat racionálně vystavěnými argumenty.

#### 4.2.4. Prostorové uspořádání

Kromě užití technologických zařízení, která implikují hranici mezi virtuálním a skutečným, je indikátorem těchto dvou diverzifikovaných světů samotné rozdělení prostoru. Vágní označení tohoto konkrétního prostoru po vzoru připomínající tradiční uspořádání kukátkového jeviště je sice příznačné, avšak v kontextu mediality této konkrétní inscenace je nevhodnou variantou,<sup>109</sup> neboť *#jsi\_user* pracuje s vizí zpřítomnění virtuální reality, která skrze tablet divákovi nemůže být jinak zpřítomněna než přímým pohledem do obrazovky technologického zařízení. Tato obrazovka je pak zdvojnásobena (obrazovka na obrazovce) skrze divadelní záznam. Ten se snaží být co nejvíce autentický přímému pohledu diváka sedícího v hledišti. Avšak z podstaty filmového média je divadelní představení zaznamenané v různé velikosti záběrů, které jsou v rámci post-produkčních úprav sloučeny stříhovou montáží, přičemž linearita času není nijakým způsobem narušena.

Je zde možné hovořit o trojí podstatě mediality, kterou s sebou inscenace *#jsi\_user* přináší. Prvním je potřeba internetu vytvořit inscenaci, která bude součástí internetového obsahu. Pro vytvoření inscenace následně sloužila internetová data, která předcházela scénografickému pojetí prostoru v inscenaci. Třetím medializačním krokem je pak šíření samotné inscenace, která nespočívala v pouhém reprízování, nýbrž využití platformy, kterou byla původně inspirována a pro kterou byla vytvořena – tedy

---

<sup>109</sup> Připomenutí uspořádání prostoru po vzoru kukátkového divadla může vyvolávat četné asociace a zamyšlení nad podobností mezi jevištěm a počítačovou obrazovkou. Christoph Rodatz poukazuje na rozdíly mezi pozorovatelem divadelního jeviště (Thaterschirm) a uživatelem virtuální počítačové obrazovky (Computer-Bildschirm). Přestože za základ a jedinečnost divadla shledává volný pohyb, přeuspořádání objektů, časoprostorovost, tělesnost, mediální přirozenost, moment správného načasování a pomíjivost dění, může divadlo jako obrazovka fungovat. Viz.: BALME, Christopher, MONINGER, Markus. *Crossing Media: Theater-Film-Fotografie-Neue Medien*. Vyd. 1. epodium 2003. 216 s. ISBN 3-9808231-1-3, s. 189-200.

internetu. Bylo tím dosaženo umístěním divadelního záznamu na internet – konkrétně na internetovou televizi Stream.cz, kterou vlastní český portál Seznam.cz.

### 4.3. Vosto5: *Dechovka*

Divadlo Vosto5 s působištěm v Praze bylo založeno v roce 1996 Ondřejem Cihlářem. Vosto5 se vymyká svou výraznou poetikou, která vychází z české tradice kabaretního humoru a klauniád. Soubor výrazně vychází z témat české historie a snaží se akcentovat stereotypy národního smýšlení o národu a vlastenectví, či nevyřešené národní spory, které patří minulosti. Aniž by se však autorské inscenace zastávaly jedné či druhé strany, jsou si tvůrci vědomi složitosti a mnohoznačnosti daných témat a divákovi je ponechán prostor pro konfrontaci svých dosavadních prostoje a vlastní národní identity k daným společensko-historickým problematikám.

Vosto5 aplikuje své inscenace či jednotlivá představení do různých nedivadelních prostorů, přičemž se snaží o autentičnost prostředí, či alespoň v divákovi vyvolat pocity autentičnosti. Prostory, které jsou uzpůsobeny i z hlediska maximalizování aktivizace diváka a jeho přímé participaci (účasti, nikoliv pouhému přihlížení), pak zapřičiňují, či spíše vyžadují jistou míru improvizace na každém představení. Jednotlivá vystoupení jsou často volně strukturována a jsou spíše soustavou výstupů, situací s prvky situační komiky, přičemž ústřední zápletka absentuje.

#### 4.3.1. Charakterizace inscenace

Inscenace *Dechovka* vznikla v roce 2013 pro pražský festival 4+4 dny v pohybu, která reaguje na o tři roky dříve médii výrazně akcentovaný masakr českých Němců v obci Dobronín, jenž se uskutečnil na sklonku války. Tento masakr byl jedním z mnoha, při kterém došlo ke svévolnému zúčtování Čechů s Němci za jejich 6 let trýznivé okupace. *Dechovka* se však nesnaží moralizovat, nýbrž pohlíží na téma zúčtování spíše absurdně. Inscenace je proto stylizována jako fraška, která vychází z tradice dechovky, veselky a stereotypního myšlení společnosti o historických událostech. Jiří Havelka spolu s Vosto5 se vyjádřil k cílům inscenace, a sice že „chceme dát divákovi možnost zažít v přítomnosti několik odlišných časových rovin, aby na vlastní kůži zažil, jak se měnila pospolitosť v obci. Jak to, že spolu mohli žít, pak

nemohli, pak mohli, pak se řešily křivdy, pak se řešily viny.“<sup>110</sup> Tato inscenace dále shledává výrazné rysy političnosti. *Dechovka* je mnohými recenzenty definována jako inscenace politická ve své tematické rovině. Je však nutné podotknout, že ona političnost nespočívá ve volbě historického tématu, nýbrž v akcentu na národnostní otázky, které silně ovlivnily vývoj mezilidských vztahů v Československu. A ačkoliv inscenace nepracuje přímo s politickou historií, a předními politickými zástupci jako například v *Ovčáčkovi Čtveráčkovi*, je zřejmé, že politično se dotýká každého jedince, každé jednotlivé postavy v každodennosti a že je zde jedinec chápán v kontextu většího celku – národa, státu.

*Dechovka* v podstatě nemá oficiální začátek, neboť představení začíná již s příchodem prvního diváka a s postupným přicházením diváků přichází na představení i herci. První dějová linie je situována do současnosti, zástupci obce Dobronín projednávají umístění památníku za zemřelé Němce při dobronínském masakru. Zasedání odpovídá i prostor a jednoduché vymezení jeviště a hlediště, neboť zástupci obce sedí v čele kulturního domu, zatímco obyvatelé obce sestávající z diváků a několika herců sedí v hledišti. Starosta obce v samém začátku seznámí diváky se situací a problematikou umístění náhrobního kamene. Dobronínský masakr je v rámci inscenace přes sedmdesát let starou záležitostí a je ironií, že se o památním kameni jedná až v současnosti, kdy přežívá poslední český pamětník Krautzinger – tehdy malý chlapec, jenž byl svým otcem nucen oživit masakr hrou na klarinet. Projednává se, kde bude kámen umístěn, která jména na něj budou umístěna a z jakého důvodu tak hodlají učinit. Některé důvody jsou spíše ironické a k argumentům neexistují relevantní doklady a dokumentace. Největší otázkou zůstává velikost onoho památníku. S ohledem na volební preference se rada dotazuje obyvatelů obce na jejich názor, avšak rada považuje za jeden jediný názor za dostačující.

Neboť je *Dechovka* inscenací site-specific s prvky divadla dokumentárního, neexistují předěly mezi jednotlivými obrazy. Veškerá jevištní proměna se odehrává před zraky diváků, a dokonce se do této proměny zapojují. Druhý obraz situuje děj do hospodského prostředí po roce 1918 do zlatých let Československa a československého národa. Druhý obraz je oslavou samostatnosti československého státu a jeho národů.

