

**Univerzita Palackého v Olomouci  
Filozofická fakulta**

# **DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**2022**

**Tereza Dvořáková**

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Diplomová práce

**Předpoklady skryté manipulace  
v umělecké tvorbě a její uplatnění  
na divákovi  
v roli participanta**

Bc. Tereza Dvořáková

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Jitka Pavlišová, Ph.D.

Studijní program: Teorie a dějiny divadla, filmu a masmédií

Olomouc 2022

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma *Předpoklady skryté manipulace v umělecké tvorbě a její uplatnění na divákovi v roli participanta* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato diplomová práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Olomouci dne 5.5. 2022

.....

podpis

Dovolím si touto cestou vyjádřit poděkování Mgr. Jitce Pavlišové, Ph.D za trpělivé vedení a za čas stráveným komentováním této diplomové práce. Dále bych ráda věnovala poděkování zejména všem, kteří se na projektu *Ze mě* jakkoliv podíleli. V neposlední řadě opravdu velké díky patří mému tátovi za gramatické korektury.



# Obsah

<b>OBSAH</b> .....	<b>5</b>
<b>ÚVOD</b> .....	<b>7</b>
<b>1. MANIPULACE</b> .....	<b>14</b>
1.1. ETYMOLOGIE SLOVA MANIPULOVAT .....	14
1.2. MANIPULACE A EMOCE .....	16
1.3. PEDAGOGICKÁ MANIPULACE.....	20
1.4. <i>DOHLÍŽET A TRESTAT</i> MICHELA FOUCAULTA A SPOLEČENSKÁ MANIPULACE.....	23
1.5. PRAKTICKÉ PŘÍKLADY MANIPULACE .....	26
<b>2. UMĚNÍ A MANIPULACE</b> .....	<b>28</b>
2.1. ZÁMĚRNOST A NEZÁMĚRNOST V UMĚNÍ.....	29
2.2. EMOCE A UMĚLECKÝ PROŽITEK .....	32
2.3. PRINCIP HRY.....	36
2.4. PŘÍKLAD UMĚLECKÉ MANIPULACE .....	39
<b>3. METODA ARTISTIC RESEARCH</b> .....	<b>44</b>
3.1. KRITIKA UMĚLECKÝCH VÝZKUMŮ .....	44
3.2. PŘÍNOS ARTISTIC RESEARCH.....	46
<b>4. DIVADELNÍ PROJEKT <i>ZE MĚ</i></b> .....	<b>50</b>
4.1. TVORBA PROJEKTU .....	51
4.1.1. <i>Informace k inscenaci</i> .....	55
4.1.2. <i>Scénář a budování děje</i> .....	56
4.1.3. <i>model hry</i> .....	58
<b>5. VYHODNOCENÍ PROJEKTU</b> .....	<b>65</b>
5.1. WORK IN PROGRESS KRAKOV .....	66
5.2. PREMIÉRA OLMOUC .....	70
5.3. REPRÍZA BOSKOVICE .....	73
5.4. REPRÍZA OLMOUC.....	76
5.5. VÝSLEDNÉ POJEDNÁNÍ.....	77
<b>ZÁVĚR</b> .....	<b>78</b>
<b>SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY</b> .....	<b>80</b>
<b>SEZNAM OBRÁZKŮ</b> .....	<b>86</b>

<b>SEZNAM ZKRATEK .....</b>	<b>87</b>
<b>SEZNAM PŘÍLOH.....</b>	<b>88</b>
<b>1. &lt;PLAKÁT ZE MĚ WORK IN PROGRESS KRAKOW &gt;.....</b>	<b>89</b>
<b>2. &lt;PLAKÁT ZE MĚ PREMIÉRA OLOMOUC&gt; .....</b>	<b>90</b>

## Úvod

Cílem této diplomové práce je prezentovat vztah umění a manipulace. Manipulace není v oblasti humanitních věd, zejména psychologii, sociologii či filozofii novým nebo neprobádaným fenoménem, a proto vztah umění a manipulace vnímáme velmi automaticky. Tvůrci uměleckými prostředky často až agresivně upozorňují na manipulovatelnost jedince, již přijímáme jako samozřejmost, a to zejména v tradiční evropské divadelní tradici. Předmětem této práce není posuzovat manipulativní charakter umění, ale spíše akcentovat přítomnost manipulativních tendencí v něm. Nepochybně nelze popřít, že význam manipulace bývá většinou vnímán negativně, a to zejména s ohledem na aktuální společenské trendy. Tyto trendy tíhnou spíše k aktuální odpovědnosti jedince za jeho rozhodnutí a snaží se upozorňovat na přímé i nepřímé manipulativní techniky tak, aby se jim jedinec mohl vyhnout. Vlivům těchto trendů se ovšem vyhnout nelze, jelikož pokud se rozhodneme společnost formovat, manipulace je jedním z nástrojů tohoto úsilí. I z těchto důvodů k tématu manipulace nepřistupuji s negativním postojem, spíše uvažuji o charakteru manipulativních tendencí v umění vůči společnosti. Pro uvažování o vztahu umění a manipulace je klíčový nejen přístup autora k tvorbě, ale rovněž přístup diváků nebo návštěvníků k vnímání manipulace, a jednou z metod, jak tyto aspekty zkoumat, je v díle manipulativní situaci vytvořit a pozorovat během představení, zda vyvolá očekávanou reakci. Konkrétně, že se divák proti umělecké manipulaci nebude vymezovat, ale spíše se jí přizpůsobí.

Jelikož se domnívám, že manipulativní charakter současných uměleckých výstupů nebývá rozporován, rozhodla jsem se spolu s tvůrčím kolektivem<sup>1</sup> pro potřeby této diplomové práce vytvořit divadelní projekt, který s manipulativními technikami přímo pracuje s cílem ovlivnit jednání diváků

---

<sup>1</sup> Pozn. Kolektiv autorů, jmenovitě Dvořáková Tereza, Fialová Barbora, Kmoníčková Tereza.

s ohledem na znalost prostředí, zvyklosti a očekávanou reakcí publika na zvolené techniky. Projekt jsme tvořily v týmu složeném ze studentek divadelních studií v roce 2019 pod názvem *Ze mě*<sup>2</sup>.

Předmětem výzkumu je námi vytvořený projekt, který měl za cíl přímo manipulovat s divákem a potvrdit tak předpoklad, že manipulativní jednání vůči divákovi nemusí být důvodem k reakci nebo vymezení diváka vůči autorově záměru. A rovněž to, že použité manipulační techniky nezpochybňují umělecký záměr autora, jelikož manipulace je součástí nejen uměleckých výstupů, ale také běžných životních situací. Poněvadž se jedná o praktický výzkum, opírám tento koncept o metodu artistic research, na jejímž základě lze akademické umělecké výzkumy zkoumat. Dílčí hypotézy a konkrétní případy pak uvádím v jednotlivých kapitolách.

Práce je rozdělena do několika částí. Teoretická část se zabývá fenoménem manipulace obecně z pohledu filozofického a sociologického, poté přechází k umělecké manipulaci, a nakonec se věnuje metodě artistic research. Zároveň jsou tyto postuláty doplněny o kapitolu s uvedenými příklady běžného i uměleckého manipulativního jednání. Úvodní kapitola se věnuje konkretizaci pojmu manipulace; vychází z etymologie a významů pojmu manipulovat, následně přechází k filozofickým textům a publikacím, jež se analýze manipulace nebo konceptu manipulace věnují a jsou vymezeny vládou, potažmo mocí<sup>3</sup>. Teoretickou část jsem rozdělila do několika dílčích celků. V prvním je kladen důraz na významovou hodnotu výrazu manipulovat, jelikož ten odráží princip manipulativního jednání. Definice tohoto termínu osvětluje i stanovisko badatelů, které sledujeme v jejich filozofických přístupech k manipulování. Filozofické definice a tematizaci manipulace sleduji v článcích a publikacích, které se zabývají

---

<sup>2</sup> OBRETELOVÁ, Denisa. *REPORTÁŽ: Touha po ZMĚNĚ přichází Ze Mě*. Helena v krabici: časopis studentů Univerzity Palackého [online]. 24.02.2020 [cit. 2021-10-01]. Dostupné z: <https://www.helenavkrabici.cz/clanky/reportaz-touha-po-zmene-prichazi-ze-me/>

<sup>3</sup> Pozn. jedním z prvních je tento renesanční spis *Vladař* Niccola Machiavelliho, konkrétní publikace a koncepty viz dále v této práci.  
MACHIAVELLI, Niccolò. *Vladař*. Přeložil Josef HAJNÝ. [Praha]: OneHotBook, 2019.

manipulací a také se vztahují k přístupům dalších badatelů. Stěžejní pro filozofický koncept je konceptuální analýza filozofa Radima Bělohrada<sup>4</sup>, jenž v článku *Manipulace – konceptuální analýza*<sup>5</sup> hledá opakující se mechanismus manipulace a manipulaci se věnuje také v obecné rovině, co to vlastně manipulace znamená. Přestože se nejedná o rozsáhlou studii komparací, autor dochází k postulátům, které manipulativnost definují, a zároveň manipulaci popisuje jako jednu z metod, která je součástí běžného lidského jednání. V dalším konceptu právník Tomáš Sobek v článku *Problém emoční manipulace*<sup>6</sup> demonstruje přítomnost manipulace v každodennosti lidského jednání a tematizuje také pozitivní manipulaci, kterou je například paternalistická nebo pedagogická forma manipulování sledující prospěch manipulovaného, jež bývá součástí například dospívání. Pro další definování manipulace a hledání vztahu ke společnosti se opírám o myšlenky filozofa Michela Foucaulta, který se v díle *Dohlížet a trestat*<sup>7</sup> také zabývá ovlivňováním, potažmo manipulací. Foucault tematizuje nejen chování jedince, ale rovněž jeho postoj ke společnosti, a ačkoliv se nezabývá přímo konkrétně pojmem a výkladem manipulace, lze její tendence a charakteristické znaky v jeho díle vysledovat ve změně postoje jedince ke svému tělu jako majetku společnosti. Poslední část první kapitoly pak věnuje konkrétním příkladům manipulativního jednání.

Druhá kapitola tematizuje vztah manipulace k umění, které vychází z premis autorů, již se zabývali hlavně vnímáním a prožitkem uměleckého díla. Zejména proto, že definuje pozici recipienta, je tato kapitola uvedena studií strukturalisty Jana Mukařovského *Záměrnost a nezáměrnost v umění*<sup>8</sup>. Pojednání o záměrnosti

---

<sup>4</sup> BĚLOHRAD, Radim. *Manipulace - konceptuální analýza* (Manipulation - A Conceptual Analysis). In Přednáška v Jednotě filosofické Brno. [online]. Academia.edu, 2017 [cit. 2022-04-01]. Dostupné z: [https://www.academia.edu/44541762/Manipulace\\_konceptuáln%C3%AD\\_analýza](https://www.academia.edu/44541762/Manipulace_konceptuáln%C3%AD_analýza)

<sup>5</sup> Tamtéž.

<sup>6</sup> SOBEK, Tomáš. *Problém emoční manipulace*. Pro-Fil. Masarykova univerzita, 2014, roč. 15, č. 1, s. 2-20. ISSN 1212-9097.

<sup>7</sup> FOUCAULT, Michel. *Dohlížet a trestat: kniha o zrodu vězení*. Přeložil Čestmír PELIKÁN. Praha: Dauphin, 2000. Studie (Dauphin). ISBN 80-86019-96-9.

<sup>8</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie [I]*. 1. vyd. Sv. 1. Sestavení svazku, kritika textu a komentář Miroslav Červenka a Milan Jankovič. Brno : Host, 2000. Strukturalistická knihovna. Sv. 4. ISBN 80-86055-91-4. Záměrnost a nezáměrnost v umění, zde s. 353–388.

a nezáměrnosti v uměleckém díle je také stěžejní pro definování postoje k vnímání umění. Prostor vnímání rozšiřuji dále o přístup Ernsta van Alphen s jeho teorií afektu. Alphen vnímá jako stěžejní právě vnímání recipienta a upozorňuje na jeho ovlivnění uměleckým dílem. V *Affective Operations of Art and Literature*<sup>9</sup> Alphen tematizuje vnímání uměleckého díla sice na základě vjemu, ale upozorňuje, že vjem je také součástí sociohistorické situace jedince, který své vjemy dokáže vyargumentovat. Finální definice manipulace a umění reflektuji v kapitole Princip hry, navazující na koncept a současně publikaci *Homo ludens*,<sup>10</sup> v níž se její autor Johan Huizinga věnuje kontextu prožívání umění na pomezí hry. Hru považuje za něco, co se vzdaluje rozumnosti a přistupuje ke hře jako k něčemu, co působí nad rozumem v oblasti duše. Ve svém konceptu také řeší pozici hráče ve vztahu k manipulaci, proto jsou jeho postřehy důležité pro reflexi těchto pojmů. Další část se věnuje příkladu užití manipulativních uměleckých technik v inscenaci *In Many Hands* Kate McIntosh,<sup>11</sup> jejíž forma se také stala předlohou pro tvorbu projektu *Ze mě*.

Závěr teoretické části se zabývá výzkumnou metodou, která uznává předání vlastní prožité zkušenosti, a to *artistics research*.<sup>12</sup> *Artistic research*,<sup>13</sup> jak už sám název napovídá, je jednou z metod bádání především v akademickém uměleckém prostředí. Co ho činí odlišným od ostatních badatelských postupů<sup>14</sup> a proč tuto „metodu“ využívat při zkoumání v oblasti umění, se věnuji v samostatné kapitole této práce. Nejprve se zaobírám otázkou, co vlastně v badatelském prostředí slovní

---

<sup>9</sup> ALPHEN, Ernst van. *Affective Operations of Art and Literature*. RES [online]. 2008 (53/54), zde s. 20-30. [cit. 2020-01-18]. Dostupné z: <https://openaccess.leidenuniv.nl/bitstream/handle/1887/14978/aaAnthropology%20and%20Aesthetics.pdf?sequence=1>

<sup>10</sup> HUIZINGA, Johan, VÁCHA, Jaroslav, ed. *Homo ludens: o původu kultury ve hře*. Vyd. 2. Praha: Dauphin, 2000. Studie, sv. 12. ISBN 80-7272-020-1.

<sup>11</sup> MCINTOSH, Kate. *In Many Hands* [divadelní inscenace]. Režie Kate McIntosh. Kolektiv autorů: Arantxa Martinez, Josh Rutter a Kate McIntosh. V Lublani 29 a 30.8. 2019. Program dostupný online: <https://www.bunker.si/en/events/kate-mcintosh-in-many-hands-2/>

<sup>12</sup> KLEIN, Julian. *What is Artistic Research*. Berlin-Brandenburgische: Akademie der Wissenschaften, 2016, zde s. 1-8.

<sup>13</sup> Neboli umělecký výzkum.

<sup>14</sup> JOBERTOVÁ, Daniela a Alice KOUBOVÁ, ed. *Artistic research: is there some method?*. Praha: AMU, 2017. ISBN 9788073314729.

spojení artistic research znamená a co ho odlišuje od ostatních přístupů ke zkoumání v uměleckém prostředí, dále mapuji prostředí a na závěr přidávám krátký přehled o využití<sup>15</sup> artistic research, přičemž zde uvádím také některé představitele uměleckého výzkumu. V textu se částečně odkazuji i ke kritice uměleckého výzkumu, především se pak zaměřuji na studie, které vyšly v českém jazyce. Dále se zde věnuji konkrétně studii pedagoga filozofie umění Jana Motala,<sup>16</sup> která vyšla v odborném časopise pro performativní umění a umělecký výzkum *Arteacta*,<sup>17</sup> či Sebastiana Mühla *Umělecký výzkum jako výzva pro uměleckou kritiku*.<sup>18</sup> A to zejména proto, že tyto odborné studie se tématem uměleckého výzkumu nejen zabývají, ale vystavují ho také kritickému pohledu na zkoumání umění. Zároveň Jan Motal vztahuje výzkum umění k českému vysokoškolskému vzdělávání a ten tak lze aplikovat do vztahu uměleckého výzkumu ke vzdělávání a do kontextu výše zmíněných cizojazyčných publikací.

Publikací a časopisů, jež se zabývají uměleckým výzkumem, je poměrně značný počet, z čehož plyne, že odkazují k řadě rozličných přístupů, jak na výzkum a umění pohlížet. Proto jsem se zaměřila na práce, které toto téma již reflektovaly. Jednou z nich je disertace Lucie Repašské *Dekompoziční principy v inscenační tvorbě*.<sup>19</sup>

Názorová i ideová fluktuace nabízí velké množství interpretací, proto lze o artistic research uvažovat jednoduše jako o zkoumání umění uměním. To reflektuje množství typů výzkumů, a proto je nejdříve nutné tento typ výzkumu opodstatnit a zaměřit se na již proběhlé výzkumy artistic research. S ohledem na strukturu práce jsem se rozhodla rozdělit zdroje, z nichž jsem čerpala, na obecné

---

<sup>15</sup> Domnělé zakladatele metody artistic research: Toma Barona a Elliota Eisnera.

<sup>16</sup> MOTAL, Jan. Od uměleckého výzkumu k radikálnímu bádání, od vědy k diplomacii. Polemický esej. *ArteActa*. 2018. roč. 1, č. 01. Zde s. 24-38.

<sup>17</sup> *ArteActa* [online]. Praha: AMU, 2018 [cit. 2019-08-20]. Dostupné z: <https://www.arteacta.cz/o-casopisu/>

<sup>18</sup> MÜHL, Sebastian. Umělecký výzkum jako výzva pro uměleckou kritiku. *SEŠIT PRO UMĚNÍ, TEORII A PŘÍBUZNÉ ZÓNY*. 2016(20), zde s. 50-62.

<sup>19</sup> REPAŠSKÁ, Lucia: *Dekompoziční principy v inscenační tvorbě*. [Disertační práce]. Janáčkova akademie múzických umění v Brně. Divadelní fakulta. Brno : DF JAMU, 2014, s. 188.

informace k tématu, na konkrétní prezentace výzkumů a na články, které hodnotí metodu artistic research s odstupem. Obecné informace čerpám především ze společné práce filozofů vzdělávání Toma Barona a Elliota Eisnera, kteří se artistic research věnují ve svých člancích velmi často, a proto jsou považováni za jedny ze zakladatelů současného uvažování o zkoumání umění. Čerpám především z jejich pozdější publikace *Arts based Educational Research*.<sup>20</sup>

V praktické části se zaměřuji již konkrétně na techniky a formy projektu *Ze mě*. Dále se zaobírám nastolenými hypotézami, uvádím konkrétní výsledky a vyhodnocuji, zda předpoklad, že diváci na manipulativní techniky nezaměřují svoji pozornost, je platný. Nejdříve se tedy zaměřuji na samotný projekt, jeho popis a základní informace. Poté představuji konkrétní techniky, se kterými jsme pracovaly. Jelikož jsem během příprav zároveň studovala performance a multimédia, využívala jsem jako inspirační zdroj také přednášky z umělecké fakulty, zejména praktické formy ovlivnění návštěvníka uměleckým dílem, a techniky s tím související. Zdrojem pro přípravu a realizaci projektu nám byly publikace *Between us*<sup>21</sup> a *Visuality in the theatre – the locus of looking*.<sup>22</sup> Pedagogové Lee Miler a Bob Whalley se kromě výuky divadla a performance na Falmouthské Univerzitě ve Velké Británii také věnují lektorování jógy a akupunktury. I proto se v publikaci *Between Us*<sup>23</sup> zaobírají afekty a staví emoce vnímatele do popředí.<sup>24</sup> Zároveň se vztahují i k vnitřnímu světu, který se odehrává ve vnímání a jemuž lze připsat až meditativní charakter.<sup>25</sup> Zajímavé je, jakým způsobem pracují Whalley a Lee s publikem, proto jsme se jimi při inscenování inspirovaly. Tendenčně jsme vybíraly pouze úkoly, které jsou spojeny s aktivizací

---

<sup>20</sup> BARONE, Tom a Elliot EISNER. *Arts based Educational Research*. USA: Arizona state university, 2012. ISBN 978-1412982474.

<sup>21</sup> WHALLEY, Joanne Bob a Lee MILLER. *Between Us: : Audiences, Affect and the In-Between*. Red Globe Press, 2017. ISBN 9781137584045.

<sup>22</sup> BLEEKER, Maaïke. *Visuality in the Theatre: The Locus of Looking*. 1. London: Palgrave Macmillan, London, 2008. ISBN 978-1-349-36144-1.

<sup>23</sup> WHALLEY, Joanne Bob a Lee MILLER. *Between Us: : Audiences, Affect and the In-Between*. Red Globe Press, 2017. ISBN 9781137584045.

<sup>24</sup> Tamtéž opening VIII.

<sup>25</sup> Tamtéž, s. 33-35.



diváka či jeho myšlenkového prostoru, abychom sledovaly, zda této připravené manipulaci odolává, nebo podléhá. V této souvislosti hypotéza přichází s premisou podlehnutí umělecké manipulaci bez tendence jí oponovat. V poslední fázi je podán výsledek projektu, který komparuje jednotlivé výstupy s nastavenými předpoklady.

# 1. Manipulace

Manipulace je poměrně složitý termín, který se často používá v popularizačně psychologických knihách, jako například jak poznat manipulátora, nebo naopak jak někým manipulovat. Zároveň bývá velký prostor věnován také příručkám, jež se věnují marketingovým strategiím nebo ovlivňování trhu. Toto téma ovšem není předmětem mého bádání, a proto se psychologickým technikám hlouběji nevěnuji. Manipulaci vnímám jako princip, na jehož základě jsme schopni pochopit autorův záměr nebo třeba výchovně-vzdělávací prvek. To ovšem neznamená, že nevnímám negativní konotace, které s sebou tento pojem nese. Jelikož je velmi komplikované jej jednoznačně uchopit, rozhodla jsem se nejdříve navrátit k samotné etymologii slova a jeho významu a teprve poté se zabývat pojmem manipulace obecně. Následně nastíním uplatňování manipulace v umění a tu budu později aplikovat ve vlastní tezi umělecké manipulace v praxi.

