Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Bakalářská práce

Režijní postupy Jakuba Čermáka prizmatem teoretických konceptů zohledňující vnímání diváka.

Barbora Fialová

Katedra divadelních a filmových studií

Mgr. Jitka Pavlišová, Ph. D.

Studijní program: Teorie a dějiny dramatických umění

Olomouc 2018

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Režijní postupy Jakuba Čermáka prizmatem teoretických konceptů zohledňující vnímání diváka.* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Olomouci dne 17. května 2018 .....

podpis

Ráda bych na tomto místě chtěla poděkovat Mgr. Jitce Pavlišové, Ph.D. za její komentáře, které pro mě byli cenným návodem, jak vyhotovit tuto práci. Nutno také poděkovat své rodině a přátelům, kteří mě ve psaní podporovali a neposledně Jiřímu za pomoc s opravováním textu

Obsah

OBSAH **2**

ÚVOD **3**

1. POZNÁNÍ, VNÍMÁNÍ, EMPATIE **7**

1.1. SVĚT VNÍMÁNÍ – VNÍMÁNÍ OBECNĚ 7

1.2. VHLED DO KOGNITIVNÍCH STUDIÍ 9

1.3. EMPATIE, ZRCADLOVÉ NEURONY 12

2. VNÍMÁNÍ DIVADLA, UTVÁŘENÍ DIVADLA **15**

2.1. SPECIFIKUM DIVADELNÍ UDÁLOSTI 15

2.2. KONCEPT ZTĚLESNĚNÍ 17

2.3. EMERZE (VYNOŘENÍ SE) VÝZNAMU 18

3. POZICE DIVÁKA **21**

3.1. SPOLUPŘÍTOMNOST 21

3.2. EMANCIPOVANÝ DIVÁK 22

SHRNUTÍ TEORETICKÝCH KAPITOL **26**

4. KARTOGRAFIE PEKLA: DOMOV **27**

5. MARTYRIUM ANEB UMĚNÍ TRPĚT **34**

6. NAŠI FURIANTI **40**

ZÁVĚREČNÁ KONKLUZE **45**

SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY **49**

SEZNAM PŘÍLOH **53**

1. <FAKTOGRAFICKÉ ÚDAJE O INSCENACÍCH Z PROPAGAČNÍCH MATERIÁLŮ> 54

Úvod

Cílem mé bakalářské práce je analýza představení *Kartografie pekla: Domov, Martyrium aneb Umění trpět* a *Naši furianti*, za účelem nalezení specifických režijních znaků autora těchto inscenací režiséra Jakuba Čermáka. Důvodem vybrání si tohoto tématu je absence bakalářské, či diplomové práce o tomto mladém divadelním a filmovém tvůrci a jeho tvorbě, která je úzce svázaná s fungováním divadelního subjektu Depresivní děti touží po penězích. Díky rešerši informací jsem nabyla dojmu, že jejich činnost, a tedy i práce Jakuba Čermáka, by zasloužila obsáhlejší zmapování.

Soubor Depresivní děti touží po penězích byl založen právě Jakubem Čermákem a Martinem Falářem a vstoupil na divadelní scénu roku 2004 zinscenováním Čechovova Racka ve vytopeném divadle Karlín. Jejich umělecká tvorba pokračovala používáním nedivadelních prostor a rozvíjela se formou site-specific projektů: *Noci v mauzoleu* – Vítkov (2006), *Noci na nádraží* – Hlavní nádraží Praha (2007) a *Noci v bytě* (2008). V takovýchto projektech vždy kladli důraz na génius loci a projevování respektu k daným místům, která se tak svým tvůrčím jednáním snažili zdokumentovat, kdy klasická dramatická díla propojovali s minulostí hracího prostředí.

Nyní působí v prostoru Venuše ve Švehlovce, která si nese přízvisko „Sluj pro současné živé umění.“ Soubor v ní sídlí od sezóny 2014/15 po té, co tento objekt využili pro projekt *Loni v Marienbádu. Made in Czechoslovakia*, který potřebovali přenést do Prahy z Mariánských lázní, kde se hrál v poloopuštěném hotelovém komplexu.

V první sezóně k sobě do Venuše přizvali v rámci rezidenčního programu Chemické divadlo a soubor 11:55, ten se následující rok vystřídal s Lachende Bestien. O produkci celého prostoru Venuše ve Švehlovce se stará spolek Zákulisí, který je dramaturgicky veden právě Jakubem Čermákem. Program je tak složen nejen účinkováním stabilních souborů zde působících, ale i z hostování dalších projektů a zároveň spolupořádáním již stálých akcí (Noc divadel, Venušiny dny). Venuše ve Švehlovce se tak stává důležitým kulturním prostorem nejen pro pražský Žižkov a svým programem oživuje starý taneční sál patřící Švehlově koleji Univerzity Karlovy.

Vzhledem k rozsahu bakalářské a svým preferencím jsem zvolila užší výběr pro zkoumání práce Jakuba Čermáka. Představení, které ve své práci analyzuji, vznikly již v prostoru Venuše ve Švehlovce, který soubor doposud obývá. Jejich estetika se tedy neodvíjí od přístupu site-specific, ale zároveň si nadále pohrávají s jistou mystifikací diváka, kterou v předchozích projektech docilovali pomocí právě genia loci míst, na kterých se události odehrávaly.

Teoretické základy mého postupu při tvorbě analýz se budou odvíjet od konceptů zaměřených na vnímání recipientů divadelních procesů a na pozice diváků během divadelních událostí. V teoretické části se budu nejprve zabývat vnímáním světa obecně a v souvislosti s divadelními procesy představím konkrétní znaky charakteristické pro vnímání divadelních představení.

V první kapitole uvedu základní postoje, kterými se stavíme ke světu, a naopak jaký vliv na nás okolní svět má, a co vše na nás může působit, jelikož od těchto postojů se odvíjí i vnímání divadelní události. Čerpám z díla francouzského fenomenologa Maurice Marleau-Pontyho *Svět vnímání*.[1] Zároveň v této kapitole teoretické části připojím podkapitolu pojednávající o studii Šárky Havlíčkové Kysové *Metafory, kterými hrajeme. Perspektivy a meze české kognitivní teatrologie*.[2] Ta je pro nás důležitá pro pochopení a vysvětlení, co nás motivuje k ochotě vnímat (v kontextu mé práce divadelní umění). První kapitola bude zaměřena na obecnější principy lidského fungování, zejména na naše vnímání, za účelem osvětlit naši motivaci jednat. Nevypovídá tak ještě o divadelních postupech, které podrobím analýze v kapitole druhé.

Ve své práci se budu nezřídka dotýkat tématu lidské tělesnosti, jemuž věnuje značný prostor německá teatroložka Erika Fischer-Lichte ve svém teoretickém textu *Estetika performativity*. [3] Tou průběžně doplňuji ostatní použité, převážně filosofické koncepty a zároveň se konceptu tělesnosti budu věnovat v kapitole druhé. V té konkrétněji popíši některé znaky divadelní události, za účelem odlišit je od zbytku vnímané reality. K tomu nám budou také nápomocné myšlenky ze stati

1 MERLEAU-PONTY, Maurice, MÉNASÉ, Stéphanie, ed. *Svět vnímání*. Praha: Oikoymenh, 2008. Oikúmené, svazek 6, 79 s.

2 HAVLÍČKOVÁ KYSOVÁ, Šárka. Metafory, kterými hrajeme: perspektivy a meze české kognitivní teatrologie. *Theatralia*, Brno: Masarykova univerzita, 2015, roč. 18, č. 1, s. 65-84.

3 FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konári, 2011, 334 s.

Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti[4] Waltera Benjamina a dále navážu již zmíněnou autorkou Erikou Fischer-Lichte a s jejími pojmy divadelní materiálnost a emerze významu.

Ve třetí kapitole teoretické části se budu věnovat různým pozicím diváka během divadelních procesů. Stěžejní pro tuto část bude dílo *Emancipovaný divák*[5] francouzského filosofa Jacquesa Rancièra.[6] Budu obhajovat skutečnost, že proces „pouhého" vnímání a „dívání se" je plnohodnotnou recepcí, která nestojí v protikladu k aktérskému zapojení diváka přímo do procesu hry.

V analytické části budou představeny vlastní analýzy tří výše uvedených představení. Jistou relevanci výběru tohoto tématu potvrzuje též fakt, že dosud nevznikla žádná obsáhlejší práce pojednávající o Jakubovi Čermákovi. Zmapuji a popíšu jeho specifické tvůrčí techniky, přičemž zvláštní akcent budu klást na ty znaky režijního rukopisu, kterými si pohrává, respektive manipuluje s diváckou recepcí a očekáváním.

Pro adekvátní analýzu budou využity interdisciplinární teoretické koncepty z první části, v níž je problematika vnímání diváka blíže zohledněna. Na základě srovnání všech třech představení nám vyvstanou charakteristické znaky režijní práce Jakuba Čermáka. Jedná se zejména o témata: manipulace, tvorba významu a otázka tělesnosti.

Ke všem analýzám přistupuji ze subjektivního hlediska na základě svých osobních prožitků. Zcela záměrně nebudu pracovat s videozáznamy her, čímž chci upozornit na určující znak Čermákova postupu a tím je jeho důraz na tvorbu významu během i po skončení představení. Avšak jako pomocný pramen jsem využila recenze na uvedená představení a jiné novinové články, či rozhovor s Jakubem Čermákem pojednávající o fungování Depresivních dětí. S recenzemi pracuji vždy na konci analyzovaných představení, abych jimi uvedla krátký vhled, jak jsou vnímána odbornou veřejností.

---

4 BENJAMIN, Walter. *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti.* In: BENJAMIN, Walter. *Dílo a jeho zdroj.* Praha: Odeon, 1979, s. 17–47.

5 RANCIÈRE, Jacques. *Emancipovaný divák*. Bratislava: Divadelný ústav, 2015, 127 s.

6 Jacques Rancière (1940, Alžír), francouzský filozof a teoretik umění, emeritní profesor na Univerzitě Paříž 8 – Vincennes – Saint Denis, se věnuje politické filozofii, filozofii vzdělávání, ale i estetice a politice umění. Na prestižní (E)cole normale sup(e)rieure vystudoval filozofii pod vedením Louisa Althussera. Viz Tamtéž.

S uvedenou odbornou literaturou pracuji, tak jak byla přeložena do českého jazyka. Výjimkou je kniha *Emancipovaný divák* Jacquesa Rancièra, která byla k dostání pouze ve slovenském znění. Všechny citace, které jsem z ní použila uvádím ve svém vlastním překladu do češtiny.

1. Poznání, vnímání, empatie

V první kapitole se zaměřím na některé principy lidského vnímání a poznávání, jež považuji za základ našeho vztahování se ke světu. Vycházím z přesvědčení, že bez uvědomování si okolního světa bychom nebyli schopni autenticky existovat a paradoxně bez našeho vnímání by neexistoval okolní svět. Tato tvrzení mohou působit jako samozřejmá podmínka naší existence, ale na základě svých osobních prožitků z divadelních procesů vnímám toto téma za důležité a hodné zkoumání.

V prvním kroku představím zmiňovanou studii Šárky Havlíčkové Kysové, která otevírá téma kognitivní teatrologie, věnující se procesům vnímání, poznávání a dovednosti empatie. Tato studia vycházejí z neurologických vědeckých poznatků a přinášejí nové vhledy na námi zkoumanou oblast divadelní teatrologie.

V souvislosti s tématem vnímání okolního světa, a v mé práci konkrétně divadelních událostí, je důležité si neustále připomínat, že lidské rozhodování je závislé na určitých společenských konvencích, ve kterých se pohybujeme. To ostatně připomíná jak Havlíčková Kysová, tak Marleau-Ponty v knize *Svět vnímání.*[7] Neméně důležité bude zmínit téma fikce a její vliv na naši tvorbu významu, které se věnuje Jacquesa Rancière v díle *Emancipovaný divák.*[8]

1.1. Svět vnímání – vnímání obecně

Podle mého názoru žijeme v neustálé komunikaci s okolním světem. Lépe bych to vyjádřila citací Merleau-Pontyho: „*Člověk je zcela ve věcech a věci jsou v něm.*“[9] Věta vyjadřuje, že okolní svět není možné od nás samých odtrhnout, což je podmínkou našeho bytí na Zemi. Tato skutečnost může vést k uvědomění si svobody jedince. Na základě existence dalších lidských bytostí jsme totiž nuceni přijímat určité konvence, podle kterých se řídíme, nebo naopak se vůči nim vyhraňujeme, a to bych označila jako základní hybnou sílu našeho rozhodování.

---

7 MERLEAU-PONTY, Maurice, MÉNASÉ, Stéphanie, ed. *Svět vnímání*. Praha: Oikoymenh, 2008. Oikúmené, svazek 6, 79 s.

8 RANCIÈRE, Jacques. *Emancipovaný divák*. Bratislava: Divadelný ústav, 2015, 127 s.

9 MERLEAU-PONTY, Maurice, MÉNASÉ, Stéphanie, ed. *Svět vnímání*. Praha: Oikoymenh, 2008. Oikúmené, svazek 6, s 29.

Neustále vůči okolnímu světu zaujímáme nějaké postoje. Je ovšem otázkou, zdali přisuzujeme větší váhu vlivu okolního světa na nás samé, nebo klademe důraz na vnitřní osobní prožitek. Marleau-Ponty tvrdí, že skrze věci, kterými se člověk obklopuje a místy, kterými se rád prochází, odráží svůj postoj ke světu.[10] To by mohla být do jisté míry pravda, ale podle mého názoru musíme o tomto jednání neustále pochybovat, protože si nikdy nemůžeme být jistí, co z toho je konáno pouze kvůli konvencím. Někdo může být schopnější v tom, jak na nás chce působit a jakou komunikaci se světem volí a o někom můžeme spíše tvrdit, že jedná „bezelstně, bez vypočítavosti".

Uvedu příklad z divadelního prostředí. Večerní představení ve velkých divadlech předpokládají chování v rámci nějakých společenských konvencí. Nějak se v divadle chováme, volíme společenský oděv, i když nám třeba není příjemné ho nosit. Toto vše děláme často automaticky a konvence považujeme za běžnou součást života. Přestože splňujeme, to, co po nás konvence vyžaduje, máme neodmyslitelný a nepopíratelný kontakt se svým nitrem, se kterým jsme v neustálém v kontaktu. Na základě tohoto kontaktu chci zdůraznit, že nikdo nemůže mít přehled o našich motivacích a postojích ke světu, i z důvodu, že tvorba těchto postojů je nekonečný utvářející se proces. To bychom měli plně respektovat a uvědomovat si, že nakonec stejně netušíme, s kým doopravdy jednáme.

Konkrétněji v souvislosti s divadelním tématem se nikdy plně nedozvíme, co se v divákovi při sledování představení odehrává, jaká komunikace v něm samém zaznívá. Můžeme však pracovat s předpokladem, že naše tělesné projevy často odrážejí procesy odehrávající se v naší mysli. A k tomuto stanovisku se budu v průběhu celé své práce vracet.

V rámci vztahování se k okolnímu světu existuje ještě jedna důležitá skutečnost, a tou je vytváření fikce. Jacques Rancière tvrdí, že fikce není imaginární svět v protikladu k reálnému, ale proces, který pouze mění formy výpovědi, a pomocí něhož jsme schopni vytvářet nové vztahy.[11] Vnímání okolí tedy nikdy nemůže být objektivní, protože si neustále vytváříme fikce nové, na jejichž základě vidíme celý svět. Přicházejí pouze momenty rozhodnutí, co budeme vnímat jako

10 MERLEAU-PONTY, Maurice, MÉNASÉ, Stéphanie, ed. *Svět vnímání*. Praha: Oikoymenh, 2008. Oikúmené, svazek 6, 79 s.

11 *„Reálno je vždy objektem fikce, je konstrukcí prostoru, kde se do sebe zamotává viditelné, vypověditelné a vykonatelné."* Viz RANCIÈRE, Jacques. *Emancipovaný divák*. Bratislava: Divadelný ústav, 2015, s. 71.

skutečnost a co jako fikci. Tuto tezi je potřeba zohlednit při analýze uměleckých děl, a zvláště divadelních inscenací, kdy zpětně čerpáme z našeho prožitku, který sice vznikl na základě reálného konání, ale pomocí naší fikce, ho „skládáme“ zpětně dohromady.