---

<sup>110</sup> ŠTÁSTKA, Tomáš. Dobronínský masakr míří do divadla. Sami se neshodneme, popisuje režisér. In: *Kultura.zpravy.idnes.cz* [online]. 17.10.2013 [26.3.2018]. Dostupné z: [https://kultura.zpravy.idnes.cz/dechovka-dobroninsky-masakr-dg1-/divadlo.aspx?c=A131017\\_094440\\_divadlo\\_ts](https://kultura.zpravy.idnes.cz/dechovka-dobroninsky-masakr-dg1-/divadlo.aspx?c=A131017_094440_divadlo_ts). Path: Homepage; články; 17.10.2013.

Zde je možné vypořádat spojitost mezi Československem a společenským sálem v Dobroníně – paradoxně je sponzorem stavby tohoto sálu německý velkostatkář Niebler, přičemž tato postava může evokovat jistou národní nadřazenost či snahu podpořit Československo jako svou domovinu a přátelskou atmosféru mezi Čechy a Němci. Češi i Němci vedle sebe však v kontextu atmosféry druhého obrazu žijí v míru a souladu. Přestavba se děje před zraky diváků, kdy obecní rada opouští prostory a převléká se za cimbálový orchestr, jenž zaujme prostor jeviště. Ono původní jeviště se rozšíří do prostoru hlediště a nabývá podoby hospody. Po stranách sálu kulturního domu jsou vyskládané stoly, židle i prostírání. Diváci jsou vyzváni hostinskými, aby zaujali místa u stolů, přičemž náhodným „štamgastům“ z řad diváků jsou nabídnuta a rozdána čepovaná piva. Tato metoda zapojení diváků do děje pak pokračuje po celý druhý obraz. Prostor uprostřed sálu je ponechán prázdný pro tancující aktéry. V tanečním sále vládne radostná nálada i oslavy života. Děj je zde utvářen živou hudbou, tanečními výstupy, ale i patetickými proslovy o nadějných lepších zítřcích dvou národů – Čechů a Němců. Je tím tak mj. naznačeno volným užíváním němčiny i češtiny. Doplněním děje ve druhém obraze jsou výstupy Sokola a vesnických divadelníků. Doba, ve které se odehrává obraz druhý, je nakloněna milencům, rodinám, i slibné ekonomice. Obraz druhý je vsutku spíše abstraktně sentimentálním a je spíše souhrnem pozitivních pocitů, které v komplexu působí satiricky. Naopak humor spočívající v monologích a dialogích, jenž je pro první obraz toliko typický pro Vosto5, je v obraze druhém upozaděno. Tento obraz je zakončen schylováním se k válce a odchodem vojáků na frontu. Vojáci jsou zde zastoupeni jedním vojákem, jenž musí opustit svou milou. Přesto taneční sál jako by setrval v uzavřeném světě dále žil vlastním životem.

Druhý obraz přechází v obraz třetí oznámením o konci války. Neřízené oslavy zanechávají prostor tanečního sálu nepozměněný. Avšak ke změnám na poli soužití přeci jen dochází, a Češi spolu s Němci již přátelsky nesdílí onen taneční sál. Komu připadne kulturní sál v Dobroníně – československý stát, rozhodne až oficiální zúčtování. Do napjatého prostředí vstupuje ona postava vojáka, jenž se vrací z války za svou milou. Avšak touha po míru je nahrazena touhou po pomstě. Voják se zde nechá strhnout davem a připojí se k odplatě. Zde je nutno konstatovat, že ony postavy nejednaly pouze samy za sebe, nýbrž skupinově. Většina českých obyvatel, která se přičinila na poválečných masakrech na Němcích, nebyla později nijak souzena či potrestána. Zde nastává odchylka, když je voják v inscenaci definován jako konkrétní postava s příběhem. Jeho charakter je divákovi přiblížen skrze muže, který se vrací za

svou milou, se kterou chce navázat na dobu před válkou, zatímco jednající dav spočíval v jakési obecné anonymitě, ke kterému se voják připojil. Mimo postavu vojáka jsou ze všech postav blíže charakterizovány, tedy vystupující z anonymity, další dvě postavy. Je nasnadě podotknout, že aktéři se v rolích proměňují a postavy plní jakousi úlohu komparsu, majícím ve svém počtu podpořit vznik oné site-specific atmosféry. Přesto jsou v příběhu zahrnuty i více rozvinuté postavy, a sice postava statkáře Nieblera a chlapce Krautzingera. Masakr není uskutečněn před zraky diváků, nýbrž je naznačen odchodem skupiny mužů ze sálů s verbální symbolikou. Skrze rozhovor odcházejících mužů se diváci dozvídají, že msta se uskuteční na postavě velkostatkáře Nieblera. Za českou „stranu“ vystupuje postava chlapce Krautzingera, který vyřkne při masakru, že nemá rád dechovku. Vyznění tohoto výroku se různí. Je možné jej tlumočit jako nenávisť vůči Němcům, či v dětské naivitě jako nepochopení cíle oněch masakrů.

Recenzentka Lenka Dombrovská, první obraz jmenuje jako klausovský, neboť projednávání pomníku se odehrává v roce 2011.<sup>111</sup> Pojmenování je příznačné, jelikož Dechovka je souhrnem tří obrazů zobrazujících podstatná údobí formování českého národa. Tvůrci *Dechovky* zvolili v inscenaci retrospektivní způsob vyprávění. První obraz je v podstatě výsměchem všem způsobům, jak se jednotlivé národy pokouší napravit dávné křivdy. Repliky, které evokují nemožnost zavděčit se všem, suplují nemožnost navrátit a napravit minulost. Obraz druhý odvrací děj ze současnosti do období po vzniku Československa – tedy doby masarykovské. Diváci sledují postavy naivně oslavující svobodu a život v míru, avšak divák tuší, že toto zdánlivé příměří bude narušeno druhou světovou válkou a jak ukazuje obraz třetí – obraz Benešův, radosti z konce války budou vyvrcholeny oním masakrem. Divák si je vědom, k čemu se schyluje, neboť historie byla již dávno napsána v prvním obraze. Obraz masarykovský a obraz benešovský pak pouze ilustruje typický ironický humor skupiny Vosto5, jenž byl předurčen obrazem prvním.

---

<sup>111</sup> DOMBROVSKÁ, Lenka. České dobrodiní spáchané na Němcích. In: *Divadeln-inoviny.cz* [online] 11.11.2013 [7.10.2018]. Dostupné z: <http://www.divadelni-noviny.cz/dechovka-vosto5-recenze>. Path: Homepage; články; 7.10.2018

### 4.3.2. Autenticita prostoru

Děj je autenticky situován do obce Dobronín, ve které jsou zachyceny události, jež se staly během první republiky a druhé světové války. Konkrétně je děj situován do kulturního domu v Dobroníně. Kulturní dům zde funguje jako motiv historické paměti, neboť kulturní dům byl statickým svědkem proměn v čase.

Jak vyplývá z předcházejícího textu, narativ inscenace je rozdělen do tří linií, kdy v každé dochází k proměně prostoru s pokusy o co největší míru autentičnosti. První část hry se odehrává v přítomnosti, kdy obecní zastupitelstvo jedná o umístění památníku zabytým českým Němcům při masakru v Dobroníně po skončení války. Prostorové uspořádání v této části inscenace je běžným rozdělením prostoru na hlediště a vyvýšené jeviště. Čtvrtá stěna je zde rozrušována, až je nakonec úplně zneviditelněna. Bylo tomu tak učiněno umístěním herců mezi publikum, které se tak stalo součástí jednání. Míra účasti byla ponechána na divákovi. V této části dochází ke střetu různých názorů na danou problematiku vystavění pomníku. Názory se totiž opírají o stereotypy, které ještě dnes v současné české společnosti převládají. Například že Němci zabili mnoho Čechů, a tak si masakr zasloužili. Přesto se hra snaží být nestrannou a přistupovat k mnohovrstevnaté problematice sterou optikou.