## 1.1. Etymologie slova manipulovat

V *Českém etymologickém slovníku* Jiřího Rejzka<sup>26</sup> autor přikládá původ slova manipulace francouzskému a latinskému základu *manipu*, jehož význam se dotváří koncovkami *-les*, *-ler* apod. Výraz manipulovat používáme v českém jazyce minimálně ve dvou významových rovinách - za prvé ve smyslu fyzicky s něčím zacházet a za druhé manipulovat někým v psychologicko-sociologickém kontextu, tedy donutit někoho jednat ve prospěch našeho záměru. Autor slovníku uvádí<sup>27</sup> varianty tohoto výrazu v pořadí: manipulační, manipulant a zmanipulovat. Pokud se zaměříme pouze na význam těchto slov, vidíme, že odkazují v první řadě k fyzické akci. Významově se totiž výraz manipulace vztahuje k „zacházet s něčím“, přičemž druhý význam výrazu manipulovat slovník popisuje

---

<sup>26</sup> REJZEK, Jiří. *Český etymologický slovník*. 2., nezměněn. vyd. Voznice: Leda, 2012. ISBN 978-80-7335-296-7, s. 377.

<sup>27</sup> Tamtéž, s. 377.

jako „ovlivňovat“.<sup>28</sup> Dá se tedy říci, že pokud například něco fyzicky přesuneme, znamená to zároveň, že tím také můžeme něco ovlivnit?

Francouzský ekvivalent *manipu-ler*,<sup>29</sup> ve středním rodě *manipule*, znamená hrst, sevřená ruka, v latinské formě pak *manipulus* znamená hrst, náruč či otýpka. *Manipulus*<sup>30</sup> má svůj původ ve slově *manus*<sup>31</sup> – ruka a je odvozené od *plēre*,<sup>32</sup> což znamená plnit, naplnit. Původní význam slova se tedy vztahuje významově opět spíše k fyzické manipulaci: *manus* – ruka a *plēre* – naplnit. Rukou vykonám nějakou práci, naplním *manipulus* – hrst, náruč a otýpku. V tomto případě tedy lze význam slova manipulace při přímé interpretaci pojmut jako fyzickou akci, při které dojde k naplnění například nádoby manuálně, rukou.

Pokud budu vykonávat fyzickou práci, například sbírat jablka, pravděpodobně s nimi budu manipulovat fyzicky, a to s nějakým záměrem. Sice je přemísťuji rukou ze stromu do koše, ale tím to nekončí – následně je totiž omyji a sním. Pokud jsem je sbírala se záměrem vytvořit koláč, pokračuji ještě v dalším manipulování s nimi, abych dosáhla kýženého výsledku – jablečného koláče. Pokud bych se rozhodla manipulovat s jablky ze stromu nezáměrně, bezcílně, jablka bych utrhla a nechala je například ležet pod stromem. V obou případech se jedná o fyzickou manipulaci; v prvním případě se záměrem jablka sníst nebo z nich připravit jiný pokrm, v druhém případě bez záměru: nic nevytvářím, jablka ponechám jejich osudu bez dalšího efektu.

Avšak i v přeneseném významu, kdy výraz manipulovat není fyzického rázu, respektive nejedná se o práci při přemísťování předmětů, musí rovněž dojít k nějakému přemístění. Tento význam slova manipulovat Jiří Rezek vztahuje k ovlivnění.<sup>33</sup> Ovlivnění znamená vytvářet na někoho vliv, přičemž slovo vliv

---

<sup>28</sup> REJZEK, Jiří. *Český etymologický slovník*. 2., nezměněn. vyd. Voznice: Leda, 2012. ISBN 978-80-7335-296-7, zde s. 377.

<sup>29</sup> Tamtéž, s. 377.

<sup>30</sup> Tamtéž, s. 377.

<sup>31</sup> Tamtéž, s. 377.

<sup>32</sup> Tamtéž, s. 377.

<sup>33</sup> Tamtéž, s. 377.

ve slovníku<sup>34</sup> zároveň ukazuje na spojení *v a lit*. To znamená, že se opět dostáváme k fyzické akci vlévání. V přeneseném významu slovo manipulovat chápou tedy jako akt, který probíhá sice na psychologicko-sociologické rovině, ale aby mohlo dojít k ovlivnění, musí být přítomen minimálně ten, který je ovlivňován, a věc nebo druhý člověk, který na něj působí. Manipulace v přeneseném významu je tedy jev, při kterém dochází k ovlivnění člověka konkrétním fyzickým konáním.

Konání ovšem může být jak záměrné, tak nezáměrné – jedná se v obou případech o manipulaci? Například pokud budu procházet kolem jabloně, z níž někdo otrhal všechna jablka, asi mě situace nijak nezaskočí a půjdu dál. Pokud by ovšem někdo všechna jablka otrhal a položil je na zem pod jabloň, pravděpodobně bych se zamýšlela nad tím, proč daný člověk jabloň otrhal a všechna jablka ponechal ležet pod ní. Abychom mohli používat slovo manipulace v přeneseném významu ovlivnění, musí k nějakému ovlivnění dojít. Tudiž, abych se držela uvedeného příkladu, pokud někdo očese jabloň a odnese si jablka domů, nejedná se o tento druh manipulace, pokud dotyčný jablka otrhá a nechá je pod jabloní například se záměrem protestovat tím proti trhání jablek, pak o záměrné manipulaci bezesporu hovořit můžeme. Protestující se totiž snaží ovlivnit ostatní, aby přijali jeho názor na trhání jablek nebo si přinejmenším všimli, že se něco takového stalo, a tím ovlivnit jejich smýšlení. Je sice otázkou, zda by tento typ protestu byl smysluplný a pochopitelný, pro nastínění rozdílu mezi manipulací záměrnou a nezáměrnou však posloužit může.

## 1.2. Manipulace a emoce

Manipulaci lze definovat z filozofického hlediska různě, nicméně pro tuto práci jsou stěžejní přístupy, které zahrnují jak pozitivní, tak negativní konotace ovlivnění. Přístupy, které toto kritérium splňují, jsou studie Radima Bělohrada a Tomáše Sobka, jelikož tito autoři přistupují k manipulaci nejen z filozofického

---

<sup>34</sup> REJZEK, Jiří. *Český etymologický slovník*. 2., nezměň. vyd. Voznice: Leda, 2012. ISBN 978-80-7335-296-7, zde s. 377.

hlediska, ale uvažují o manipulaci také jako součásti každodenního života. Radim Bělohrad ve svém článku *Manipulace: konceptuální analýza*<sup>35</sup> k manipulaci přistupuje jako pojmu a zkoumá ji celkově jako koncept, a to prostřednictvím komparací studií, které se již manipulací zabývaly. Oproti tomu Tomáš Sobek ve své studii *Problém emoční manipulace*<sup>36</sup> manipulaci připisuje spíše emočně zabarvenému jednání a říká, že právě to je ten moment, který nás k rozhodování donucuje. Aby bylo možné porozumět pojmu manipulace, zaměřím se nejprve na studii Radima Bělohada,<sup>37</sup> který nejenže upozorňuje na problematičnost a negativní konotace, jichž je manipulace odrazem, ale také se snaží obsáhnout pojem komplexněji. Zároveň také poukazuje na skutečnost, že společnost do jisté míry manipulaci nejenže toleruje, ale dokonce i přijímá.

*„Manipulace je jednou z častých forem ovlivňování lidského rozhodování a jednání. Přestože manipulativní jednání obvykle odsuzujeme, zdá se, že náš postoj alespoň k určitým formám manipulace je poměrně shovívavý. Uchylují se k ní i lidé, kteří by za normálních okolností nelhali, nekradli či nepáchali násilí, a někdy jsme ochotni ji i schvalovat.“<sup>38</sup>*

Bělohrad<sup>39</sup> se zde vztahuje zejména k problematice autonomie lidského rozhodování. Pokud zjišťujeme, že naše rozhodování vzešlo či vzchází z rozhodnutí nebo vlivu někoho jiného, zpochybňujeme správnost našeho původního jednání. Dostáváme se tak do střetu s vlastními činy, které jsme vykonali, možná i bezmyšlenkovitě, ale na základě vlastního rozhodnutí, a jsme tedy za ně zodpovědní sami. Bělohrad<sup>40</sup> pokračuje v analýze problematiky a ukazuje manipulaci, která má mnoho podob a nemá pouze jediné konkrétní vysvětlení.

---

<sup>35</sup> BĚLOHRAD, Radim. *Manipulace: konceptuální analýza*. Filosofický časopis. Filosofický ústav Akademie věd České republiky, 2019/1, 67(1), zde s. 21-43. ISSN 0015-1831.

<sup>36</sup> SOBEK, Tomáš. *Problém emoční manipulace*. Pro-Fil. Masarykova univerzita, 2014, roč. 15, č. 1, zde s. 2-20. ISSN 1212-9097.

<sup>37</sup> BĚLOHRAD, Radim. *Manipulace: konceptuální analýza*. Filosofický časopis. Filosofický ústav Akademie věd České republiky, 2019/1, 67(1), zde s. 21-43. ISSN 0015-1831.

<sup>38</sup> Tamtéž, s. 21.

<sup>39</sup> Tamtéž, s. 21.

<sup>40</sup> Tamtéž, s. 21.

Manipulaci připisuje mezilidskému jednání, které ovšem není způsobeno pouze negativním vlivem jedince, jenž se snaží obejít lidské rozhodování, nýbrž také korektní persvazi. Ve svém článku proto uvádí a hodnotí tezi filozofky Claudie Millsové,<sup>41</sup> která k manipulaci přistupuje také jako ke korektní persvazi, což znamená, že se rozhodneme přesvědčit druhou osobu ke změně rozhodnutí na základě předložení dobrých důvodů<sup>42</sup>. Manipulaci oproti tomu Millsová označuje za jednání, při kterém musí být přítomen manipulátor, jenž přesvědčuje druhou osobu o svém názoru a obhajuje ho špatnými důvody, o nichž však tvrdí, že jsou dobré.<sup>43</sup> Bělohrad hodnotí tuto teorii jako příliš zužující manipulaci na negativní chování a přesvědčování jedince. Manipulátor dle Bělohraďa nepotřebuje důvody nebo vysvětlení k tomu, aby mohl manipulovat.<sup>44</sup> Také v dalších tezích se obrací k teoriím, které o manipulaci uvažují spíše v pozitivním smyslu, jako o pozitivním ovlivnění jedince za daným účelem. Vidí za tím působení na emoce člověka, jimiž lidé odůvodňují své jednání.

*„Vyzradil jsem to, protože jsem měl strach.“<sup>45</sup>*

Z analýz Bělohraďova článku je zřejmé, že manipulace bývá přisuzována jedinci, který se snaží ovlivnit situaci. To ovšem neznamená, že se nutně musí jednat o negativní působení, nýbrž o jednání s nějakým účelem, a člověk, jenž danou situaci vytváří, tak činí za účelem uspokojení vlastních potřeb. Využívá k tomu dle Bělohraďa nástroj emoční manipulace a nezáleží na tom, zda se jedná o listickou<sup>46</sup> nebo psychopatickou manipulaci.<sup>47</sup> Ačkoliv tedy Bělohrad nepřipisuje manipulaci pouze negativní charakter, uvádí, že manipulace je ovlivnění osoby jinou osobou, která má svůj osobní záměr, k jehož naplnění druhou osobu chce

---

<sup>41</sup> BĚLOHRAD, Radim. *Manipulace: konceptuální analýza*. Filosofický časopis. Filosofický ústav Akademie věd České republiky, 2019/1, 67(1), 21-43 str.. ISSN 0015-1831, zde s. 24.

<sup>42</sup> Tamtéž, s. 24.

<sup>43</sup> Tamtéž, s. 24.

<sup>44</sup> Tamtéž, s. 25.

<sup>45</sup> Tamtéž, s. 25.

<sup>46</sup> Manipulace, kterou chceme druhé osobě pomoci.

<sup>47</sup> Bez emoční manipulace, druhé osobě záměrně ubližujeme.

HONZÁK, Radkin a František HONZÁK. *Čas psychopatů*. Praha: Galén, [2018]. ISBN 978-80-7492-384-5.

dovést. Zároveň podotýká: aby se mohlo jednat o manipulaci, manipulátor svůj zájem utajuje a předstírá, že mu o jeho zájem ve skutečnosti nejde.<sup>48</sup> Z výše uvedeného vyplývá, že lze hovořit o přímé a nepřímé manipulaci. O přímé manipulaci můžeme vědět, záleží na nás, jakým způsobem se k ní postavíme. Nepřímá manipulace je oproti manipulaci přímé skrytá, a právě ta, o které mluví Bělohrad,<sup>49</sup> je charakterizovaná tím, že je zde osoba manipulátora, který se snaží přesvědčit ostatní, že jeho intence jsou jiné a skrývá je. Zároveň zde autor mluví o emocích, se kterými manipulátor pracuje v obou variantách manipulace – přímé a nepřímé. Tomáš Sobek<sup>50</sup> přistupuje k manipulaci jako k eticky problematickému způsobu ovlivňování chování druhého člověka<sup>51</sup> a vidí tento jev jako problematický zejména z toho důvodu, že manipulátor nerespektuje osobní potřeby a samostatnost manipulovaného. Dle Sobka<sup>52</sup> sleduje pouze své vlastní cíle a druhý člověk se mu tak stává pouze prostředkem k dosažení jeho plánů. Vnímá manipulaci spíše jako snahu udělat si z druhé osoby loutku, a to jakýmkoli prostředky. Manipulativní jednání pak dle Sobka vzniká tehdy, když manipulovaný není schopen odhalit manipulativní povahu manipulujícího.

Proto je manipulátor osoba, která se staví do role útočníka, manipulované osobě tak často bývá přisuzována role oběti. Pokud si budeme s někým zahrávat, tak, jak o tom hovoří Sobek, nerespektujeme jeho samostatnost a ovlivňujeme jeho rozhodování. Záměr Sobek vnímá jako součást manipulace, protože ačkoliv může být manipulace i nezáměrná, tedy že nevíme, že manipulujeme, neznamená to, že se to neděje. Pokud se snažíme někoho ovlivnit, protože máme za to, že je to takto správné, nejčastěji k tomu dle Sobka<sup>53</sup> používáme emoce. To on ovšem vnímá jako silně neetické a zároveň nerozumné. Jelikož lidské konání je často založeno právě na emočních pochodech, je reklamní business

---

<sup>48</sup> BĚLOHRAD, Radim. *Manipulace: konceptuální analýza*. Filosofický časopis. Filosofický ústav Akademie věd České republiky, 2019/1, 67(1), 21-43 s. ISSN 0015-1831, zde s. 42.

<sup>49</sup> Tamtéž, s. 42.

<sup>50</sup> SOBEK, Tomáš. *Problém emoční manipulace*. Pro-Fil. Masarykova univerzita, 2014, roč. 15, č. 1, s. 2-20. ISSN 1212-9097.

<sup>51</sup> Tamtéž, s. 5.

<sup>52</sup> Tamtéž, s. 5.

<sup>53</sup> Tamtéž, s. 7.

založen na pozorování a motivování k prožívání emocí.<sup>54</sup> Sobek se zde dotýká problematiky provázanosti manipulátorů s emoční nestabilitou jedinců, kterou jsou schopni manipulující ovlivnit ve svůj prospěch, pokud tedy budeme manipulaci kategorizovat jako snahu o ovlivnění chování druhého jedince.

Musí být toto chování pokaždé záměrné, nebo lze manipulovat s druhou osobou i nezáměrně? A jaký je rozdíl mezi přímou a nepřímou manipulací? Pokud bychom se vztahovali k pojmu manipulace, tak jak se běžně užívá ve společnosti, jistě bychom se museli orientovat pouze na jednání, jež vede ke zmanipulování jedince. Ovšem manipulovat, jak zmiňují oba zde citovaní autoři, lze i s pozitivním náhledem. Situaci sice ovlivníme, bez souhlasu nebo vědomí ostatních, ale zároveň ji ovlivňujeme i v jejich prospěch.

### 1.3. Pedagogická manipulace

Manipulaci v přeneseném slova smyslu vnímám jako nástroj, kterým lze ovlivnit smýšlení, postoj nebo emoci druhého člověka, přičemž mravní konotace věci v této chvíli ponechávám stranou. Pokud se činitel rozhodne cíleně někoho ovlivnit, přijímá postavení manipulátora.<sup>55</sup> Zároveň je nutné si uvědomit, že pokud se dostáváme do pozice manipulátora, je nutné, abychom měli nad osobou, kterou ovlivňujeme, alespoň minimální moc.<sup>56</sup> Pokud se manipulovaná osoba dobrovolně rozhodne manipulaci podlehnout nebo ji následovat, nestává se však obětí a zachovává si tak vlastní autenticitu. Tu ale může ztratit, když podlehne iluzi manipulátora a nevědomky se stane nástrojem pro vykonání jeho činů.<sup>57</sup>

Manipulaci tedy vnímám jako nástroj ovlivnění druhé osoby, která se dobrovolně nebo nedobrovolně tomuto ovlivnění oddává. Pokud se jedná

---

<sup>54</sup> SOBEK, Tomáš. *Problém emoční manipulace*. Pro-Fil. Masarykova univerzita, 2014, roč. 15, č. 1, s. 2-20. ISSN 1212-9097, zde s. 9-16.

<sup>55</sup> Tamtéž, s. 20.

<sup>56</sup> Tamtéž, s. 20.

<sup>57</sup> BĚLOHRAD, Radim. *Manipulace: konceptuální analýza*. Filosofický časopis. Filosofický ústav Akademie věd České republiky, 2019/1, 67(1), s. 21-43. ISSN 0015-1831, zde s. 28.



o nedobrovolnou manipulaci, bývá skrytá. Manipulátor v tomto případě s danou osobou zachází tak, aby například mohl demonstrovat svůj názor. Příklad uvádí Tomáš Sobek:

*„Vezměme, že mám v plánu se svými studenty diskutovat následující morální dilema: Potápí se loď. Počet míst v záchranných člunech je méně, než, kolik je pasažérů na lodi. Jako lodní důstojník máte pravomoc rozhodnout, kdo se dostane do záchranného člunu. Problém je v tom, že při koupi palubního lístku si mohli pasažéři připlatit za místenku do záchranných člunů, což někteří opravdu učinili. Nechali byste přednostně nalodit pasažéry s místenkou? Ještě před zahájením diskuze se ptám studentů jednoho po druhém, jestli ano, nebo ne, zatím bez zdůvodňování. Opakuje-li se u prvních dotázaných studentů pouze názor, že ano jakoby mimochodem poznamenám: „Takže byste se zeptali dětí, jestli mají místenku.“ A když se u prvních dotázaných naopak opakuje jen názor, že ne, poznamenám: „Takže byste pasažérům s místenkou řekli, že si z ní mohou udělat papírovou lodičku.“ Ano, je to manipulativní. Dělán to záměrně. Takovým emočně podbarveným pošťouchnutím totiž zajistím, aby následující diskuze, která už ale má být věcná, začala s názorově rozdělenou skupinou studentů, což prospívá dynamice diskuze.“<sup>58</sup>*

Důležitá je také emoční stránka věci, která je pro pozitivní typ manipulace stěžejní. Pokud manipulátor vyvolá emoci, v tomto případě u svých posluchačů, snáze demonstruje své počínání. Zároveň je tato pozitivní manipulace společensky přijímána nebo dokonce vyžadována. A jestli umění a umělecké výstupy mají ovlivnit svého posluchače, diváka nebo návštěvníka galerií, jedná se v tomto případě také o manipulaci? Domnívám se, že ano, protože tvůrce, který dílo prezentuje, jej již tvoří se záměrem návštěvníka nebo diváka ovlivnit.

Zároveň častý pedagogický důsledek uměleckých projevů daného umělce osvobozuje od zodpovědnosti nést vinu za zmanipulování návštěvníků.

---

<sup>58</sup> SOBEK, Tomáš. *Problém emoční manipulace*. Pro-Fil. Masarykova univerzita, 2014, roč. 15, č. 1, s. 2-20. ISSN 1212-9097, zde s. 7.

Ve své podstatě se jedná o ve společnosti akceptovaný jev. Pedagogický proces, který popisuje Tomáš Sobek,<sup>59</sup> také připomíná fakt, že manipulace je jedním z nástrojů, který používají učitelé při výuce. Domnívám se, že je to dáno postavením učitele, jehož pozice je vyšší než pozice žáků či studentů. Už jen proto, že o dané problematice zákonitě musí vědět významně více. Pedagogovým cílem je ovlivnit své studenty, a to nejen znalostmi; manipulace se tak stává jedním z nástrojů umožňujícím vést větší skupiny.

Vědomi tohoto jevu jsou si také autoři publikace *Pedagogické ovlivňování volného času: současné trendy*,<sup>60</sup> kteří zkoumají vliv pedagogických pracovníků a případnou manipulaci ve výchově. Pokud bychom i umění respektovali jako disciplínu, která do jisté míry zastává pozici „pedagoga společnosti“, poté lze tvrdit, že umělecký proces počítá s ovlivněním jedince, a to i v případě nepřímé manipulace. Otázkou ovšem zůstává etika, která je spojena s manipulovatelností.<sup>61</sup> Pokud připouštíme, že i pedagog má důvod k manipulaci, a kromě jiného tento výchovný prvek schvalujeme, ukazujeme ovlivňovanému jedinci, že být takto vychováván je v pořádku.<sup>62</sup> A jelikož v tomto systémovém machiavelistickém nastavení (účel světí prostředky) vyrůstáme, přijímáme manipulaci do vlastní integrity automaticky. Proto se, dle mého názoru, nebráníme technikám ovlivnění, protože vnímáme i přínos, který jistá forma nesvobody, již manipulace působí, přináší.