Jak zmiňuje Erika Fischer–Lichte ve své *Estetice performativity*, vzpomínání[12] má vždy jazykový charakter, který vyvolává v paměti další uložené vnímání. Už tímto procesem přetváříme realitu. Jak dále autorka zmiňuje, existuje totiž možnost vyvolávání vzpomínek, které se nikdy nestaly.[13] Mým tvrzením je, že to jsou naše představy a přání, které používáme k tvorbě naši vlastní reality i identity a tu přetváříme podle osobního mínění. Vlastníme tedy nekonečno uložených vzpomínek a obsahů vnímání. Kdykoliv si tyto jevy můžeme znovu zasazovat do nových kontextů vnímání světa, nebo jinými slovy, jsme schopni vytvářet neustále nové konceptuální metafory,[14] kterým se budu věnovat v následující části textu.

1.2. Vhled do kognitivních studií

Studie *Metafory, kterými hrajeme. Perspektivy a meze české kognitivní teatrologie*[15] Šárky Havlíčkové Kysové je stručný vhled do problematiky kognitivní teatrologie, která si v české divadelní vědě teprve hledá své místo a opodstatnění. V této její teoretické práci jsou popsány hlavní teze kognitivních přístupů, jež umožňují nové pohledy, jak přemýšlet o procesech našeho vnímání divadelních představení, jak ze strany divácké, tak z pozic divadelních autorů. Kognitivní metody se snaží porozumět našim mentálním procesům poznávání a myšlení. Havlíčková Kysová zmiňuje, že průkopníkem kognitivních přístupů je americký lingvista Noam Chomsky. Ten ve své vědecké práci uvedl důležitý poznatek, že lidé mají vrozenou schopnost porozumět řeči. To mělo poukázat na předpoklad, že disponujeme určitými vrozenými schopnostmi (dovednostmi) poznávání.

12 Ke vzpomínání používáme: epizodickou paměť = prostorové detaily, mizanscéna, pohyb herců, melodie, rytmus, světlo a Sémantickou paměť = jazykové významy, mé vlastní myšlenky a interpretace, překladový proces. Tyto dvě paměti se nám aktivují až po konci představení. Je to porozumění představení až v druhé fázi estetického prožitku, po jeho konci, ale toto nemá vliv na jeho utváření v danou chvíli. Viz FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konári, 2011, 334 s.

13 Tamtéž.

14 HAVLÍČKOVÁ KYSOVÁ, Šárka. Metafory, kterými hrajeme: perspektivy a meze české kognitivní teatrologie. *Theatralia*, Brno: Masarykova univerzita, 2015, roč. 18, č. 1, s. 65-84.

15 Tamtéž.

V našem prostředí dosud nevznikla publikace, která by se obšírněji zabývala přístupy kognitivní teatrologie, zatímco ve světě se tomuto tématu věnují badatelé téměř již třicet let. Jsou to například teatrologové Bruce McConachie, Elizabeth Hart, či Ákos Seress. Kognitivní věda je interdisciplinární aktivitou, bere v potaz vědy, jako jsou např. psychologie, antropologie a hlavně neurologie. Důležitý je její přístup, který předpokládá, že naše vnímání se vyvíjí vzhledem k evoluci a vývoji našeho mozku.[16]

Havlíčková Kysová pro své účely rozlišuje pojmy kognitivní věda, která se zabývá především empirickým bádáním a experimentem a kognitivní studia, která jsou obecnější a pracují v nich filosofové, antropologové a další humanitní vědci. Kognitivní studia nepopírají předchozí filosofické poznatky, ale snaží se je obohatit novými vhledy. [17] To považuji za důležitý fakt, jak vnímat jejich místo na poli bádání o divadle.

Podle kognitivních přístupů tedy předpokládám, že člověk disponuje nějakými vrozenými dovednostmi, konkrétně dovednostmi poznávání, vnímání a uskutečňování z toho vyplývajících závěrů. Pokud jsem na začátku této kapitoly vyslovila tezi, že okolní svět by neexistoval bez našeho vnímání, nemyslela jsem tím konec jeho fyzické existence, chtěla jsem tím jen poukázat na možnou sílu našeho vědomí. Již zmíněnou studií se pokusím přiblížit, na jakých principech naše vědomí pracuje.

Z uvedeného textu uvádím základní pojem **konceptuální metafora**.[18] Tu Havlíčková Kysová pojímá jako filosofický přístup, popisující proces poznávání. V našem kontextu kognitivní teatrologie, nebudeme o metafoře přemýšlet, jako o básnickém či jazykovém vyjádření, ale jako o prvotním vnímání našeho bytí ve vztahu ke světu. Pomocí těchto metafor je člověk schopen rozeznávat pojmy. Jsou to prvotní mechanismy, *„[...] v nichž se lidé setkávají s okolním světem [...]“*[19] S touto podmínkou by rovněž mohl souviset výklad Eriky Fischer-Lichte z *Estetiky*

16 Nejstarší částí je reptilní mozek, který ovlivňuje fyziologické procesy jako je dýchání, tlukot srdce atd. Dále jde o limbický mozek, jež má na starosti schopnost pozornosti, dlouhodobou paměť a emoce. Vývojově nejmladší je neokortex (kůra mozková), která nám umožnila zlepšení paměti, koncepční myšlení a dovednost jazyka. Tato poslední část mozku je také označována jako vědomí. Viz HAVLÍČKOVÁ KYSOVÁ, Šárka. Metafory, kterými hrajeme: perspektivy a meze české kognitivní teatrologie. *Theatralia*, Brno: Masarykova univerzita, 2015, roč. 18, č. 1, s. 65-84.

17 Tamtéž.

18 Tamtéž.

19 Tamtéž, s. 70.

performativity bytí-ve-světě.[20] V něm si uvědomujeme podmínku našeho vlastnění těla, skrze které jsme schopni vyjádřit svou mysl. Tak se vracím ke své tezi v úvodu této kapitoly: „*že, naše tělesné projevy často odrážejí procesy odehrávající se v naší mysli*“. Koncept Havlíčkové Kysové tak můžeme podpořit tvrzením Eriky Fischer-Lichte, že poznávání je vtělenou aktivitou.[21]

Havlíčková Kysová zastává názor, že lidská bytost si vytváří významy pomocí konceptů, například ty, které si osvojujeme již v raném věku, označujeme jako **primární metafory**.[22] Pracují na nevědomé úrovni v rámci každodennosti. A podle Havlíčkové Kysové jde o prvotní schopnost učení, díky kterému vytváříme složitější koncepty. Naše bytí ve světě je podmíněno kognitivně, to znamená, že máme nějaké vrozené schopnosti, a zároveň je ve hře kulturně podmíněná metafora, která „*spolutvoří zkušenosti*“.[23] Tu podle mého mínění můžeme označit právě jako společenské konvence. Havlíčková Kysová takto hovoří o „*formování ve vtělenou mysl*.“[24] S tímto faktorem souvisí „*metafora obsažnosti/obsahování*“,[25] což je představa naši mysli, nacházející se uvnitř těla. Tuto představu kognitivní studia určují jako základní koncept vnímání nás sebe samých. Zde vidím souvislost s konceptem ztělesnění a vtělené mysli Eriky Fischer-Lichte, kterým se v práci budu ještě později konkrétněji zabývat.[26]

Další pojem, který v této kapitole zmíním, je **konceptuální integrace**,[27] neboli míšení konceptů. Jedná se o lidskou schopnost propojit dvě domény, aby nám mohla vzniknout nová. Je nám tak umožněno vnímat složitější pojmy, které spolu třeba zdánlivě nesouvisí.[28] Havlíčková Kysová tvrdí, že tyto vrozené

---

20 FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konári, 2011, 334 s.

21 Tamtéž.

22 Jsou to koncepty: základní úrovně, prostorových vztahů a tělesných akcí. Příklad prostorového vztahu může být *„schéma začátek-cesta-cíl“.* Tato primární metafora předchází dalším, které nám v životě budou organizovat události do podoby příběhu (začátek-střed-konec). Viz HAVLÍČKOVÁ KYSOVÁ, Šárka. Metafory, kterými hrajeme: perspektivy a meze české kognitivní teatrologie. *Theatralia*, Brno: Masarykova univerzita, 2015, roč. 18, č. 1, s. 65-84.

23 Tamtéž, s. 71.

24 Tamtéž.

25 Tamtéž.

26 FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konári, 2011, 334 s.

27 HAVLÍČKOVÁ KYSOVÁ, Šárka. Metafory, kterými hrajeme: perspektivy a meze české kognitivní teatrologie. *Theatralia*, Brno: Masarykova univerzita, 2015, roč. 18, č. 1, s. 65-84.

28 *„[…] umožňují chápat složitější pojmy, jako je „stojící“ […], a dokonce „vzpřímený člověk“ a „zadrž svůj hněv“. Jejich základem jsou tedy pojmová/konceptuální primitiva „nahoře“ a „dole“ […] a „obsahování“. […] Metaforické vyjádření „zadrž svůj hněv“ vyplývá z naší schopnosti pochopit, že člověk, jenž v sobě „obsahuje“ hněv, může být pobídnut k tomu, aby ho v sobě obsahoval i nadále, tj. „zadržel ho“, „nepouštěl“ ze sebe ven.“* Viz Tamtéž, s. 78.

kognitivní schopnosti, které během svého života rozvíjíme, jsou lidem společné bez ohledu na kulturu po celém světě.[29] Mými slovy jsou to podobné vzorce chování a postupy, kterými člověk poznává svět a učí se popisovat svou existenci v něm.

Naše myšlení také disponuje **obrazovými schématy**,[30] což jsou vlastně jakési opakující se vzorce. Mezi příklady takovýchto struktur autorka zde citované studie článku zmiňuje: *„část – celek“*, *„nahoře – dole“, „centrum – periférie“,* či právě již zmíněné schéma *„obsažnosti“*, které rozvíjí důležitý vztah *„uvnitř a vně“*. Během života svět samozřejmě nepoznáváme jen kognitivně – pomocí vrozených funkcí, ale také jsme ovlivňováni kulturou a způsobem života.[31]

Popisovaná teorie mě vzbuzuje k myšlence, která se zabývá přirozenou schopností lidského napodobování. To by mohlo vysvětlovat motivaci naší účasti na divadelním představení. Začnu operovat známou tezí, že člověk se učí pomocí dovednosti právě napodobováním. Logicky tomuto úkonu předchází činnost pozorování situací, ty mohou být různé a jednou z nich je právě sledování divadla. Zároveň, jak zmiňuje Havlíčková Kysová, napodobování se nikdy neobejde bez prožitku,[32] a ten se odráží do našeho bytí ve světě. Událost nabývá na důležitosti právě s intenzitou těchto prožitků. Na celou tuto tezi by se dalo nahlížet i ze strany divadelních tvůrců (klidně bych si dovolila zahrnout jakékoliv umělecké jednání). Ti vytváří nápodobu situací, emocí neboli žité reality. Usilují o pochopení bytí ve světě, jež si však musí znovu od začátku zpodobnit, a poté mohou z tohoto zpodobnění vyvozovat kontexty a závěry. Jako umělečtí tvůrci tím zprostředkovávají dialog, který v divadle nabývá intenzity díky tomu, že recipient je obsažen přímo v uměleckém díle.

1.3. Empatie, zrcadlové neurony

Předchozí popsaný proces by mohl souviset s naší přirozenou schopností učení se. V kognitivních studiích nalézám líčení této zákonitosti pomocí

29 HAVLÍČKOVÁ KYSOVÁ, Šárka. Metafory, kterými hrajeme: perspektivy a meze české kognitivní teatrologie. *Theatralia*, Brno: Masarykova univerzita, 2015, roč. 18, č. 1, s. 65-84.

30 Tamtéž.

31 *„Je nám známo, že Brechtova hra Zadržitelný vzestup Arthura Uie je podobenství o nástupu Adolfa Hitlera k moci. Jak poznáme, že jde o podobenství, a jak poznáme, že je „zpodobována právě cesta A Hitlera k moci? Na kognitivní úrovni jsme schopni sledovat (tj. Vnímat, chápat i tvořit) začátek, průběh a konec (či vyvrcholení) Hitlerovy cesty k moci na příběhu Arthura Uie. K tomu, abychom poznali, kdo je zpodobňován, musíme mít jisté znalosti – z historie, politiky atd., tj. Naše rozpoznání této metafory je podmíněno nejen kognitivně, ale také kulturně.“* Viz Tamtéž, s. 73.

32 Tamtéž.

zrcadlových neuronů[33] a schopnosti **empatie**.[34] Zrcadlové neurony jsou buňky, které *„se aktivují […], když reagujeme na záměrnou motorickou akci, která směřuje k nějakému cíli.“*[35] To znamená, že při sledování lidského jednání, naše neurální sítě reagují stejně jako ty v mozku člověka, který akci provádí. Zrcadlíme nonverbální pohyby druhého. Naše svaly se aktivují a opakují pohyby pozorovaných objektů za předpokladu *„provázanosti emocí s fyzickým projevem“*.[36] S tím úzce souvisí schopnost empatie, která není chápána ve smyslu emocí, ale jako schopnost vnímání, se kterou se rodíme. Empatie *„[…] umožňuje poznat něco o tom, co zamýšlí a pociťuje někdo jiný.“*[37] Vede nás k pocitu *„účasti“*. Pro diváky to znamená, že pak dokážou lépe rozpoznávat divadelní znaky a předvídat chování na scéně. V praxi si situaci můžeme představit tak, že většinou automaticky přebíráme hlavně fyzické reakce druhých na sebe (když se někdo usměje, též mu to opětuji úsměvem.) Tato schopnost nás může vytrhovat z našeho nitra a pomáhat nám vnímat sama sebe skrze druhé lidi. Je však nutné mít schopnost vcítit se do situace, nebo druhých osob, a zároveň musíme umět rozlišit, jaké pocity patří nám od vjemů k nám přicházejících.[38]

Koncept empatie je pro mou práci důležitý, jelikož si díky němu dokáži lépe představit, jak funguje vznik fyziologických reakcí diváků během představení. Zároveň jsem popsala, jakými schopnostmi okolí vnímáme. Naváži zde souvisejícím konceptem Eriky Fischer-Lichte tzv. **autopoietické**[39] **zpětnovazební smyčky** a jejího pojmu *„stínové simulace dění na scéně“*.[40] Pomocí našich reakcí zdůrazňuje, že estetický zážitek z představení nezávisí na *„uměleckém díle, ale na interakci všech zúčastněných. Dění samotné se zdá důležitější než to, co se děje.“*[41] Autopoietická zpětnovazební smyčka je tak závislá na naší schopnosti empatie, pomocí níž jsou všichni (jak diváci, tak aktéři), schopni pocítit *„fyzickou*

---

33 HAVLÍČKOVÁ KYSOVÁ, Šárka. Metafory, kterými hrajeme: perspektivy a meze české kognitivní teatrologie. *Theatralia*, Brno: Masarykova univerzita, 2015, roč. 18, č. 1, s. 65-84.

34 Tamtéž.

35 Tamtéž.

36 Tamtéž.

37 Tamtéž.

38 MÍLEK, Petr. *Přes hranici empatie – systematické konstelace*. (přednáška) Praha: AV ČR, 15. 3. 2018

39 Autopoietický = sebetvořící a seberozvíjející, se samopohybem. Viz *ABZ slovník cizích slov* [online]. 2018 [cit. 2018-05-13]. Dostupné z: https://slovnik-cizichslov.abz.cz/web.php/hledat?cizi_slovo=autopoietický&typ_hledani=prefix

40 FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konári, 2011, 334 s.

41 FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konári, 2011, s. 49.

spolupřítomnost",[42] ovšem za předpokladu přijatých podmínek, se kterými všichni zúčastnění daného představení souhlasí. Poté mohou vznikat určité konvence divadelního chování. Tak je během představení utvářeno společenství, které je ovlivňováno již zmíněnou autopoietickou zpětnovazební smyčkou. Fischer-Lichte tuto divadelní zákonitost popisuje jako neovladatelnou a spouštějící se přirozeně.[43] Její podmínka vzniku je však ovlivněna poskytnutím prostoru a samohybností. Vyžaduje participaci všech zúčastněných, nelze ji naplánovat, či plně ovládat. Pomocí ní nám tak nevznikají pozice tvůrců a recipientů, nýbrž všichni se stáváme spolutvůrci:[44] *„Divák není svědkem daných procesů – během představení se jich přímo účastní a zakouší je na vlastní kůži."*[45] Při představení vnímáme neustálou záměnu rolí a diváckou participaci. V tomto společenství se vymaňujeme z běžné přítomnosti, vytváříme vlastní pravidla, prostor i čas. Jsme tvůrci nové reality, kterou ale zažíváme v konkrétním přítomném čase.