Druhá dějová linie se přenesla ze současnosti do roku 1923, odehrává se tedy retrospektivně, kdy je slavnostně otevřen dobronínský sál, který se stal centrem kulturního dění celé obce. Divadelní prostor se proměňuje a autenticky připomíná veselky, které se kdysi v sále konávaly a kde se setkávali Češi i Němci. Diváci sedí u stolu a jsou jim rozdávány džbány s pivem. Diváci se vzhledem k prostorovému uspořádání stávají součástí dobové atmosféry dvacátých let. Němci a Češi se společně radují. Na podiu hrají muzikanti, diváci posedávají, zároveň ale mají možnost zapojit se do tanečních krací.

Třetí část děje ostře kontrastuje s atmosférou dvacátých let. Druhá světová válka se blíží ke konci a napjaté vztahy mezi Němci a Čechy se vyostřují. Obci čeká zúčtování v podobě masakru.

Inscenace *Dechovka* je výrazně politická, kde je zpracováno historické téma, které reaguje na proměnu vztahů ve společnosti. V kontextu političnosti jakožto specifík divadla je tedy podstatná atmosféra představení a uspořádání prostoru a účasti diváka.

Ačkoliv se může zdát, že inscenace vybízí diváka k účasti na představení, byla inscenace do posledního aktu předeepsána a představení pouze mělo vzbuzovat zdání improvizace a možné spoluúčasti. Přesto však nelze opomenout, že diváci, na něž může být pohlíženo jako na kompars, byli pro vytvoření jakéhosi společenství a ve svém počtu pro utvoření atmosféry dávných dob nepostradatelní. Ačkoliv diváci nekomunikovali sami od sebe s mechanismy jeviště, dali podněty ke vzniku interakce mezi sebou.

### 4.3.3 Vznik inscenace *Dechovka za participace diváků*

*Dechovka*, jak již vyplývá z předchozího textu, v mnohých rysech naplňuje předpoklady site-specific projektu. Toto dílo jsem zvolila k analýze vzhledem k jejímu potenciálu zapojení diváka do děje. Divák je nejen pouhým divákem, ale zároveň účastníkem a svědkem oněch historických událostí, ačkoliv je nutné zdůraznit, že průběh představení je předem dán a divák je pak natolik aktivním účastníkem, nakolik mu to scénář dovolí. Podstatná účast diváka na představení spočívá v utváření atmosféry skrze rozostření hranice mezi jevištěm a hledištěm, tzv. rozrušením čtvrté stěny. Prostor se v průběhu dění proměňuje. První obraz ukazuje setkání v kulturním domě, uspořádání prostoru má sice konotace zachování hranice mezi jevištěm a hledištěm, ale umístění představitelů obce v jevišti tak, aby byli ostatním obyvatelům obce dobře na očích, je přinejmenším logické. Ono stmelení aktérů a diváků odstraněním čtvrté stěny dává za vznik unikátní komunitě. Z předchozích analýz inscenací *Ovčáček Čtveráček* a *#jsi\_user* vyplývá, že ony dvě inscenace tak, jak byly popsány, jsou pak zaznamenatelné a přenositelné, tedy mohou být medializovány skrze jiná média a sdíleny skrze jiné platformy, aniž by ztrácely na významovosti a vyznění inscenace jako celku. Divadelní prostor je pevně vymezen rozdělením prostoru na jeviště a hlediště. Diváci zaujímají hlediště a aktéři jeviště. Takto vymezené jeviště je nadále možné zprostředkovat skrze jiná média.<sup>112</sup> Představení v medializované podobě je pak možné pozorovat skrze monitor, který ve dvojité dimenzi funguje zástupně jako ona čtvrtá stěna na divadle.

Naopak site-specific už ze své samotné podstaty vyžaduje přítomnost diváků, neboť v site-specific jde o pocit „zažít“ a „být uvnitř dění“ trvajícím v určitém čase na

---

<sup>112</sup> Pomineme-li úhel pohledu diváka v rámci místa, které mu v hledišti náleží, je stejně tak možné zvolit úhel pohledu kamerou.

určitém místě. Díky této živosti je umožněn vznik komunity, která sdílí společný prostor a která je součástí všeho, co se během této události odehrává. Materiální zdroje, objekty, subjekty, které jsou součástí scénografie, nevykazují symbolickou funkci. Předměty jsou skutečné se svými skutečnými vlastnostmi, avšak jejich funkčnost se proměňuje závisle na proměně celkového prostoru. Stůl je stolem, avšak v posledním obraze, kterým je oslava v hospodě, je stůl stolem hospodským. Pivo je pivem v hospodě a hudební nástroje jsou součástí hudebního souboru.

Atmosféra, která vznikne a trvá v určitém čase na určitém místě aktéra vzniká díky určité komunitě, je vzhledem ke své výrazné fyzičnosti nezprostředkovatelná. Je sice možné zaznamenat ono jedno konkrétní představení inscenace v medializované podobě, avšak pouze jako záznam, který spíše bude znatelnou známkou svědectví o tom, že někdy něco takového (inscenace) vzniklo. Zážitek jako takový z participace na události však bude ztracený a ve své podobě nenavratitelný.

## 4.4. Spitfire Company: *Constellations II.: Time for Sharing*

Jako zcela odlišující se od již analyzovaných představení svou formou jsem pro čtvrtou analýzu zvolila pohybovou performance *Constellations II.: Time for Sharing* taneční skupiny Spitfire Company, kterou jsem zhlédla v rámci pražského divadelního festivalu Nultý bod 2018.

### 4.4.1 Tvorba Spitfire Company

Spitfire Company samo sebe reflektuje jako „fyzické, experimentální a taneční divadlo, které klade důraz na fyzické jednání na jevišti, experimentování s novými divadelními prostředky, existenciální rovinu postav, snahu o propojování různých žánrů a hledání nových vizuálních postav.“<sup>113</sup>

Právě ono propojování žánrů je důvodem, proč jsem se rozhodla v analýze s taneční skupinou Spitfire Company a jejich konkrétní performancí pracovat. V užším výběru k jejich dosavadně vytvořeným a uvedeným dílům patří například *Hlas Anne Frankové*. Toto historické téma ožívá skrze zvuk a pohyby tanečníků. Slovo „hlas“, které je aliterací literárního textu *Deník Anny Frankové*, symbolizuje ono uvědomění si, že ačkoliv se jedná o historický příběh, jednalo se v oněch časech před sedmdesáti pěti lety o prožívanou přítomnost a skutečnou situaci. Druhou inscenací, která vychází z historických událostí a textů, je *Antiwords*. *Antiwords* vychází z díla Václava Havla a jeho filmových interpretací Jiřího Menzela. Dílo *The Narrator*, které ztělesňuje jediná interpretka Cecile Da Costa, otevírá tabu tematiku porodu, potratu a ztráty dítěte. Jiná performance *One Step Before the Fall* sleduje průběh Parkinsonovy choroby, s níž bojoval Muhammed Ali. Postava boxera Muhammeda Aliho zde stojí v kontrastu s nemocí, s níž tento zápas nemůže zvrátit. *Animal Exitus* volně navazuje na *One Step Before the Fall*. Svými motivy existenciálnosti a tematikou narození a smrti jsou interpretována jako napomáhající odhalit základní rysy lidského chování vycházející z pudové přirozenosti a koloběhu života. *Miss Amerika*, jedno z nejsoučasnejších děl

---

<sup>113</sup> Dostupné z: <http://cs.spitfirecompany.cz/>

Spitfire Company, je rap muzikál o touze po naplnění amerického snu ženy, která je předurčena svým sociálním původem k nezdaru.