Z etického hlediska se jeví tato forma ovlivnění jako nepřijatelná, ovšem Veronika Šťastná,<sup>63</sup> která se zabývala ve své diplomové práci manipulací a pedagogikou, rozlišuje mezi manipulací přípustnou a nepřijatelnou. Pedagogické

---

<sup>59</sup> SOBEK, Tomáš. *Problém emoční manipulace*. Pro-Fil. Masarykova univerzita, 2014, roč. 15, č. 1, s. 2-20. ISSN 1212-9097, zde s. 7.

<sup>60</sup> HÁJEK, Bedřich, Břetislav HOFBAUER a Jiřina PÁVKOVÁ. *Pedagogické ovlivňování volného času: současné trendy*. Praha: Portál, 2008. ISBN 978-80-7367-473-1.

<sup>61</sup> BĚLOHRAD, Radim. *Manipulace: konceptuální analýza*. Filosofický časopis. Filosofický ústav Akademie věd České republiky, 2019/1, 67(1), 21-43 s. ISSN 0015-1831, zde s. 33.

<sup>62</sup> ŠŤASTNÁ, Veronika. *Pedagogika volného času - animace nebo manipulace?*. Č. Bud., 2013. diplomová práce (Mgr.). JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH. Teologická fakulta

<sup>63</sup> Tamtéž, s. 78.

ovlivňování nevidí jako problematické, jelikož jeho účelem není naplňovat pouze své vlastní osobní potřeby, nýbrž i potřeby celospolečenské odpovědnosti. Výchova, ačkoliv má manipulativní charakter, nás, dle jejího názoru, učí přijímat zodpovědnost za své chyby, nebo jim dokonce předcházet.

Manipulaci i proto definuji jako ovlivnění, které může být také pedagogického rázu. Nemá jen negativní konotace, a proto se často nebráníme jisté, i když minimální formě ovlivnění.<sup>64</sup> Jedná se o chování podmíněné strategií ze strany manipulujícího, a to i pokud se jedná o manipulaci nezáměrnou. Pokud někým nezáměrně manipulujeme, dopouštíme se ve skutečnosti stejného ovlivnění situace ve svůj prospěch, jako kdybychom manipulovali záměrně. Manipulační techniky často pracují s emočním<sup>65</sup> nastavením jedince, protože emoce jsou častým kritériem pro vysvětlení chování.<sup>66</sup>

#### **1.4. Dohlížet a trestat Michela Foucaulta a společenská manipulace**

Jelikož jsem zmínila, že společnost se proti manipulativním technikám nevynezuje, dokonce je přijímá, podpořím tento názor myšlenkami Michela Foucaulta. Ten se v publikaci *Dohlížet a trestat: kniha o zrodu vězení*<sup>67</sup> věnuje kromě dějin vězení také disciplinarizaci společnosti. Tvrdí, že disciplína je technika, díky níž je stát schopen organizovat větší množství lidí.<sup>68</sup> Popisuje záměrnou modelaci a ovlivnění společnosti, jež podléhá mechanismu panoptismu.<sup>69</sup> Pokud disciplinuje stát společnost pod pohružkou trestu, musí k tomu také mít důvod. Foucault ukazuje, že se jedná o techniky moci, které se za poslední století

---

<sup>64</sup> BĚLOHRAD, Radim. *Manipulace: konceptuální analýza*. Filosofický časopis. Filosofický ústav Akademie věd České republiky, 2019/1, 67(1), zde 21-43 s. ISSN 0015-1831.

<sup>65</sup> SOBEK, Tomáš. *Problém emoční manipulace*. Pro-Fil. Masarykova univerzita, 2014, roč. 15, č. 1, s. 2-20. ISSN 1212-9097, zde s. 7.

<sup>66</sup> Tamtéž, s. 7.

<sup>67</sup> FOUCAULT, Michel. *Dohlížet a trestat: kniha o zrodu vězení*. Přeložil Čestmír PELIKÁN. Praha: Dauphin, 2000. Studie (Dauphin). ISBN 80-86019-96-9.

<sup>68</sup> Tamtéž, s. 303.

<sup>69</sup> Pozn. Společnosti dohledu.

zformovaly v trestní systém. Tělo, které původně náleželo jako majetek králi, se stává tělem společnosti.<sup>70</sup>

*„Tělo, představivost, bolest, srdce, jež má být respektováno – to vše ve skutečnosti náleží nikoliv zločinci, jenž má být trestán, ale lidem, kteří poté, co podepsali pakt, mají právo praktikovat na něm moc, k níž se sjednotili.“<sup>71</sup>*

Na společnosti, která sice na jedné straně zavrhuje barbarské techniky mučení, ale na straně druhé přijímá dohled a trest jako součást běžného života, Foucault také ukazuje, že disciplinovanost jedince neprobíhá jen v rámci vězeňského systému.<sup>72</sup> Společnost se dle něj rozděluje na disciplinované a nedisciplinované tělo. Přirovnává funkčnost těchto systémů ke klášterní prospěšnosti, kdy škola, zaměstnání a další instituce až nápadně připomínají řádovost klášterní, v níž systém hledá maximální efektivitu a využitelnost jedince. Pokud je tedy naše tělo majetkem společnosti, která jej spravuje, možná i proto se nebráníme dokonce i zjevné manipulaci, jsme na ni zvyklí a jsme také zvyklí fungovat pod dohledem této společnosti. Zároveň za své snažení nebo nesnažení býváme odměňováni nebo naopak poctivě trestáni. Také učitel dohlíží na své žáky, zda plní jeho pokyny. Nadřízený kontroluje aktivitu svých zaměstnanců, a pokud dochází k nedostatečné efektivnosti, přicházejí sankce.<sup>73</sup>

Spíše než na problematiku vězení Foucault ukazuje na normalizující moc společnosti, která není homogenní, ale přesto vymáhá dodržování disciplinovanosti. Využívá techniky dohlížení a trestu i přesto, že do jisté míry odmítá barbarské techniky mučení, protože přináší manipulativní hrůzu z porušení řádu společenských norem,<sup>74</sup> které nejsou ani nikterak oficiální; jejich vykonavateli jsou úsudky psychologů, právníků, soudců apod. Pokud se pohybujeme ve společenství, kde chceme být akceptováni, nutně těmto vlivům podléháme. Pokud však stát

---

<sup>70</sup> FOUCAULT, Michel. *Dohlížet a trestat: kniha o zrodu vězení*. Přeložil Čestmír PELIKÁN. Praha: Dauphin, 2000. Studie (Dauphin). ISBN 80-86019-96-9, zde s. 144.

<sup>71</sup> Tamtéž, s. 138–150.

<sup>72</sup> Tamtéž, s. 221.

<sup>73</sup> Tamtéž, s. 222.

<sup>74</sup> Tamtéž, s. 418–421.

strategicky pracuje se svými občany tak, aby jednali v intencích jím ustanoveného mravního kodexu pod pohružkou trestu, chová se vůči svým občanům manipulativně. A pokud státní obraz slučuje morální chování a manipulaci, stává se manipulace technikou, proti níž se nevymezujeme, protože ji do jisté míry spatřujeme jako morální.

Pokud se vrátíme k pedagogické a paternalistické manipulaci v kontextu práce Michela Foucaulta, který pozitivní dopad manipulace problematizuje, vyvstává otázka, nakolik je doopravdy přijatelná. Jestliže Foucault vnímá tento typ společnosti jako normalizující se společnost, která disciplínou získává autoritu nad rozhodováním jedince, je zde reálný způsob, jak pozitivní manipulaci ospravedlnit? Foucault si klade otázku, která této normalizaci společnosti předchází a dosahuje se jí pomocí trestu, a totiž tu, kdy vlastně byly položeny základy práva trestat a soudit. Odpověď hledá v teorii společenské smlouvy, jež umožňuje někomu jinému mít moc nad rozhodnutím, co se s daným jedincem bude dít.<sup>75</sup> Foucault zde upozorňuje na ty, kteří mají právo tuto moc vykonávat, jelikož spatřuje, že jejich pravomoci nabývají větších a větších rozměrů. Upozorňuje tím na etičnost uspořádání společnosti, která se snaží dosáhnout dokonalosti, ovšem jejím představitelem není společnost jako celek, nýbrž ten, kdo rozhoduje o tom, jaká pravda má být přijímána:

*„Nacházíme se ve společnosti profesorů-soudců, lékařů-soudců, vychovatelů-soudců, „sociálních pracovníků“-soudců; ti všichni zajišťují vládu univerzálnosti normativu; a jeden každý, ať se nachází kde- koli, mu podřizuje tělo, gesta, chování, schopnosti, výkony.“<sup>76</sup>*

V této formě Foucault kritizuje společenské tendence, které vedou k ovlivnění společnosti zejména z důvodu unifikace a preferování univerzálního přístupu, jenž tak zbavuje jednotlivé členy společnosti autenticity a svobody.

---

<sup>75</sup> FOUCAULT, Michel. *Dohlížet a trestat: kniha o zrodu vězení*. Přeložil Čestmír PELIKÁN. Praha: Dauphin, 2000. Studie (Dauphin). ISBN 80-86019-96-9, zde s. 418.

<sup>76</sup> Tamtéž, s. 419.

## 1.5. Praktické příklady manipulace

Z jakého důvodu jsme k manipulaci tohoto typu laxní, pokud ji vnímáme jako něco negativního? Proč se zároveň ve vztahu k životním situacím chováme obdobně? Představme si jednoduchou situaci na pískovišti. Dvě malé děti si hrají na pískovišti, první z nich odmítá půjčit své autíčko druhému, a to se rozhodne ujmout se autíčka násilím. Nejsnadnějším řešením z pozice majitele autíčka je daného agresora stejnou silou uhodit nazpátek. Rodiče dětí z dálky situaci kontrolují a čekají, jak se dítě zachová. Jelikož ta volí variantu oko za oko a zub za zub, rodiče zasahují, obě děti dostanou vyčíněno a autíčko nemá nikdo. Všichni se cítí ukřivdění, ovšem rodiče mají pocit, že výchovná lekce byla splněna. Oko za oko, to se nedělá. Nebo svému dítěti jako rodič poklepete na rameno: to jsi udělal správně, ale příště mu dej ještě víc, ať si pamatuje? V tento moment máte možná pocit, že se nejedná o manipulaci. Ale opravdu chování rodičů nemá manipulativní charakter? Je zřejmé, že rodiče věděli, co se pravděpodobně stane, a možná se i tak trochu těšili na důrazné vyhubování potomkovi i případné zabavení autíčka. Ne s cílem svému dítěti uškodit, ale se záměrem být mu dobrým rodičem, mít dobře vychované dítě. Ačkoliv se jedná o výchovný prvek, který je pro nás vesměs přijatelný s ohledem na vyšší cíle, jedná se svým způsobem o pozitivní manipulaci.

Stejný vzorec lze sledovat rovněž právě v uměleckém vyjádření. Uměleckými prostředky poukážeme na neadekvátní chování a ve své podstatě tak nevychováme své děti, ale dospělé jedince, kteří za svou výchovu platí. A to se jedná pouze o zjevnou manipulaci. A co vše můžeme za manipulaci nejen ve vztahu k umění označit?

Manipulace je do jisté míry spojována právě s analýzou chování člověka, ovšem já spíše hledám schéma, od kterého se manipulace odvíjí, a důvod, proč na ni tak snadno přistupujeme nebo ji dokonce vyhledáváme. Pokud se rozhodnu prodat svůj dům a vylepšit jeho image tím, že ho provoním čerstvě upečeným pečivem, nepředstírám ve skutečnosti, že mi jde o pečení, ale snažím se navodit příjemnou

atmosféru pro úspěšnou realizaci prodeje domu, přičemž zájemci přirozeně vnímají, že tomu tak je. Nejedná se o tajnou techniku, jejímž cílem je kupující přelstít, aby si dům koupil. Upečením nebo provoněním domu ani nekamufluji například závadu.<sup>77</sup> Ačkoliv se v tomto případě nejedná o negativní manipulaci, prodávající tímto způsobem kupujícího manipuluje do situace, která jej přiměje dům zakoupit. Snahou prodávajícího je vyvolat příjemné vzpomínky, které si obvykle spojujeme s dětstvím a pocitem domova. To znamená, že předpokládá větší pravděpodobnost úspěšného prodeje čili sleduje své vlastní cíle; prostředkem mu může být právě vyvolání pozitivních myšlenek u zájemců o koupi domu.

---

<sup>77</sup> BĚLOHRAD, Radim. *Manipulace: konceptuální analýza*. Filosofický časopis. Filosofický ústav Akademie věd České republiky, 2019/1, 67(1), 21-43 s. ISSN 0015-1831, zde s. 25.

## 2. Umění a manipulace

Umění a umělecký projev s manipulací pracují často a otevřeně prezentují její techniky i za použití násilí<sup>78</sup>. Umělec svou vlastní záměrnou manipulací upozorňuje jedince, že je manipulovatelný velmi snadno.<sup>79</sup> Princip aktu manipulace jako předávání morálních hodnot zároveň také omlouvá i nepřiměřenou formu násilí, kterou ten který umělec používá. Tyto agresivní formy manipulativního uměleckého jednání zapřičiňuje fakt, že manipulaci bývají často přisuzovány negativní konotace. Agresivní jednání spojují zejména s transgresivními uměleckými výstupy. To znamená umění pohybující se na hraně, jehož prostředky jsou i násilí nebo extrémní a explicitní zobrazení.<sup>80</sup>

Ačkoliv umělecká vyjádření velmi často inklinují ke kritice manipulativního jednání ideologie nebo jedince, uměleckou manipulaci již kritice nepodrobují. Přímoou manipulaci obecnstva či návštěvníka galerií využívají umělci ve svůj prospěch. Samotný recipient se této zjevné manipulaci nijak nebrání, naopak ji přijímá a přistupuje na pravidla hry. Pokud umělecká vyjádření mají edukovat společnost, návštěvníci mají tendenci inklinovat k přijetí i zjevné manipulace, umělecké manipulaci tedy podléháme bez nutného pohoršení, nebráníme se jí. Domnívám se, že je to způsobeno principy, na které upozorňuje právě Michel Foucault.<sup>81</sup> Ve společenském měřítku je manipulace součástí společenského dění a pedagogický charakter uměleckých výstupů jen podporuje obhajitelnost manipulace jako součást uměleckých výstupů, pokud ovšem manipulaci přijímáme v umění jako etickou hodnotu. Mám za to, že se jí nebudeme bránit, a to z několika

---

<sup>78</sup> Například divadelní inscenace Olivera Frljiće *Balkan macht frei*, zde dochází k reálnému water boardingu jednoho z herců tak dlouho, dokud divák tuto akci nepřerušší.

<sup>79</sup> Transgresivní umění Mariny Abramović.

<sup>80</sup> Dle definice Transgrese: slabikář [online]. Intermédia: ateliér Intermédií FaVU VUT Brno, 2009 [cit. 2021-11-28]. Dostupné z: <http://intermedia.ffa.vutbr.cz/transgrese>

<sup>81</sup> FOUCAULT, Michel. *Dohlížet a trestat: kniha o zrodu vězení*. Přeložil Čestmír PELIKÁN. Praha: Dauphin, 2000. Studie (Dauphin). ISBN 80-86019-96-9.



důvodů. Jak uvádí Tomáš Sobek,<sup>82</sup> problém emoční manipulace spočívá také v tom, že je do jisté míry obhajitelný pouze vlastními prožívanými emocemi. Ale to neznamená, že lidské chování se jimi neřídí. I proto se do jisté míry nebráníme pomocí manipulačních technik ovlivnit návštěvníka natolik, že se nebude uměleckému vyjádření bránit, ačkoliv zjistí, že s ním umělec manipuluje.

Zároveň – pokud manipulaci přijímáme jako součást morální výpovědi umělce, respektujeme na tomto základě jeho umělecké vyjádření?

## 2.1. Záměrnost a nezáměrnost v umění

Záměr je jedním z předpokladů skryté manipulace, pokud umělec chce s diváky nebo návštěvníky galerií manipulovat, a ve většině případů se jedná o chování záměrné, jelikož tím sleduje jistou strategii. I pokud se však jedná o nezáměrnou manipulaci, může mít nakonec stejné účinky jako manipulace záměrná, a to pokud při tom dochází k ovlivnění recipienta. *Záměrnost a nezáměrnost v umění* je studie strukturalisty a člena Pražského lingvistického kroužku Jana Mukařovského<sup>83</sup> z roku 1943 a pojednává, jak již sám název napovídá, právě o záměrnosti a nezáměrnosti v uměleckém díle z pohledu vnímatele neboli recipienta. Tento text zahrnuje více myšlenkových rovin, které zde budu následně reflektovat a dále pro účely této práce rozvíjet. Pojmy Jana Mukařovského *vnímatel* a *původce* přejímám v textu i následujících kapitolách, jelikož skutečnost manipulace v umění prezentují lépe než psychologický termín *manipulátor a oběť*:

*„Strukturalisté zkoumají dílo jako sémantický autonomní znak, jenž je odvislý na struktuře díla, to se skládá z jednotlivých složek. Ty pospolu drží díky významové*

---

<sup>82</sup> SOBEK, Tomáš. *Problém emoční manipulace*. Pro-Fil. Masarykova univerzita, 2014, roč. 15, č. 1, s. 2-20. ISSN 1212-9097.

<sup>83</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie [I]*. 1. vyd. Sv. 1. Sestavení svazku, kritika textu a komentář Miroslav Červenka a Milan Jankovič. Brno: Host, 2000. Strukturalistická knihovna. Sv. 4. ISBN 80-86055-91-4. Záměrnost a nezáměrnost v umění, zde s. 353–388.

*sémantické jednotě, kterou do díla vkládá původce, jenž konstruuje celou strukturu záměrně, kvůli tomu, aby dílo bylo nosné pro význam, který sděluje. Přičemž svoji záměrnost skládá z pohledu vnímatele, jelikož to jinak ani není možné, a i on sám na dílo nahlíží zvenčí. Záměrnost vnímatele aktivuje skrz jeho bezprostřední osobní zkušenost, která působí na vnímatele díky nezáměrnostem, které obsahuje umělecké dílo a odkazuje ho na prožívanou skutečnost, která je přechodná.*“<sup>84</sup>

Citace nejenže vystihuje zásadní myšlenky pojetí záměrnosti a nezáměrnosti v umění dle Jana Mukařovského,<sup>85</sup> ale zároveň odkazuje ke kontextu vzniku díla. Pokud myšlenku velmi zjednoduším, Mukařovský chápe všechna umělecká díla nebo neumělecké výtvořiny jako celky, a to z pohledu toho, kdo je vnímá. Tohoto člověka, potažmo diváka, nazývá vnímatelem.<sup>86</sup>

V případě umělecké tvorby vnímatel sice sleduje dílo jako hotový artefakt, ale to se skládá z jednotlivých složek. Tyto složky komunikuje vnímатели autor, který má konkrétní záměr a sděluje nám takto význam uměleckého díla. Autora Mukařovský nazývá původce,<sup>87</sup> kterého ovšem nepovažuje za nejdůležitějšího. Původce při tvorbě musí na dílo nahlížet také z pozice vnímatele, proto dílo stojí samo o sobě a nese s sebou tak velké autorské zatížení, jaké bývá autorům dle Mukařovského připisováno. Umělecké dílo pro Mukařovského není věc, ale autonomní znak, který zprostředkovává komunikaci mezi dvěma jednotlivci, a umění jako celek pak nese významy, je tedy sémantické.

Pokud chceme docílit jakéhosi pochopení uměleckého díla, musí dojít k aktu vnímání. Akt vnímání má dle Mukařovského<sup>88</sup> dva momenty ze strany vnímatele. Prvním momentem je znak, který je prostředkem komunikace, nese významy a sděluje je formou uměleckých prostředků (struktura díla) a zcela záměrně. Druhý

---

<sup>84</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie [I]*. 1. vyd. Sv. 1. Sestavení svazku, kritika textu a komentář Miroslav Červenka a Milan Jankovič. Brno: Host, 2000. Strukturalistická knihovna. Sv. 4. ISBN 80-86055-91-4. Záměrnost a nezáměrnost v umění, zde s. 361-362.

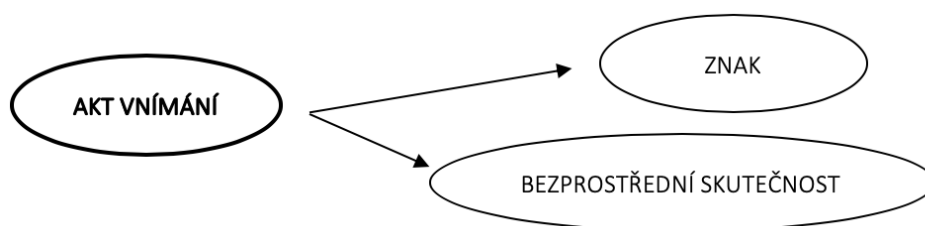
<sup>85</sup> Tamtéž, s. 353-388.

<sup>86</sup> Pozn. - divák

<sup>87</sup> Pozn. - autor

<sup>88</sup> Tamtéž, s. 358-363.

moment spatřuje v bezprostřední skutečnosti. Tou má Mukařovský na mysli mimoumělecké bezprostřední prvky, které porušují strukturu díla, a to nezáměrně. Aby tedy vnímatel mohl dílo vnímat, působí na něj záměrná umělecká aktivita původce (autora), ale také mimoumělecká a nezáměrná aktivita. Co tedy znamená záměrnost a nezáměrnost v umění? Umělecké dílo dle Mukařovského<sup>89</sup> nese význam pouze jako celek. Kontinuitu, která dílo drží jako celek, nazývá záměrností, již pak původce skrze umělecké složky komunikuje s vnímatelem.