V rámci této kapitoly jsem nastínila, že člověk disponuje určitými vrozenými dovednostmi vnímání a empatie. Pomocí náhledu kognitivních studií nyní dokážu přesněji vyargumentovat motivace, které vedou diváky k účasti na divadelní události. Je pro nás přirozené pozorovat naskytnuté situace, abychom byli schopni je později napodobovat či analyzovat. Důležitým pojmem se stává konceptuální metafora, která označuje určitý proces, jakým způsobem vznikají naše představy o světě a poznání. S tím souvisí lidská schopnost vnímání sama sebe v metafoře obsažnosti, kdy rozlišujeme, co se nachází uvnitř a vně nás. Jakožto tělesné bytosti jsme schopni představy okolního světa uvnitř nás samých a zároveň vnímání vnější existence. Pomocí empatie se v nás celý svět neustále zrcadlí a my v něm. Proces vnímání je ovlivňován prožitkem a emocemi, pomocí toho si lépe vykládáme poznání vnímané reality.

42 Tamtéž.
43 Tamtéž.
44 Tamtéž.
45 Tamtéž, s. 55.

2. Vnímání divadla, utváření divadla

V druhé kapitole se soustředím na specifikaci procesu vnímání během divadelních událostí. Poté co jsme se v první kapitole zabývali vnímáním obecně, je třeba divadelní oblast odlišit jak od vnímání běžné reality, tak i od ostatních forem umění. Za tímto účelem představím koncepci Waltera Benjamina, který pracuje s pojmem aura uměleckého díla, především ve stati *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti.*[46] Rovněž zmíním další pojmy a jejich specifikaci z *Estetiky performativity*[47] Eriky Fischer-Lichte, konkrétně nás bude zajímat koncept zabývající se materiálností divadelního představení. To nám může napomoci blíže pochopit, co se na jevišti odehrává, a tudíž čeho konkrétně je divák při představení svědkem. Fischer-Lichte ve své koncepci uvádí materiálnost ztělesnění, na kterou se především v této kapitole detailněji zaměřím. Pro můj teoretický základ práce je důležitý fakt fenoménu vlastnění těla, jenž je důležitým faktorem při poznávání světa.

2.1. Specifikum divadelní události

Walter Benjamin ve své stati upozorňuje na fenomén technické reprodukovatelnosti uměleckého díla a jako příklad uvádí filmové umění, jehož podmínkou vzniku je právě tato reprodukovatelnost.[48] Myslím si, že v současnosti, více než v době vzniku zmíněné stati, jsme ještě více ovlivněni technickou reprodukovatelností umění, kdy například film v našem světě vnímání jako umění většinou dominuje. Tyto formy reprodukovatelného umění, podle Benjamina, ztrácí vlastnosti **aury**, ta je svázána s pojmy *„zde“* a *„nyní“*. Podmínka přítomnosti aury je jedinečnou existencí, není možné ji v žádném případě reprodukovat, je to ojedinělost zjevení, autentičnost a vychází z funkce rituálu, ve kterém je kladen důraz na samotnou existenci díla, oproti jeho recepci.[49]

Dalo by se říci, že aura dokazuje jakousi elementární přítomnost dané věci, kterou jsme schopni poznávat na konkrétním místě a čase, ve kterém se spolu s ní

46 BENJAMIN, Walter. Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: BENJAMIN, Walter. Dílo a jeho zdroj. Praha: Odeon, 1979, s. 17–47.

47 FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konári, 2011, 334 s.

45 BENJAMIN, Walter. *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti.* In: BENJAMIN, Walter. *Dílo a jeho zdroj.* Praha: Odeon, 1979, s. 17–47.

49 Tamtéž.

nacházíme. Abychom mohli auru vnímat, připadá mi důležité, připomenout naši schopnost empatie, kterou například při sledování filmu ztrácíme.[50]

Ještě specifičtější, než je Benjaminův pojem aura, bych uvedla termín Eriky Fischer-Lichte, „**materiálnost představení**“,[51] což lépe specifikuje představu o tom, co na nás v divadle působí díky autopoietické zpětnovazební smyčce. Prostředky, které na divadle vnímáme, jsou samozřejmě povětšinou materiálními předměty, ale ty samy o sobě ještě nic neznamenají. Musíme jim určit dané významy a tím je zapojit do zpětnovazební smyčky, ve které divadelní představení teprve celé existuje.

Nyní představím několik příkladů, co Fischer-Lichte myslí pod pojmem materiálnost představení. Jako první uvedu atmosféry, které fungují jako prostorový prožitek. Diváci jsou atmosférami obklopeni a neexistují vně.[52] Přesněji bych to určila tak, že s nimi přímo spoluexistují. Poté co nás atmosféry obklopí při příchodu do prostoru, je plně začneme obsahovat a napomáhat jejich další tvorbě. Nebo se také může stát, že nás neosloví, jednoduše je nevnímáme a potom pro nás není vytvořena jejich existence. Dále do materiálnosti představení můžeme zařadit pachy, s nimiž se dá dobře pracovat, pokud se během představení například vaří a my už tak můžeme podvědomě rozeznávat připravovaný pokrm, aniž bychom ho přímo viděli. Materiálnosti představení, které nám mohou působit až fyzickou bolest, jsou zvuk a světlo, které jsme schopni vnímat i citlivostí kůže. Zvláště pokud jsme vystaveni častým přeměnám světelnosti, může docházet ke změnám nálad.[53]

Všechny tyto uvedené příklady jsme schopni vnímat svými smysly, a tudíž svou tělesností. Jsou to jednotky představení, které až pomocí našeho přemýšlení a zasazování do kontextů dostávají určité významy. Mezi další materiálnost představení řadí Fischer-Lichte právě tělesnost, kterou se pokusím podrobněji specifikovat. Téma tělesnosti je v současné době aktuální a dokládá to svým tvrzením i švýcarský teatrolog Andreas Kotte ve své publikaci *Divadelní věda.*

50 MÍLEK, Petr. *Přes hranici empatie – systematické konstelace*. (přednáška) Praha: AV ČR, 15. 3. 2018

51 FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konári, 2011, 334 s.

52 Tamtéž.

53 Tamtéž.

Úvod,[54] který zmiňuje, že vzhledem k elektronickým médiím se u nás probouzí hlad po tělesnosti, existenci těl, opravdovosti a jedinečnosti bytí.[55]

2.2. Koncept ztělesnění

Doposud jsme několikrát narazili na **koncept tělesnosti** jak u Maurice Marleau-Pontyho, Šárky Havlíčkové Kysové, tak i u Eriky Fischer-Lichte, a na fakt, že existence ve světě je podmíněna vlastněním těla. Vnímáme tělesně jak sami sebe, tak druhé. Vjemy a poznání k nám tedy i tělesně přicházejí pomocí smyslů. V divadelním prostoru aktéři doslova ukazují těla v celé jeho obsažnosti a jak je už popsáno výše, ostatní na ně nonverbálně reagují: *„Druhý je pro nás duch, dlící v nějakém těle, a v celkovém vzezření tohoto těla je pro nás jakoby obsažen celek všech jeho možností.“*[56] Tělo je tudíž jeden z našich nejsilnějších komunikačních nástrojů – vedle řeči. Fischer-Lichte poznamenává, že tělo je materiál naší vlastní existence.[57] Tělo se tak stává rovněž materiálem na divadle. Andreas Kotte tento akt nazývá gestickou akcentací. Tělesnost se v divadle stává s ohledem na znak znaků variantou hraní odpovídají variantám komunikace.[58]

Fischer-Lichte ve své *Estetice performativity* odlišuje pojmy **sémiotické tělo** a **tělo fenomenální**.[59] V sémiotickém těle vytváříme znaky pro hereckou postavu, dalo by se říci, že u aktéra proběhlo *„odtělesnění“*, při kterém se vzdává sám sebe, a naopak podstupuje akt ztělesnění postavy. Jednání s tímto tělem se nevztahuje k bytí-ve-světě. Naopak fenomenální tělo je čirá přítomnost nás samých, odpovídá i naší existenci. Tato dvě těla se při představení neustále prolínají.[60] Sémiotické tělo bych tak zařadila do kontextu ztvárnění herecké postavy na jevišti a fenomenální tělo poukazuje na samotné bytí herce. Touž podstatou vystupování performera před publikem jsou také případy, kdy herecká postava může být zrušena a tím je zdůrazněno samotné bytí aktéra. Nikdy však tato dvě těla nemůžeme od sebe plně

54 KOTTE, Andreas. *Divadelní věda: úvod*. Praha: KANT pro AMU v Praze, 2010. Disk (Akademie múzických umění v Praze), 220 s.
55 KOTTE, Andreas. *Divadelní věda: úvod*. Praha: KANT pro AMU v Praze, 2010. Disk (Akademie múzických umění v Praze), 220 s.
56 MERLEAU-PONTY, Maurice, MÉNASÉ, Stéphanie, ed. *Svět vnímání*. Praha: Oikoymenh, 2008. Oikúmené, svazek 6, 79 s.
57 FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konári, 2011, 334 s.
58 KOTTE, Andreas. *Divadelní věda: úvod*. Praha: KANT pro AMU v Praze, 2010. Disk (Akademie múzických umění v Praze), 220 s.
59 FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konári, 2011, 334 s.
60 Tamtéž.

oddělit, odtělesnit. Nemůžeme totiž zapírat své bytí-ve-světe. Jak Erika Fischer-Lichte zmiňuje ve své jiné studii *Ztělesnění/Embodiment*, zabývající se tímto tématem, individuální přítomnost performera je podmínkou vzniku dramatické postavy.[61] Fischer-Lichte dále zmiňuje, že důležitým faktorem je také zapojení hlasu, který náleží jak k materiálnosti tělesnosti, tak prostorovosti a zvukovosti, díky tomu, že se svým vznikem opouští konkrétní tělo.[62] Jedná se o materiál, jež můžeme v divadelní tvorbě přetvářet k různým potřebám. Řeč funguje jako znak jazyka, který v průběhu hry nově utváříme, aniž by se konkrétní jazyk musel používat.[63]

Fischer-Lichte problematiku hlasu upřesňuje výrokem: *„Promlouvá jím samo mluvčí bytí-ve-světě a oslovuje bytí-ve-světě svých posluchačů.“*[64] Tato teze dle mého také poukazuje na nutné uvědomění si „bytí-ve-světě“ diváků. To má totiž stejné podmínky jako „bytí-ve-světě“ herců. Odlišnost spočívá v prostoru, ve kterém se obě skupiny nacházejí. Nemyslím si, že hlediště na rozdíl od jeviště má sémiotický charakter. Nevytváří se v něm znaky, ale „pouhé“ reakce. Ty jsou díky zpětnovazební smyčce mezi dvěma zmíněnými prostory přenášeny a mohou se tak tyto dva prostory mezi sebou úzce dotýkat. Nikdy však nesplynou plně dohromady. Jedinečnost této komunikace tkví také v tom, že pomocí schopnosti empatie a zrcadlových neuronů jsou diváci schopni pocítit samo ztělesnění herců.

2.3. Emerze (vynoření se) významu

V předchozí části textu jsem vysvětlila, jak přemýšlím nad způsoby vnímání a co konkrétně na nás může v divadle působit. Tento proces logicky vede k tvorbě významů. Materiálnosti představení vytvářejí významy, které se v rámci hry neustále vynořují a následně mizí. Na diváky však mají trvalý účinek. Již v první kapitole své práce jsem popsala, že jsme schopni tvorby významu pomocí primárních a konceptuálních metafor a nyní tento fenomén ozřejmím v rámci divadelního kontextu opět pomocí myšlenek Eriky Fischer-Lichte z její *Estetiky performativity*.

---

61 FISCHER-LICHTE, Erika. Ztělesnění / Embodiment. In: ROUBAL, Jan, ed. *Souřadnice a kontexty divadla*. Praha: Divadelní revue, 2005, 135–139.

62 FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konári, 2011, 334 s.

63 Tamtéž.

64 Tamtéž.

Tvorba účinku a významů, jsou podle mě, doprovázející se jevy, které bych pomocí autorky Fischer-Lichte rozdělila na dva zdroje vnímání divadelního představení. První způsob tvorby významu je založen na kauzalitě představení a vytvoření divadelních znaků. To celé už ze své podstaty přímo obsahuje určité významy a dohromady tvoří kontexty.[65] Postrádáme zde větší roli subjektivity. Druhý způsob tvoření významu bychom mohli označit jako vyvolání účinku, oproti prvnímu, který se blíží spíše k zprostředkování významů.[66] Tento „vyvolávací" způsob vnímání se odvíjí od fenomenálních a autoreferenčních znaků. Subjekt vnímá jednotlivé materiálnosti během sledování hry, kdy určité věci vidí tak, jak jsou (světlo je modré, herec je tlustý, hlas má hluboký, osvětlení rychle mění intenzitu), všechny tyto vjemy k nám neustále promlouvají a jsou schopny pozorovateli navozovat asociace,[67] myšlenky, vynořující se vzpomínky. Tento proces je také veden naším podvědomím a my jako diváci reagujeme tělesnými projevy, které zapojujeme do autopoietické zpětnovazební smyčky, stáváme se tak spolujednajícími. Jak zmiňuje Fischer-Lichte, aktéři nedělají nic jiného, než že pracují s materiálností a diváci díky tomu vytvářejí významy.[68] Proto je možná existence nekauzálních inscenací, které se snaží pracovat „jen" s materiálností divadla a významotvornost nechávají pouze na přihlížejících.

Myslím si, že oba způsoby tvorby významu jsou emerzního charakteru, což znamená schopnost vynořovat se proti naší vůli. Také je důležité si uvědomit, že při vnímání celého představení nejsme schopni přesně rozlišit, jaký způsob k nám v danou chvíli promlouvá. Oba dva hrají svou roli ve vyvolávání našich vzpomínek a zážitků. Vnímáme je již v celém kontextu našich představ a nikdy dopředu nemůžeme tušit, k jakým asociacím nás tyto vjemy přivedou. Tvůrci nejsou schopni se plně zmocnit divákova myšlenkového procesu. Všechna rozhodnutí jsou tak přenechána vnímajícímu: *„Vnímat něco vědomě znamená vnímat to jako něco."*[69] Tato věta dokazuje, že není vjemu, který by na nás nemohl působit. Můžeme pouze sledovat, jak silná myšlenka se nám díky němu vynořila. Cituji dále *„[...] význam*

65 FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konári, 2011, 334 s.
66 Tamtéž.
67 *„Podobně jako vzpomínky referují asociace k předchozím prožitkům, znalostem či zkušenostem, jedinečným subjektivním zážitkům i nepsanému kulturně-společenskému kódu."* Viz tamtéž, s 206.
68 Tamtéž.
69 Tamtéž.

vzniká vlastním aktem vnímání.“[70] To by mohlo znamenat, že čím více apelujeme na samotnou materiálnost vnímaného objektu, či podle Benjamina auru věcí, je příznivější šance k silnému vynoření asociace.[71]

Důležitým faktem také je, že je nemožné předvídat tvorbu těchto asociací. Režiséři či aktéři nad tímto procesem nemůžou mít vědomý vliv, vše se to totiž děje bez úsilí samotného vnímatele, třeba i proti jeho vlastní vůli. Proto jsou tyto procesy označovány jako emerzní. Samozřejmě nechci tvrdit, že divadelní tvůrci nad tvorbou významů a asociací postrádají zcela kontrolu. Mohou pracovat s potenciálem materiálnosti představení, která k nim vede. Fischer-Lichte například zmiňuje prolamování tabu, což může být téma, které předpokládá vyvolání podobného účinku u většiny zúčastněných.[72]

V této kapitole jsem tedy osvětlila specifičnosti divadelní události od běžné reality. Ta podle Waltera Benjamina tkví v tom, že divadlo vždy bude obsahovat určitou auru, která zaručuje, že se vše odehrává *„zde“* a *„nyní“* a zároveň podstata aury vyvěrá z principů rituálu. Její jedinečnost spočívá v tom, že ji nerozpoznáváme až po vytvoření významu ze sledovaných materiálnost, ale svou tělesností už při prvotním setkání se s ní. Tento Benjaminův auratický koncept dále rozvíjí fenomén materiálnosti divadelního představení Eriky Fischer-Lichte. Teorie ztělesnění se štěpí na rozlišování sémiotického a fenomenálního těla, což lépe osvětluje podmínku našeho bytí-ve-světě. Dále je třeba zdůraznit, že toto bytí-ve-světe je platné i pro diváky. A právě díky, na začátku práce popsané schopnosti empatie, mohou diváci přijímat i tělesnost neboli bytí-ve-světě herců. Emerze významu oproti tomu vysvětluje, jak sledování divadla spouští naše myšlenky, pocity a vzpomínky, které vedou k novým asociacím a k neustálému přetransformovávání konceptuálních metafor. To vše opět doprovází naše emoce, které jsou tímto konáním vzbuzovány, a my jsme jimi ovlivňovány. Důležitým faktem také je, že tvůrci disponují omezenou schopností předvídání, jaké asociace v nás mohou vyvolávat.