#### 4.4.2. Charakterizace *Constellations II: Time for Sharing*

Téma existence touhy po pochopení a sdílení je nedílnou součástí také pohybové performance *Constellations II: Time for Sharing*, které předchází první z plánované trilogie *Constellation I: Before I Say Yes. Before I Say Yes* bylo spoluprací pěti tanečníků a osmi hudebníků orchestru Berg přímo na jevišti. Petr Boháč, přední režisér a tvůrce performancí skupiny Spitfire Company, ke *Constellations I* poznamenal, že „se chce díky umění setkat s divákem a všemi dostupnými prostředky v něm vyvolat touhu.“<sup>114</sup> Opozičně k této snaze o sblížení staví témata, jako jsou problematika vztahů, těžko se navazující kontakt a minimum sdílení a sociální interakce. Scéna, která připomínala malý vesmír, měla uvést v souvislost s obyčejností a přirozeností člověka jako živého tvora, jenž je součástí vesmíru jak ocelku. Boris Klepal pro časopis *Harmonie* napsal, že „tato inscenace snese označení multimedialní kompozice“<sup>115</sup>, kterou vnímá tak, že pohyb a hudba se vzájemně doplňují, nikoliv pouze ilustrují.

Při vstupu do sálu Divadla Na Celetné divák spatří na jevišti pouze jednoduše vystavenou scénu, která zahrnuje lukostřelecké šípy sestavené do kruhu přes celou šíři jeviště, dále schody umístěné v levém rohu jeviště, které vedou k zavěšenému zvonu. Toto prostředí odkazuje k americké jižanské krajině. Schody znázorňují schody kostela a šípy v kruhu odkazují k úrodné krajině, avšak kdysi divoké přírodě patřící původnímu obyvatelstvu. Kruhovitá scéna dále odkazuje k hodinám a plynutí času. Performerky postupně kopírují tvar kruhu v různých časových intervalech. Schody znázorňují různé úrovně vnímání plynutí času, emoční konstelaci oněch tří žen, které se mívají na jevišti a postupně se sjednotí. Úder zvonu oznamuje určitý předěl citového rozpoložení. Na scéně se postupně objevují tři dívky v různě tmavých šatech, jež abstraktními pohyby ztělesňují vzájemné citové míjení a nemožnost se pochopit. Nakonec se všechny dívky

---

<sup>114</sup> Konstelace Petra Boháče aneb Before I Say Yes. In: Vltava.rozhlas.cz [online]. 10.12.2016 [cit. 8.7.2018]. Dostupné z: <http://www.vltava-rozhlas.cz/konstelace-petra-bohace-aneb-i-say-yes-5058567>. Path: Homepage; články; 10.12.2016

<sup>115</sup> KLEPAL, Boris. Propojení a míjení. Constellations I, Orchestr Berg a Spitfire Company v divadle Ponec. In: Časopis Harmonie.cz [online]. 30.11.2016 [cit. 15.7.2018]. Dostupné z: <http://www.casopisharmonie.cz/kritiky/propojeni-a-mijeni-constellations-i-orchestr-berg-a-spitfire-company-v-divadle-ponec.html>. Path: Homepage; články; 30.11.2018

sejdou ve stejný moment na jevišti, avšak stále v rovině pohybu nedochází k oné sjednocenosti. Postupně se vždy sjednotí dvě dívky a ve chvíli, kdy se pohyby jedné z nich znovu individualizují, přistoupí třetí dívka, která následuje choreografii dívky první. Proměna citových rozpoložení, jež následuje ublížení, je zjevná. Uměleckými prostředky jsou zde přirozené i nepřirozené, trhané a nelogické pohyby, jež mají svou výrazovostí zprostředkovat emoce divákovi. Tanec je propojen neméně důležitou hudbou, či spíše abstraktními zvuky, mezi kterými nechybí burácení, řinčení a jiné, které dokreslují ponurost potemnělého jeviště.

#### **4.4.3. Poetizace *Constellations II.: Time For Sharing***

Hlavním pojítkem na jevišti, ale zároveň též ústředním tématem dějové linie se zde stává čas. Čas je nejen tvůrcem inscenace, ale přímo aktérem, jenž se účastní každého představení, kdy je času podrobena veškerá existence na jevišti. Čas je zde zastoupen v několika různých podobách, avšak není pouze metaforizován skrze subjekty na jevišti, nýbrž je značně propojen se světelným designem a zvukovou složkou. Čas je na jevišti zastoupen skrze kruhovitě uspořádání jeviště. Kruh je tvořen šípky zabodnutými do jeviště. Kruh z šípů pak není pouze metaforou času, ale odkazuje ke starým časům americké krajiny, kdy původní obyvatelé byli spjati s přírodou. Čas je dále zpřítomněn skrze hudbu, či spíše alternativní psychedelické zvuky, a zvuky různých nástrojů. Podstatným zdrojem zvuku je zde metronom, jenž spolu s kruhem z šípů utváří specifickou časoprostorovou dimenzi, v němž se performerky do rytmu pohybují. Tuto dimenzi pak naruší vždy jedna z performerek úderem zvonu, jenž je umístěn na vrcholu schodiště. Zvonu performerky užívají k oznámení předělu emocionálních rovin vztahu oněch performerek. Čas zde hraje zásadní roli ve vývoji vztahu performerek. Tanečnice se z počátku představení objevují na jevišti samostatně a předvádí sólové kreace. Tanečnice jsou spoře oblečené do šatů, jež se od sebe liší mírně stříhem, a především odstínem barvy od bílé, přes zašedle žlutou po tmavou. Jako první vstoupí na jeviště Markéta Vacovská, která se spíše připlazí po zádech a svých tělem obepisuje tvar kruhu. Mezitím sestupuje pomalými a plíživými pohyby Cécile de Costa. Tanečnice Kristýna Šajtošová je ukryta ve stínu pod schody a s rozvážně volenými pohyby se rozhoduje, na kolik je bezpečné vstoupit do kruhu. Avšak veškerý pohyb je inscenován tak, aby se těla performerek těsně vyhnuly. Záměrně je v tomto kontextu

užit pojem *tělo*, neboť performerky se v první část inscenace chovají spíše jako materiál, který je podřízen tikání metronomu, do jehož rytmu se tanečnice pohybují. Čas se ale začíná zrychlovat, což je doprovázeno postupným zrychlováním pohybu tanečnic. Tanečnice již nejsou pouze materiálem, ale je možné konstatovat, že se probouzí k životu. V druhé části inscenace a druhé fázi svého vývoje začínají performerky objevovat své tělo. Lze dokonce konstatovat, že tato fáze naznačuje první kroky každého člověka. Performerky se stávají soběstačnými s každým novým pohybem, s každým jeho opakováním získávají jistotu své vlastní bytosti. V této části vývoje se na jevišti pohybují současně všechny tři performerky, avšak stále se pohybují v oné rovině ego – sebepoznávání a vnímání svého nejužšího okolí. Okolím jsou v takovém případě míněny šípy, materiál, zem a schopnost se postavy a dosáhnout do výšky. Stejně jako se děti učí poznávat tvary a souvislosti už od samého „zrození“ se performerky jako materiál a nyní jako učící se bytosti potýkají s tvarem kruhu, skrze nějž se učí vnímat prostor času. Čas se mění, lze jej v jistých situacích vnímat zrychleně, zpomaleně či zcela v nepohybu. Mezníkem v inscenaci je postupné setkání vždy dvou performerek navzájem, které mezi sebou navážou vztah. Jde o fázi, kdy performerky přeměrují svůj zájem na někoho jiného než na sebe. Respektive se pozmění způsob, jakým poznávají samy sebe. V předchozí fázi svého vývoje poznávaly performerky sebe skrze vlastní schopnosti pohybu, avšak nyní poznávají sebe prostřednictvím druhé živé bytosti, která je též souhrnem jistých predispozicí. Tyto predispozice musí performerka poznávající jinou bytost prvotně rozpoznat. Sebeoznávání probíhá skrze individualizované pohyby dvou performerek, které se s postupujícím časem a gradující hudbou ztotožňují. Těla performerek se mění v synchronizovaný pohyb. Tuto část lze definovat jako vrchol sebepoznání i poznání druhé bytosti, avšak tato představa zdá se být mylnou, neboť čas není pouze neúprosný, ale je nevyzpytatelný a předstírá roli osudu. Pouze divák může rozhodnout, zda měly dvě již živočišné bytosti plně emocí dostatek času k sebepoznání dostatečně nebo příliš málo. Křehký vztah postav je podroben zkoušce z přítomnosti třetí ženské postavy, která se sblíží s jednou z již přítomných performerek. Na jevišti se rozpo pohybují emoce smutku, zoufalství i žárlivosti ze strany odstrčené performerky i touhy druhé performerky po poznání nového a neznámého, avšak něčím velmi blízkého skrze vizuální podobnost. Tato směsice emocí na jevišti rezonuje jako bytostná nezaměnitelná živočišnost. V poslední fázi vývoje dojde k poznání se všech tří postav navzájem – je tak ukotveno vzájemným obejmutím v souznění oněch bytostí a zklidněním a postupným utišením zvuku. Tři performerky, které jsou vnitřně spjaté,