*Zdroj: Vytvořeno autorkou pro potřeby této práce.*

Nositelem komunikace je dílo jako celek, ten pak je složen z jednotlivých složek a znakem komunikuje s vnímatelem. Jako nezáměrnost Mukařovský označuje<sup>90</sup> něco, co původce původně nezamýšlel, když umělecké dílo tvořil, a co uměleckou formu nějakým způsobem narušuje. Druhů nezáměrnosti je několik: podvědomá, nevědomá, neumělá, shoda okolností, neosobní, polovědomá nebo dokonce nezáměrnost záměrná. Většina z nich má společné to, že se jedná o mimoumělecké bezprostřední prvky, které jsou vnímány ze strany vnímatele. Například nezáměrností je dle Mukařovského<sup>91</sup> i to, že je schopen dílo vnímat i někdo jiný než původce, protože kdyby dílo bylo absolutně záměrné, jak původce zamýšlel, nikdo jiný by dílu kromě něj neporozuměl, protože každý vnímatel

---

<sup>89</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan. Studie [I]. 1. vyd. Sv. 1. Sestavení svazku, kritika textu a komentář Miroslav Červenka a Milan Jankovič. Brno: Host, 2000. Strukturalistická knihovna. Sv. 4. ISBN 80-86055-91-4. Záměrnost a nezáměrnost v umění, zde s. 353–388.

<sup>90</sup> Tamtéž, s. 366-369.

<sup>91</sup> Tamtéž, s. 368.

dosazuje k dílu svoji osobní zkušenost, spojenou s vlastní skutečností a tu by jinak nemohl sám dosadit a dílo by na něj působilo pouze jako artefakt, který je neživý.<sup>92</sup>

Mukařovský vystihuje ve svém textu několik zásadních bodů a upozorňuje, i když nepřímou, na manipulativnost uměleckého procesu a zároveň přikládá také význam nezáměrnosti umění a jeho vlivu na vnímatele, který je schopen i nezáměrnému uměleckému dílu na základě vlastní prožité zkušenosti připisovat významy. Mukařovský také připisuje koncept znaku jako způsob, jak používat a vykládat významy a záměry autorů, které ovšem vztahuje k prožívání vnímatele. Teorie znaku ovšem přímo nereflektuje emoční status vnímatele, který vnímám jako stěžejní pro percepci uměleckého díla. Jelikož je dle mého názoru emoce důležitým nositelem autorova záměru a vlivu, budu se také věnovat teorii afektu.<sup>93</sup>

## 2.2. Emoce a umělecký prožitek

Další koncepcí, která pracuje s vnímáním uměleckého zážitku, je teorie afektu profesora literární vědy na Leidenské univerzitě v Nizozemsku Ernsta van Alpheny.<sup>94</sup> Afekt vnímá Alphen jako „*neviditelný energetický vjem, který nás zasahuje dříve než dílo samotné, a proto je nutné ho zkoumat*“.<sup>95</sup> Odkazuje se tím zejména ke Gillesovi Deleuzemu, Marcelu Proustovi nebo Jill Bennetové. Hlavní myšlenka Ernst van Alphenova textu o afektivních operacích v umění, kterou zejména využiji i v této práci, se zabývá předáním pohledu účastníka akce; nikoliv jen jeho dojmů, ale vyargumentované spolupřítomnosti. Definice, jakým způsobem působí současné „nové umění“, se komplikovaně vysvětlují pouze pohledem Jana Mukařovského, který definuje své teze jako strukturalista, tudíž osobní názor

---

<sup>92</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan. Studie [I]. 1. vyd. Sv. 1. Sestavení svazku, kritika textu a komentář Miroslav Červenka a Milan Jankovič. Brno: Host, 2000. Strukturalistická knihovna. Sv. 4. ISBN 80-86055-91-4. Záměrnost a nezáměrnost v umění, zde s. 368-369.

<sup>93</sup> Viz Kapitola emoce a umělecký prožitek.

<sup>94</sup> ALPHEN, Ernst van. Affective Operations of Art and Literature. RES [online]. 2008 (53/54), zde 20-30 s. [cit. 2020-01-18]. Dostupné z: <https://openaccess.leidenuniv.nl/bitstream/handle/1887/14978/aaAnthropology%20and%20Aesthetics.pdf?sequence=1>. Zde s. 20-30.

<sup>95</sup> Tamtéž, s. 20.

vnímatele pro něj není stěžejní. Oproti tomu Alphen ve svém textu čerpání i z osobního názoru příjemce legitimizuje, proto se jím budu zabývat konkrétněji.

Celý text se dělí do tří podkapitol: Understanding affect: Why? What is affect and how does it operate? Affective operations of art and literature, Affective reading versus reading for meaning?<sup>96</sup> V úvodu Alphen odkazuje k vnímání současného umění skrze pohled kubánsko–amerického umělce Felixe Gonzalese Torrese, který hovořil o změnách v uměleckém světě na počátku 90. let 20. století. Toto „nové umění“ je podle Gonzalese specifické zejména způsobem, jakým se vztahuje k divákovi-pozorovateli nebo vnímateli. Zejména se zabývá jeho emočním prožitkem, který je podle Tomáše Sobka<sup>97</sup> důležitý i ve vztahu k manipulaci.

*„To bylo vše, co jsme potřebovali – odpočinout si, abychom přemýšleli o možnosti změny. Ukázalo to vrozenou schopnost umělce, který navrhuje, aby se toto místo stalo lepším místem.“<sup>98</sup>*

Na tomto úryvku z Torresovy eseje a jeho komentáře k výstavě americké vizuální umělkyně Roni Horn *Gold Field* vysvětluje Ernst van Alphen proměnu v diskurzu přemýšlení o umění, respektive to, že v něm žádný diskurz není. Místo toho, aby Gonzales něco definoval, popisuje, jak toto dílo ovlivnilo jeho jako diváka (příjemce). Jedná se tedy o popis osobní socio-historické situace, kterou přímo daná osoba zažívá a předává vlastní prožitou zkušenost při kontaktu s dílem. Ačkoliv se tato skutečnost může zdát triviální, Alphen zde představuje názor příjemce, který jej hodnotí na základě vlastní zkušenosti.

---

<sup>96</sup> ALPHEN, Ernst van. Affective Operations of Art and Literature. *RES* [online]. 2008 (53/54), zde 20-30 s. [cit. 2020-01-18]. Dostupné z: <https://openaccess.leidenuniv.nl/bitstream/handle/1887/14978/aaAnthropology%20and%20Aesthetics.pdf?sequence=1>. Zde s. 20–26.

<sup>97</sup> SOBEK, Tomáš. *Problém emoční manipulace*. Pro-Fil. Masarykova univerzita, 2014, roč. 15, č. 1, zde s. 2-20. ISSN 1212-9097.

<sup>98</sup> ALPHEN, Ernst van. Affective Operations of Art and Literature. *RES* [online]. 2008 (53/54), 20-30 [cit. 2020-01-18]. Dostupné z: <https://openaccess.leidenuniv.nl/bitstream/handle/1887/14978/aaAnthropology%20and%20Aesthetics.pdf?sequence=1>. zde s. 29.

Dále Ernst van Alphen vymezuje pojem afekt, který bývá často chápán jako něco subjektivního.<sup>99</sup> On ovšem v tomto označení sleduje i rovinu sociální, která mu přijde jako protikladná k pojmu subjektivní/osobní. Vnímatel nezůstává pasivním příjemcem poselství, ale sám musí použít „afektivní přístup“, aby mohl porozumět významu děl, protože ta s příjemcem komunikují. V případě této komunikace vysvětluje pojem Deleuzeho a Prousta *kódovaný znak*, jímž definuje skutečnost, že důležitější než si cokoli myslet, je hledat příčiny, které nás k tomuto názoru přivedly. V tomto proustiánském a deleuziánském pohledu jsou umění a literatura považovány za ztělesnění senzace, která stimuluje myšlení. Ernst van Alphen zde kritizuje přílišné lpění teoretických konceptů na významu, dle něj je spíše nutné vymezit, co k tomuto afektu vede. Sleduje, jakými způsoby, jakými afekty operujeme na poli umění a literatury, a nakonec komparuje afektivní čtení (literární) a čtení významů (alegorické). Zaměřuje se zejména na interakce umění a vnímatele. Protože ten, kdo umělecký efekt hodnotí nebo se ho snaží pochopit, je právě vnímatel. To také znamená, že i výsledné čtení afektu závisí na soudu vnímajícího jedince. Participace v tomto případě znamená v podstatě jakoukoliv stimulaci vjemů a z nichž utvořený úsudek definujeme jako afekt.<sup>100</sup>

Afekty reprezentují i sociální vlivy a výsledek interaktivního procesu z vnějšku. K afektivnímu porozumění příjemce využívá jazyk a vizualitu představovaného díla – ty tedy patří dílu nebo umělci, myšlenky spojené s tímto vlivem – aktem (prezentací umění) pak patří osobě<sup>101</sup>, na kterou je vliv přenášen. Proto je nutné znát vjemy ostatních, jež nás pomocí afektivního čtení dovedou k porozumění, co nás k těmto soudům vedlo. Zaměňování afektu pouze s emočním rejstříkem proto není příhodné a jedná se o strukturu vjemů závislých na sociokulturním prostředí. Alphen ve svém textu legitimizuje metodu předání vlastní zkušenosti a povyšuje tento způsob práce na badatelskou úroveň. Typ

---

<sup>99</sup> ALPHEN, Ernst van. Affective Operations of Art and Literature. RES [online]. 2008 (53/54), 20-30 [cit. 2020-01-18]. Dostupné z: <https://openaccess.leidenuniv.nl/bitstream/handle/1887/14978/aaAnthropology%20and%20Aesthetics.pdf?sequence=1>. Zde s. 24.

<sup>100</sup> Tamtéž, s. 25-27.

<sup>101</sup> Pozn. Příjemci.

výzkumu, kdy je vlastní prožitá zkušenost vnímána jako dostačující a akademická, je metoda artistic research, které se budu věnovat v samostatné kapitole.

### 2.3. Princip hry

Pokud přijímáme a připouštíme, že divák je jedinec samostatně se rozhodující a je za tato svá vlastní rozhodnutí zodpovědný, pak z jakého důvodu tak snadno podléhá umělecké manipulaci? Stejně tak z jakého důvodu snadno podléháme společenské iluzi, že naše tělo je předmětem společenského rozhodnutí soudů, právních norem a politických rozhodnutí? Domnívám se, že jedním z důvodů, kromě neuvědomování si těchto aspektů moci, je forma hry, která je součástí našeho života jak v dětství, tak v dospělosti. Pokud nás někdo určuje a staví do určitých rolí, domnívám se, že je s tímto termínem takto možné operovat. Principu hry se ve své publikaci *Homo ludens*<sup>102</sup> věnuje Johan Huizinga. Nizozemský kulturní historik přirovnává kulturu k principům mezilidské hry.<sup>103</sup> Tuto hru označuje jako aktivitu, která se odlišuje od běžného života, ovšem jejím projevem bývá hráč pohlcen. A to z důvodu, že se odehrává v rámci určitého času a prostoru, hráč se jí tak může plně oddat.<sup>104</sup> Huizinga se vztahuje například třeba ke sledujícím sportovního utkání, proč davy natolik pohltní jen pouhé sledování hry? Huizinga také ukazuje na nelogičnost a neúčinnost tohoto procesu; přesto říká, že se jedná o záležitost, která je pro daného jedince důležitá. Zejména proto, že ho vytrhuje z běžného života a dovoluje mu v krátkém čase a vymezeném místě podlehnout jiným pravidlům, než těm, jimiž se řídí běžný život. Například pokud sledujeme film a podlehneme „pravidlům hry“, dostáváme se do stavu mimo náš běžný život a prožíváme to, co se děje dané postavě. Dále uvedu příklad dvou hráčů karet. Pokud by jeden hrál kanastu a druhý rummy a neřekli by si to navzájem, může některý z nich vyhrát? Výsledek bude možná překvapivý, ale není vůbec jisté,

---

<sup>102</sup> HUIZINGA, Johan, VÁCHA, Jaroslav, ed. *Homo ludens: o původu kultury ve hře*. Vyd. 2. Praha: Dauphin, 2000. Studie, sv. 12. ISBN 80-7272-020-1.

<sup>103</sup> MACURA, Vladimír a Alice JEDLIČKOVÁ, ed. *Průvodce po světové literární teorii 20. století: Johan Huizinga Homo ludens* [online]. Brno: Host, 2012 [cit. 2022-01-18]. ISBN 978-80-7294-848-2. Dostupné z: <https://edicee.ucl.cas.cz/images/data/prirucky/obsah/pruvodce/Celá%20kniha.pdf>. Zde s. 327-333.

<sup>104</sup> Tamtéž, s. 327.



kdo z nich vyhraje, jelikož oba hrají sice se stejným subjektem, nicméně odlišnou hru. Co v tomto případě znamená vítězství a prohra? Cílem karetní hry je porazit soupeře, ale mohu porazit soupeře, který hraje jinou hru? Ačkoliv nemusí jít ve hře o výhru, jen o požitek ze hry samotné, nepřijdou hráči, pokud budou hrát každý jinou hru, právě o tento požitek?

Zároveň hra, dle Huizinga, oddaluje hráče od běžného uspokojování základních životních potřeb. Také proto má hráč možnost věnovat se hlubším a estetickým rozměrům, což dělá proto že mu to přináší dle Huizinga<sup>105</sup> potěšení:

*„Hra je dobrovolná činnost, která je vykonávána uvnitř pevně stanovených časových a prostorových hranic, podle dobrovolně přijatých, ale bezpodmínečně závazných pravidel, která má svůj cíl v sobě samé a je doprovázena pocitem napětí a radosti a vědomím „jiného bytí“, než je „všední život.“<sup>106</sup>*

Huizinga také tvrdí, že navzdory všemu je tato hra, jak ji definuje, nerozumná. Nerozumná je v jejím principu, jelikož se jeví jako nadbytečný způsob vynakládání energie jedince. Tvrdí, že pokud si hrajeme a víme o tom, nejedná se o záležitost rozumovou, nýbrž nadrozumovou.<sup>107</sup> Ve chvíli hry se podle něj pohybujeme spíše v oblasti naší představivosti, proto si dovoluujeme v intenzitě hry naprosto pozapomenout na racionální rovinu a dostáváme se do roviny nadlogična. Tím se dostáváme do stavu přesahujícího fyzično, a proto není pro jedince problematické se hře oddávat, jelikož nemá dopad na jeho obyčejný život.<sup>108</sup> Dále Huizinga také tvrdí, že hra je jedním ze zásadních nástrojů kultury samotné, jelikož ji prostupuje od samého počátku.<sup>109</sup> Tuto myšlenku demonstruje na příkladu, který nazývá obyčejnou formou života a zvláštní formu života.

---

<sup>105</sup> MACURA, Vladimír a Alice JEDLIČKOVÁ, ed. *Průvodce po světové literární teorii 20. století: Johan Huizinga Homo ludens* [online]. Brno: Host, 2012 [cit. 2022-01-18]. ISBN 978-80-7294-848-2. Dostupné z: <https://edicee.ucl.cas.cz/images/data/prirucky/obsah/pruvodce/Celá%20kniha.pdf>. Zde, s. 328.

<sup>106</sup> HUIZINGA, Johan, VÁCHA, Jaroslav, ed. *Homo ludens: o původu kultury ve hře*. Vyd. 2. Praha: Dauphin, 2000. Studie, sv. 12. ISBN 80-7272-020-1. Zde s. 44.

<sup>107</sup> Tamtéž, s. 10.

<sup>108</sup> Tamtéž, s. 11.

<sup>109</sup> Tamtéž, s. 11.

Obyčejným životem sleduje pouze všední přítomné prožívání, oproti tomu zvláštní formu života dle Huizinga přináší právě hra s kvalitním rozměrem. V tomto případě uvažuje o hře jako formě činnosti, která dává smysl a zároveň má sociální funkci. Jedinec v tu chvíli nevnímá pouze hru samotnou, ale také rozměr, který přináší. Dále zmiňuje, že pokud jedinec shledá, že se jedná o manipulované obrazy, nebude zkoumat manipulaci samotnou nebo samostatné obrazy, ale význam, který je za touto manipulací skryt. Bez přijetí tohoto faktu není schopen dané hře porozumět, chce-li jí však porozumět a být její součástí, tak jej přijímá i ve formě manipulace.<sup>110</sup>

Huizinga se, i když nepřímo, věnuje manipulaci uměleckého prožitku příjemce a ve své podstatě popisuje důvody, proč ji příjemce, tak snadno podléhá. S těmito předpoklady jsem také pracovala při tvorbě situací projektu k této práci *Ze mě*; pokud roli příjemce proměňujeme do role hráče nebo spíše spoluhráče, předpokládáme, že tím spíše s námi budou návštěvníci spolupracovat.

---

<sup>110</sup> HUIZINGA, Johan, VÁCHA, Jaroslav, ed. *Homo ludens: o původu kultury ve hře*. Vyd. 2. Praha: Dauphin, 2000. Studie, sv. 12. ISBN 80-7272-020-1. Zde, s. 12.

## 2.4. Příklad umělecké manipulace

Manipulativní nenásilné jednání umělce lze sledovat v inscenaci *In Many Hands* Kate McIntosh,<sup>111</sup> v níž, přestože se nejedná o transgresivní<sup>112</sup> umělecký počin, autorka přímo manipuluje s divákem a obecnost nereaguje odmítavě.<sup>113</sup> V inscenacích této novozélandské autorky<sup>114</sup> pracuje tvůrčí tým s technikami, které oslovují divákovy smysly, jako je zrak, sluch, čich nebo hmat. Všechny tyto smysly užíváme i při běžných životních situacích, ovšem Kate McIntosh vybírá většinou jeden z pěti základních smyslů a nutí diváka směřovat veškerou pozornost jen na tento konkrétní. Nabízí tedy hledání vztahu diváka k sobě samému vzniklého interakcí prostřednictvím nějakého předmětu, což je též strategie zvolená v inscenaci *In many Hands*.<sup>115</sup> Jedná se o scénickou událost, která nás nutí inklinovat ke smyslovému prožívání spojenému s emocemi. *In Many Hands* se dělí do několika pomyslných segmentů a situací. Jednání před divadelním sálem, jednání v divadelním sále a následně ukončení. Každý segment má ještě své podsegmenty, které dále ozřejmím.

Situace první – instrukce před divadelním sálem. Tři performeři oslovují diváky, aby se rozdělili do tří skupin. V tu chvíli neznámou skupinu lidí nutí přidat se k ostatním do skupiny, přičemž většinou nad tím žádný uchazeč o místo ve skupině nepřemýšlí. Skupinka přátel zůstane se skupinkou přátel, neznámí jednotlivci se ve většině přisunou k člověku, který je zde také sám. Performerka žádá diváky, aby si stoupli kolem mísy s vodou a rituálně si společně omyli ruce. Spíše než žádá, bez vysvětlení přikazuje. Nikdo neprotestuje a všichni si myjí ruce

---

<sup>111</sup> MCINTOSH, Kate. *In Many Hands* [divadelní inscenace]. Režie Kate McIntosh. Kolektiv autorů: Arantxa Martinez, Josh Rutter a Kate McIntosh. V Lublani 29 a 30.8. 2019. Program dostupný online: <https://www.bunker.si/en/events/kate-mcintosh-in-many-hands-2/>

<sup>112</sup> Transgresivní umění se nazývá umění, které překračuje hranice nebo pravidla a to násilnou formou. Více viz: Transgrese: slabikář [online]. Intermédia: ateliér Intermédií FaVU VUt Brno, 2009 [cit. 2021-11-28]. Dostupné z: <http://intermedia.ffa.vutbr.cz/transgrese>

<sup>113</sup> Navštívila jsem její inscenace opakovaně a ani jednou jsem se nesetkala s odmítavým postojem.

<sup>114</sup> Odkaz na inscenace a performance autorky na scéně Kaai theatre v Belgii. <https://www.kaaitheater.be/en/artists/kate-mcintosh>

<sup>115</sup> Vyjádření postoje Kate McIntosh k inscenaci *In Many Hands* ve videu: <https://vimeo.com/208119869>.

ve stejné vodě. Tento moment diváky – nástroje uměleckého záměru – pomyslně oddělí od jejich všedního dne.

Další příkaz přichází vzápětí, účastníci nemají stát ani sedět vedle člověka, kterého znají. Zároveň je to poslední slovo, které zazní – protože všichni budou mlčet. Autorka poněkud autoritativně<sup>116</sup> rozhodla o mlčení publika a během jedné krátké pětiminutové promluvy mu sdělila vše; do konce performance už se nemluví. Skupina navíc zcela oddaně poslechla, nikdo se nevzepřel. Mlčky si omývají ruce a snaží se co nejpřesněji následovat instrukce – to budí mírné energické napětí, protože si nikdo není jistý, co je žádáno. Pokud si pokládají otázku se snahou pochopit danou situaci, jen tázavě hledají odpovědi v pohledech mezi sebou navzájem. Ovšem odpovědi jsou: stojím, poslouchám performerku, myji si ruce a začínám mlčet. Zmatení a nervozita jsou konkrétní emoce, které vznikají z neobjasněnosti jejich jednání a nejistoty, zda to dělají správně, a protože nemají mluvit, neptají se.