---

70 Tamtéž.

71 *„Fenomény tak mohou být zasazeny do libovolného kontextu, s nímž nejsou spjaty buď vůbec, nebo jen řadou asociačních procesů.“* Viz FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konári, 2011, s. 206.

72 Tamtéž.

3. Pozice diváka

V této poslední teoretické kapitole je zapotřebí zabývat se konkrétněji diváckými pozicemi při sledování (vnímání) divadelního konání. Je nutno si totiž uvědomit, jaké postoje coby recipienti můžeme zaujímat. Vrátíme se k naší účasti na představení a zamyslíme se nad tím, jak ke mně, jako divákovi, může být přistupováno samotným umělcem, a jaké role můžu v díle zastávat. Či jinak řečeno, jestli je možné nějaké přerozdělení pozic daných na začátku představení (myšleno tím aktérské a divácké role). Znovu se také vrátím k našemu vnímání, ale už v kontextu uvědomování si dané situace na divadle, jelikož recipienti jsou neodmyslitelnou složkou divadelního díla, kteří se podílí na vzniku nové umělecké komunikace a disponují nezměrným vlivem na zpětnovazební smyčku.

V předchozích kapitolách jsem se snažila popsat, jak vypadají procesy vnímání, které používáme jak ke vztahování se k okolnímu světu, tak konkrétně v divadle. Mojí motivací bylo přiblížení a naznačení divácké svobody vnímání divadelního představení, kterou potvrzuje i tvrzení Andrease Kotteho, že nakonec diváci určují, jestli se dívali na divadlo.[73] Samozřejmě recipienty k tomu nabádá určitý kulturní úzus, z kterého vyvěrá divadelní komunikace. Marleau-Ponty zmiňuje, že pro člověka je důležité nepodřizovat svět jen z hlediska naší žité reality, ale vše, co okolo nás existuje, má své vlastní systémy a pravidla odlišné od těch našich.[74] Divadelní tvůrci pracují s novými systémy a záleží pouze na divácích, jestli budou ochotni je přijmout. Pokud to udělají, vyvstává nám nová otázka: jak velký prostor k zahrávání si s diváky, v těchto nově vytvořených konvencích během divadelního představení, mají divadelní aktéři a režiséři?

3.1. Spolupřítomnost

Předpokládám, že existují stavy, kdy jsme plně pohlceni novými podněty, díky kterým jsme schopni zapomínat na svou vlastní existenci. Tento stav se neustále prolíná se situacemi vědomými. Ty můžeme pozorovat a pak se jimi nechat vést, zahájit protireakci, anebo z nich úplně vystoupit. Důležitá je totiž naše

73 KOTTE, Andreas. *Divadelní věda: úvod*. Praha: KANT pro AMU v Praze, 2010. Disk (Akademie múzických umění v Praze), 220 s.

74 MERLEAU-PONTY, Maurice, MÉNASÉ, Stéphanie, ed. *Svět vnímání*. Praha: Oikoymenh, 2008. Oikúmené, svazek 6, 79 s.

schopnost vnímání sebe sama. V té se odráží naše osobní nastavení, které vyvěrá ze životních zkušeností, s nimiž do divadla přicházíme. Neustále tedy odrážíme vlivy okolního světa na nás působící. Souhlasím s Marleau-Pontym, že recipient vyhledává umění, protože se snaží neustále konfrontovat se světem a sebou samým.[75] To může být platnou motivací i pro samotné tvůrce. Všichni tak vytváříme nevyčerpatelný dialog prostřednictvím umění. Tato diskuze však může plně fungovat za podmínky uvědomění si situací, ve kterých se při jejich probíhání nacházíme. Musím však zdůraznit, že ne všechny znaky komunikace automaticky umíme rozpoznávat. Abychom jim rozuměli a mohli je použít, musíme projít procesem učení. Vyslovená podmínka platí i pro komunikaci divadelní. Je důležité naučit se hovořit a umět přijímat názory.

Jak zmiňuje Jacques Rancière, divadlo by se dalo označit jako oslava společenství.[76] Je to vytvoření vlastního světa s novými pravidly pro přítomné účastníky (tím znovu myslím aktéry s diváky). Nebudu se nadále zabývat, jak se navzájem ovlivňují, konkrétněji však přiblížím vnímání rolí diváckých a tvůrčích. Z těch se totiž odvíjí motivace, které nás vedou k účasti na divadelním představení a určují nám pozice v komunikaci, kterou mezi sebou vytváříme. Samozřejmě, je možná určitá výměna rolí, ale právě kvůli zmíněným motivacím nemůže nastat úplná. V minulosti se vzájemné ovlivňování někteří tvůrci snažili zcela zrušit, či později vytvořit z diváka plnohodnotného aktéra. Divácká participace na události existuje neustále, díky podmínce naší tělesnosti a všem principům popsaným v předchozích dvou kapitolách této bakalářské práce. Všichni zúčastnění divadelního představení se tedy stávají spolutvůrci.[77]

3.2. Emancipovaný divák

Jako stěžejní koncept bych chtěla v této části použít myšlenky z díla *Emancipovaný divák* Jacquesa Rancièra, který se ve své práci věnuje filosofii vzdělávání a politice umění. Zabývá se postavením žáka a učitele, v našem konceptu recipienta a umělce, který skrze své dílo promlouvá ke společnosti. Jeho

75 MERLEAU-PONTY, Maurice, MÉNASÉ, Stéphanie, ed. *Svět vnímání*. Přeložila Kateřina GAJDOŠOVÁ. Praha: Oikoymenh, 2008. Oikúmené, svazek 6, 79 s.

76 RANCIÈRE, Jacques. *Emancipovaný divák*. Bratislava: Divadelný ústav, 2015, 127 s.

77 Řadím k nim i režiséra, nebo scénografa, i když se přímo tělesně na jevišti. Jsou totiž obsaženi ve vytvořené materiálnosti představení.

hlavní teze zní, že by každému z nás měla být dána rovná šance a věnována péče, protože nikdo nejsme předurčeni k tomu, abychom konali ve svém životě pouze několik konkrétních činností, na které se zaměřuje naše vnímání.[78] Tento výrok můžeme přiblížit i příspěvkem Waltera Benjamina, který tvrdí, že může nastat setření hranic mezi konzumenty a příjemci.[79]

Rancière se ve svém konceptu věnuje lidské komunikaci a jaké role v ní subjekty zastávají. Podmínkou pro každou komunikaci je nějaká vzdálenost, která nás motivuje, se k něčemu přiblížit a danou věc pochopit.[80] Bohužel, dnešní většinový stav komunikace je postaven na tom, že tato vzdálenost není přijata a učitel (označujeme tak někoho, kdo k nám mluví a úkolem žáka je hlavně vnímat) jedná tak, že chce zmenšovat propast mezi neznalostí nevědomého a poznáním. To ho nutí být neustále o krok vpřed. Paradoxně tak mezi sebou a vnímajícím subjektem vytváří ještě větší propast. *„[…] nevědomost není žádné poznání a poznání není soubor poznatků, ale pozice.“*[81]

Myslím si, že prostor lze uspořádat i jinak, protože takto učitel žáka učí, že je neschopný a vzniká tím nerovnost inteligencí,[82] zatímco jakási rovnost inteligencí neboli **intelektuální emancipace**, stojí na schopnosti pozorování a vkládání vjemů do kontextů. Vracím se tak k části práce zabývající se kognitivní vědou. Ty obhajují, jak důležité „pouhé“ pozorování pro člověka je. Naše poznání totiž můžeme porovnávat s tím, co ještě neznáme. Nevědomý učitel neví, jaká je vzdálenost propasti, uvědomuje si, že sám před ní stojí a ví, že není možné ji zmenšit.[83]

---

78 RANCIÈRE, Jacques. *Emancipovaný divák*. Bratislava: Divadelný ústav, 2015, 127 s.

79 *„Po staletí v písemnictví platilo, že proti nepatrnému počtu píšících stálo tisícinásobné množství čtenářů […] stále větší část čtenářské obce se dostávala – […] - mezi píšící. Začalo to tím, že deníky pro ně otevřely rubriky. […] Tak se ztrácí rozdíl mezi autorem a publikem svůj zásadní charakter.“* Viz BENJAMIN, Walter. *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti.* In: BENJAMIN, Walter. *Dílo a jeho zdroj.* Praha: Odeon, 1979, s. 31.

80 RANCIÈRE, Jacques. *Emancipovaný divák*. Bratislava: Divadelný ústav, 2015, 127 s.

81 Tamtéž.

82 Tamtéž.

83 *„Vzdálenost, kterou musí překonat, není propast mezi jeho nevědomostí a poznáním učitele. Je to jen cesta vedoucí od toho, co už ví, k tomu, co ještě neovládá, ale může se to naučit stejně, jako se naučil všechno ostatní – ne proto, aby získal pozici mudrce, ale proto, aby lépe ovládal umění překladu, aby svoje zkušenosti vložil do slov a svoje slova ověřil, aby svoje intelektuální dobrodružství dal k dispozici jiným a aby si špatně přeložil překlady, v kterých mu jiní předkládají svoje vlastní dobrodružství. Toho, kdo je schopný pomáhat na této cestě, nenazýváme nevědomým učitelem proto, že nic neví, ale proto, že rezignoval na „poznání nevědomosti…“* Tamtéž, s. 14.

Tak by se mohlo přistupovat k pozicím rolí, které vytváříme na divadle, ty vedou z již zmíněných motivací účasti, kdy jsme jako diváci přišli sledovat odehrávané situace. Na začátku představení jsou všem zřejmé. My jsme diváci a oni tvůrci. Tímto přerozdělením už tvoříme nové konvence, se kterými se bude operovat až do konce hry. Pokud jsou role zúčastněných respektovány, můžeme se cítit jako emancipované osobnosti, které mají mezi sebou určitý prostor vytvářející podmínku ke komunikaci. A pokud nastává zapojení diváka do divadelního představení, nemění se jeho role v aktérskou, ale znamená to zapojení dalších procesů vnímání. Nevidím tedy rozdíl mezi fyzicky aktivním a pozorujícím divákem. *„Emancipace tedy začíná, když protiklad mezi pozorováním a konáním zpochybníme.“* [84] Být divákem je totiž naše přirozená pozice ve světě. Divadelní událost dovoluje vnímat skutečnost v novém režimu. Aktéři a zúčastnění spolu komunikují díky autopoietické zpětnovazební smyčce, a tak se neustále ovlivňují. Připuštěním si hranic, ve kterých komunikace funguje, dovoluje mezi nimi nevytvářet vyšší inteligence, které poučují druhé.

Nikdo se nerodí dokonalým čtenářem. Jacquese Rancière připomíná, že neustále něco sledujeme, mluvíme o tom, co vidíme a ověřujeme si, o čem hovoříme.[85] Divadelní komunikace by tedy měla být založena na emancipovaném vztahu diváků a tvůrců, jelikož se nacházíme v reflexi naší každodennosti, v přímé živé komunikaci, ve které jsme neustále nuceni vnímat sama sebe a naše jednání se tak stává vědomým.[86]

Na závěr této kapitoly bych chtěla připomenout, že všichni jsme spolutvůrci divadelního tvaru, který je přítomným procesem. Při příchodu do divadla jsme si vědomi svých diváckých pozic, které vyvěrají z našich motivací účasti. Diváctví je totiž naše přirozenost a až po tomto procesu se můžeme stát jednajícími osobami, které si znovu procházejí nabyté zkušenosti, tímto tvrzením se vracím k začátku své práce. Není možné provést dokonalou záměnu rolí, tím mám na mysli konkrétně v našem osobním prožitku, a ne z perspektivy ostatních zúčastněných. Vzniká zásadní situace, která by se dala označit až za paradoxní, kdy jsme v divadelním

84 RANCIÈRE, Jacques. *Emancipovaný divák*. Bratislava: Divadelný ústav, 2015, s. 16.
85 Tamtéž.
86 BRAUNECK, Manfred. Divadlo, hra a vážnost. In: ROUBAL, Jan, ed. *Souřadnice a kontexty divadla*. Praha: Divadelní revue, 2005, s. 31–41.

představení svědky podobnosti až blízkosti recipientů a subjektů vnímání, což ale vytváří mezi nimi nepřekročitelnou vzdálenost. Propast je totiž základem motivací, proč spolu chceme komunikovat a čím více jako tvůrce vytvořím pro diváka prostor, hlavně k tomu, aby se stal emancipovaným divákem, tím vytvářím i větší prostor pro manévrování svých vlastních tvůrčích zájmů.

Shrnutí teoretických kapitol

Na závěr teoretické části bakalářské práce shrnu několik podstatných bodů, se kterými budu následně operovat při analýze konkrétních představení.

Diváci nemusí být nutně fyzicky aktivní, aby nabyli dojmu, že je s nimi manipulováno. Vnímání a tvoření významů při divadelních událostech je také aktivním plnohodnotnou procedurou. Tvoření významů je neovladatelný a svobodný proces. Podmínka divadelního představení je spolupřítomnost všech zúčastněných, kteří v danou chvíli tvoří nové konvence a používají k nim nové komunikační dovednosti. Tímto faktem se však recipienti stávají znovu manipulovatelnými, protože z charakteru divadelního umění si prožitky formulujeme až po skončení představení.

Postupy tvorby významu a nových konceptuálních metafor jsou pro všechny podobné. Zároveň disponujeme dovedností empatie, proto jsou umělci schopni se k nám přiblížit a my k nim. Ovšem divadelní tvůrce je ten, kdo tvoří prvotní podmínky nové komunikace, operuje tak větším prostorem pro manévrování a manipulaci, nemá však nad diváky plnou kontrolu.

Navzájem sdílíme naše bytí-ve-světě a stáváme se tak společenstvím. Všichni jsme podmíněni naší tělesností. Jsme ovládáni emocionalitou a sílou našeho prožitku. Disponujeme schopností učení se a pomocí kognitivních přístupů můžeme pochopit, kde vzniká motivace příchodu do divadla.

4. Kartografie pekla: Domov

V představení inscenace *Kartografie pekla: Domov* putujeme spolu s jediným aktérem na jevišti neurčitým panelákovým sídlištěm, které se z kontextu následujících událostí nachází v neurčitém severočeském pohraničním městě. V představení se nám prezentují tři příběhy třech mužů, které vypovídají o konfliktech spolusoužití v této oblasti. Dva z nich jsou samotnými obyvateli tohoto sídliště a třetím je Jakub Čermák, který v dané situaci figuruje jako návštěvník jejich domova. Toho jediného také za celou dobu představení spatříme na jevišti, ostatní dva vnímáme pouze pomocí hlasu, který nás provede po místech, spojených s osobními zkušenostmi promlouvajících. Už samotný název inscenace nám napovídá, že tato vyprávění se budou blížit spíše popisům pekla než obrazu hřejivého domova.