nabývají rysů silného, avšak jemného společenství něžného pohlaví. Ženy jsou v dotecích velmi pomalé a citlivé, navzájem se laskají, každý citlivý dotek je doprovázen trváním napětí. K doteku – poznávání neslouží pouze ruce, ale různé části těla – dokonce i vlasy. K inscenaci je pak možné přistupovat různě. Nejznatelnějšími je pohlížet na inscenaci jak na koláž náladové imprese, souhrn jemných i emočně vypjatých nálad, kterým je podroben každý člověk, jenž je různě v kontaktu s dalším jedincem/jedinci, a zároveň jako na dynamicky se rozvíjející emoční prostředí.

#### **4.4.4. Komunikace v *Constellations II. Time for Sharing***

Prisuzovat rysy političnosti performanci se může jevit abstraktně a nelogicky. Tato konkrétní performance (*Constellations II.: Time For Sharing*) pro mě nejeví rysy političnosti zcela, rozhodně je nenacházím v rovině tematické, ale je možné v ní spatřit základní předpoklady, jež byly vytyčeny v předchozích teoretických úvahách v kontextu komunikace a mediality, a dokonce v tomto typu divadla jsou více znatelné. Či lépe řečeno, tato inscenace nabývá všech rysů již uvedených specifických charakteristik divadla, neboť tato taneční a pohybová inscenace funguje na principu existence jedinců a jejich vzájemného sebepoznání – tedy setkání. Přítomnost komunikace je v tom ohledu nezpochybnitelná tím spíše, že se jedná o fyzické divadlo. To v sobě fyzickou přítomnost automaticky zahrnuje a onu živost přímo v inscenaci ztvrdzuje pohyb dvou aktérů na jevišti, který je o to více umocněn, dojde-li v jejich pohybu ke sjednocení či přímému fyzickému kontaktu – dotyku. Aby mohlo k tomuto fyzickému kontaktu dojít, musí být performerky přítomny na stejném místě ve stejném čase. Avšak je zřejmé, že ačkoliv jsou zde performerky přítomny, musí v této konkrétní inscenaci dojít mezi performerkami k fázi kontaktování – poznání. Navázání kontaktu a poznání dá za vznik společenství na jevišti. Divák v představení této inscenace zastává spíše pasivní roli. Do děje a výstupů nijak nevstupuje, pouze užívá onu atmosféru vyplývající z dění na jevišti.

Neméně zásadní a typická je pro fyzické divadlo materialita – přítomnost těl performerek. Jak vyplývá z předchozího textu, těla performerek mění svou funkci. Zprvu skutečně nabývají rysů pouze materiálu, skrze který je možná přenést pohyb na jeviště. Tělo však postupně získává na možnosti rozhodovat o svém pohybu, opakování

pohybu a dále cíli. Z materiálu se stává tělo, které je ovládané. V *Constellations II.: Time for Sharing* probíhá primárně fyzická komunikace mezi aktéry, přičemž sekundárně je možné zaznamenat výkřiky jednotlivých performerek. Komunikace mezi performerkami je jevištně uzavřená. Ve vztahu performer – divák je performer dominantní, přičemž ze strany jeviště dochází k minimální komunikaci mezi diváky a aktéry. Tanečnice jsou jen v malé míře otočeny směrem do hlediště, proto shledávám jeviště za prostorově uzavřené.

Přesto jeviště není zcela nepropustné. Propojení diváků a performerek, tedy jeviště a hlediště, se uskutečňuje na úrovni scénografie. Divák i performerky sdílejí stejně tmavý prostor a vnímají stejně úroveň hlasitosti zvuku, které spolu s fyzickým projevem performerek dá za vznik velmi intimní atmosféry. Styl projevu v inscenacích skupiny Spitfire Company spočívá ve vyvolávání emocí skrze pohybové prostředky performerek, tedy skrze těla oněch performerek, která nemají žádnou zástupnou roli, nýbrž jsou přímo ztělesněním sebe samých. Materialita v podobě těla performerek, jejichž pohyby vyvolávají sexuální konotace a light design, který ilustruje zvuk v inscenaci, maximalizují živost celého představení.

V kontextu mediality je forma performance těžce zprostředkovatelná, neboť emoce jsou nepřenositelné. Divák nedokáže skrze monitor vnímat atmosféru představení a zároveň nemusí vůbec pocítit takové pocity jako při účasti představení. Konkrétně *Constellations II.: Time for Sharing* svou intimitou vyvolává pocity zahanbení, zejména pak v kontextu pohybů vycházejících ze sexuálního aktu. Mediálně zafunguje tzv. bezpečná zóna, kterou internet uživatelé poskytují v případě, že se rozhodně divák zhlédnout záznam oné performance. Vzhledem k principu fyzičnosti, ze kterého inscenace vychází, je však záznam konkrétního představení zásadní pouze pro uchování informace o existenci této inscenace.

V kontextu političnosti je zjevné, že tedy na úrovni tématu v inscenaci nedochází k projevům političnosti. Odvíjí se však na úrovni zpřítomnění fyzičnosti. Ovšem již na počátku zmiňované inscenace jako *Hlas Anne Frankové* či *Antiwords* jsou však dokladem toho, že je možné formou performance, tanečního a pohybového divadla či obecně fyzického divadla, zpracovat a zprostředkovat historické či politické téma a propojovat kategoricky rysy političnosti. Avšak performance má ze své podstaty blíže

k vyvolání emocí, přesto je schopna nést informativní funkci a může zprostředkovávat různé náměty například s historiografickým základem.

## Závěr

Srovnáním různých současných českých politických inscenací se ukázalo, že divadlo je skutečně médiem nezastupitelným, a to pro svou specifickou živou komunikaci, jež má základ v časoprostorovosti. Inscenace *Ovčáček Čtveráček* a *#jsi\_user*, jejichž prostorové uspořádání bylo předurčeno již samotnou volbou tématu, která v sobě syntetizovala postupy transportované z jiných médií, se ukázaly jako nezávislé na divácké percepci. Tedy, že existence těchto inscenací není podmíněna diváckou percepcí, neboť je možné je vzhledem ke svému tematicko-výkladovému založení nezkresleně podrobit procesu medializace a tak umožnit vznik hodnotných divadelních záznamů. Ty svým umístěním na internetové portály existují jako nezávislé jednotky a staly se uchopitelnými, tedy tak, aby je bylo možné šířit i nadále skrze mediální platformy.