Situace druhá, bez instrukcí – performerka otevírá dveře od sálu, kde jsou připraveny dlouhé bílé stoly a židle, které přesně odpovídají počtu účastníků. Stoly se dělí na dvě skupinky, a jelikož všichni mlčí, nikdo nikoho neinstruuje a ani se nikdo neptá. Po chvíli se všichni posadí, vlastně dobrovolně, jelikož nemají co dělat. Podsegmenty této situace jsou tři menší události – pochopení, oddání se a změna. Na konci každého stolu sedí performer, který udává tempo celé záležitosti. Nejprve položí ruku do ruky člověka, který sedí vedle něj, a čeká, až to samé udělá divák vedlejší osobě. Tak spustí událost, kdy si předává performer předává signály prvnímu divákovi, který je vysílá dalšímu divákovi a ten je předává opět dalšímu divákovi až k poslednímu – ruční tichou poštou. A předměty a signály se mění a mění se i tempo a materiály, které jsou vkládány do rukou. Někdy se jedná o lógr, jindy o barvy, kameny nebo slámu. Když je cyklus uzavřen, opět dostáváme mísu s vodou k omytí rukou a na ní je připojen lísteček s nápisem „sedněte si ke druhému stolu“. U něj se opakuje stejný proces znovu, ovšem

---

<sup>116</sup> Nacházela jsem se ve skupině s Kate McIntosh, která také vizuálně působí velmi autoritativně.

tentokrát potmě. Toto je část oddání. Divák se musí oddat autorovi, který mu nejdříve zakázal mluvit, a nyní přichází kromě řeči také o zrak a opravdu se konkrétně soustředí jen na hmat. Jednoduše mi někdo podává věci a já je posílám dál, ale neznám důvod. Děje se mi konkrétní pocit, opakováním se dostávám do stavu vnímání jednoho předmětu a sebe. Obrácení do sebe. Mimo skupinu, i když ve skupině. Stav podobný meditování, absolutní přítomnost v situaci.



*Zdroj: Ed Lefkowicz <https://noproscaenium.com/the-future-of-humanity-is-in-many-hands-review-78ede5231524>*

Situace třetí – napadení, akce graduje tempem podávání věcí ve tmě. Pomalu se přes plachtu, která šustí nad hlavami diváků, rozsvítí velmi jemně světla, ale není vidět natolik aby mohl kdokoliv cokoliv pozorovat. Z plachty padají na hlavy účastníků stovky malých kuliček tak dlouho, dokud všechny nespádnou. Rozsvítí se příjemná světla, plachta ve vzduchu mění barvy, vypadá jako moře se zapadajícím sluncem. Až nakonec se rozsvítí běžná světla. Nikdo nikam neodchází a stále nic neříká, až do zvednutí se prvního diváka. Většina lidí odchází mlčky ze sálu a zdržuje se v okolí, nikdo s nikým nemluví.

Zmatení odpovídá přesně popisu situace, není za tím nic jiného. Kate McIntosh se v inscenaci podařilo vmanipulovat diváka do prostoru, a to tak,

že ho i oddělila od ostatních známých. Ocitá se v situacích tedy sám a je snadné s ním ještě více libovolně zacházet. Tím, že nakonec bez vysvětlení narušuje jeho intimitu útočícími kuličkami, zdá se, že by divák mohl alespoň odejít, ovšem nikdo neodchází. A to zejména proto, že na samotný závěr všechny Kate McIntosh odmění posledním obrazem moře a slunce, jím v účastnících probudí příjemné pocity a navozuje pro jedince přirozené prostředí přírody, která navrácí člověka k sobě samotnému.

*„Asi po 45 minutách není v místnosti pravděpodobně nikdo, kdo by neměl úplně špinavé ruce... Vzácná a nádherná nabídka soustředit se na sebe, aniž byste ztratili ze zřetele ostatní.“<sup>117</sup>*

Zdroj: – KULTUR.KINO.RUHR <https://wearefierce.org/event/kate-mcintosh-in-many-hands/>

V *In Many Hands* se pomyslně propojuje divácký svět a performativní svět reality vyvřelé z běžného jednání a situací. Kate McIntosh se podařilo pracovat s rekvizitou takovým způsobem, že fyzicky a vizuálně, i když autoritativním zmanipulováním monotónní činností, přiměla diváka k práci s vnitřním prožitkem. A za pomoci scénografie, ticha a rekvizit vyvolala nový individuální až meditativní prostor, který proměnil prostor celkový, vztahový a také prostor individuální jedince ve vztahu se sebou samým. Dva neznámí lidé se museli fyzicky dotýkat, už jen to je vedlo minimálně k fyzické reakci – podám někomu ruku nebo ne. Stůl, kde by diváci odmítli fyzický kontakt, by vypadal jinak než ten, u kterého by ho sdíleli. Kate McIntosh reprezentuje aktuální trendy vizuálně zaměřených inscenací, které se nespokojují s pouhým převyprávěním děje, ale proměnou světa reálného, což je patrné i v jejích dalších dílech jako například *All Ears*.<sup>118</sup> Inscenaci *In many Hands* jsem vybrala záměrně - ačkoliv se domnívám, že se jedná

---

<sup>117</sup> *Kate McIntosh (Brussels): In Many Hands* [online]. Birmingham: fierce, 2019 [cit. 2021-11-28]. Dostupné z: <https://wearefierce.org/event/kate-mcintosh-in-many-hands/>

V originálním znění: „After about 45 minutes, there is probably no one in the room whose hands are not completely filthy... A rare and wonderful offer to concentrate on yourself without losing sight of your fellow human beings.“

<sup>118</sup> Odkaz na inscenace a performance autorky na scéně Kaai theatre v Belgii. <https://www.kaaitheater.be/en/artists/kate-mcintosh>

o manipulaci, jejími prostředky nejsou agresivně manipulativní techniky jako jsou násilí, emoční nátlak, přímé ponížení a další. Autorka nepřikládá poučení, jen využívá techniky manipulace, a to v přímé formě. Přímo nám přikáže, abychom nemluvili nebo nejednali, zároveň nám nevysvětluje, proč máme jít dovnitř sálu a nebýt vedle svých známých. Poslechneme ji nezávisle na tom, že do jisté míry omezuje naši svobodu a zaútočí také na autonomii našeho rozhodování. I přesto se tomu nebráníme a vnímáme umělecký zážitek a ani v diskusích po představení nebylo autorce vytýkáno, proč s námi takto zacházela. Naopak převládaly pozitivní ohlasy, které měly až děkovaný charakter.

Záměr Kate McIntosh ovlivnit divákovu vědomí natolik, že veškerou pozornost věnuje sám sobě a přítomnému okamžiku, se jí podařilo prostřednictvím zaměření recipientovy pozornosti na hmat, při absenci slova nebo hudby. Domnívám se, že je to i proto, že diváci se na určitou dobu vzdali své odpovědnosti za společenské vystupování a nechali se unášet přítomným okamžikem a celý proces jim poté přinesl hodnotu duchovního spočinutí. Jinak řečeno, diváci se dobrovolně vzdali své možnosti činit rozhodnutí sami za sebe a nechali se ovládat. Pokud takto diváci reagují, přináší jim to hlubší emoční prožitek, a pokud se dokážou koncentrovat, pak také prožitek přítomného okamžiku. Tím se ovšem také vzdávají odpovědnosti za své jednání, protože to, co činí, dělají na povel autora, anebo v tomto případě dvou performerů.

### 3. Metoda artistic research

Následující kapitola se zabývá problematikou uměleckého výzkumu a metodami zkoumání umění. Artistic research vesměs koresponduje s českým ekvivalentem umělecký výzkum. Ve své podstatě se jedná o metodu prezentace teoretických postulátů formou prezentace umění. Jedná se tedy o umělecký výzkum, jehož metodou je zkoumání uměleckým výstupem. Při tomto druhu výzkumu často mizí hranice mezi výzkumníkem a předmětem jeho zájmu, hlavním tématem se stává předáním zkušenosti zkoumajícího. Proto bývá artistic research často vystavován nepřijetí a kritice, která se silně projevuje i v akademické sféře.<sup>119</sup> Z toho důvodu se nejprve věnuji kritickým momentům, které s sebou výzkum přináší a poté se zaměřím naopak na přínos tohoto typu výstupu.

#### 3.1. Kritika uměleckých výzkumů

Jak už jsem naznačila, umělecký výzkum jako takový je často vystavován kritice zejména ze strany vědecké obce. Nejčastěji je mu vytýkána plytkost, která náleží k vlastní zkušenosti jedince, jelikož se jedná o jeho subjektivní hledisko, není pro zástupce akademické obce tento přístup dostatečně uplatnitelný. Objektivita je prvním z kritických ohlasů směrem k uměleckým výzkumům obecně. Podle kritického pohledu se jeví jako zásadní problém právě předání vlastní prožité zkušenosti, jelikož ji podle kritiků nelze zobecnit. Jedním z hlavních kritiků uměleckého výzkumu je také Michelle Forrestová,<sup>120</sup> která se věnuje proměnám diskurzu a vztahů ve výzkumu k umění. Otevřeně kritizuje postavení umění ve vědeckém prostředí; umění by dle jejího názoru nemělo být jeho součástí, a nevidí důvod, proč by o tu pozici mělo stát.

---

<sup>119</sup> MOTAL, Jan. *Od uměleckého výzkumu k radikálnímu bádání, od vědy k diplomacii*. Polemický esej. *ArteActa*. 2018. roč. 1, č. 01, zde s.24.

<sup>120</sup> FORREST, MICHELLE. A Reflection on Arts-Based Research. *Paideusis: Volume*. Canada: Mount Saint Vincent University, 2007, 16 (No. 2), zde s. 3-13.



„Právě Eisnerův prezidentský projev na konferenci AERA v roce 1993 odstartoval debatu o místě umění ve výzkumu vzdělávání. Eisner ve svém projevu hovoří o potenciálu různých forem reprezentace pedagogického výzkumu a poukazuje na všude přítomné použití grafů, sloupců a tabulek jako příkladu toho, jak jiné formy, než slova formují výzkumnou praxi a mají tak tendence prezentovat vše zároveň. Což je těžko uchopitelné i jazykově, zejména pokud prezentujeme výzkum také pomocí číselných hodnot, je nutné se vypořádat tak s přesností kterou nabízejí. V dokumentu z roku 1995 dále říká, že umění nemá monopol na umění a také že ve vědě je umění určitě asi tak stejně jako je umění v umění.“<sup>121</sup>

Další pole kritiky zmiňuje Jan Motal ve své studii *Od uměleckého výzkumu k radikálnímu bádání*.<sup>122</sup> Domnívá se, že se jedná o obhajobu vysokoškolského vzdělávání, které je zaměřeno na vzdělání umělecké. Není vyloženým odpůrcem uměleckého výzkumu jako takového, ovšem, jak se sám častuje, je skeptikem tohoto typu výzkumu. Obdobně jako filozofka vzdělávání z Mount Saint Vincent Univerzity v Halifaxu Michelle Forrestová<sup>123</sup> nerozumí tomu, proč by umění jako takové mělo vůbec chtít být součástí vědy a nezabývá se svým vlastním odvětvím. Motal ve své studii kritizuje celkově terciární vzdělávací systém a způsob vzdělávání, který směřuje k výkonu, nikoliv vzdělání jako takovému. Tudíž do jisté míry inklinuje ve své podstatě spíše ke kritice a nastavení vzdělávacího systému, který je ale ve všech odvětvích v základních parametrech obdobný. Dále jako jeden z výsledků uvažování o uměleckém výzkumu vidí Motal hmatatelný přínos

---

<sup>121</sup> FORREST, MICHELLE. A Reflection on Arts-Based Research. *Paideusis: Volume*. Canada: Mount Saint Vincent University, 2007, 16 (No. 2), zde s. 4.

V originálním znění: „It was Eisner’s Presidential Address at the 1993 AERA conference that set off vigorous debate about the place of the arts in educational research. In his address Eisner speaks about the potential for different forms of representation within educational research, pointing to the ubiquitous use of graphs, bars, and tables as an example of how forms other than words already inform research practice and how they have a synchronic character, an “all-at-onceness,” difficult to grasp in language and numbers, which offer their own kinds of precision. In a 1995 paper he goes on to say that “the arts have no monopoly on art”; that “there is art in science just as surely as there is art in art.”

<sup>122</sup> MOTAL, Jan. *Od uměleckého výzkumu k radikálnímu bádání, od vědy k diplomacii*. Polemický esej. *ArteActa*. 2018. roč. 1, č. 01. Zde s. 24-38.

<sup>123</sup> FORREST, MICHELLE. A Reflection on Arts-Based Research. *Paideusis: Volume*. Canada: Mount Saint Vincent University, 2007, 16 (No. 2), zde s. 3-13.

uměleckého výzkumu formou prezentace konkrétního výsledku; i proto se k němu staví spíše skepticky.<sup>124</sup>

Kritické momenty artistic research jsou tedy tyto:

- kritika uměleckého výzkumu pro jeho neobjektivnost
- rozepře mezi uměním a vědou – obhajoba umění a jeho místa na stupni terciárního vzdělávání
- podpora nevhodného vzdělávacího systému – výkonnostního, nikoliv vědního.

Jelikož kritické momenty vztahuje Motál k formě vzdělávání, domnívám se, že hlavním předmětem kritiky není samotné zkoumání formou uměleckého výzkumu, nýbrž spíše systém vzdělávání. Přínos uměleckého výzkumu právě spočívá v jeho odlišné formě bádání uměním, které ačkoliv přináší vlastní subjektivní pohled jedince, může být i tímto způsobem přínosné a umělecké prostředí obohatit novými náhledy na výzkum umění.

### 3.2. Přínos artistic research

Pro ucelený náhled na umělecký výzkum jsem se inspirovala také disertační prací Lucie Repašské *Dekompozičné princípy v inscenačnej tvorbe*.<sup>125</sup> Repašská svoji práci uvádí tímto komentářem:

*„Množstvo informácií, ktorým denne čelíme, sa vstupom moderných informačných technológií do bežného života za posledné dve dekády výrazne zväčšilo. Súčasný recipient sa pod vplyvom ich pretlaku vyprofiloval na recipienta aktívneho. Prispôobil sa podmienke neustáleho pohybu medzi nepreberným počtom informácií. Konfrontovaný s kvantom dodefinovaných sémantických*

---

<sup>124</sup> MOTÁL, Jan. Od uměleckého výzkumu k radikálnímu bádání, od vědy k diplomacii. Polemický esej. *ArteActa*. 2018. roč. 1, č. 01, zde s. 24-26.

<sup>125</sup> REPAŠSKÁ, Lucia: *Dekompozičné princípy v inscenačnej tvorbe*. [Disertační práce]. Janáčkova akademie múzických umění v Brně. Divadelní fakulta. Brno: DF JAMU, 2014. 188 s.

*štruktúr bol postavený pred úlohu rozvinúť vrodenuú dispozíciu selektívneho vnímania a akceptovať nutnosť hierarchizovania podnetov podľa vlastného úsudku.*“<sup>126</sup>

Repašská ve své disertaci inklinuje k následování teorií, které pracují s recipientovým vjemem a vědomě jej prolínají do svých výzkumů. Rovněž jako Alphen recipientovo vnímání hodnotí na základě úsudku vnímatele. Tudiž v ten moment se tato informace stává hodnotnou, jelikož úsudek kvalifikuje recipient až na základě komparace se socio-historickým kontextem. Proto si myslím, že studium recipientových reakcí je legitimním způsobem, jak přistupovat ke zkoumání, a jednou z metod, která nám umožňuje zkoumat recipientovu reakci, je výzkum, který aplikuje pomocí uměleckých prostředků předpoklady, které lze poté analyzovat. Právě toto metodu artistic research také legitimizuje.

Artistic research vesměs koresponduje s českým ekvivalentem umělecký výzkum. Ve své podstatě se jedná o metodu, která umožňuje teoretické premisy přenést do praxe formou uměleckého výstupu. Otázkou, kdy považovat výzkum již za umělecký, se zabývá ředitel institutu pro umělecký výzkum v Berlíně, Julian Klein:

*„Co je to umělecký výzkum? Promiňte, takto je otázka špatně položená. Neměli bychom se spíše ptát: kdy se jedná o umělecký výzkum?... Výzkum je podle definice UNESCO jakákoliv tvůrčí systematická činnost, která je prováděna za účelem zvýšení zásoby znalostí. A to včetně znalostí o člověku, kultuře, společnosti a využití těchto znalostí k navrhování nových přístupů.*“<sup>127</sup>

Klein se věnuje otázce, co to vlastně je výzkum jako takový, a nachází společné východisko pro oba směry bádání, umělecký i teoretický. Společným

---

<sup>126</sup> REPAŠSKÁ, Lucia: *Dekompoziční principy v inscenační tvorbě*. [Disertační práce]. Janáčkova akademie múzických umění v Brně. Divadelní fakulta. Brno: DF JAMU, 2014. Zde s. 11.

<sup>127</sup> KLEIN, Julian. *What is Artistic Research*. Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, 2016, zde s. 1-8.

V originálním znění: „WHAT IS ARTISTIC RESEARCH? Sorry, the question is wrongly put, good man. We should ask: When is a research artistic?... According to the UNESCO definition, research is any creative systematic activity undertaken in order to increase the stock of knowledge, including knowledge of man, culture and society, and the use of this knowledge to devise new applications.“

prvkem pro obě metody je hledání odpovědí na nové otázky, rozdílnou shledává pouze formu, jakou prezentujeme výsledky bádání. Trochu odlišně přistupuje k uměleckému výzkumu česká filozofka Alice Koubová. V publikaci *Artistic Research: is there some method?*<sup>128</sup> Koubová v úvodu objasňuje tento přístup jako bádání, které je jedinečné, jelikož prezentuje lidské hodnoty odlišným způsobem než klasické bádání. Artistic research je odlišný tím, že jako druh výzkumu nejenže zkoumá umění jako takové, ale je také založen na předání zkušenosti badatele. Jedním z hlavních přínosů uměleckého výzkumu je tudíž předání zkušeností autora, které mohou být prezentovány kreativním způsobem. Například sběrem dat, jež budou představena jako výpisky z deníku zkoumajícího při tvorbě jiného uměleckého díla.

Finský teoretik umění Teemu Mäki v kapitole *Research as art*<sup>129</sup> přemýšlí o autorovi výzkumu taktéž jako o umělci. Výsledky bádání je tedy podle něj možné prezentovat například formou vernisáže videí neboli konat výzkum umění uměním. Zároveň popularita uměleckého výzkumu stoupá, neustále se konají další konference a vznikají nové články o uměleckém výzkumu. Konference, které proběhly v roce 2016 v České republice, například iniciovaly vznik výše zmíněných publikací *Artistic research: is there some method?*<sup>130</sup> a také *Current Challenges in Doctoral Theatre Research*<sup>131</sup> a možná přispěly i k otevření debaty o uměleckém výzkumu jako takovém. Artistic research má dokonce svoji obec, která se nazývá zkratkou SAR, tedy Society for Artistic Research<sup>132</sup> a vlastní časopis JAR, zkratka

---

<sup>128</sup> JOBERTOVÁ, Daniela a Alice KOUBOVÁ, ed. *Artistic research: is there some method?*. Praha: AMU, 2017. ISBN 9788073314729.

<sup>129</sup> Tamtéž, s.26.

<sup>130</sup> Tamtéž.

<sup>131</sup> KUNDEROVÁ, Radka, ed. *Current Challenges in Doctoral Theatre Research: proceedings of the conference Czech Republic*. Brno: Janáček Academy of Music and Performing Arts, 2017. ISBN 978-80-7460-116-3.

<sup>132</sup> SAR. *Society for Artistic Research* [online]. WordPress: SAR, 2019 [cit. 2019-08-25]. Dostupné z: <https://societyforartisticresearch.org>

pro *Journal Artistic Research*.<sup>133</sup> SAR organizuje nové a nové konference a zároveň podporuje zkoumající umělce a také evidují jejich práci.

---

<sup>133</sup> JAR. *Journal Artistic Research* [online]. WordPress: SAR, 2019 [cit. 2019-08-25]. Dostupné z: <https://www.jar-online.net/what-artistic-research>

## 4. Divadelní projekt *Ze mě*

V souladu s Alicí Koubovou se domnívám, že umělecký výzkum specifickým způsobem prezentuje lidské hodnoty, proto jsem se rozhodla metodu uměleckého výzkumu aplikovat právě na manipulační techniky, a deklamovat tak manipulaci jako součást naší kultury. Neuvědomujeme si totiž její důležitost, jelikož jsme na ni zvyklí v běžném životě, a to ať již ve formě pedagogické,<sup>134</sup> umělecké,<sup>135</sup> nebo paternalistické<sup>136</sup>, pro její uvědomění bychom se museli zastavit a neustále analyzovat jednání okolí. Pro potřeby této magisterské práce jsem vytvořila divadelní projekt s názvem *Ze mě*, který reprezentuje manipulační umělecké techniky v praktickém výstupu, stejně tak jako to, že manipulace v umění není důvodem pro znepokojení vnímatele. Při realizaci projektu jsem částečně vycházela rovněž z myšlenek Johana Huizinga a jeho principu hry<sup>137</sup>, přičemž jsme brali v potaz samotnou podstatou slovního spojení princip hry, které nás upozorňuje, že se jedná se o hru, nikoliv o skutečnost. Chtěly jsme, aby divák dopředu počítal s tím, že se zde může stát cokoli, co neodpovídá realitě, a je nucen, pokud chce hru zhlédnout a pochopit, poddat se jejím pravidlům.

Při přípravě i realizaci projektu jsem vycházela z premisy, že divák se bude snažit většinou pochopit princip hry a případně se mu přizpůsobit. Ačkoliv je projekt nastaven tak, že jsme se divákovi snažily vyjít vstříc natolik, aby se během interakce cítil komfortně, a tím podpořit jeho aktivitu při zapojení se do dění, předem nebylo vyloučeno, zda se jen nenechá unášet přítomností a nestane se aktivním spoluhráčem. Vraťme se zpět k manipulaci – naše úvaha byla, že pokud se divák přizpůsobí a bude se snažit pochopit naše konání, jednoduše se musí oprostít od běžného způsobu uvažování a podlehnout jevištní umělecké manipulaci, kterou mu jako autorky nachystáme, a to většinou nevědomě. S touto

---

<sup>134</sup> Viz kapitola pedagogická manipulace.