Po odehrání prvních dvou příběhů, následuje jakési intermezzo, které předchází poslední části představení. Kauzálně nijak nenavazuje na předcházející a následující děj. Zde se z Jakuba Čermáka stává příjemný hostitel, který je na svůj domov opravdu pyšný, hýčká si ho a rád ukazuje příchozím. Následuje poslední část, pojednávající o osobních vjemech Jakuba Čermáka, jenž nabyl ze zkušeností vyplívajících z předchozího vyprávění. Představení inscenace bych tedy rozdělila na tři hlavní části a jedno intermezzo. Nyní se dostávám k samotnému popisu dění na jevišti, jež je důležité pro pochopení témat, se kterými tvůrce pracuje.

Jediný aktér Jakub Čermák se ocitá na neznámém místě uprostřed panelákového sídliště. Hrací prostor je umístěn před green screen,[87] zde se Čermák nejčastěji pohybuje, jelikož je snímán kamerou. Obraz z kamery je promítán do televizoru, jenž dominuje v popředí celé scény, ale místo zeleného pozadí v něm sledujeme kulisy města pomocí funkce google map. Díky tomu můžeme spatřit místa, o kterých se vypráví. Na začátku aktér používá pohyby, kterými značí, že se prostorově přemisťuje do dané situace v televizi, v té se také poté sám objeví. Je zmatený, rozhlíží se kolem sebe, zároveň k hlasovému prostředku využívá operní zpěv, ve kterém vysvětluje stav, v jakém se zrovna nachází. Z jeho

87 Po použití green screen plátna je možné nasnímaný obraz pomocí techniky „klíčování“ změnit na libovolné pozadí.

dezorientovanosti ho vyvede hlas, patřící prvnímu obyvateli sídliště. Ten se stává jeho průvodcem po městě a ukazuje mu místa, na nichž prožil zásadní situace svého života, z kterých se zformovaly jeho názory o světě a ty také neustále prezentuje. Postupně z nich rozpoznáváme, že působí rasisticky, a následně zjišťujeme, že se jedná o člena neonacistické skupiny.

Ke konci této první části představení postavy spolu začínají vést rozhovor, poněkud intimnějšího charakteru. Přicházíme tedy na to, že aktéra Jakuba Čermáka s neonacistou spojuje jejich homosexuální orientace. V tuto chvíli nastává změna skoro všech vyjadřovacích prostředků a situace působí naléhavěji. Prostor se přesněji ohraničuje světlem a vytváří tak pocit větší blízkosti. Prezentace reality přechází z minulého času do přítomného, situace je zaměřena na dění *„teď"* a *„tady"*. Nastává Čermákova sebeprezentace svého těla pomocí nahoty, což předchází k odhalení vlastní iniciativy v celém dění. Situace končí vypnutím veškeré techniky na jevišti, včetně velkých světel. Divák je tak nucen vnímat pouze hercovu tělesnost. Spolu s Čermákem se nacházíme v situaci, kdy s neonacistou prožil milostný akt, a v té stejné chvíli od Čermáka zaznívá věta: *„Vyspal by ses někdy s cikánem?"*

Poté není poskytnut příliš velký prostor na přemýšlení o tom, co se právě odehrálo. Stalo se to rychle a nečekaně. Hned se přechází k druhé části představení, které má stejný průběh dění, od začátku až do úplného konce milostné noci. Jediná změna je, že Čermáka stejnými místy provází muž romského původu a my tak spatřujeme odvyprávěné situace i z jeho úhlu pohledu. Z obou dvou událostí nejsme schopni zhodnotit na čí straně stojí pravda. Jak poukazuje ve své recenzi Vojtěch Poláček, oba dva aktéry, vystupující pomocí hlasu, spojuje stejné sociální zařazení a vzdělání, které používá podobné zkratkovité myšlení o nastalých situacích.[88] Řekla bych, že tento fakt konkretizuje téma *Kartografie pekla: Domov*, týkající se přehodnocování situací, ve kterých se můžeme v životě naskytnout.

Následuje již zmíněné intermezzo a po něm osobní zpověď Jakuba Čermáka, v ní popisuje své nové zkušenosti spojené s prostředím, které navštívil. Závěrem celého představení, je scéna společné milostné noci všech tří mužů příběhu. Mezi veškerými částmi představení jsou vždy ostré střihy, kterými se od sebe oddělují a jednotlivé příběhy v první a druhé třetině se spolu nijak neprolínají.

88 POLÁČEK, Vojtěch. Umění utrpení, umění vyloučení. *A2*. 2016, **12**(20), s. 13.

Jako jednu z důležitých materiálností v tomto představení vnímám světlo, nebo jeho absenci. To totiž mizí ve chvílích, kdy v jednotlivých částech dochází k tématu homosexuality. Prostor se tak mění z veřejného na intimní a zdůrazňuje tělesnost jediného aktéra. Zároveň tato materiálnost představení zhmotňuje postavy neonacisty a Roma, pomocí kuželu světla. Ten je mířen vždy na jeden z magnetofonů, které jsou rozmístěni po zemi jeviště.

I když se jedná o osobní příběh tří postav, za celou dobu se na jevišti ztělesní pouze jedna, a to samotným Jakubem Čermákem, který představuje sám sebe. Ten ve svém projevu často využívá autoreferenčních znaků, a to při odhalování svého vlastního těla, kdy upozorňuje na svou přitažlivost. Zpětně, je u něj, těžko rozeznatelné přecházení v používání sémiotického a fenomenálního těla, nastává totiž jejich úplné splynutí. Tušíme, že události, o kterých se hraje, pro něj mají osobní charakter, ale nevíme, kde začíná a končí hranice, co je inscenování a co je právě autoreferenční výpovědí. Svou tělesnou materiálnost nepoužívá k tvorbě nové jevištní postavy, ale pomocí ní dovytváří atmosféru materiálnosti představení, které se v něm právě v daných chvílích používají. Například, když je jeviště ovládáno elektronickými médii, jeho forma vyprávění se mění od běžné mluvy k operním výrazovým prostředkům. Tímto jednáním kontrastuje s prostředím sídliště a odlišuje se svou jinakostí.

Na první pohled se v inscenaci objevuje několik témat, jako: neonacismus, příslušenství k romské menšině a homosexualita. Zároveň si situace vyžadují přehodnocování našich postojů k těmto tématům. Vše je nám rozkrýváno postupně během hraní a do toho jsme konfrontováni intermezzem, které na první pohled s celým příběhem nesouvisí. Musíme tak neustále přemítat o tom, jestli sledujeme osobní zpověď Jakuba Čermáka, který nám přehrává reálné situace, do kterých se ve svém životě dostal. A jsme svědky toho, jak se v nich sám snaží vyznat, což ještě více komplikuje naše zaujetí. Autor nám neurčuje postoje, či nepřednáší svá stanoviska. Jsme svědky pouze toho, že celou situaci řeší „láskou“, kdy se na konci představení odehraje společná soulož všech tří postav, při zhasnutém světle, ve kterém není poznat ničí barva kůže. Mohlo by se tak zdát, že se převážně hraje o rasovém konfliktu, ale už z přechozích tezí tohoto odstavce vyplívá, že není možné se spokojit pouze s takovýmto výkladem tématu.

Manipulace s předmětem našeho vnímání je podle mě naznačována již od začátku celého představení. První, co vidíme, při příchodu do prostoru, je jakési studio s nahrávacím zařízením a zeleným plátnem na pozadí. Tento prostor je obklopen kazetovými magnetofony. Tato situace by mohla napovídat, že se budeme nacházet buď u dokumentování, nebo inscenování následujících událostí. Na boku jeviště vidíme umístěné velké pulty, které jsou ovládány muzikanty Tomášem Graulichem a Adamem Kratochvílem. Ti, díky své situovanosti u technických zařízení, vypadají, že jsou schopni nad celým procesem nahrávání převzít kontrolu a ovládnout všechny technické prvky na scéně, jako jsou kamera, televize, plátno, kazeťáky, mikrofon, ale i světla. Pociťujeme tak přítomnost vyšší moci, která je ale zmíněná „jen tak mimochodem". Není na ní během představení upozorňováno a kladena žádný důraz. Po celou dobu jsme tak nuceni přemýšlet o tom, jak moc je aktér nucen se jim podřizovat, a tak pochybujeme o pravdivosti představované skutečnosti.

Dalším manipulačním prvkem, je vjem, který na sebe upoutává naše vnímání od odehrávané situace, jsou to kartonové kočičky rozmístěné na zemi mezi magnetofony. Ty budí absurdního až děsivého dojmu. Čermák je propojuje s vnímáním představení hned na úvod, kdy jsou promítnuty obrázky přejetých koček na silnici, které nejspíš při putování do Severních Čech můžeme potkat. Tato skutečnost, je nám touto, mohlo by se zdát, až infantilní vsuvkou, hned od začátku představení připomínána. Prvek kartonových koček dále hraje svou roli Čermákovým nadzvedáním, když z tématu začíná být jasné, že posloucháme neonacistické názory. Mohlo by to vypadat, že se jimi celou situaci snaží shodit. Ale neustále tak apeluje na naše chápání skutečnosti, a infantilností nás vyrušuje z pohodlného vnímání, které by mohlo vést k rychlým soudům představované situace. Drze si tak s tématem zahrává a apeluje na naše reakce, způsobované určitými provokativními tématy, jako neonacismu, či stále homosexualita.

Představení má dobře postavený rytmus a spád. A to i se scénou (intermezzem), která je vložena mezi druhou a třetí část. V té si Čermák obléká luxusní saténový župánek a stává se běžným občanem, který miluje svůj dobře zařízený domov. Nevíme, jestli získává identitu nového člověka, nebo je možné, že dál hraje sám sebe. Upeče pro nás koláč a hrdě nám představí svůj krásný byt, ve kterém se nacházíme, u toho neopomene ani zmínkou o neopakovatelném výhledu.

V tuto chvíli jsme přímo oslovování my diváci. Je očividné, že se pracuje s nadsázkou a my jsme pomocí ní manipulováni do dalších kontextů, jak o výše uvedených tématech přemýšlet.

Dle mého touto jakousi „odbočkou" Čermák poukazuje na místo, ve kterém se odehrává samotné představení. Pro diváky z Prahy totiž kontakt s tímto v uvozovkách „sympatickým pánem" může být bližší než s postavami Roma, či neonacisty. Tím naráží na fakt, že odehrávaná skutečnost, někde na Severu Čech, je pro nás vzdálená a chování zde žijících lidí nepochopitelné. Ukazuje, že přístup k našim domovům je diametrálně odlišný. Jsme tak nuceni přemýšlet nad vlastním alibismem. A hodnotit postavení rolí, ve kterých se chováme jako znalejší situace. Tvoří tím obraz naší společnosti, který se jeví poněkud absurdním. Mohlo by se zdát, že nejsme schopni propojit naše světy, ve kterých žijeme – pokud nás tedy někdo nedonutí strávit noc s neznámými osobami.

Nyní bych se chtěla přenést k hlavnímu tématu, které pro mne *Kartografie pekla: Domov* vynořuje. Uvědomění si rozšiřování vjemů pro naše vnímání, zahrávání si s naší pozorností a neustálé přehodnocování postojů k nastolené situaci. Jakub Čermák tak pro mě hraje o něčem jiném, než uvádí v anotaci, v níž zmiňuje i jiná témata, než na které chce skutečně poukázat a od těchto témat nás schválně odvádí postupy, které jsem popsala výše v této analýze. Pomocí nich, jsem jako divák byla neustále konfrontována s novými asociacemi, ty byly podporovány situacemi na jevišti. A pokud je zhodnotím zpětně, mám pocit, že se i můj postoj v dění snažil co nejzřejměji naznačit – pochybováním o situaci už při vstupu do sálu, přemítáním o kartonových kočkách, proměnou jeviště v luxusní byt. Avšak dohromady jsem byla schopna vše rozklíčovat až po skončení události. Situace nevedly k tomu, že bych své postoje byla nucena vyjadřovat už během představení a konfrontovat se tak s ostatními účastníky. Z představení jsem odcházela plna dojmů a myšlenek, které se mi v prvních chvílích nespojovaly. Byly však silné s neustálou potřebou se mezi sebou konfrontovat. Odehrané události tak ve mně působily ještě dlouhou chvíli po odchodu z divadla a až po soustředěném vracení se k nim, jsem byla schopna je rozklíčovat.

Na konec této analýzy, bych ráda připojila i krátký přehled dohledaných recenzí, pojednávajících o rozebíraném představení, podle mě totiž dokazují rozporuplnost vnímání této inscenace.

Premiéra inscenace zkoumaného představení proběhla 19. června 2016 na festivalu Next Wave. Její trvání bylo kratší než dalších uvedených inscenací v mé práci – pouhého půl roku. Názory na její uvedení se v periodikách tříští na dva tábory. Prvními jsou ti, kteří hru předkládají jako dokumentární divadlo, které řeší rasové a sociální problémy na Severu Čech. Tyto ohlasy nejsou příliš kladnými postoji, zmiňuji z příspěvku Martina Švejdy: *„Hlavní potíží zhruba hodinové inscenace je neadekvátnost její formy vůči obsahu.“* [89] Zde je vidět, že čtení představení skrze pouhé formální prostředky na recipienta nemůže příliš působit. K tomuto úhlu pohledu se také přidává Josef Herman ve své recenzi pro *Divadelní noviny.* [90] Ten uvádí, že inscenace je přestylizovaná, a tudíž nepodporuje dokumentární svědectví, se kterým se v ní pracuje.

Ostatní recenze, které jsem dohledala, se více přibližují mému vlastnímu pohledu, jež vyjadřuji v mé analýze představení. Ten bych posílila názorem Terezy Hýskové: *„Čermák si pohrává s divákovým úsudkem, vždy jej ponechává v nejistotě, co je myšleno vážně, co s humorem, co je autentické. A kde je pravda.“*[91] S dílem je totiž možné souznít, pokud přistoupíme na Čermákovu hru, která se zabývá neustálou relativizací vnímané skutečnosti.

Dílo *Kartografie pekla: Domov* bylo uváděno s podtitulem: *„Kde domov můj? Kde domov můj? Peklo! Peklo!“*[92] Ten se nám snaží naznačit, že hra bude pojednávat o tématech, která by nám měla být známá a hodna společenského zájmu. Naopak další popis uvedený v anotaci představení: *„Elektro-opera na dokumentární námět pro 10 kazetových magnetofonů, 2 počítače a neškolený*

89 ŠVEJDA, Martin. Kartografie pekla: Domov (Depresivní děti touží po penězích – Venuše ve Švehlovce). In: Na divadlo [online]. 20. září 2016 [cit. 2018-05-13] Dostupné z: http://nadivadlo.blogspot.cz/2016/09/svejda-kartografie-pekla-domov.html

90 HERMAN, Josef. Falešné tóny dokumentu. In: Divadelní noviny [online]. 17. října 2016 [cit. 2018-05-13]. Dostupné z: http://www.divadelni-noviny.cz/kartografie-pekla-domov-recenze-herman

91 HÝSKOVÁ, Tereza. Zpěvná mediální hra. In: Divadelní noviny [online]. 17. října 2016 [cit. 2018-05-13]. Dostupné z: http://www.divadelni-noviny.cz/kartografie-pekla-domov-recenze-hyskova

92 HERMAN, Josef. Falešné tóny dokumentu. In: Divadelní noviny [online]. 17. října 2016 [cit. 2018-05-13]. Dostupné z: http://www.divadelni-noviny.cz/kartografie-pekla-domov-recenze-herman

kontratenor",[93] je stejně zavádějící jako následující průběh hry. Autor se nás tak snaží přivést k mínění, že se bude jednat o alternativní elektro-operu a proběhne zkoumání proběhlých událostí. Zbystřeme však v druhé části tohoto zmíněného sdělení, kdy se mluví o kazeťácích, počítačích a neškoleném zpěvákovi. Z toho už můžeme tušit nadsázku, se kterou musíme v následujících chvílích počítat. Už při čtení této anotace, záleží na záběru našeho vnímání, a uvědomění si, jakých postojů ke světu zastáváme.