Naproti tomu existence site-specific *Dechovka* pražské Vosto5 byla podmíněna diváckou účastí, neboť v kontextu prostorového uspořádání se výrazně podílela na tvorbě jednotlivých představení. *Dechovka* se odehrává formou site-specific, která už z principu své formy vyžaduje přítomnost aktérů i diváků. Předpokládá vznik vždy unikátního představení, přičemž odvíjení děje může být atakováno kdykoliv během představení divákem a následně hereckou improvizací. Přesto pražská *Dechovka* pouze simuluje možnost divácké participace, divák je spíše pasivním účastníkem a svědkem různých časových rovin, jež se mění v částech představení. Divák zakouší dobovou atmosféru historických událostí, avšak děj zvrátit nemůže.

Tanečně pohybová performance *Constellations II. Time for Sharing* skupiny Spitfire Company, která byla pro tuto analýzu zvolena z hlediska své odlišné formy, spadá taktéž k inscenacím, jež je nemožné zprostředkovat. *Constellations II. Time for Sharing* nachází stejně jako jiné inscenace této taneční skupiny svůj základ ve snaze vyjádřit emoci pohybem. Nepřirozené pohyby tíhnou až k nelogičnosti projevu a mají skutečně divákovi pouze přivolávat emoční vztahy a zároveň v něm vykořenit snahy o hledání logických významů či dílo jinak interpretovat. Atmosféra, kterou vytváří ony tři performerky svými pohyby, jsou doprovázeny light designem a zvukovým doprovodem, které fungují jako mosty spojující emočnost mezi tanečnicemi a diváky.

Atmosféra je divadlu specifickým vycházejícím z živosti, fyzické spolupřítomnosti herců i diváků a interpersonální interakce, která se uskutečňuje na základě sdílení stejného času i prostoru. Právě tyto charakteristické prvky není možné nijakým způsobem transformovat a dále reprodukovat skrze další média. Lze však pracovat s jednotlivými inscenacemi jako uchovatelnými ve zkrácené podobě pro zachování známky existence či lépe řečeno svědectví, že kdysi něco takového vzniklo (inscenace). Avšak tomu by pak mohla odpovídat i divadelní recenze napsaná na onu určitou inscenaci, nebo divadelní program sloužící k inscenaci. Na stranu druhou je možné přistupovat k inscenacím jako předurčeným k transformaci do medializované podoby.

Na závěr je však nutné konstatovat, že divadlo jako médium, a stejně tak ostatní média jsou natolik „propustnými“ a sice, že jsou schopny v sobě zahrnovat vzájemně postupy ekologií druhých médií a dále je dynamicky rozvíjet, že není možné na jednotlivé inscenace puritánsky nahlížet jako na zcela přenositelné do medializované podoby či naopak nepřenositelné. Každá jednotlivá inscenace zvlášť funguje ve svém specifickém rozhraní, jemuž musí být způsob mediace přizpůsoben.

V čistě komunikačních otázkách zbývá podotknout, jaký vliv bude mít internet a virtualita na člověka a jeho kulturní činnost v následujících letech. Otázky se týkají zejména psychologie jedince a jeho frustrace z osamocení ve virtuálním světě, ale i tom skutečném. Logickým krokem by v následujících letech mohlo být, že přehlcení virtualitou bude mít pozitivní dopad na rozvoj nevirtuálních komunikačních dovedností v nejen umělecké sféře, ale že u lidí obecně vzroste touha po živé komunikaci a živých zážitcích. V tomto ohledu by pak mohlo být upřednostňovány pohybové scény nebo interaktivní divadlo jako je site-specific.

## SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY

### Záznamy divadelních představení

1. MICHÁLEK, Petr. *Ovčáček Čtveráček* [divadelní inscenace]. Režie Petr Michálek. Městské divadlo Zlín 6. 11. 2016. Dostupné z:
2. HOLIČEK, Braňo. *#jsi\_user* [divadelní inscenace]. Režie Braňo Holiček. Studio Ypsilon Praha 6. 12. 2013. Dostupné z:
3. BOHÁČ, Petr. *Constellations II. Time for Sharing* [divadelní inscenace]. Spitfire Company. Nultý bod 2018
4. HAVELKA, Jiří, TOMÁNEK, Karel František. *Dechovka* [divadelní inscenace]. Režie Jiří Havelka. Vosto5 17. 10. 2013. Dostupné z:

### Literatura

1. BALME, Christopher, MONINGER, Markus. *Crossing Media: Theater–Film–Fotografie–Neue Medien*. Vyd. 1. epodium 2003. 216 s. ISBN 3-9808231-1-3.
2. VON DÄNIKEN, Erich von. *Prorok minulosti*. Praha: Naše vojsko, 1994. Fakta a svědectví, sv. 119. ISBN 80-206-0434-0.
3. FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Vyd. 1. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011. 334 s. Teorie. ISBN 978-80-904487-2-8.
4. HOLZER, Jan a kol. *Demokratizace a lidská práva: středoevropské pohledy*. Vyd. 1. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON) v koedici s Masarykovou univerzitou Brno, 2013. 266 s. Studie; sv. 105. ISBN 978-80-7419-159-6.

5. JIRÁK, Jan a KÖPPLOVÁ, Barbara. *Masová média*. 2., přepracované vydání. Praha: Portál, 2015. 390 stran. ISBN 978-80-262-0743-6.
6. JUST, Vladimír a KNOPP, František. *Divadlo v totalitním systému: příběh českého divadla (1945-1989) nejen v datech a souvislostech*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2010. 679 s., xxxii s. obr. příl. ISBN 978-80-200-1720-8.
7. KELLEHER, Joe. *Theatre & politics*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009, viii, 85 s. Theatre &. ISBN 978-0-230-20523-9.
8. KOVALČUK, Josef. *Autorské divadlo 70. let*. 1. vyd. Praha, 1982.
9. LESSING, Gotthold Ephraim. *Hamburská dramaturgie-Láokoón. - Stati*. Vyd. v tomto uspoř. 1. Praha, 1980.
10. MALZACHER, Florian. *Joined Forces: Audience Participation in Theatre. Performing Urgency – Svazek 3*. Alexander Verlag Berlin, 2016. 200 s. ISBN 978-3-89581-427-3
11. MALZACHER, Florian. *Not Just a Mirror: Looking for the Political Theatre of Today*. Performing Urgency – Svazek 1. Live Art Development Agency, 2015. 195 s. ISBN 978-3-89581-378-8.
12. MARSCHALL, Brigitte. *Politisches Theater nach 1950*. Vyd. 1. Böhlau Verlag, 2010. 483 s. ISBN 978-3-8252-3403-4
13. NEKOLNÝ, Bohumil. *Studiové divadlo a jeho české cesty*. 1. vyd. Praha: Scéna, 1992. 122 s.
14. SCHILLER, Friedrich. *O mravním poslání divadla*. Vyd. Praha: Československé divadelní a literární jednatelství, 1955. 51 s.
15. ZDEŇKOVÁ, Marie et al. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. 1. vyd. Praha: Libri, 2004. 348 s. ISBN 80-7277-194-9.

16. PELC, Jaromír. *Meziválečná avantgarda a Osvobozené divadlo*. 1. vyd. Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost, 1981. 247, [1] s. Knihovnička amatérského divadla; Sv. 2.
17. PISCATOR, Erwin. *Politické divadlo*. Vyd. 1. Praha, 1971.
18. REIFOVÁ, Irena a kol. *Slovník mediální komunikace*. Vyd. 1. Praha: Portál, 2004. 327 s. ISBN 80-7178-926-7.
19. ROUBAL, Jan, ed. *Souřadnice a kontexty divadla: antologie současné německé divadelní teorie*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2005. 162 s. ISBN 80-7008-189-9.
20. SŁAWIŃSKA, Irena. *Divadlo v současném myšlení*. Vyd. 1. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 2002. 479 s. ISBN 80-902482-6-8.
21. ŽANTOVSKÁ, Irena. *Divadlo jako komunikační médium*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2012. 233 s. ISBN 978-80-7331-243-5.