<sup>135</sup> Viz kapitola umělecká manipulace.

<sup>136</sup> Viz kapitola manipulace a emoce.

<sup>137</sup> Viz kapitola princip hry.

hypotézou – že se vnímatel-spoluaktér nebude jevištní manipulaci nijak bránit – jsem do projektu vstupovala. Mým a naším společným cílem bylo zapojit vnímatele do představení tak, aby se stali jejími aktéry. Aktéři se pravděpodobně nebudou situaci nijak bránit ani se vůči ní vymezovat, protože se budou snažit pochopit děj.

Zároveň jsme uvažovaly tak, že když zapojíme diváka do dění, během něž se stane spoluhráčem, ocitne se mimo svou komfortní zónu, a tudíž nebude do dění nijak významně zasahovat.<sup>138</sup> Projekt *Ze mě* jsme tedy tvořily na základě principu hry, kde hlavní aspekt tvoří hráči, a pokud se ti nezapojí, hru není možné hrát. Aby bylo možné tuto hru hrát, jsou diváci – její potenciální účastníci – již v propagačních materiálech upozorněni, že se jedná o participační projekt. Příchozí jsme se tedy rozhodly dopředu upozornit, že se stanou součástí naší aktivity, abychom jim cestu k participaci usnadnily. A to nenásilným způsobem, takže si ani nebudou uvědomovat, že se do dění zapojují podle našeho předem stanoveného záměru a jejich reakce se nebudou příliš rozcházet s očekávaným plánem.

#### 4.1. Tvorba projektu

Projekt měl dvě části. První z nich probíhala před představením formou performance ve veřejném prostoru. Druhá část se odehrávala v divadelních prostorech a byla daná místem i časem.

Projekt jsme s Barborou Fialovou a Terezou Kmoníčkovou připravily a realizovaly, jak již bylo zmíněno, na principu hry. Jelikož hlavním nástrojem pro dosažení cíle bylo manipulovat s divákem, odvíjely jsme od toho celý proces. Během studia jsme navíc spolupracovaly i na dalších projektech, v nichž se manipulace s divákem uplatňovala. Prvním z nich byla divadelní inscenace *V K3 je Drákula*<sup>139</sup>, dalším pak performance *Studium hrdina*,<sup>140</sup> kde byla akce též

---

<sup>138</sup> Pozn. chování, které není součástí jevištní manipulace.

<sup>139</sup> V K3 je drákula. *Facebook: No Vidiš* [online]. [cit. 2021-10-10]. Dostupné z:

postavena na manipulaci s divákem. V těchto projektech se ovšem jednalo spíše o nevědomou jevištní manipulaci, a cíle, které jsme sledovaly, nebyly aplikovány na diváky; jednalo se spíše o strategii, která nám pomáhala komunikovat naše myšlenky.

Jelikož jsme se v projektu *Ze mě* vztahovaly k myšlenkám, které se podle našeho očekávání měly odehrávat v přítomném vnímání, a chtěly jsme využít i meditativní techniky, inspirovaly jsme se v práci dříve zmíněných Whalleyho a Leeho.<sup>141</sup> Abychom mohly manipulovat s diváky úspěšně, vyhýbaly jsme se agresivní formě manipulace a pracovaly spíše s vnímatelovým vnitřním prožíváním, zkušenostmi nebo zážitky.<sup>142</sup> Měly jsme za to, že nenásilná forma manipulace umožní návštěvníkovi intenzivněji prožívat aktuální stav mysli i to, že se nám prostřednictvím představení podaří docílit toho, aby nám následně dovolil vstoupit do jeho vnitřní intimity. Vycházely jsme při těchto úvahách z předpokladu, že takto se s divákem dostaneme do mnohem větší interakce, než kdybychom na něj útočily agresivně.

Nepopírám, že se přesto jednalo o techniku manipulace, byť skryté. Tím, že se vmanipulujeme divákovi do jeho myšlenek, napadneme totiž jeho soukromí, aniž by si on tento stav uvědomoval. Dovolím si ještě připomenout, že manipulaci lze dělit na záměrnou a nezáměrnou a jakkoli při nezáměrné manipulaci si vlastně neuvědomujeme, že manipulujeme, neznamená to, že k manipulaci samé nedochází. V našem případě jsme však vycházely z manipulace záměrné, v intencích, v nichž ji vnímá výše citovaný Tomáš Sobek. Záměr byl tedy její součástí, jelikož jsme se záměrně snažily ovlivnit vnímatele na základě jejich emočního rozpoložení.<sup>143</sup>

---

[https://www.facebook.com/events/1660837643941386/?acontext=%7B%22event\\_action\\_history%22%3A%7B%22surface%22%3A%22page%22%7D%7D](https://www.facebook.com/events/1660837643941386/?acontext=%7B%22event_action_history%22%3A%7B%22surface%22%3A%22page%22%7D%7D)

<sup>140</sup> Studium Hrdina. *Facebook: No Vidiš* [online]. [cit. 2021-10-10]. Dostupné z:

[https://www.facebook.com/events/1988896218022130/?acontext=%7B%22event\\_action\\_history%22%3A%7B%22surface%22%3A%22page%22%7D%7D](https://www.facebook.com/events/1988896218022130/?acontext=%7B%22event_action_history%22%3A%7B%22surface%22%3A%22page%22%7D%7D)

<sup>141</sup> WHALLEY, Joanne Bob a Lee MILLER. *Between Us: : Audiences, Affect and the In-Between*. Red Globe Press, 2017. ISBN 9781137584045. opening VIII.

<sup>142</sup> Tamtéž, s. 36.

<sup>143</sup> SOBEK, Tomáš. *Problém emoční manipulace*. Pro-Fil. Masarykova univerzita, 2014, roč. 15, č. 1, s. 2-20. ISSN 1212-9097. Zde s. 7.



Přítomné jsme motivovaly nejen k prožívání emocí, ale také k zapojení se do děje, aby se skrze prožívané emoce stali jeho součástí.<sup>144</sup> Abychom diváka do těchto situací dovedly, rozhodly jsme se pro techniku, která využívá jeho přímého zaúkolování konkrétními instrukcemi.<sup>145</sup> Pokud totiž někomu zadáte splnit určitý úkol s tím, že ho při tom ostatní přítomní sledují, je velmi nepravděpodobné, že úkol odmítne splnit – vyjma toho, kdy by se jednalo o úkol neetický nebo amorální. Jelikož jsme v našem projektu pracovaly se skrytou manipulací, rozhodly jsme se, že nebudeme s návštěvníkem manipulovat agresivně. Forma hry nám navíc umožnila návštěvníka povýšit na roli spoluhráče.

Dalším pro nás důležitým prvkem, kterým jsme diváka ovlivňovaly kromě děje samého, byla vizualita a narušení klasických inscenačních prvků, například tradiční dělení prostoru na jeviště a hlediště. Tato linie byla porušena, návštěvníci si při vstupu do divadelního sálu mohli sednout kamkoliv. Od začátku jsme manipulaci směřovaly na emoce návštěvníků a jejich vnitřní požitek. Ovlivnění mělo působit převážně nenásilně, až na menší strategické momenty, kdy jsme se naopak snažily přítomné upozornit, že je s nimi manipulováno. Působení na diváka nebylo směřováno zážitkově, naší snahou nebylo zalíbit se mu, ale přinutit ho jednat tak, jak my určíme. To znamená, že cílem nebylo odvyprávět příběh, nýbrž primárně manipulovat s divákem a zjistit, zda se našemu způsobu jednání poddá. Ačkoliv se jednalo o neagresivní způsob manipulace, neznamená to, že návštěvník byl povinen s námi hru hrát a stát se spoluhráčem. Proto jsme připravily více variant, které bychom použily podle toho, jak by diváci reagovali neboli jak by byli činní nebo nečinní. Připravený jsme měly rovněž interní scénář, v němž jsme předpokládaly jednání diváků. Stály jsme o to, aby divák reagoval, třeba

i vzpurně. Vždyť i v běžném životě, když nám někdo něco přikazuje, pravděpodobně se alespoň zeptáme, proč to máme dělat nebo proč to po nás

---

<sup>144</sup> SOBEK, Tomáš. *Problém emoční manipulace*. Pro-Fil. Masarykova univerzita, 2014, roč. 15, č. 1, s. 2-20. ISSN 1212-9097, zde s. 9-16.

<sup>145</sup> Tak, jak ji užívají také Lee a Bob Whalley.

požaduje. Aby se tak stalo i v našem případě, připravily jsme si i interní scénář, který rozličné typy reakcí diváků predikoval.

#### 4.1.1. INFORMACE K INSCENACI

Pro co nejbližší představení analyzovaného projektu přikládám informace, které jsme vytvořily pro potřeby propagačních materiálů a facebookové události.<sup>146</sup> Stejně materiály měli k dispozici rovněž diváci, jelikož jsme, jak jsem uvedla výše, chtěly, aby byli předem zpraveni o tom, že se jedná o participační a studentský projekt. Zároveň, jelikož se jednalo o práci kolektivní, jsme přikládaly informace o autorkách a jejich studiu, protože i přiznaný status autorek jako studentek divadelní teorie mohl potenciálního diváka upozornit, že se jedná o určitý druh experimentu. Protože materiály jsme rozdávaly při představeních, jsou i pro účely této práce formulovány v přítomném, případně budoucím čase.

#### *Ze mě*

Autorská inscenace studentek divadelních a filmových studií Univerzity Palackého v Olomouci vznikla jako projekt, který má zkoumat aktivní participaci diváka na divadelním představení. Projekt má dvě části, přičemž první z nich – performance – probíhá již během dne mimo divadelní prostředí a sleduje reakce lidí v konfrontaci s performerkami ve veřejném prostoru. Druhá část zkoumá diváka, který se dostaví na představení do divadelních prostor. Události jsou propojeny tematicky a je možno je navštívit díky časovému odstupu obě.

Inspiračním zdrojem inscenace se staly situace života samotného: že někdy i nic něco znamená a že když někdo trpí pocitem nicoty, možná právě tvoří nicotě podstatu. Jakým způsobem si má stvořená nicota s životem ale počít, to už jí nikdo neporadí.

Pozn.: Všechny výstupy budou zaznamenány na videonahrávky a použity při výzkumu divadelního publika.

---

<sup>146</sup> Odkaz na událost.: Ze mě: Premiéra. *Facebook: No Vidiš* [online]. [cit. 2021-10-10]. Dostupné z: <https://www.facebook.com/events/424652361556905/?ref=newsfeed>

*Tvůrčí tým:*

*Autorský kolektiv – Tereza Dvořáková, Barbora Fialová, Tereza Kmoníčková*

*Režie: Tereza Dvořáková*

*Dramaturgie: Barbora Fialová, Tereza Kmoníčková*

*Asistentka režie: Nikola Šroubková*

*Produkce: Barbora Fialová*

*Hrají: Marie Chocholová, Karolína Martinková, Nikola Šroubková, divák*

*Další spolupráce: Dobroslava Čepcová, Tereza Kmoníčková*

*Tereza Dvořáková (\*1994) a Barbora Fialová (\*1994) dokončují studia divadelních, filmových, televizních a rozhlasových studií na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci. Během působení v Olomouci refletovaly svou tvorbou umělecké postupy aplikované divadelní vědy Andrzeje Wirtha a Institutu v Giessenu. Teorie praxe je pojem, který zohledňují ve svých, jakých příspěvcích dlouhodobě. Nejčastěji inklinují k přímému zapojení divadelního návštěvníka a sledují jeho bezprostřední reakce.*

*Zdroj: vlastní materiály, z inscenace Ze mě*

#### **4.1.2. SCÉNÁŘ A BUDOVÁNÍ DĚJE**

Pro účely této práce je nutné vysvětlit i to, jakým způsobem je děj vystavěn, a také již zmíněná interakce. Hlavním a nejdůležitějším prvkem při tvorbě dějové linie bylo divákově jednání. Tudíž to, jak ho donutit a manipulovat, aby jednal nejlépe tak, jak chceme, ale zároveň aby se jednat nebál. Proto je scénář postaven

na předpokladech, co by se stalo v případě, kdyby divák jednat – ať už pasivně nebo aktivně - odmítl. Stejně jako Kate McIntosh v dříve reflektované inscenaci *In many Hands*<sup>147</sup> jsme se rozhodly rozdělit děj do několika segmentů, protože jsme měly za to, že divákovi pomůže se v situaci lépe zorientovat a jevil se tak jako oboustranně funkční. Proces hry jsme tedy rozdělily do prvního segmentu – vznik, druhého segmentu – začátek hry, třetího segmentu – vysvobození.

Vytvořily jsme několik linií, co vše by mohlo během představení nastat, aniž bychom změnily příběh. Ten je velmi triviální, aby byl bez scénáře, jen na základě jednání návštěvníků pochopitelný. Děj je postaven na jedné základní postavě, nepojmenované entitě, která je stvořena během performance samé, a to v místě, kde se děj právě odehrává. Tuto postavu hrají dvě herečky. Segment vznik reprezentuje část, která se odehrává před představením – jedná se o performanci v jiném čase i prostoru než večerní představení. Druhý segment se odehrává v divadle nebo divadelním sále a posledním segmentem je vysvobození, jímž celý projekt končí. Teze jsou následující. Pokud děj dospěje do konce k vysvobození, znamená to, že diváci s námi hru dohráli do konce, a tudíž se nevyhranili proti manipulaci ani se nerozhodli konat odlišně, než jsme předpokládaly. Znamená to také, že se nevzepřeli jevištní manipulaci a přijali, jak s nimi bude zacházeno. Pokud ovšem diváci spolupracovat nebudou, hra je ukončena a dále nepokračuje. Tuto variantu jsme ale nepřepokládali. Jestliže by přece k této variantě ukončení došlo, snad stojí za zmínku, že z produkčního pohledu by to nebylo významně nepříjemné, jelikož výběr vstupného byl nastaven pouze na dobrovolné bázi a tudíž nehrozilo, že bychom musely vstupné vracet.

První segment – vznik – performance před představením.<sup>148</sup> Performance probíhala v každém městě, kde se děj odehrával. Probíhala v jiném čase, protože reprezentovala vznik hlavní postavy – nepojmenované entity. Jednalo

---

<sup>147</sup> Kate McIntosh (Brussels): *In Many Hands* [online]. Birmingham: fierce, 2019 [cit. 2021-11-28]. Dostupné z: <https://wearefierce.org/event/kate-mcintosh-in-many-hands/>

<sup>148</sup> Viz. videa performance, k dispozici v archivu studentky nebo na odkazu:

Ze mě 2019 [online]. *tumblr.com: No vidiš, 2019* [cit. 2021-10-05]. Dostupné z: <https://terezied.tumblr.com/post/184619590028/ze-m%C4%9B-2019>

se o bezdějovou interakci z prostředí měst. Herečky se procházely po městě v kostýmu a interagují s prostředím – celá interakce je zaznamenána a přehrává se také večer před vstupem do divadelního sálu. O této skutečnosti jsou návštěvníci informováni prostřednictvím události, již mohou ji také navštívit. Vznik také přeneseně znamená, že daná entita vznikla ten den v tom místě z lidí a věcí, které se okolo ní nacházejí, a tedy tyto jsou její součástí.

Druhý segment – začátek hry. Jelikož se jedná o formát hry bez pravidel, zvolili jsme postavu průvodce, který určoval pravidla, zadával úkoly a kontroloval celé dění. Před vstupem do divadelního sálu všechny příchozí obcházel performer s informací, že si mají po vstupu do sálu sednout, kam chtějí. Poté již přicházely představitelky entity a snažily se vstoupit do interakce s diváky, prohlížely si je, sahaly na ně a opakovaly pohyby, které diváci dělali. Poté je požádaly o pomoc – pokud někdo svolil, hra mohla začít. Entita odešla a průvodce se ujal svolného diváka (zachránce), odvedl jej do sálu a až poté umožnil vstup ostatním. Hra mohla začít.

Třetí segment – vysvobození. Jím hra pomyslně končí, ale také to znamená, že nedošlo k narušení zmanipulovaných událostí a jevištní manipulace tak byla úspěšná. Vysvobození má dvojí účel, návštěvník a spoluhráč vysvobozuje hlavní postavu – entitu – z tohoto světa, ona odchází, ale také sám sebe, protože ukončil hru. Pokud došel až do této fáze, netuší, že hru mohl ukončit kdykoli dříve, a tak se vyhnout případným úkolům nebo nepohodlí, do kterých jsme jej dotlačily.

#### 4.1.3. MODEL HRY

Model hry, který se odehrává v druhém segmentu, jsme pojaly na základě předpokladu Johana Huizinga<sup>149</sup> a to tak, že jsme počítaly s tím, že hráč se do hry bude chtít zapojit. Zejména proto, že ho to vytrhuje z běžného života a dovoluje mu v krátkém čase a vymezeném místě podlehnout pravidlům, které se řídí odlišnými

---

<sup>149</sup> Viz kapitola princip hry.

pravidly než běžný život. Proto jsme vytvořily několik úkolů hry, které na sebe navazují a vybízí hráče, aby postupoval dále. Pokud dojde ke splnění jednotlivého úkolu, hráč se ve hře posouvá do další pomyslné úrovně. Ve chvíli, kdy se rozhodne hru nehrát, dochází k ukončení hry. Pokud se skupina rozhodne hrát znovu, může celou hru restartovat a začít se od začátku. Tyto informace ale návštěvník nezná, dostalo by se mu jich prostřednictvím průvodce, pokud by hru nedokončil. Hra je ale od začátku nastavena tak, aby návštěvníci neměli tendenci ji opustit. Formy emoční manipulace, ačkoliv oslovují diváka, aby se stal spoluhráčem a nejen vnímatelem, nejsou příliš agresivní, spíše útočí na vnitřní svět, emoce a spoluodpovědnost za jednání. Model hry spočívá v apelu na odpovědnost pomoci druhému.

Jak hra obvykle probíhá dále. Máme zde prvního spoluhráče, který se brozhdil entitě pomoci a stojí sám uprostřed divadelního sálu, svítí na něj přímé světlo. Ostatní diváci vstupují do sálu s informací, že si mohou sednout kam chtějí. K dispozici jsou jim židle u vstupu do sálu.

#### 1) Úkol první 1: Svatba

Do sálu za hudebního doprovodu přichází entita, zachránce stále stojí uprostřed sálu. Ačkoliv hudba nehraje svatební pochod, způsob pohybu hereček svatebnímu pochodu odpovídá. Přichází k zachránci a chytají ho za ruku. Příjemná situace končí, entita se s výkřikem od zachránce odklání do tmy. Snaha o pomoc nevyšází, průvodce podává zachránci židli – díky němu postoupila hra k druhému úkolu.

#### 2) Úkol druhý – vysvětlení

Abychom vysvětlily děj hry a to, proč potřebuje entita pomoci a s ohledem na to, že nechceme vysvětlovat pravidla hry, snažíme se spoluhráče ovlivnit emoční manipulací. Pokoušíme se navodit situaci, ve které se mu dostane souznění s postavou, zároveň pomocí meditační techniky vizualizace se snažíme pracovat

s příjemnými pocity vnímatelů. Vše je prezentováno ze strany entity, nikoliv z pohledu průvodce, jelikož entita reprezentuje nás. Vznikla v místě, kde se nacházíme, proto v úvodu entita<sup>150</sup> nejprve vyslovuje asociace, které jsou spojené s místem z performancí, kde se performerky pohybovala. Poté entita v monologu vysvětluje, že vznikla z negativních emocí lidí, které se zhmotnily v podobě entity. Snahou je dostat spoluhráče do situace, kdy přijme roli zodpovědnosti za vznik této entity a také má na něj vybudovat emoční nátlak. Entita opakovaně žádá o pomoc a jelikož plán se svatbou nevyšel, potřebuje zkusit něco jiného.

Nyní využijeme první z technik, jak zaútočit na divákovo podvědomí, chceme v něm vyvolat příjemné emoce a zapojit jej do hry. Snažíme se je přiblížit skrze osobní hledisko a zapojit úplně všechny. Jedná se celkem o tři techniky. Nejdříve oslovíme diváky, aby spolu složili báseň. Během toho, když návštěvníci píší, jedna z hereček oslovuje jednoho ze zapojených hráčů, aby ostatním sdělil název oblíbené písně. Na to produkce reaguje tím, že ji pustí. Intimnost podporujeme také tím, že herečka se osob, kterých se ptá, zároveň dotýká.

Po dopsání básně se opět ukazuje, že ani tento formát nebyl úspěšný pro vysvobození entity. Přichází tedy meditační technika a vizualizace, během níž nás jedna z hereček instruuje, abychom zavřeli oči a nechali se vést. Atmosféra způsobená přítímím a pomalé tempo řeči by mělo docílit zklidnění mysli a intimnější atmosféru. Také díky pocitu bezpečí, pokud se nám ho podaří navodit, by mělo být snadné, aby se diváci oddali instrukcím, které jim herečka sděluje. Jedná se o vizualizaci představ, které jsou příjemné. Herečka si je vymýšlí přímo na místě, podle složení návštěvníků. Ale ve většině případů by měla navodit atmosféru dětství, dobrého jídla a vůbec příjemnou atmosféru.

Například: *Představte si louku, na louce kolem Vás proletí motýl, chtěli byste ho chytit, ale jak za ním utíkáte, motýl letí přímo do chaloupky, přičichnete k otevřenému oknu, protože z něj lze cítit nádherně voňavé jídlo, které jste měli*

---

<sup>150</sup> Herečky



*rádi, když jste byli malí. Musíte jít dovnitř, chytete za kliku a najednou víte, že za dveřmi stojí člověk, kterého dobře znáte. Otevíráte dveře a ten člověk sedí u stolu. Máte minutu na to, abyste mu něco řekli.*

Poté divák dostává minutu k dokončení zklidnění; pokud k imaginaci došel, měl by se cítit uvolněný a probudit v sobě základní důvěru, která by měla sloužit k tomu, aby se v následujícím úkolu nebál reagovat a zároveň tím, že mu postava entity vytvořila příjemnou atmosféru, by se měl cítit příjemně. Pokud imaginace fungovala, tak se také povedlo navodit příjemné vzpomínky a postavy z dětství.