93 HÝSKOVÁ, Tereza. Zpěvná mediální hra. In: Divadelní noviny [online]. 17. října 2016 [cit. 2018-05-13]. Dostupné z: http://www.divadelni-noviny.cz/kartografie-pekla-domov-recenze-hyskova

5. Martyrium aneb Umění trpět

Inscenace *Martyrium aneb Umění trpět* sama ve svém názvu předkládá téma, kterým se bude zabývat.

Hned u vstupu do sálu jsme požádáni, abychom ještě před kontrolou lístků ze džbánu do kelímku nalili červenou tekutinu, ta představuje doposud prožitou míru utrpení v našem životě. S tímto vkladem se účastníme samotného představení, ve kterém je nám téma utrpení předkládáno skrze pět samostatných obrazů o křesťanských světcích, je to tedy rámcové vyprávění.

Všechny události spojuje scéna, ve které se odehrává jakási „předehra s utrpením“. V té si performeři sami nalévají míru svého prožitého utrpení do kelímku a následně si jím vykloktávají ústa. Scéna končí vyplivnutím všeho utrpení z úst a jeho odmítnutím. Obrazy mučedníků rámcově spojuje postava sv. Praxedy představovaná Zojou Oubramovou, která o celý prostor pečuje a udržuje ho v čistotě, aby nebyl potříštěn od krvavé tekutiny, značící utrpení. Zároveň je její postava přítomna na jevišti skoro ve všech následujících příbězích.

Martyrium aneb Umění trpět bych označila za jakousi přehlídku utrpení, ve které se můžeme setkat s postavami sv. Sebastiána, sv. Marie Egyptské, sv. Alexeje, sv. Ágnes a již zmíněné sv. Praxedy, ty se odehrávají v pořadí, v jakém jsem je nyní uvedla. Každý z performerů povětšinou představuje jednoho ze světců a je mu ve hře dán stejný prostor pro prezentaci. Mezi příběhem sv. Ágnes a sv. Praxedy jsou vloženy samostatné obrazy. V nich jsou diváci rozmístěni po celém prostoru divadla, dle svého výběru k jednotlivým představitelům světců. Tento postup má imerzivní charakter, jelikož jako diváci nikdy nemůžeme vnímat děj odehrávající se v dalších skupinách na ostatních stanovištích.

Jakub Čermák skrze legendy nastoluje různá témata utrpení, k těm se budu v průběhu své analýzy konkrétněji vracet, při demonstrací svých tezí a prožitků z představení. Zároveň je nutno ještě podotknout, že všechny odehrané situace jsou doplňovány osobními vklady herců a sociálními tématy.

Jako první bych chtěla zmínit určení rolí ze začátku představení pro nás diváky. Akt nalévaní tekutiny do kelímků nás nutí zhodnotit míru vlastního utrpení v našem životě a vzpomenout si, jakou zkušenost s ním máme. Jsme tak tímto

vkladem zapojeni do představení a vědomě pracujeme s vlastními zkušenostmi, které si do divadla s sebou přinášíme. Potom, co vstupujeme do sálu se svým kelímkem utrpení, k nám přicházejí herci, kteří se nás ptají, jestli nás našeho utrpení mohou zbavit. Tímto činem nás tak od něj očišťují, avšak později se všechna divácká utrpení slívají do jednoho barelu na vodu (jaké známe z různých zasedacích místností). Barel se tak stává jakousi zásobárnou utrpení, s kterým se bude po celou dobu hry pracovat, což se během představení často děje.

Například postava sv. Marie Egyptské, kterou představuje Jakub Čermák, se jím napojuje a vrcholem práce s naším utrpením je jeho rozlití sv. Praxedou, která se s ním doslova mazlí a způsobuje si jím slast. Náš vklad se tak stává pohonnou hmotou, díky které světci mohou fungovat. Tímto kontaktem s námi diváky je také naznačeno, že jsme v prostoru divadla všichni spolu. Už uspořádání jeviště, na kterém je již zmíněný barel, židle a stůl, nám zasedací místnost opravdu může připomínat. Na diváky je skoro po celou dobu trvání nastavené jemné světlo. Herci na začátku představení nemají dané role. Jejich vystupování více připomíná prezentaci určitých témat a osudů.

Utváříme tak společenství, které je rozděleno na přednášející a posluchače, tyto role v průběhu dění není snaha aktéry rušit. A to platí i v samostatných obrazech, ve kterých jsou diváci nuceni se aktivně rozhodovat. V tuto chvíli se totiž naše chování odvíjí z prve sledovaných jednání, které my v tomto našem konání odrážíme, jak na nás doposud působila, ale stále z perspektivy diváka.

Před příběhové rámce představení je také vložen prolog, který nás uvádí do tématu, a blíže specifikuje motivace, jak o utrpení bude mluveno. Ten se sestává z dvou projekcí záznamů utrpení, jež jsou komentována sv. Praxedou, ona nás celým prologem opět provádí a stává se tak sjednocující postavou všech rámců příběhů. Projekce běží souběžně na dvou různých plátnech. První zobrazuje utrpení ukázkou z filmu *Revenant* (2015), ve kterém se Leonardo DiCaprio utkává v souboji s těžko specifikovatelným živočichem. Tato ukázka vlastně představuje nejběžnější formu vyobrazení utrpení, se kterým ve svých životech setkáváme – v odosobněných záběrech, o kterých víme, že nejsou opravdové. Jinak řečeno, je to jakási představa o utrpení, jak by mohlo vypadat.

V druhé projekci jsou zobrazeny záběry performera Günthera Bruse, jenž snímají opravdové utrpení, které si Bruse sám činí. Záběry jsou surovější, míň

lákavé jak první, ale více zasahující, hlavně po té, co zjišťujeme díky hereččiným komentářům, že nic z toho není hrané. Představení tak celé osciluje mezi hranicí zobrazování utrpení a jeho vnímáním námi. Jsou to dva přístupy, které se budou nadále rozvíjet v příbězích světců a vyústí v samostatných obrazech, kterými budeme muset projít.

Tuto oscilaci ještě více potvrzuje následující příběh o svatém Sebastiánovi, jenž tématizuje vyobrazení skutečnosti. Sv. Sebastiána ztvárňují dva herci, mladý jinoch v podání Vojtěcha Poláčka a zkušený muž ve středních letech zahraný Richardem Němcem, jenž je právě ve věku, kdy podle legendy byl sv. Sebastián proklát šípem. Oproti tomu mladý muž představuje sv. Sebastiána, tak jak byl v pozdějších dobách vyobrazován v knihách a jak sám herec sám tuto situaci komentuje, tímto způsobem obrátil na víru značnější část populace. Jakub Čermák tím upozorňuje na fakt, že osoba tohoto světce byla po celá staletí dezinterpetovávaná a jeho utrpení romantizováno. Společnost si tak přizpůsobuje, jak chce utrpení vnímat a zobrazovat – s kým raději dokáže soucítit. Čermák tím nastoluje hru o tom, jestli si zvolíme přemýšlet o cizím utrpení s dezinterpretacemi, abychom si jeho existenci dokázali lépe obhájit, nebo jsme schopni zpytovat své vlastní svědomí.

Herci v představení používají sebeprezentaci, pomocí níž nám zprostředkovávají témata a příběhy o kterých se hraje. Nevžívají se do rolí, předkládají nám příběhy, které jsou zároveň protknuty osobními, či celospolečenskými současnými tématy – jedním z nich je právě vyobrazování utrpení. Naopak s osobní výpovědí se prolíná ztvárnění svaté Marie Egyptské Jakubem Čermákem. Příběh Mariina života je rozdělen na dvě části, v první žila smilným životem, a v druhé si uvědomila svou hříšnost, které začala litovat. Následně odešla do pouště, ve které strávila zbytek života až do její smrti. Svým příběhem nám tak pokládá otázku: „Jak se vzepřít touze, která přináší jen utrpení?“ To se také stává řešeným problémem pro samotného Jakuba Čermáka, který se rozpovídává o vlastní zkušenosti, týkající se jeho sexuality. A snaží se přijít na to, kde Marie vzala sílu k odhodlání, s jejím předchozím životem skončit, což jemu samému se nedaří.

Myslím si, že *Martyrium aneb Umění trpět* jsem prožila právě svou schopností vnímání tělesnosti herců, ale hlavně i své vlastní. Nejvíce percipovat

jsem ji dokázala Barborou Šupovou, která představovala příběh o sv. Ágnes. Legenda pojednává, jak tato dívka byla svlečena a poskytnuta mužům pro jejich sexuální uspokojení, avšak v té samé chvíli se stal zázrak a svaté Ágnes narostly dlouhé vlasy, které zakryli její nahotu. Tato legenda se v představení spojuje se zážitkem mladé slečny ze současnosti, která si poprvé vyzkouší dráhu pornoherečky. Situace je znázorněna za úplné tmy na jevišti i v hledišti. Divák pouze slyší nahrávku, ve které skučí dívka při skupinové souloži. Do této situace přichází herečka, na kterou je spuštěn stroboskop, při němž si vysvléká šaty a zůstává nahá, takto se scéna několikrát opakuje. Zhasnuté světlo pro diváka vytváří soukromí, ve kterém si snadněji může prožít odehrávající se pocity v nitru, ty se mohou projevovat právě tělesně. Sama herečka při své řeči, naráží na fakt, že nás tato scéna může vzrušovat, a to i když jsme nejspíš svědky něčího utrpení. Já sama jsem u tohoto obrazu pociťovala husí kůži ze spojení nahoty s nahrávkou. Probouzeli se ve mně pocity bezmoci, které při utrpení zažíváme. Zároveň jsem tuto situaci chtěla odmítnout, protože jsem si uvědomila, že i mými činy „pouhého pozorování“ někdo musí trpět. Začala jsem přemítat o tom, jestli je toto chování obhajitelné, i když daný subjekt trpí dobrovolně. Po celou dobu jsem se vžívala do performerů svou tělesností, sama jsem zažívala díky nim jistou míru utrpení a tu jsem si spojovala s vlastními zážitky, které se mi v rámci tohoto spojení vynořovali.

Do této scény byla divákova pozice pouze recepční a odehrávané skutečnosti vnímal skrze svou tělesnost. Po události se sv. Ágnes jsou na řadě samostatné obrazy, kdy máme volbu si vybrat, koho z pěti světců budeme následovat. Moje volba byl Jakub Čermák. Ten celou naši skupinu odvedl před sál, svlékl se, ukázal nám polaroid a vysvětlil, že teď máme možnost se vyfotit se sv. Sebastiánem, vytvořit pózy, jaké chceme a fotku si následně odnést domů.

Poté, co jsem prožila v předchozí scéně, mi tato situace nebyla příjemná. Začínala jsem vnímat pocity zneužití a bylo mi do pláče, přesto jsem nevěděla, v čí prospěch se jedná. Ostatní účastníci scény vypadali, že situace rádi využijí právě pro to, že mohou zajít za běžné chování a začali se fotit s hercovými genitáliemi. V tuto chvíli jsem pociťovala rozhořčení nad tím, že nepochopili hru, která tématizuje zneužívání něčího utrpení v invencích zacházení za povolené hranice, jen proto, že to situace dovoluje. Sama jsem však nebyla schopna do dění zasáhnout. Mou jedinou invencí bylo, že jsem Čermáka otočila zády a vyfotila se vedle něj. Doma

jsem zjistila, že se na fotce usmívám a tím potvrzuji fakt, že i mě záleží na tom, jak je utrpení vyobrazeno. Všechny tyto vjemy se také spustily díky tomu, že jsme se ocitli za hranicemi běžných konvencí. Najednou jsem v této situaci vnímala pouze osobu Jakuba Čermáka, a ne hereckou postavu sv. Sebastiána a uvědomovala jsem si, že u této akce také může prožívat pocity zneužití.

Díky této situaci jsem pochopila, že utrpení vnímáme v určitých konvencích, které jsou pro naši společnost přijatelné. Jako právě sledování porna, aktér, co se s námi nahý vyfotí, performer, který se u svého utrpení natáčí. Sama jsem se v situacích nechala unést prvoplánovaným jednáním, i když jsem věděla, že mi to není příjemné, to jsem však dokázala popsat až po skončení celého představení. Během něho jsem si plně nedokázala uvědomit jednání své a všech zúčastněných, abych mohla zaujímat jiné postoje. Byla jsem tak strhnuta a v manipulována do něčeho, co zpětně odmítám.

Ke konci analýzy tak znovu jako v předchozí kapitole nalézám nové téma, které se stává nosným pro celou inscenaci. Ta totiž nepojednává o legendách křesťanských světců a jejich utrpení, ale o relativizaci našeho jednání ve vypjatých situacích. V těch se v životě stavíme do nekonečných rolí soudců prožitých událostí a osob s nimi spojenými, musíme si však uvědomit, že bez znalosti jejich prožitku nejsme schopni rozsudku. Tuto situaci Jakub Čermák vytvořil pomocí tématu, které nijak sociálně, či aktuálně nerezonuje ve společnosti. Mohla jsem se tak plně ponořit do vytvořené hry a zabývat se pouze svými vnitřními prožitky svého jednání, díky tomu, že jsem byla oproštěna od rozhodování, jaký postoj k odehrávanému tématu zaujmout.

Nalezené recenze na *Martyrium aneb Umění trpět* tentokrát nejsou tak rozporuplné jako ke *Kartografii pekla: Domov*. Shodují se v Čermákově uchopení, které oceňují za profesionalitu vedení herců, ale i scénickém zpracování. Přesněji uvádím citaci z recenze Vladimíra Mikulky: *„[…] po divadelní stránce bylo Martyrium pozoruhodné, s řadou silných obrazů a velmi solidním, disciplinovaným herectvím.“* [94] Dalším nalezeným názorem je od Martina J. Švejdy, ten se s

94 MIKULKA, Vladimír. Martyrium aneb Umění trpět (Depresivní děti touží po penězích – Venuše ve Švehlovce). In: *Na divadlo* [online]. 8. června 2016 [cit. 2018-05-13]. Dostupné z: http://nadivadlo.blogspot.cz/2016/06/mikulka-martyrium-aneb-umeni-trpet.html

Mikulkou shoduje ve vynechání samostatného obrazu, ve kterém se diváci interaktivně zapojují. Švejda přímo označuje interaktivitu jako tvůrčí konstantu Depresivních dětí a v této inscenaci by ji vynechal, aby se mohla stát sevřenějším a kompaktnějším dílem.[95] Bohužel, ani jeden ve svých recenzích neuvádějí, jakého světce se rozhodli následovat. Můj názor se na danou situaci liší, jelikož, pro mě byl tento samostatný obraz sjednocujícím prvkem tématu relativizace našeho jednání.

95 ŠVEJDA, Martin. Martyrium aneb Umění trpět (Depresivní děti touží po penězích – Venuše ve Švehlovce). In: *Na divadlo* [online]. 15. září 2016 [cit. 2018-05-13]. Dostupné z: http://nadivadlo.blogspot.cz/2016/09/svejda-martyrium-aneb-umeni-trpet.htm

6. Naši furianti

Čermákovi *Naši furianti* je adaptace, která si z původního textu Ladislava Stroupežnického zanechala pouze téma, sled událostí a většinu postav. Celá dramatizace je aktualizována do podoby dnešního jazykového vyjadřování a také situace ve hře jsou pozměněny tak, aby odpovídaly dnešním reáliím.

Na úvodu děje se ocitáme, místo tradičního jarmarku, na prodejní akci – typu dnešního tématu „šmejdů“. Tu vedou dvě obtloustlé ženy, které se dost značně obhroublým jazykem snaží vychválit domácí spotřebiče, které prodávají. Nejvíce prostoru z nich dostane dřevěná vařečka, jelikož se na ni vztahuje nejvýhodnější akce. Situace končí, když po rozdání vařeček na ukázku mezi postavy na jevišti, jich je několik odcizeno. Nato jedna z prodejkyň začíná prohledávat první řady diváků, aby získala ukradené vařečky zpět.