### **Elektronické dokumenty**

1. SCHNELLE, Barbora. Politické divadlo a jeho dvě německé tradice. In: *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity Q, Řada teatrologická a filmologická = Otázky divadla a filmu = Theatralia et cinematographica*. 1998, s. 47-56. ISBN 80-210-1981-6. Dostupné z: <http://hdl.handle.net/11222.digilib/114605>. Digitální knihovna Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, 2015.
2. BYSTRICKÝ, Jiří. *Medialita a problémy zprostředkování*. *Flusser Studies* 05, 1. 11. 2007. 10 s. 1. Dostupné z: <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/medialita.pdf>

## Internetové odkazy

1. FILA, Kamil. Se smrtí Michala Kolesy přišel český internet o svou nevinnost. In: *Respekt.cz* [online]. 11. 11. 2013 [cit. 26.3.2018]. Dostupné z: <https://www.respekt.cz/delnici-kultury/se-smrti-michala-kolesy-prisel-cesky-internet-o-svou-nevinnost>. Path: Homepage; články; 11. 11. 2013.
2. MIKULKA, Vladimír. Michal Kolesa Superstar. *Nadivadlo.blogspot.cz* [online]. 6.12.2013 [cit. 26.3.2018]. Dostupné z: <http://nadivadlo.blogspot.cz/2013/12/mikulka-jsiuser-studio-ypsilon.html>. Path: Homepage; články; 6.12.2013.
3. DAIČOVÁ, Andrea. Děníra inscenace #jsi\_user: Po 105 uvedeních a 15 000 divácích se „User“ vrací na internet. In: *Blog.seznam.cz* [online]. 18.1.2017 [cit. 26.3.2018]. Dostupné z: [https://blog.seznam.cz/2018/01/derniera-inscenace-jsi\\_user/](https://blog.seznam.cz/2018/01/derniera-inscenace-jsi_user/). Path: Homepage; články; 18.1.2017.
4. VANGELI, Nina. Spitfire Company: Constellations II.: Time for Sharing. *Divadelni-noviny.cz* [online]. 3.4.2018 [17.6.2018]. Dostupné z: <http://www.divadelni-noviny.cz/spitfire-company-constellations-ii-time-for-sharing-recenze>. Path: Homepage; články; 3.4.2018.
5. ŽANTOVSKÁ, Ester. To jediné je jisté, máme touhu po spoluprožívání. In: *Českátelevize.cz* [online]. 19.3.2018 [cit. 2.7.2018]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/specialy/artzona/inside/to-jedine-je-jiste-mame-touho-po-spoluprozivani-gnuzk>. Path: Homepage; články; 19.3.2018.
6. DERCSÉNYIOVÁ, Lucie. Constellations I. Before I Say Yes – Minimalismus a nepředvídatelné touhy. In: *Tanecniaktuality.cz* [online]. 15.12.2016 [cit. 3.7.2018]. Dostupné z: <http://www.tanecniaktuality.cz/constellations-i-before-i-say-yes-minimalismus-a-nepredvidatelne-touhy/>. Path: Homepage; články; 15.12.2016.
7. Konstelace Petra Boháče aneb Before I Say Yes. In: *Vltava.rozhlas.cz* [online]. 10.12.2016 [cit. 8.7.2018]. Dostupné z: <http://www.vltava-rozhlas.cz/konstelace-petra-bohace-aneb-i-say-yes-5058567>. Path: Homepage; články; 10.12.2016.

8. SPÁČILOVÁ, Mirka. GLOSA: Kabaret Ovčáček čtveráček bavit i v kině. Ale čím vlastně?. In: *Kultura.zpravy.idnes.cz* [online]. 7.2.2017 [cit. 26.3.2018]. Dostupné z: [https://kultura.zpravy.idnes.cz/ovcacek-ctveracek-v-kine-0ws-/divadlo.aspx?c=A170207\\_163843\\_divadlo\\_spm](https://kultura.zpravy.idnes.cz/ovcacek-ctveracek-v-kine-0ws-/divadlo.aspx?c=A170207_163843_divadlo_spm). Path: Homepage; články; 7.2.2017.
9. ČTK, raš. Děníra kabaretu o Ovčáčkovi překoná Cimrmanův rekord v přenosech do kin. In: *Zlín.idnes.cz* [online]. 6.2.2017 [26.3.2018]. Dostupné z: [https://zlin.idnes.cz/prenos-zlinskeho-divadla-ovcacek-ctveracek-do-kin-fvi-/zlin-zpravy.aspx?c=A170112\\_133209\\_zlin-zpravy\\_ras6](https://zlin.idnes.cz/prenos-zlinskeho-divadla-ovcacek-ctveracek-do-kin-fvi-/zlin-zpravy.aspx?c=A170112_133209_zlin-zpravy_ras6). Path: Homepage; články; 6.2.2017.
10. DN. Petr Michálek. In: *Divadelni-noviny.cz* [online]. 22.2.2017 [26.10.2018]. Dostupné z: <http://www.divadelninoviny.cz/petr-michalek/> Path: Homepage; články; 26.10.2018.
11. KLEPAL, Boris. Propojení a míjení. Constellations I., Orchestr Berg a Spitfire Company v divadle Ponec. In: *Časopisharmonie.cz* [online]. 30.11.2016 [cit. 15.7.2018]. Dostupné z: <http://www.casopisharmonie.cz/kritiky/propojeni-a-mijeni-constellations-i-orchestr-berg-a-spitfire-company-v-divadle-ponec.html>. Path: Homepage; články; 30.11.2018.
12. Pmet. Rozhovor o hře Ovčáček Čtveráček s režisérem a ředitelem P. Michálkem. In: *Sdeleni.idnes.cz* [online]. 7.2.2017 [26.3.2018]. Dostupné z: [https://sdeleni.idnes.cz/rozhovor-o-hre-ovcacek-ctveracek-s-reziserem-a-reditelem-p-michalkem-1g4-/zpr\\_sdeleni.aspx?c=A170206\\_090410\\_zpr\\_sdeleni\\_ahr](https://sdeleni.idnes.cz/rozhovor-o-hre-ovcacek-ctveracek-s-reziserem-a-reditelem-p-michalkem-1g4-/zpr_sdeleni.aspx?c=A170206_090410_zpr_sdeleni_ahr). Path: Homepage; články; 7.2.2017.
13. 'Morální kabaret' Ovčáček čtveráček je dostupný online. Divadlo Zlín ho uvolnilo pro veřejnost. In: *iRozhlas.cz* [online]. 30.5.2017 [26.3.2018]. Dostupné z: [https://www.irozhlas.cz/kultura/divadlo/moralni-kabaret-ovcacek-ctveracek-je-dostupny-online-divadlo-zlin-ho-uvolnilo\\_1705301425\\_mos](https://www.irozhlas.cz/kultura/divadlo/moralni-kabaret-ovcacek-ctveracek-je-dostupny-online-divadlo-zlin-ho-uvolnilo_1705301425_mos). Path: Homepage; články; 30.5.2017.