### 3) Úkol 3: Jméno

Entita odevzdaně čeká v rohu místnosti, do dění vstupuje postava průvodce, který ostatní vybízí, aby postavu pojmenovali. Protože pokud ji pojmenujeme, je možné, že jí pomůžeme. Entita jen stojí s propisovací tužkou v ruce, nemá s publikem žádný kontakt. Pokud nastane situace, že tento úkol nebude splněn, to znamená nikdo z návštěvníků se nezvedne a nevymyslí postavě jméno, celá hra končí. Průvodce by všechny vyvedl ze sálu a tam by jim sdělil, že pokud chtějí, za patnáct minut se hraje znovu od začátku. Na diváky není kladen žádný nátlak, pouze odevzdané ticho. Pokud by po krátké době nezareagovali, až poté se hra ukončuje. V případě, že přistoupí na hru a pojmenují postavu, přebírá dominantní postavení postava průvodce, který nevystupuje přívětivě, spíš je nepříjemný.

### 4) Úkol 4: Zotročení

Abychom podpořili změnu atmosféry, dochází k manuálnímu napadení diváka. Osvětlovač a průvodce třeou hadr nebo igelit o hlavu těch, kteří pojmenovali Entitu. Jedná se o formu trestu – ačkoliv si toho nebyli vědomi, pojmenováním ve skutečnosti entitě ubližují; tím, že ji pojmenovali, stala se jejich otrokem. Průvodce svým agresivním projevem až řevem vysvětluje, že pokud dááme někomu jméno, vlastníme ho. Zároveň státní ústava jasně přikazuje, že se jedná o pojmenování dospělé osoby, i když je pouze shlukem entity a neznalost ústavy neomlouvá. Zároveň průvodce sděluje přesnou částku, která se během dnešního dne vybrala, a nazve je ubožáky. Finance vyhodí do vzduchu a přechází k dalšímu záúkolování. Změna je také podpořena změnou světla, už není příjemné přití –

rozsvítí se celá místnost, aby se mohlo ukázat na viníky. Průvodce a jeho agresivní projev reprezentuje nesmyslný diktát, kterému celou dobu podléhají. Snahou je alespoň částečně upozornit, co se odehrává, že nás celou dobu bezděčně poslouchají. A to i přesto, že nedáváme k dispozici žádné informace. Ačkoliv se jedná o atak na diváka, techniky, které jsou v tomto případě využity, nejsou až tolik agresivní a neetické, jedná se spíše o upozornění, o lehký apel. To znamená, že ačkoliv se jedná o manipulaci z naší strany, snažíme se přinést náповědu, v jaké situaci se diváci nacházejí a tedy, že hlavním tématem je to, že my zacházíme s nimi, s dospělými lidmi, tak jak potřebujeme. Hledaly jsme, proto způsob, jak prezentovat určitou formu režimu a zároveň přirozenost. Režim, který je nastaven, ve skutečnosti ovládá průvodce, ale nemá k tomu žádný důvod, jedná podle nastavení systému, ve skutečnosti tedy plní společenský apel.

#### 5) Úkol 5: Příkaz

Průvodce oznamuje divákům, že dle zákona zotročili entitu,<sup>151</sup> a proto jim zákon přikazuje, aby rozhodli o jejím osudu, k čemuž jsou ze zákona povinováni. Mají na výběr ze tří činností, které se volí na základě rozhodnutí publika. Například jednou z nich je točení se na místě, dokud herečky doopravdy neupadnou na zem. V tuto chvíli předpokládáme, že diváci jednu z činností vyberou, protože opět se jedná o vcelku jemný proces, který není pohoršující. O výběru rozhodují hlasováním, celý proces stále vede průvodce. Do mikrofonu vyvolává činnosti, které potom herečky provádí, opakování probíhá na základě rozhodnutí průvodce. Průvodce má k dispozici moc rozhodnout o ukončení otroctví, a to tak, že se nechá od diváků vyplatit. Pokud budou ochotni sesbírat všechny vybrané peníze, které po nich hodil, budou moci přestat, pokud ne úkoly se stále opakují. S ohledem na předchozí morální apel a zodpovědnost za způsobenou situaci se domníváme, že nedojde k opakování úkolu více než třikrát. Protože ačkoliv například točení na místě není složitá věc, pokud se točíte do upadnutí na zem potřetí, z vlastní zkušenosti většina pozorujících vnímá nepříjemnost prožívaného momentu herečky

---

<sup>151</sup> Pozn. Bude používat napsaná jména.

a domníváme se, že s ní budou soucítit. Nedovolí tak dlouhé pokračování a poslechnou průvodce a jeho příkaz sesbírat peníze. Pokud by nereagovali, úkoly se opakují tak dlouho, dokud někdo zůstane v sále. Ovšem nedomníváme se, že k této situaci dojde, s ohledem na zmíněný apel a také vytvoření domnělého provinění a nesení zodpovědnosti za osud entity. Zároveň, jelikož celou situaci reguluje poměrně dominantní osoba průvodce, může tento atmosféru a situaci měnit dle reakcí návštěvníků.

#### 6) Úkol 6: Osvobození a konec hry

V případě, že dojde k vybrání rozházených peněz, dochází k vysvobození a ukončení hry, které symbolicky ukončuje společně sepsaná báseň, kterou poté průvodce nechává kolovat k přečtení. Se zhasnutím světla entita mizí a také spoluhráči jsou pomyslně osvobozeni ze hry. Jelikož se entita osvobozením pomyslně osvobodila a rozplynula, nedochází ani k děkovačce ani k vysvětlení. Divadelní sál všichni opouští na základě vlastního rozhodnutí.

Ačkoliv se diváci budou nacházet v nekomfortní situaci, nedomnívám se, že by míra nespolupráce byla natolik zjevná, že by nedocházelo k interakcím. Jelikož participace je v tomto projektu stěžejní, manipulace, kterou používáme, ačkoliv se na první pohled může zdát zjevná, se stává skrytou. Ačkoliv návštěvník tuší, že se jedná o interaktivní hru<sup>152</sup>, nezmiňujeme hlavní účel manipulace, kdy s divákem manipulujeme bez vysvětlení a předpokládáme, že jsme vytvořily natolik ideální situaci, že v ní nebudeme muset zasahovat do předem připraveného plánu. Cílem tedy není, aby došlo k pochopení dějové linie, ale ke splnění všech úkolů, které jsme připravily a které se odvíjí až na základě splnění úkolu předchozího.

O existenci této struktury ovšem návštěvník nemá tušení a ani mu ji nesdělíme. Přímou manipulaci ovšem užíváme také, a to proto, abychom dosáhly svého cíle. Primární sdělení se týká manipulace, jíž každodenně

---

<sup>152</sup> Viz Kapitola Informace k Inscenaci.

podléháme, a která, ačkoliv si ji nepřipouštíme, ovládá naše dění. Ať už se jedná o nastavené principy společnosti, nátlak na morální zodpovědnost nebo prostá pravidla tramvajové dopravy. Do jisté míry nás určitá forma příkazů a úkolů provází ve školách, nemocnicích, zaměstnáních apod. Do jisté míry to může působit jako forma nesvobody a napadení integrity našeho rozhodování, pokud souzníme s vysvětlením společenské manipulace v pojetí Michela Foucaulta<sup>153</sup> prostřednictvím policejního dohlížení a trestání. Ovšem otázkou zůstává, pokud zůstáváme součástí společnosti nebo systému, například systému hry, kdy plníme představy někoho jiného, je možné se z těchto systémů vymanit? Na základě předpokladů, že jsme na manipulaci ve své podstatě zvyklí a pokoušíme se nevystupovat a nenapadat společenský řád.<sup>154</sup> Domníváme se, že právě afektivní porozumění reprezentuje i sociální vlivy a výsledek interaktivního procesu z vnějšku. K afektivnímu porozumění příjemce budeme také využívat kromě jazyka, vizualitu představovaného díla a také myšlenky, které se budeme snažit vyvolat.<sup>155</sup>

---

<sup>153</sup> FOUCAULT, Michel. *Dohlížet a trestat: kniha o zrodu vězení*. Přeložil Čestmír PELIKÁN. Praha: Dauphin, 2000. Studie (Dauphin). ISBN 80-86019-96-9.

<sup>154</sup> Tamtéž.

<sup>155</sup> Viz. Kapitola emoce a umělecký prožitek.

## 5. Vyhodnocení projektu

Projekt *Ze mě*<sup>156</sup> jsme odehrály nejdříve v Krakově<sup>157</sup> na rezidenci v divadle Scena Supernova,<sup>158</sup> proto se jednalo o work in progress. Poté následovala premiéra v Olomouci,<sup>159</sup> repríza v Boskovicích<sup>160</sup> a opět v Olomouci.<sup>161</sup> Tím, že se work in progress odehrával v zahraničí, musely jsme ho nakonec uvést ve dvojjazyčném provedení v angličtině a češtině. Původní idea byla provést všechna vystoupení v českém jazyce s překladem na papíru, ovšem tato verze se během zkoušek projevila jako problematická, jelikož se jedná o přímý kontakt s divákem, který musí poslouchat pokyny herců nejedná se o klasické jevištní uspořádání jeviště a hlediště, nelze použít titulkovací zařízení a překlad na papíře nebyl funkční. Z těchto důvodů jsme přistoupily k anglickému provedení, ovšem i toto se jevilo jako problematické, a to hned z několika důvodů. Jedná se o proces, který je pro diváka těžko uchopitelný i v rodném jazyce a aby tato kostra spolupráce byla funkční, tak jak jsme zamýšlely, je nutné, aby diváci rozuměli pokynům, které přichází od herců nebo od průvodce. Zároveň ačkoliv všechny hovoříme anglicky, máme jistý přízvuk, který pro nás není problematický v případě, že hovoříme s cizincem, jenž angličtinu používá pravidelně, což ovšem u polského návštěvníka tak být nemusí. S tím, že tato verze bude problematická, jsme se setkaly i během praktického domlouvání s představiteli divadla. Ačkoliv je Scena

---

<sup>156</sup> Pozn. Všechny záznamy jsou k dispozici v archivu studentky.

<sup>157</sup> Ze mě: *Work in progress* Krakow. *Facebook: No Vidiš* [online]. [cit. 2021-10-10]. Dostupné z: <https://www.facebook.com/events/2320042794933673/?acontext=%7B%22event%20action%20history%22%3A%7B%22surface%22%3A%22page%22%7D%7D>

<sup>158</sup> Stránky divadla:

[https://scenasupernova.pl/?fbclid=IwAROMXP5VSdMHWy5jypPTHbq21RFvhyEDvzp6orXz9yTozJR02KkR4fIR\\_Ns](https://scenasupernova.pl/?fbclid=IwAROMXP5VSdMHWy5jypPTHbq21RFvhyEDvzp6orXz9yTozJR02KkR4fIR_Ns)

<sup>159</sup> Ze mě: Premiéra Olomouc. *Facebook: No Vidiš* [online]. [cit. 2021-10-10]. Dostupné z: <https://www.facebook.com/events/424652361556905/?ref=newsfeed>

<sup>160</sup> Ze mě: Repríza Boskovice. *Facebook: No Vidiš* [online]. [cit. 2021-10-10]. Dostupné z: <https://www.facebook.com/events/191918758557323/>

<sup>161</sup> Ze mě: Repríza Olomouc. *Facebook: No Vidiš* [online]. [cit. 2021-10-10]. Dostupné z: <https://www.facebook.com/events/2697628443659305?acontext=%7B%22event%20action%20history%22%3A%7B%22surface%22%3A%22page%22%7D%7D>

Supernova<sup>162</sup> polské divadlo, nikdo z návštěvníků<sup>163</sup> nehovořil polsky a zároveň česky, byla angličtina naším hlavním komunikačním jazykem. Tím ovšem docházelo ke klasickým nedorozuměním, která mohla do jisté míry formu prezentace projektu ovlivnit. Do jisté míry se tento fakt jeví jako drobnost, ovšem *Ze mě* je závislá na reakci diváka a pokud dojde k neporozumění, není tato forma efektivní. Proto se tato konkrétní verze od ostatních konkrétních představení<sup>164</sup> liší.<sup>165</sup> Forma úkolů a postupování ve hře až po splnění úkolu zůstala stejná, zjednodušily jsme slovní formu na vyložené příkazy. Také jsme volily nejjednodušší jazykovou formu a přistoupily k temnější vizualitě a dominantnějšímu vystupování průvodce. Konkrétněji nyní představím výsledky jednotlivě odehraných představení inscenace *Ze mě*, zda nám prostředky umožnily dohrát všechna představení dokonce a zda se diváci vymezili proti našemu jednání. Poté se vztáhnou k výsledné komparaci mezi výsledky a také závěrečné porovnání s výše zmíněnými předpoklady chování diváků. Po každém představení probíhá formální nebo alespoň neformální diskuze, která ovšem neosvětluje význam této diplomové práce, pouze případně naráží na manipulaci s divákem. Ovšem to, že naším cílem je primárně pouze manipulovat s divákem v nášprospěch, neshledávám jako ideální. Mým cílem není je s touto skutečností konfrontovat, jelikož poté by zde vystoupil edukativní charakter, který není primární.

## 5.1. Work in progress Krakov

Work in progress<sup>166</sup> v Krakově probíhal v divadle Scena Supernova v rámci rezidence, jejímž výstupem byla prezentace 19. 4. 2019.<sup>167</sup> Jak jsem již zmínila,

---

<sup>162</sup>Pozn. Stránky divadla:

[https://scenasupernova.pl/?fbclid=IwAR0MXP5VSdMHWy5jypPTHbq21RFvhyEDvzp6orXz9yTozJR02KkR4fIR\\_Ns](https://scenasupernova.pl/?fbclid=IwAR0MXP5VSdMHWy5jypPTHbq21RFvhyEDvzp6orXz9yTozJR02KkR4fIR_Ns)

<sup>163</sup> Pozn. ani polská ani česká strana.

<sup>164</sup> Pozn. v Olomouci a Boskovicích.

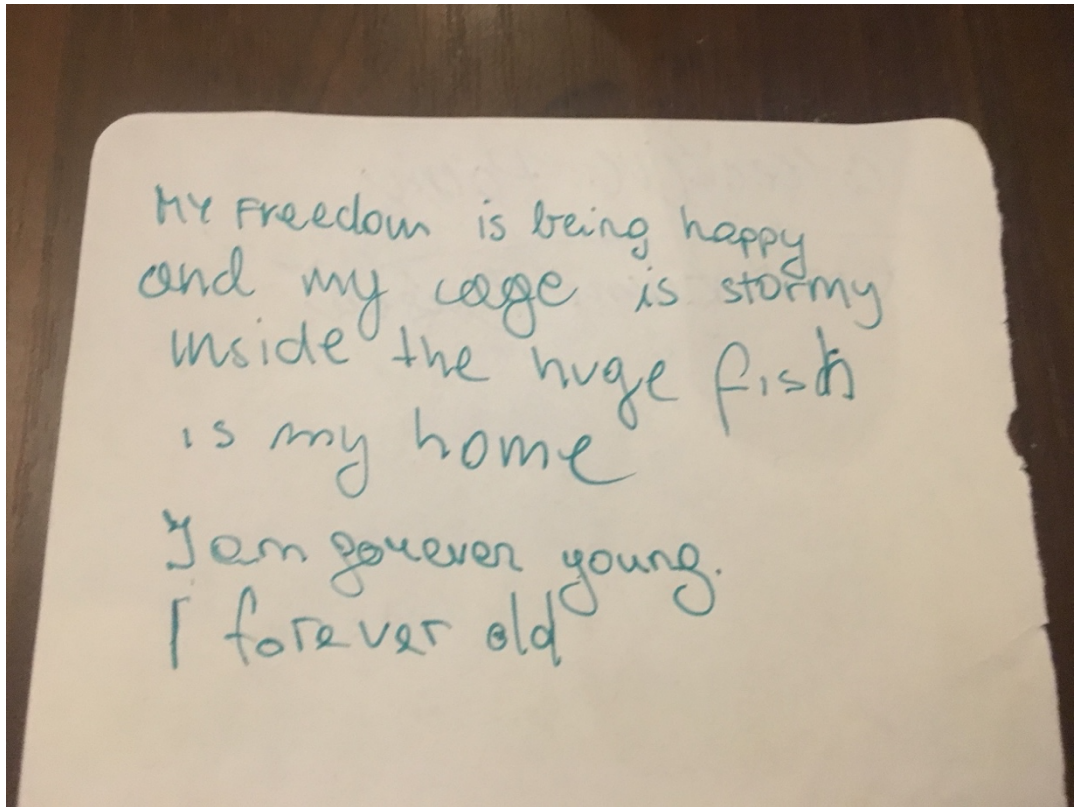
<sup>165</sup> Pozn. viz kapitola Work in progress Krakov.

<sup>166</sup> *Ze mě* 2019 [online]. *tumblr.com: No vidíš, 2019* [cit. 2021-10-05]. Dostupné z: <https://terezied.tumblr.com/post/184619590028/ze-m%C4%9B-2019>

z důvodu jazykové bariéry došlo k jistým úpravám a zjednodušení textu, aby bylo možné navázat kontakt s diváky a také aby pro ně bylo srozumitelné, jak mají postupovat dále. Zároveň tím, že se jednalo o první veřejný výstup, měly jsem prostor k tomu, abychom upravovaly i vizualitu celého projektu. Pro funkčnost celku jsme se rozhodly volit dominantnější přístup jak k divákům, manipulace byla velmi přímá a otevřená. Situace jsme přímo vysvětlovaly – proč se odehrál tento krok a co se musí vykonat dále. Entita a také průvodce byli oblečeni v černé barvě, abychom byly doslovné; negativní energie a její očitivnost vyjádříme nejlépe černou barvou – černými temnými výstupy, velmi hlasitou a agresivní hudbu, temnějším vizuálem divadelního sálu, který jsme umocnily modrým světlem a červeným svícením. Jelikož se jednalo o agresivnější a důslednější formu hry, místy bylo patrné, že je divákům situace velmi nekomfortní, a to ačkoliv se jednalo o stejný proces. Myslím, že i výsledná báseň, která jako jediná ze všech se vztahovala k osobnímu prostoru a pocitu uchazečů, prezentuje, že tato očitivná forma není ta, kterou bychom chtěly skrytou jevištní manipulaci deklamovat, a to hlavně z důvodu, že manipulace se stala až moc otevřenou zjevnou. Ovšem i přesto s námi spoluhráči hru hráli a dohráli ji až do konce, bez jediného protestu nebo alespoň nesouhlasu s procesem.

---

<sup>167</sup> Ze mě: *Work in progress* Krakow. *Facebook: No Vidiš* [online]. [cit. 2021-10-10]. Dostupné z: <https://www.facebook.com/events/2320042794933673/?acontext=%7B%22event%20action%20history%22%3A%7B%22surface%22%3A%22page%22%7D%7D>



*Zdroj: Výsledná báseň Krakov, archiv No Vidiš.*



*Zdroj: Work in progress Krakov, archiv No Vidiš.*





*Zdroj: Performance před představením Krakov, archiv No Vidiš.*

Po prezentaci proběhla pouze neformální diskuze, kdy diváci říkali, že se cítili velmi nekomfortně. Proto jsem se dotázala, proč tedy nezasáhli anebo neodešli, reagovali spíše udiveně. Proč by něco takového měli dělat, když byli v divadle a nejednalo se o realitu. Tudíž ačkoliv jsem se obávala, že negativní prezentace uškodí nastaveným úkolům a hrozilo, že diváci od spolupráce upustí nebo dokonce celou hru ukončí, nestalo se tak. Naším cílem samozřejmě nebylo vytvořit nekomfort jako takový, cílem bylo tvořit jevištní manipulaci spíše neagresivního rázu. Protože jevištní manipulace nespočívá jen v negativní atmosféře nebo v nátlaku na jedince, ačkoliv bylo naším záměrem diváka manipulovat. Protože není nutné, aby se u toho cítil nekomfortně, využili jsme hutnější formu ovlivňování pouze v anglickém formátu, jelikož tento prvek nám pomohl překonat jazykovou bariéru. V Polsku bylo ovšem zajímavé, že během performance,<sup>168</sup> která probíhala před představením, i přes naše vzezření na nás celkem pozitivně reagovalo okolí.

---

<sup>168</sup> Ze mě 2019 [online]. *tumblr.com: No vidiš, 2019* [cit. 2021-10-05]. Dostupné z: <https://terezied.tumblr.com/post/184619590028/ze-m%C4%9B-2019>

Dokonce se i ptali, o co se jedná, jestli se jedná o ekologický protest. Přistupovali k herečkám spíše se zájmem, což se v budoucích performancích již neopakovalo.