Následně se příběh odehrává v posloupnosti, jak ho známe z původních *Našich furiantů*, avšak se změněnými reáliemi, jak už jsem uvedla na začátku analýzy. Tou je například, změna pracovního místa, o které se uchází Bláha, boj se svádí o pozici odborného pracovníka pověřeného monitoringem světelného smogu. Nejzásadněji pozměněnou scénou je konec hry, ve kterém se nejedná o pytlačení Buška a zastřeleného zajíce, nýbrž o bránění vesnice domobranou před uprchlíky a zabitím jednoho z nich. Buška lidé z vesnice za tento čin neodsuzují, dokud nezjistí, že domnívaný uprchlík je vlastně Rey Korantengo, který přijel v rámci zábavné akce venkov navštívit. Mrtvému Korantengovi je projevena pocta vytvořením pomníku z plyšových hraček, svíček a srdíček. Čermákovi *Naši furianti* touto událostí končí. Divákovi se tak nepředkládá žádné rozhřešení, a proto může pociťovat bezútěšnost celé situace.

Důležitým prvkem této adaptace je neustálá konfrontace s textem Stroupežnického pomocí běžících titulků nad scénou, které nám překládají změněné dialogy do původního znění hry. Ty jsou také doplněny různými statistikami o kriminalitě, či vzdělanosti českého národa.

Analyzovaní *Naši furianti* jsou postaveni na odkazech současné celospolečenské situace. Rodina Fialů je tak využita jako obraz rodiny, která se vyzná v systému a má značné zkušenosti s pobíráním sociálních dávek, ale zároveň

razantně odmítají být spojováni s romskou menšinou populace, jak se o to snaží některé postavy ze hry. Jejich odlišnost také spočívá v tom, že nemají spoustu dětí, jako v původním textu, ale nemohoucího dědu, kterého nutí být připoutaný na kolečkovém křesle a nesvéprávnou dceru Kristýnu. Spor Dubských a Bušků se netýká zaplacení punče v hospodě, ale lepšího vybavení domácnosti pro jejich zasnoubené děti. Padají návrhy o přistavení nového patra a největším trumfem Bušek vytahuje darování web kamery. Václav Dubský po hádce rodičů nevyhrožuje, že se dá naverbovat na vojnu, nýbrž přestěhováním do Prahy a přihlášením se na genderová studia. Dále představení obsahuje odkazy na tématiku hraní automatů a hojně využívá narážek na zavedení systému elektronické evidence tržeb, zkráceně EET.

Takovýto popis změn situací by mohl být mnohem obsáhlejší, ale stačí pro představu, jak Jakub Čermák pracuje s tematizováním naší společnosti. Používá k tomu všechna klišé, která v dnešní době o ni kolují. Tento postup podporuje nejen razantní změnou textu, ale i charakterem zobrazených postav.

Buškovi jsou tak rodina zajišťující domobranu vesnice a je celá oblečena do maskáčového oblečení. Všimnout si můžeme monoklu pod okem Buškové, který nasvědčuje odehrávajícímu se domácímu násilí v rodině. Absurditu této rodiny dovršuje vlastnění francouzského buldočka, který ji po celou dobu na jevišti doprovází. Jeho zpomalené pohyby a kulení velkých očí připomínají nesmyslnost řešených problému a diváky pouhou svou tělesností neustále rozesmává. Bezútěšné je také vyobrazení lásky mezi Verunkou a Václavem – ten vypadá jako přerostlé dítě, kterého se okolí rozhodně netýká. Tyto dvě postavy se povětšinu akcí nacházejí někde v pozadí scény, kde naznačují kopulačními pohyby proběhnutí soulože, u toho ovšem nevypadají, že by se navzájem uspokojili. Jejich pohyby jsou automatické a divák má z nich skoro pocit, jako kdyby Verunka s Václavem ani nevěděli, co dělají. Činí tak jen proto, že se někde dozvěděli, že se tak činit má.

Důležité je vyobrazení Habršperka, ten se od všech postav odlišuje nejen svým sportovním vzezřením, ale i prostředky, kterými se vyjadřuje. Často ve svém projevu používá kytaru a svou promluvu vždy uzavírá výčtem hashtagů, což zní nepřirozeně, jelikož je to prostředek, který se používá převážně v internetové komunikaci mezi mladými lidmi. Je tak zvýrazněna jeho jinakost a zkušenost i s jiným prostředím než Honicemi.

Vidění všech těchto situací, zkariturovaných postav a klišé pohromadě na jevišti působí děsivým dojmem. Po první polovině hry by se mohlo zdát, že Čermák je příliš popisným a nevytváří prostor divákovi pro jeho interpretace. Já si však myslím, že jeho záměrem je nás šokovat a konfrontovat nás s realitou, která někde v naší společnosti existuje. To dokazuje komentářem uvedeným o přestávce hry.

O přestávce mezi první a druhou částí představení na jeviště vyjde mladý muž černé pleti s mikrofonem, do kterého začne předčítat facebookové komentáře spojené s kauzou zobrazování lidí odlišné rasy než bělošské na letácích Lidlu. Většina diváků v tento moment ani nevyšla ven ze sálu, a tak mohli pocítit začínající vážnost situace, u mě samé se objevilo silné mrazení v zádech, kvůli tomu, že to, co se předchvílí na jevišti odehrávalo, můžeme snadno ukázat na konkrétním reálném případu této kauzy a není tedy možné všechno předešlé konání sledovat pouze pro pobavení.

V tomto duchu pokračuje i začátek druhé části, kdy za kouře vylézají všichni herci v bílém spodním prádle a maskami Miroslava Donutila na hlavách, na molo vytvořené z beden od piva. Následně začnou těly tvořit pozice, které jsou typické pro různé postavy, divák dostává prostor k hádání a za soutěžního zvuku se objeví nápis představované osobnosti. Těmito ikonami nejsou nikdo jiným než Václav Havel, Milada Horáková, či Jan Palach a vše se odehrává za melodie Smetanovy Vltavy.

Čermák tímto asociativním obrazem ironizuje vztahy k těmto ikonám, ukazuje je v protikladu předchozího dění a na nás divácích spočívá rozhodnutí, jestli po představení budeme následovat stopy demokratických zastánců, či podpoříme vesničany z Honice. Zároveň tato scéna funguje jako ironizace sebe samých tvůrců této adaptace.

Od začátku *Našich furiantů* se také pracuje se spolupřítomností diváka, jelikož postavy „šmejdek“ představují produkty i nám divákům a zapojují nás do hry podezřením z krádeže vařeček. I jednání herců působí tak, že se postavy před námi chtějí vyjevit v tom nejlepším možném světle – to víc je děsivější, že si za svými xenofobními názory stojí. Ukládá se nám tak role dalších občanů vesnice. Tímto způsobem se většinou pracuje s původním textem i v jiných inscenacích *Našich furiantů*, což nám dokazuje nadčasovost a nosnost Stroupežnického dramatu.

Ten, jak už jsem popsala, je v průběhu hraní neustále připomínán běžícími titulky, těmi nás tak režisér upozorňuje, že lidské jednání a postupy se od dob národního obrození příliš nezměnily.

Čermákova adaptace využívá klasičtější postupy inscenování než v předchozích dvou zanalyzovaných představení. *Naši furianti* nejsou sestavení z asociativních scén a divák není zapojován herci do dění přímím kontaktem, představení má tak popisnějšího charakteru. Jako nedostačující element této inscenace bych označila nedůslednou práci s tématem pražského publika. Na tento fakt naráží ve své recenzi i Vladimír Mikulka: *„[...] ve Venuši se nic extra objevného a vlastně ani provokativního nekoná, publikum je s tvůrci očividně za jedno.“*[96] Inscenace se tak může stát pouhou přehlídkou toho, jak maloměsto špatně funguje a tím utvrzuje klišé o naší společnosti. Myslím si, že se jedná o tenkou hranici, aby s tímto východiskem diváci z představení opravdu neodcházeli. Manipulace v *Našich furiantech* totiž není příliš očividná, jelikož při sledování divák může nabýt dojmu, že předkládaným situacím plně rozumí. Ovšem předpokládám, že Čermákovo pojetí je opět nastavením zrcadla, z kterého můžeme vyčíst, co jsme za osobnosti.

Jako zásadními prvky z tohoto představení čtu spojení zavádějících názorů postav o světě s ikonami demokracie, čtení mužem tmavé pleti rasistické komentáře, zabití Reye Korantenga, následně projevenou lítost nad jeho úmrtím, a nakonec spílání publiku, čímž se apeluje na naše vnímání zodpovědnosti za fungování naší společnosti i z pražských sedadel.

V tomto případě názory na inscenaci *Naši furianti* nejsou nijak ojedinělé, či rozporuplné. Všechny se více méně shodují, že se jedná o společenskou politickou satiru. Hodnocena je víceméně kladně, avšak opakují se výtky jako Radmily Hrdinové o herecké a *„dramatické nedotaženosti“*,[97] či Martina J. Švejdy, který zmiňuje, že v hereckém vyjádření převládá *„ochotnický nádech“*.[98] Vladimír Mikulka ještě ke svému komentáři i problematice pracování s publikem připojuje,

96 MIKULKA, Vladimír. Naši depresivní furianti. *Divadelní noviny* [online]. 2. května 2017 [cit. 2018-05-14]. Dostupné z: http://www.divadelni-noviny.cz/nasi-furianti-recenze

97 HRDINOVÁ, Radmila. Naši furianti v globalizované vesnici. *Právo: Praha – Střední Čechy*. Praha, 2017, **27**(104), s. 12.

98 ŠVEJDA, Martin. Naši furianti (Depresivní děti touží po penězích – Venuše ve Švehlovce). *Na divadlo* [online]. 10. dubna 2017 [cit. 2018-05-14]. Dostupné z: http://nadivadlo.blogspot.cz/2017/04/svejda-nasi-furianti-depresivni-deti.

že Čermákova adaptace je *„hluboce rozporuplnou inscenací“*, ve které se střídají skvělé momenty s hluchými místy i v celkovém vyznění. Mikulka ji převážně čte jako výčet ohavností a polemizuje, zda takovéto ztvárnění stačí.[99] Myslím si, že toto jeho vnímání představní je způsobeno právě nejednoznačnou manipulací.

99 MIKULKA, Vladimír. Naši furianti (Depresivní děti touží po penězích – Venuše ve Švehlovce). *Na divadlo* [online]. 11. dubna 2017 [cit. 2018-05-14]. Dostupné z: http://nadivadlo.blogspot.cz/2017/04/mikulka-nasi-furianti-depresivni-deti.html

Závěrečná konkluze

V závěru shrnu důležité body, které vycházejí z předchozích analýz všech tří představení *Kartografie pekla: Domov*, *Martyrium aneb Umění trpět* a *Naši furianti*, a na základě nich určím režijní postupy Jakuba Čermáka. Ráda bych na začátku připomněla svou tezi z první kapitoly: *„bez uvědomování si okolního světa bychom nebyli schopni autenticky existovat a paradoxně bez našeho vnímání by neexistoval okolní svět.“* S touto myšlenkou přistupuji k celému našemu zkoumání a je pro mě hybnou silou k přístupu psaní těchto analýz. Zároveň je třeba si neustále uvědomovat svobodu lidského jedince a již zmíněnou propast podmiňující komunikaci, kterou jsem osvětlila díky konceptu emancipovaného diváka od Jacquesa Rancièra ve třetí kapitole teoretické části.

Znovu připomínám, že všichni jsme spolutvůrci divadelního představení a s tímto faktem se v dílech Jakuba Čermáka vědomě pracuje, jelikož je po divácích vyžadováno neustálé přehodnocování sledovaných událostí. Zároveň Čermák diváky nementoruje a vytváří pro ně prostor k různým vynořování asociací, na základě kterých, diváci reagují na představení. Vzhledem k tomu, že jsem v analyzovaných představení inscenací nenašla společný jev zapojování diváka jako aktéra do představení, tvrdím, že Čermák pracuje hlavně s aktivizací našeho vnímání k odehrávaným skutečnostem a pouze v jednom případě nás nutí odhalit naše postoje.

Jedním z hlavních motivů Jakuba Čermáka se stává téma přijatých konvencí ve společnosti. Ve svých autorských inscenací se je pokouší skládat znovu dohromady, vědomě překračovat a tím diváka provokovat k aktivitě a zaujmutí postoje k dané situaci. Zároveň poskytuje značný prostor, pro vynořování významů, což by ovšem také mohlo vést k úplnému zmatení diváka. V tomto procesu nám ale napomáhá k rozeznání situací naše vlastní tělesnost, jak už jsem uvedla v teoretické části: *„tělesné projevy často odrážejí procesy odehrávající se v naší mysli.“* Tento fakt podporuje vyznat se v nás samých. Pociťování našich fyziologických reakcí se tak může stávat východiskem, jak chápat sledované situace na jevišti. Zároveň divák své prožitky skládá dohromady až po skončení události. Vnímání se odvíjí, od vzpomínek toho, co jsme viděli, z vynořených asociací a fikcí, kterými si přetváříme odehrané situace.

Divadelní událost jsem konkretizovala pojmem aura uměleckého díla Waltera Benjamina a konceptu divadelní materiálnosti Eriky Fischer-Lichte. Pro představu způsobu tvorby našeho vnímání jsem využila odborný příspěvek Šárky Havlíčkové Kysové týkající se kognitivní teatrologie, která právě vysvětluje vrozené schopnosti lidského vnímání a obhajuje je jako pro všechny lidské bytosti podobné a obecné.

Mezi zásadní postupy Jakuba Čermáka v jeho tvorbě divadelní události patří:

1. Práce s asociacemi

Ty využívá především v inscenaci *Kartografie pekla: Domov*, která je podle mého názoru složená v podstatě jen z asociativních scén, které naopak až na pár výjimek chybí v *Našich furiantech*. Při sledování těchto asociativních výstupů si divák lépe dokáže zachovávat vlastní úsudek a cítí se jako plnohodnotný účastník při tvorbě významů. Pro to, abychom byli schopni rozpoznávat jednotlivé situace a tvorby významu, musíme disponovat schopností empatie, která je podmíněna spolupřítomností zúčastněných. Jako základní motivací, proč chceme vnímat divadelní události, či umění obecně, jsem definovala naši vlastnost napodobování sledovaných situací, která souvisí s naší schopností učení se. K tomu abychom mohli aplikovat zkušenosti z událostí, u kterých jsme se naskytli a v tu danou chvíli je percipovali, musíme se po jejich skončení vrátit k jejich zanalyzování. Tento proces je ovlivněn již naším vzpomínáním, které může být ovlivněno vytvořenými asociacemi a fikcí. Asociativní scény nás tedy nutí se vracet k odehrávaným skutečnostem i po jejich skončení. To přesně se děje hlavně u *Kartografie pekla: Domov*, které jsem byla schopna plně pochopit, až u následného rozboru vzpomínek na něj.

2. Manipulace s divákem

S tvorbou asociací souvisí manipulace s divákem. Ta je v inscenaci *Kartografie pekla: Domov* a *Martyrium aneb Umění trpět* zřejmá, právě díky používání asociativních scén, a my víme, že plný význam si budeme moci poskládat až poté, co se z manipulace vymaníme odchodem z divadla. Naopak u *Našich furiantů* je manipulace těžko postřehnutelnou, a může se stát problematickou, jelikož se naskýtá možnost, že divák se spokojí s tím, co viděl a nemá potřebu se

vracet k prožitým událostem. To je ovšem důležité, abychom byli schopni nalézt další významy představení.

3. Tělesnost

Myslím si, že v *Martyriu aneb Umění trpět* je manipulováno s divákem pomocí jeho tělesnosti, kdy se nechává strhávat pocity utrpení různých osob a ztrácí tím odstup od dění na scéně. V *Našich furiantech*, by tento fakt nemusel být zřejmý, ale také se s ním pracuje. Divák může nabývat při sledování představení dojmu utvářejícího se společenství spolu s herci, stává se tak účastníkem situací na jevišti a zakouší svou vlastní tělesností *„bytí ve světě“* plného xenofobie a zkratkovitých názorů. V teoretických kapitolách jsem popsala vnímání vjemů přicházejících k nám z okolního světa, pomocí podmínky obsahování našeho těla ve světě a vlivu světa na nás samé. Lidské vnímání bych tedy určila jako vtělenou aktivitu, která se projevuje právě naší tělesností.