14. MELICHAR, Dominik. Slovo, slovo, slovo (No. 4). In: *Divadelni-noviny.cz* [online]. 26.9.2017 [26.3.2018]. Dostupné z: <http://www.divadelni-noviny.cz/slovo-slovo-slovo-no-4>. Path: Homepage; články; 26.9.2017.
15. ŠTÁSTKA, Tomáš. GLOSA: Z poválečného masakru fraška. Dechovka se vypořádala s Dobronínem. In: *Kultura.zpravy.idnes.cz* [online]. 22.10.2013 [26.3.2018]. Dostupné z: [https://kultura.zpravy.idnes.cz/dechovka-dobronin-0m5-/divadlo.aspx?c=A131022\\_165647\\_divadlo\\_ts](https://kultura.zpravy.idnes.cz/dechovka-dobronin-0m5-/divadlo.aspx?c=A131022_165647_divadlo_ts). Path: Homepage; články; 22.10.2013.
16. tereza. Divadlo Feste – Václav Havel: Moc bezmocných. In: *Nextwave.cz* [online]. 24.7.2017 [26.3.2018]. Dostupné z: <http://nextwave.cz/divadlo-feste-vaclav-havel-moc-bezmocnych/>. Path: Homepage; články; 24.7.2017.
17. ŠTÁSTKA, Tomáš. Dobronínský masakr míří do divadla. Sami se neshodneme, popisuje režisér. In: *Kultura.zpravy.idnes.cz* [online]. 17.10.2013 [26.3.2018]. Dostupné z: [https://kultura.zpravy.idnes.cz/dechovka-dobroninsky-masakr-dg1-/divadlo.aspx?c=A131017\\_094440\\_divadlo\\_ts](https://kultura.zpravy.idnes.cz/dechovka-dobroninsky-masakr-dg1-/divadlo.aspx?c=A131017_094440_divadlo_ts). Path: Homepage; články; 17.10.2013.
18. MELICHAR, Dominik. Po(c)hyby současného umění (No. 5): Sejdeme se na Rychtě. In: *Divadelni-noviny.cz* [online]. 20.10.2013 [26.3.2018]. Dostupné z: <http://www.divadelni-noviny.cz/pochyby-soucasneho-umeni-no-5>. Path: Homepage; články; 20.10.2013.
19. DOMBROVSKÁ, Lenka. České dobrodiní spáchané na Němcích. In: *Divadelni-noviny.cz* [online]. 11.11.2013 [26.3.2018]. Dostupné z: <http://www.divadelni-noviny.cz/dechovka-vosto5-recenze>. Path: Homepage; články; 11.11.2013.
20. PŘIBYL, Daniel Dechovka jako symptom spokojeného zmatku. In: *Nadivadlo.blogspot.cz* [online]. 28.11.2014 [26.3.2018]. Dostupné z: <http://nadivadlo.blogspot.cz/2014/11/pribyl-dechovka-vosto5.html>. Path: Homepage; články; 28.11.2014.

21. HAVELKA, Jiří, TOMÁNEK, Karel František. *Dechovka* [online] Divadelní program. Vosto5, premiéra 17. 10. 2013. Praha: Baráčnická rychta, 2013 Dostupné z: <http://vosto5.cz/repertoar/dechovka/>
22. HAVEL, Václav. *Moc bezmocných* [online] Divadelní program. Divadlo Feste, premiéra 11. 6. 2016. Brno, 2016 Dostupné z: <http://www.divadlofeste.cz/events/vaclav-havel-moc-bezmocnych/>
23. HOLIČEK, Braňo. *#jsi\_user* Divadelní program. Malá scéna Studia Ypsilon, premiéra 6.12.2013. Praha: Studio Ypsilon Dostupné z: <http://www.ypsilonka.cz/repertoar/hrajeme/jsi-user>
24. SPITFIRE COMPANY. Dostupné z: <http://cs.spitfirecompany.cz/>

## Videa

1. ČR: Bazar práv a svobod. [online] 17. 11. 2016, Městské divadlo Zlín Dostupné z: [https://www.youtube.com/watch?v=N8jS13\\_J5PA](https://www.youtube.com/watch?v=N8jS13_J5PA)
2. HAVELKA, Jiří, TOMÁNEK, Karel František. *Dechovka* [online] Záznam divadelního představení. Vosto5, premiéra 17. 10. 2013. Praha: Baráčnická rychta, 2013 Dostupné z: <https://vimeo.com/channels/705290/110570761>
3. HOLIČEK, Braňo. *#jsi\_user* [online] Záznam Divadelního představení. Malá scéna Studia Ypsilon, premiéra 6.12.2013. Praha: Studio Ypsilon Dostupné z: [https://www.stream.cz/seznam-se-bezpecne/10015955-premiera-zaznam-divadelniho-predstaveni-jsi\\_user](https://www.stream.cz/seznam-se-bezpecne/10015955-premiera-zaznam-divadelniho-predstaveni-jsi_user)
4. MICHÁLEK, Petr. *Ovčáček Čtveráček* [online] Záznam Divadelního představení. Městské divadlo Zlín, premiéra 6.11.2016. Zlín: Městské divadlo Zlín Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=TjweKvE2X8k>

5. ČR: Bazar práv a svobod. [online] 17. 11. 2016, Městské divadlo Zlín Dostupné z: [https://www.youtube.com/watch?v=N8jS13\\_J5PA](https://www.youtube.com/watch?v=N8jS13_J5PA)
6. Show Jana Krause. 2. Marek Příkazký [epizoda televizní show]. Prima. 16. 11. 2016. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=xpSUPSEm-zQ>

**NÁZEV:**

Současné české politické divadlo v kontextu mediality a komunikace

**AUTOR:**

Daniela Liendl

**KATEDRA:**

Katedra divadelních a filmových studií

**VEDOUcí PRÁCE:**

Mgr. Jitka Pavlišová Ph.D.

**ABSTRAKT:**

Bakalářská práce se zabývá českým ekvivalentem politického divadla v kontextu mediality a komunikace. Charakterizuje specifické rysy divadla jako jsou živost, fyzická spolupřítomnost, materialita a zvláštní divadelní komunikace. Dále tato práce pohlíží na divadlo jako na specifické médium vzhledem ke svým komunikačním a uměleckým predispozicím v kontextu ostatních médií. Divadlo je charakterizováno jako intermediální a multimediální prostor, přičemž je na divadlo pohlíženo jako na médium transformovatelné do jiných médií. Divadlo tedy dokáže fungovat v širokém prostředí mediality. Divadelní prostor je pro svou adaptabilitu, flexibilitu a otevřenost nahlížen procesem demokratizace. Práce proto zkoumá možné projevy politična, které neshledává pouze v rovinách tematických, nýbrž i v rovinách estetických. Pro analytickou část byly proto zvoleny čtyři současné české inscenace, které se od sebe odlišují inscenačními postupy, estetikou i tematikou.

**KLÍČOVÁ SLOVA:**

Politické divadlo, divadelní komunikace, medialita, mediace

**TITLE:**

Contemporary Czech Political Theater in the Context of Media and Communication

**AUTHOR:**

Daniela Liendl

**DEPARTMENT:**

The Department of Theater, and Film Studies

**SUPERVISOR:**

Mgr. Jitka Pavlišová Ph.D.

**ABSTRACT:**

The bachelor thesis deals with the Czech equivalent of political theater in the context of media and communication. It characterizes the specific features of theater such as liveness, physical co-presence, materiality, and special theatrical communication. In addition, this work views theater as a specific medium due to its communication and artistic predisposition in the context of other media. The theater is characterized as an intermediary and multimedia space, while the theater is viewed as a medium transformable into other media. So the theater can work in a wide media environment. The theater space is viewed through the process of democratization for its adaptability, flexibility and openness. The thesis examines the possible political manifestations, which are not only found in the thematic, but also in the aesthetic levels. For the analytical part were chosen four contemporary Czech productions, distinguished by the production techniques, aesthetics and themes.

**KEYWORDS:**

Political Theater, Theater Communication, Mediality, Mediation