Inscenace *Kartografie pekla: Domov* a *Martyrium aneb Umění trpět* jsou založeny na podobných inscenačních postupech. Pracuje se v nich převážně s volnou tvorbou asociací, naší tělesností a snadno v nich můžeme vysledovat manipulaci s diváckým vnímáním obsahu. To se stává motivací, proč se ke shlédnutým představením inscenací vracet i po jejich skončení a opětovně skládat vnímané procesy dohromady. Oproti tomu inscenace adaptace *Naši furianti* se stává z hlediska manipulace s divákem problematičtější, jelikož se může pro většinu diváků stát neodhalitelnou, což způsobuje pouhé povrchní vnímání odehrávaných situací. Tvorba významů se také neděje pomocí kladeného důrazu na samotnou podstatu materiálnosti, ale zakládá se na kauzalitě a menší práci s divákovými asociacemi.

Jako stěžejním tématem Jakuba Čermáka pozoruji vědomé překračování fungujících konvencí ve společnosti. Kdy se pracuje s naším uvědomováním si odehrávaných situací a o neustálém přehodnocování našich postojů. Mezi hlavní tvůrčí znaky bych určila tvorbu asociativních scén, které podporují vynořování významů a našich vlastních zkušeností, těmi po té nahlížíme na před námi odehrávaná představení. Čermák tak vytváří značný prostor pro tvorbu našich vlastních myšlenek, to činí také tím, že diváky manipuluje pomocí zdánlivě

nesouvisejících obrazů, či nadsázkou určitých situací. Tím je tvořena propsat mezi recipientem a subjektem vnímání, která je ovšem podmínkou lidské komunikace.

V teoretické části jsem začala pracovat s tématem týkajícího se svobody lidské mysli, do které nikdy plně nemůže nahlédnout druhá osoba. To také zaručuje svobodu diváckého vnímání představení a tvůrci tak nemají nad diváky plnou kontrolu. Východiskem mé teoretické práce, je přijmutí této divácké svobody tvůrci divadelního procesu, což jim paradoxně vytváří větší prostor pro tvorbu významů v jejich tvorbě. Tento paradox je hodný k dalšímu bližšímu zkoumaní, kdy vytvoření prostoru, jako podmínky ke komunikaci a přijmutí všech zúčastněných osob při této komunikaci (v našem kontextu při divadelním představení) jako rovnocenných subjektů, zvyšuje možnosti umělecké manipulace.

Rovněž tvorba Jakuba Čermáka by stála za bližší prozkoumání, například tvůrčích znaků před a po získání stálého prostoru, ve kterém může se souborem Depresivní děti touží po penězích fungovat. Jelikož po jejich osídlení prostoru Venuše ve Švehlovce, by se dal vysledovat odlišný přístup k dramaturgické práci, způsobený fungováním souboru na stále divadelní scéně. Známky jisté mystifikace a manipulace s divákem byly v jeho tvorbě vždy přítomny. Přínosné by se stalo porovnání, jakými postupy tato manipulace byla vytvářena v site-specific projektech a nyní v uváděných inscenací. Zároveň samotný soubor Depresivní děti touží po penězích je vhodným předmětem ke zkoumání na poli bádání o současném divadelním prostředí.

Seznam použitých pramenů a literatury

Prameny

1. FORMÁNEK, Jaroslav. Odhodlané depresivní dítě. *Respekt*. Praha, 2008, **19**(24), s. 55. ISSN 0862-6545.

2. FORMÁNEK, Jaroslav. Krásný nový underground. *Respekt*. Praha, 2009, **20**(21), s. 34–40. ISSN 0862-6545.

3. HERMAN, Josef. Falešné tóny dokumentu. In: Divadelní noviny [online]. 17. října 2016 [cit. 2018-05-13]. Dostupné z: http://www.divadelni-noviny.cz/kartografie-pekla-domov-recenze-herman

4. HERZ, Barbara. Depresivní děti touží po penězích. *Rozrazil*. Praha, 2008, **4**(27), s. 40-47. ISSN 1801-4755.

5. HRDINOVÁ, Radmila. Naši furianti v globalizované vesnici. *Právo: Praha – Střední Čechy*. Praha, 2017, **27**(104), s. 12. ISSN 1211-2119.

6. HÝSKOVÁ, Tereza. Zpěvná mediální hra. In: *Divadelní noviny* [online]. 17. října 2016 [cit. 2018-05-13]. Dostupné z: http://www.divadelni-noviny.cz/kartografie-pekla-domov-recenze-hyskova

7. GÖTH, Jindřich. Král je mrtev, ať žije underground!. *Lidové noviny*. Praha, 2012, **25**(168), s. 16–21. ISSN 862-5921.

8. MACHALICKÁ, Jana. Nikdo si netroufl nám to zakázat. *Lidové noviny*. Praha, 2009, **22**(202), s. 11-12. ISSN 0862-5921.

9. MIKULKA, Vladimír. Martyrium aneb Umění trpět (Depresivní děti touží po penězích – Venuše ve Švehlovce). In: *Na divadlo* [online]. 8. června 2016 [cit. 2018-05-13]. Dostupné z:

http://nadivadlo.blogspot.cz/2016/06/mikulka-martyrium-aneb-umeni-trpet.html

10. MIKULKA, Vladimír. Naši depresivní furianti. *Divadelní noviny* [online]. 2. května 2017 [cit. 2018-05-14]. Dostupné z: http://www.divadelni-noviny.cz/nasi-furianti-recenze

11. MIKULKA, Vladimír. Naši furianti (Depresivní děti touží po penězích – Venuše ve Švehlovce). *Na divadlo* [online]. 11. dubna 2017 [cit. 2018-05-14]. Dostupné z: http://nadivadlo.blogspot.cz/2017/04/mikulka-nasi-furianti-depresivni-deti.html

12. POLÁČEK, Vojtěch. Umění utrpení, umění vyloučení. *A2*. 2016, **12**(20), s. 13. ISSN 1803-6635.

13. ŠVEJDA, Martin. Kartografie pekla: Domov (Depresivní děti touží po penězích – Venuše ve Švehlovce). In: *Na divadlo* [online]. 20 září 2016 [cit. 2018-05-13] Dostupné z: http://nadivadlo.blogspot.cz/2016/09/svejda-kartografie-pekla-domov.html

14. ŠVEJDA, Martin. Martyrium aneb Umění trpět (Depresivní děti touží po penězích – Venuše ve Švehlovce). In: *Na divadlo* [online]. 15. září 2016 [cit. 2018-05-13]. Dostupné z: http://nadivadlo.blogspot.cz/2016/09/svejda-martyrium-aneb-umeni-trpet.html

15. ŠVEJDA, Martin. Naši furianti (Depresivní děti touží po penězích – Venuše ve Švehlovce). *Na divadlo* [online]. 10. dubna 2017 [cit. 2018-05-14]. Dostupné z: http://nadivadlo.blogspot.cz/2017/04/svejda-nasi-furianti-depresivni-deti.

16. ŠVEJDA, Martin. Život ve sluji. *Svět a divadlo*. Praha, 2016, **27**(2), s. 58-71. ISSN 0862-7258.

17. ŠVEJDA, Martin. Jsem za tu příležitost vděčný: Rozhovor s Jakubem Čermákem, dramaturgem Venuše ve Švehlovce a vedoucím Depresivních dětí. *Svět a divadlo*. Praha, 2016, **27**(2), s. 72-76. ISSN 0862-7258.

18. STROUPEŽNICKÝ, Ladislav. Naši furianti [divadelní inscenace]. Režie Jakub Čermák. Depresivní děti touží po penězích. Praha 13. 6. 2017

19. ČERMÁK, Jakub. Kartografie pekla: Domov [divadelní inscenace]. Režie Jakub Čermák. Depresivní děti touží po penězích. Praha 31. 10. 2016

20. ČERMÁK, Jakub. Martyrium aneb Umění trpět [divadelní inscenace]. Režie Jakub Čermák. Depresivní děti touží po penězích. Praha 23. 10. 2017

Literatura

1. BENJAMIN, Walter. *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*. In: BENJAMIN, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979, s. 17–47.

2. HAVLÍČKOVÁ KYSOVÁ, Šárka. Metafory, kterými hrajeme: perspektivy a meze české kognitivní teatrologie. *Theatralia*, Brno: Masarykova univerzita, 2015, roč. 18, č. 1, s. 65-84. ISSN 1803-845X.

3. FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konári, 2011, 334 s. ISBN 978-80-904487-2-8.

4. KOTTE, Andreas. *Divadelní věda: úvod*. Praha: KANT pro AMU v Praze, 2010. Disk (Akademie múzických umění v Praze), 220 s. ISBN 978-80-7437-019-9.

5. MERLEAU-PONTY, Maurice, MÉNASÉ, Stéphanie, ed. *Svět vnímání*. Přeložila Kateřina GAJDOŠOVÁ. Praha: Oikoymenh, 2008. Oikúmené, svazek 6. 79 s. ISBN 978-80-7298-287-5.

6. RANCIÈRE, Jacques. *Emancipovaný divák*. Bratislava: Divadelný ústav, 2015, 127 s. ISBN 978-80-89369-89-8.

7. ROUBAL, Jan, ed. *Souřadnice a kontexty divadla*. Praha: Divadelní revue, 2005, 31–41. ISBN 80-7008-189-9.

Ostatní zdroje

1. MÍLEK, Petr. *Přes hranici empatie – systematické konstelace*. (přednáška) Praha: AV ČR, 15. 3. 2018

2. Kartografie pekla: Domov – Premiéra. *Facebook: Depresivní Děti* [online]. [cit. 2018-05-14]. Dostupné z: https://www.facebook.com/events/1577308315907367/

3. *Depresivní děti touží po penězích* [online]. Praha: Depresivní děti touží po penězích, 2018 [cit. 2018-05-14]. Dostupné z: http://depresivnideti.eu

Seznam příloh

1. <Faktografické údaje o inscenacích z propagačních materiálů>

1. <Faktografické údaje o inscenacích z propagačních materiálů>

1.1. Kartografie pekla: Domov[100]

Podtitul: elektro-opera na dokumentární námět pro 10 kazetových magnetofonů, 2 počítače a neškolený kontratenor.

Kde domov můj? Kde domov můj? V pekle! V pekle! Umělecký gang Depresivní děti touží po penězích se pouští na pole vysokého umění operního žánru a mísí jej s elektronickými (pa)zvuky a dokumentárním materiálem získaným přímo v terénu severočeské vyloučené lokality.

Tímto ghettem nás provedou dva jeho obyvatelé: průvodce A a průvodce B. V jejich úhlech pohledu, zkušenosti i osobním příběhu se zrcadlí život v místě, které by pro leckoho mohlo být synonymem pekla, a přesto je pro mnohé domovem.

Představení je součástí cyklu Dekadence a bylo podpořeno rezidencí Nové sítě a Městského divadla Varnsdorf, Nadací Život umělce a grantem Ministerstva kultury ČR. Projekt vznikl za spolupráce festivalu ...příští vlna/ next wave... a kulturního centra Hraničář.

Tvůrčí tým
Koncept, režie, zpěv: Jakub Čermák
Dramaturgie: Veronika Musilová Kyrianová
Hudba: Tomáš Graulich, Adam Kratochvíl
Výprava: Richard Loskot
Kostýmy: Jose Alejandro Gonzalez

Premiéra 19. 9. 2016

---

[100] Text programu této inscenace je dostupný pouze na webové stránce události vložené na facebookovém profilu Depresivních dětí. Viz Kartografie pekla: Domov - Premiéra. *Facebook: Depresivní Děti* [online]. [cit. 2018-05-14]. Dostupné z: https://www.facebook.com/events/1577308315907367/

1.2. Martyrium aneb Umění trpět[101]

Ágnes a Alexej. Jsou to svatoušci. Ji popravili a on zemřel jako žebrák. Oba se moc těší, až se s vámi podělí o svůj příběh. Třeba je začnete uctívat… Obnovujeme slávu mučedníků z dob počátku křesťanství.

V novém opus magnum skupiny Depresivní děti touží po penězích vystupují:
Sv. Sebastián – nejvíc sexy mučedník na světě
Sv. Marie Egyptská – autorka bestsellerů "Jak svést každého, na koho ukážu prstem" a "Jak přežít v extrémních podmínkách"
Sv. Alexius – zakladatel rodinné terapie
Sv. Ágnes – první pornoherečka ve filmech s BDSM tematikou
Sv. Praxeda – první svatá uklízečka

Tvůrčí tým
Režie: Jakub Čermák
Scéna: José Alejandro Gonzalez, Bára Maleninská
Dramaturgie: Veronika Musilová Kyrianová
Hrají: Jakub Čermák, Vojtěch Hrabák, Zoja Oubramová, Barbora Šupová, Richard Němec

Premiéra 7. 6. 2016

[101] Text programu dostupný z webové stránky Depresivních dětí. Viz *Depresivní děti touží po penězích* [online]. Praha: Depresivní děti touží po penězích, 2018 [cit. 2018-05-14]. Dostupné z: http://depresivnideti.eu

1.3. Naši furianti[102]

Naši furianti. Naši vlastenci. Naši burani. Naši lidi. Laskavý pohled z Prahy. Slunce, seno, světelný smog. Zločin a trest české kultury. Veselohra o útrapách vlastenectví v nelehké době.

Tvůrčí tým
Režie: Jakub Čermák
Scéna: Martin Šimek
Kostýmy: Danny Worm
Hudba: Dominik Zezula
Produkce: Barbora Vopasková
Light design: Vojtěch Kopta
Asistentka režie: Dana Neumannová
Hrají: Richard Němec, Dominik Zezula, Janusz Hummel, Jana Machalíková, Jiří Novotný, Ondřej Kulhavý, Jiří Ratajík, Hana Malaníková, Bára Šupová, Jaroslava Masopustová, Jana Holečková, Viktor Filip, Eva Mezihoráková, Zoja Oubramová, Darja Dvořáková, Bára Mitošinková, Alena Kardová, Jaroslav Pěnička, Stanislav Štoček, Michal Kubát, Lukáš Štěpánek

Premiéra10. 4. 2017

[102] Text program dostupný z webu Depresivních dětí. Viz *Depresivní děti touží po penězích* [online]. Praha: Depresivní děti touží po penězích, 2018 [cit. 2018-05-14]. Dostupné z: http://depresivnideti.eu

NÁZEV:

Režijní postupy Jakuba Čermáka prizmatem teoretických konceptů zohledňující vnímání diváka.

AUTOR:

Barbora Fialová

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUCÍ PRÁCE:

Mgr. Jitka Pavlišová, Ph.D.

ABSTRAKT:

Bakalářská práce se zaměří na inscenační postupy Jakuba Čermáka, konkrétně v inscenacích *Kartografie pekla: Domov, Martyrium aneb Umění trpět* a *Naši furianti*, které vytvořil se souborem Depresivní děti touží po penězích. Jistou relevanci výběru tohoto tématu potvrzuje též fakt, že dosud nevznikla žádná obsáhlejší práce pojednávající o tomto mladém tvůrci. Diplomantka zmapuje a popíše jeho specifické tvůrčí techniky, přičemž zvláštní akcent bude kladen na ty znaky režijního rukopisu Jakuba Čermáka, kterými si pohrává, respektive manipuluje s diváckou recepcí a očekáváním. Pro adekvátní analýzu budou využity interdisciplinární teoretické koncepty, v nichž je problematika divácké recepce/percepce blíže zohledněna.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Vnímání, umělecká manipulace, emancipovaný divák, české divadlo

TITLE:

Directing principals of Jakub Čermák in the light of theoretical concepts including spectator's perception.

AUTHOR:

Barbora Fialová

DEPARTMENT:

The Department of Theatre, and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Jitka Pavlišová, Ph.D.

ABSTRACT:

The bachelor thesis will focus on directing principals of Jakub Čermák specifically on *Kartografie pekla: Domov, Martyrium aneb Umění* trpět and *Naši furianti*. This productions created with theater ensamble Depresivní děti touží po penězích. Until this present no one written any more extensis work about this artist The student will describe his uniqe creative techniques. The accent will be put on his manipulation with spectators and theirs expection. For more accurate analysis will be used interdisciplinary theoretical concepts including specator's perception/reception.

KEYWORDS:

Perception, artistic manipulation, emancipated spectator, czech theater