## 5.2. Premiéra Olomouc

Premiéru v Olomouci jsme proto připravovaly v odlišném pojetí, vrátily jsme se k původní ideji neagresivnosti.<sup>169</sup> Změnila se scénografie, která byla jemnější a také kostýmy, které jsme volily z kolekce princezna z dílny Agáty Seehákové.<sup>170</sup> Jak již název napovídá, jedná se o kolekci kostýmů pro princezny, Seeháková v nich ztělesňuje české pohádkové princezny svým specifickým pohledem, a jelikož jsem s ní spolupracovala i na tanečních projektech s Antonem Lachkym, požádala jsem ji o vytvoření kostýmů i pro tuto performance. Hledaly jsme kostým, který postavě entity, ačkoliv se jedná o negativní emoci, přinese „vílí charakter“, a proto jsme směřovaly k jemnějším látkám a barvám, které nejsou křiklavé, aby budily charakter rozpustnosti a lehkosti. Domnívám se, že zjemnění kostýmů pro postavu entity bylo stěžejní zejména v momentech, kdy se herečky dotýkaly diváků. Jelikož působí jemněji, opadá strach a otažitost ze strany publika. Zároveň zde vidím paralelu s manipulací, protože stejně jako negativní emoce, manipulace je často vnímána pouze záporně. Ovšem i v rámci této práce se snažím prezentovat, že manipulace nemá jen tento charakter a jedná se i o záležitost například výchovy.<sup>171</sup> Ačkoliv apelujeme na společenskou odpovědnost a naším cílem bylo ovlivňovat emoce diváků, příjemná atmosféra nemění specifikaci úkolů, kterými musí projít, zároveň pozitivní manipulace stále zůstává manipulací, a tak není nutné pro naši potřebu využívat agresivní prvky.

---

<sup>169</sup> Ze mě: Premiéra Olomouc. *Facebook: No Vidiš* [online]. [cit. 2021-10-10]. Dostupné z: <https://www.facebook.com/events/424652361556905/?ref=newsfeed>

<sup>170</sup> *Power of Identity se představí v Londýně: Power of Identity: Memory Fashion Message II* [online]. © Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze (2021) verze: 2019-11-04 12:56:09: UMPRUM, Vytvořeno: 7. 12. 2018 [cit. 2021-12-10]. Dostupné z: <https://www.umprum.cz/web/cs/umprum/power-of-identity-se-predstavi-v-londyne-7903>

<sup>171</sup> Pozn. viz pedagogická manipulace.

Premiéra<sup>172</sup>, která proběhla v Olomouci, se odehrávala v divadelním sále K3 na půdě Filozofické fakulty Univerzity Palackého,<sup>173</sup> proto složení publika bylo v tomto směru specifické. Jelikož se ve většině případů jednalo o studenty, předpokládaly jsme, že budou tomuto formátu otevření a také jsme očekávaly reakce nebo přerušení. Ovšem ani v tomto případě k ukončení přerušení nebo změně nedošlo. Toto konkrétní představení jsme dohrály a aktivita zapojení byla přibližně stejná jako v předchozí prezentaci při work in progress. Nedošlo k neočekávanému zvratu. Zároveň diváci měli možnost na rozdíl od předchozí varianty již v předsálí zhlédnout performance, která probíhala v Krakově. Performance, která probíhala ve městě před představením, ovšem rozdílné přijetí měla, a to ačkoliv jsme se v Krakově pohybovaly v černé barvě a s počmáranými obličejí a po Olomouci jsme se pohybovaly pouze v růžové barvě. Performerky se pohybovaly pouze po městě, zastavovaly se, případně se na někoho podívaly. I přesto se setkaly s agresivním chováním ze strany přihlížejících. Paní prodavačka, které se nelíbilo, co to provádíme, na performerky zavolala policii. Ta se je během performance snažila legitimovat a když nereagovaly, protože nechtěly přerušit výstup, přešli policisté do fyzického kontaktu. V tomto případě bylo nutné performanci přerušit a policii vše vysvětlit – i proto, že jsme u sebe neměly občanské průkazy. Prostor jsme musely i po vysvětlení pod pohružkou pokuty opustit. I další přihlížející jedince pobuřovalo, že se pohybujeme po městě. Ve chvíli, kdy nedochází k žádnému významnému ovlivnění, působení ani manipulaci se občané brání. Obávají se o nás? Ačkoli se pouze se procházíme, byť v netypickém oděvu, po městě a trochu více si prohlížíme své okolí, přesto musíme opustit místo, ve kterém se pohybujeme, to i přes vysvětlení, že se jedná o umělecký záměr.

---

<sup>172</sup> Pozn. záznam k dispozici v archivu studentky.

<sup>173</sup> Pozn. stránky divadelního sálu: <https://uc.upol.cz/prostory/divadelni-sal/>



*Zdroj: Ze mě Olomouc, archiv No Vidiš.*



*Zdroj: Ze mě Olomouc, archiv No Vidiš.*

### 5.3. Repríza Boskovic

V Boskovicích jsme vystupovaly v kulturním centru Prostor,<sup>174</sup> který vytváří místo pro setkávání, především mladšího obecnstva. Z těchto důvodů jsme nepředpokládaly nějaké výrazné změny na straně diváků a očekávaly jsme, že hra bude dohrána do konce. Ovšem zde poprvé jsme se překvapivě setkaly s jistou formou odporu. Jeden z přítomných mladých diváků reagoval odmítavě. Snažil se vymezit proti našemu jednání nespoluprací. Nechtěl jednat a hrát s námi hru, protože se mu nelíbilo, že mu říkáme, co má dělat. Ovšem po přímém oslovení ze stran průvodce, i on utišil svůj odpor, jen nespolupracoval. Jednalo se pravděpodobně ještě o studenta střední školy, byl tedy mladší než většina diváků v Olomouci, ovšem věkový rozdíl nebyl zvlášť významný. Z jeho projevu bylo zřejmé, že své vymezení vnímá velmi vážně a dotýká se ho, že po něm chceme, aby něco vykonával. Jelikož zbytek obecnstva spolupracoval, bylo možné v představení pokračovat. Protože se Prostor zaměřuje například na nezávislou hudbu apod. a i na základě zkušeností z předchozích představení jsem nepředpokládala, že by došlo k tak výrazné nespolupráci nebo rozhodnutí nespolupracovat, reakce tohoto diváka mě překvapila. Snad by vysvětlením mohlo být, že se jedná o menší město, které podobné performance nezažívá často.

Pokud jsem očekávala negativní nebo vymezující se reakci, pak v Olomouci, a to zejména proto, že se jedná ve většině případů o studenty, kteří by měli být otevření těmto formátům a případně reagovat i negativně. Ovšem v těchto případech došlo spíše k pozitivnímu přijetí a následování. Jedním z důvodů, který mohl boskovického studenta pobouřit, je možná to, že zde vystupovala pouze jedna z představitelk entity a entita tak mohla působit zranitelněji, než když je obsazena dvěma herečkami. Dominantnější postavení role průvodce tak možná působilo agresivněji, než bylo zamýšleno. Ostatní diváci se takto nechovali, možná se tedy jednalo o vzdor jednotlivce vůči přímé manipulaci. Účastník si tak vytvořil nárok

---

<sup>174</sup> Ze mě: Repríza Boskovic. *Facebook: No Vidiš* [online]. [cit. 2021-10-10]. Dostupné z: <https://www.facebook.com/events/191918758557323/>

nespolupracovat s ostatními a vyjádřit svůj postoj. Ovšem tím, že se k němu nepřidali ostatní spolužáci nebo diváci, jeho nesouhlas se situací zůstal víceméně bez povšimnutí a hru výrazně neovlivnil. Ovšem i přesto se jednalo o situaci, kterou jsme nepředpokládaly a překvapilo mě, že se dotyčný více neangažoval, a nakonec splynul se zbytkem skupiny.



*Zdroj: Ze mě Boskovice, archiv No Vidiš a archiv Prostoru fotografie: Tomáš Znamenáček*



## 5.4. Repríza Olomouc

Během reprízy v Olomouci nedošlo k žádnému vzdoru nebo nesouhlasu, vše probíhalo téměř identicky. Nikdo se nedopustil výraznějšího nesouhlasu nebo důslednější reakce. Spíše naopak jsme se setkaly s pozitivním ohlasem, kdy *imaginaci* toužili prožívat déle, protože jim tato situace byla příjemná a dle soukromých rozhovorů bylo oddání se řízenému dennímu snění velmi uvolňující. Reprízu v Olomouci sledovala také Denisa Obrtelová ze studentského časopisu *Helena v krabici* a o představení napsala reportáž *Touha po ZMĚNĚ přichází Ze Mě*,<sup>175</sup> v níž popisuje prožívané subjektivní pocity. Autorka v něm několikrát zmiňuje, že nechápe nebo neví, co se děje, a ačkoliv se neorientuje, i přesto do děje nezasáhne. Akcentuje také diskusi, která probíhala po představení.

*„Shodujeme se na tom, že jsme neodhadli situace, kdy by bylo možné nějak zakročit do děje a změnit vývoj představení, neboť jsme si nebyli jisti, zda tím nenarušíme celý koncept hry.“<sup>176</sup>*

Denisa zde akcentuje právě proces hry, který nechce narušovat, proto se do děje vlastně nezapojuje a nijak nereaguje. Touha nenarušit proces a zůstat ve skupině je jednou z priorit pro diváka i během netypické formy představení. A to i přesto, že diváci jsou v anotaci upozorněni, že se jedná o součást výzkumu, to znamená, že dopředu vědí, že se jedná o jiný typ divadelního projektu. Jedním z dalších důvodů, jak diváci během diskuse odůvodňovali, proč byli nečinní, byla nedostatečná míra agrese. Větší míra agrese totiž dává divákovi důvod, proč jednat nebo nesouhlasit.

---

<sup>175</sup> OBRTLOVÁ, Denisa. *REPORTÁŽ: Touha po ZMĚNĚ přichází Ze Mě*. *Helena v krabici*: časopis studentů Univerzity Palackého [online]. 24.02.2020 [cit. 2021-10-01]. Dostupné z:

<https://www.helenavkrabici.cz/clanky/reportaz-touha-po-zmene-prichazi-ze-me/>

<sup>176</sup> Tamtéž.



## 5.5. Výsledné pojednání

Projekt *Ze mě* jsme pokaždé odehrály celý, v žádném z případů nedošlo k přerušení nebo změně dle nastaveného dramaturgického plánu. Jednotlivě zde docházelo odchyškám, kupříkladu v Boskovicích, kde se jeden z diváků vymezil proti řízenému jednání, i přes toto vyjádření se k němu ovšem nepřipojil zbytek obecnstva. Proto tento odpor neměl za následek přerušení, stagnaci nebo změnu hry. Tudíž předpoklad, že diváci nebudou reagovat na prvky skryté manipulace, se téměř vyplnil. Záměrná skrytá manipulace, ať už fyzická nebo psychická, nenarušila pravidla hry. A jelikož diváci tato pravidla neznali, neměli tendenci nijak reagovat. Ve většině případů se snažili nenarušit konvenci divadelního představení a pokud se rozhodli vymezit, nereagovali nijak. Jediný divák, který se svým názorem nebo postojem vymezil, ale výrazně neovlivnil dění, odehrálo se i bez jeho účasti. Předpoklady, se kterými jsme vystavěly princip hry, byly splněny. Ve většině případů se snažili porozumět našim záměrům a domnívám se, že ani větší míra agrese by nebyla důvodem k tomu, aby diváci změnili nebo přerušili děj. Potvrdilo se, že jevištní manipulace do jisté míry odebírá zodpovědnost jedince za jeho činnost nebo nečinnost. Jelikož nenesou zodpovědnost za autora projektu ani za smyšlené postavy. Spoluhráči dle jejich vyjádření tedy neměli důvod zasáhnout a snažili se pouze rozklíčovat znakovou strukturu komunikace. Moment, kdy po alogickém dění přicházíme k imaginaci, si představení spíše užívají, a to, že ovlivňujeme jejich představy a myšlenky pomocí principu vedené meditace, je nijak nezaráží, naopak jej často kvitují. Ačkoliv rozumím důvodům, proč takto nastavené jevištní manipulaci a spulhry byli s námi diváci účastni, myslím, že je důležité si připomínat nejen to, že se jedná o komunikaci autora a diváka, ale že tyto situace mají na konkrétní osobu vliv a jsou ze strany autora manipulovány.

## Závěr

Nyní shrnu a zhodnotím výsledky diplomové práce, ve které jsem se zabývala jevištní manipulací a tvorbou projektu *Ze mě*. Tento projekt byl vytvořen pro účely této diplomové práce a sloužil ke sledování chování publika a jeho reakce na vystavení přímé manipulaci ze strany autora. Jelikož se jedná o velmi často používaný termín s negativní konotací, vymezila jsem termín manipulace nejdříve v obecné významové rovině jazyka a až poté se soustředila na filozofické pojetí termínu. V dalších částech jsem se věnovala uměleckému výzkumu a jeho místu na poli terciárního vzdělávání. Jevištní manipulaci také popisuji na vlastní zkušenosti z inscenací Kate McIntosh, které se také staly inspirací pro celý projekt. Manipulaci, kterou Kate McIntosh využívá během svých projektů a která je tvořena v rámci iluzorního světa, nemají diváci tendenci narušovat. A to i přesto, že jsou přímo vyzýváni a manipulováni k aktivitě, která se nachází za hranicemi komfortní zóny. Z tohoto důvodu jsem předpokládala, že pokud vytvořím projekt formou hry a nepřekročím jistou formu agrese, nebudou mít diváci tendenci zakročit nebo tento vytvořený iluzorní svět napadnout. Jelikož byl projekt tvořen v rámci spolupráce s diváky, bylo nutné jejich přímé zapojení a reakce. Projekt *Ze mě* byl prezentován v Olomouci, Boskovicích a v rámci spolupráce s polským divadlem Scena Supernova také v zahraničí.

Dle předpokladů nedošlo k výraznému nesouhlasu nebo nespolečnosti ze strany diváků a hra byla ve všech případech dohrána do samotného konce. Pouze v jedné interakci došlo k nesouhlasu, ze stran mladého diváka v Boskovicích, který vyjádřil nesouhlas s nastavenými pravidly hry. Ovšem jelikož se k němu nikdo nepřidal, i v tomto případě nedochází k narušení, ukončení nebo změně představení. I na základě této zkušenosti si troufám tvrdit, že diváci nemají výraznější tendence zasahovat nebo měnit iluzorní svět a jeho pravidla. V případě neznalosti mu mají tendenci plně podlehnout. Domnívám se, že aby divák reagoval, muselo by dojít k násilnému a výraznému napadení a použití hrubého násilí buďto postavy, jedince nebo náboženského přesvědčení, jako jsme to viděli například v tvorbě Olivera Frljiče, kdy zjevná agresivní forma diváky k jednání donutila.

Toto jednání diváka je ve skutečnosti pouze efektem přímé agresivní manipulace, která je velmi očividná a dovolím si tvrdit, že autor chce, aby se divák proti této agresi vymezil. Mým záměrem bylo pouze akcentovat manipulativní charakter umění jako celku a skutečnost, že pozitivní manipulace je jednoduše také manipulací, pouze v odlišné formě. Pokud někoho, jakkoliv ovlivňujeme s jakýmkoliv záměrem, jednoduše s ním manipulujeme. Z těchto důvodů vnímám manipulativní charakter umění již v jeho záměru diváka ovlivnit a tomuto tématu jsem se věnovala v teoretické části. Jelikož alogické nastavení diváci nijak nerozporovali a pouze se snažili pochopit autorův záměr, je otázkou, do jaké míry jsou ochotni tuto nenásilnou variantu manipulace následovat. Agrese totiž přináší jistou formu komfortu – pokud někdo zaútočí, často je zejména oběť této agrese ospravedlněna i k násilné formě obrany. Ovšem pokud se vztahujeme k pozitivní manipulaci i v umění, podléhají diváci autorovi až velmi snadno a nemají tendenci se proti ní vymezit. Tato diplomová práce nemůže popsat veškeré manipulativní principy v uměleckém díle nebo manipulativní postupy autorů, proto se jako další výzkumné téma nabízí míra a hranice agresivního jednání, kterou již diváci nejsou ochotni přijmout a proti které se přímo vymezí. Postupné stupňování agrese během představení by mohlo do jisté míry prezentovat míru, kterou jsou ochotni přijmout. Ovšem už nyní se domnívám, že míra přijetí agrese by byla velmi vysoká. Muselo by dojít opravdu k výraznému napadení postavy, diváka nebo společenských norem.

## Seznam použitých pramenů a literatury

### Prameny

1. ALPHEN, Ernst van. *Affective Operations of Art and Literature*. *RES* [online]. 2008 (53/54), 20-30 [cit. 2021-01-18]. Dostupné z: <https://openaccess.leidenuniv.nl/bitstream/handle/1887/14978/aaAnthropology%20and%20Aesthetics.pdf?sequence=1>
2. BARONE, Tom a Elliot EISNER. *Arts based Educational Research*. USA: Arizona state university, 2012. ISBN 978-1412982474.
3. BĚLOHRAD, Radim. *Manipulace - konceptuální analýza* (Manipulation - A Conceptual Analysis). In *Přednáška v Jednotě filosofické Brno*. 2017.
4. BĚLOHRAD, Radim. *Manipulace: konceptuální analýza*. Filosofický časopis. Filosofický ústav Akademie věd České republiky, 2019/1, 67(1), 21-43 str.. ISSN 0015-1831.
5. FORREST, MICHELLE. *A Reflection on Arts-Based Research*. Paideusis: Volume. Canada: Mount Saint Vincent University, 2007, 16 (No. 2), pp. 3-13.
6. FOUCAULT, Michel. *Dohlížet a trestat: kniha o zrodu vězení*. Praha: Dauphin, 2000. Studie (Dauphin). ISBN 80-86019-96-9.
7. MACURA, Vladimír a Alice JEDLIČKOVÁ, ed. *Průvodce po světové literární teorii 20. století: Johan Huizinga Homo ludens* [online]. Brno: Host, 2012 [cit. 2022-01-18]. ISBN 978-80-7294-848-2. Dostupné z: <https://edicee.ucl.cas.cz/images/data/prirucky/obsah/pruvodce/Celá%20kniha.pdf>
8. HUIZINGA, Johan, VÁCHA, Jaroslav, ed. *Homo ludens: o původu kultury ve hře*. Vyd. 2. Praha: Dauphin, 2000. Studie, sv. 12. ISBN 80-7272-020-1.
9. KLEIN, Julian. *What is Artistic Research*. Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, 2016, str. 1-8.

10. KUNDEROVÁ, Radka, ed. *Current Challenges in Doctoral Theatre Research*: proceedings of the conference held at the Theatre Faculty of Janáček Academy of Music and Performing Arts in Brno, Czech Republic. Brno: Janáček Academy of Music and Performing Arts, 2017. ISBN 978-80-7460-116-3.
11. FOUCAULT, Michel. *Dohlížet a trestat: kniha o zrodu vězení*. Přeložil Čestmír PELIKÁN. Praha: Dauphin, 2000. Studie (Dauphin). ISBN 80-86019-96-9.
12. MOTAL, Jan. *Od uměleckého výzkumu k radikálnímu bádání, od vědy k diplomacii*. Polemický esej. *ArteActa*. 2018. (1), str. 23-38.
13. MÜHL, Sebastian. *Umělecký výzkum jako výzva pro uměleckou kritiku*. Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny. 2016. (20), str. 50-62.
14. MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie [I]*. 1. vyd. Sv. 1. Sestavení svazku, kritika textu a komentář Miroslav Červenka a Milan Jankovič. Brno : Host, 2000. Strukturalistická knihovna. Sv. 4. ISBN 80-86055-91-4. Záměrnost a nezáměrnost v umění, s. 353–388.
15. REJZEK, Jiří. *Český etymologický slovník*. 2., nezměn. vyd. Voznice: Leda, 2012. ISBN 978-80-7335-296-7.
16. SOBEK, Tomáš. *Problém emoční manipulace*. *Pro-Fil*. Masarykova univerzita, 2014, roč. 15, č. 1, s. 2-20. ISSN 1212-9097.
17. WILSON, Mick a Schelte VAN RUITEN, ed. *Handbook for Artistic Research Education*. Amsterdam, Dublin, Gothenburg: ELIA, 2013. ISBN 978-90-810357-0-5.
18. MCINTOSH, Kate. In *Many Hands* [divadelní inscenace]. Režie Kate McIntosh. Kolektiv autorů: Arantxa Martinez, Josh Rutter a Kate McIntosh. V Lublani 29 a 30.8. 2019. Program dostupný online: <https://www.bunker.si/en/events/kate-mcintosh-in-many-hands-2/>

## 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. FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011, 334 s. ISBN 978-80-904487-2-8.
3. FISCHER-LICHTE, Erika. *Vnímání a mediálnost*. In: ROUBAL, Jan. *Souřadnice a kontexty divadla: antologie současné německé divadelní teorie*. Praha: Divadelní ústav, 2005, s. 140–146.
4. 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.
5. HAWKES, Terence. *Strukturalismus a sémiotika*. [z angl. orig. přel. a rejstřík sest. Olga Trávníčková]. - Vyd. 1. - Brno : Host, 1999. - 174 s.: tab.; 22 cm. - (Strukturalistická knihovna; sv. 2). - Orig.: Structuralismus and semiotics. ISBN 80-86055-62-0.
6. JOBERTOVÁ, Danniela. *Artistic research: is there some method?*. Prague: Academy of Performing Arts, 2017. ISBN 978-80-7331-472-9.
7. 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.
8. KUNDEROVÁ, Radka, ed. *Current Challenges in Doctoral Theatre Research: proceedings of the conference held at the Theatre Faculty of Janáček Academy of Music and Performing Arts in Brno, Czech Republic*. Brno: Janáček Academy of Music and Performing Arts, 2017. ISBN 978-80-7460-116-3.

9. MEERZON, Yana. *Zpátky do budoucnosti- Současné strukturalistické tendence v analýze divadla a performance*. Divadelní revue, 2013, 24(3), 26–40.
10. MERLEAU-PONTY, Maurice, MÉNASÉ, Stéphanie, ed. *Svět vnímání*. Přeložila Kateřina GAJDOŠOVÁ. Praha: Oikoyomenh, 2008. Oikúmené, svazek 6. 79 s. ISBN 978-80-7298-287-
11. PAVIS, Patrice. *Semiology after semiology: in memory of Anne Ubersfeld*. Theatralia: revue současného myšlení o divadelní kultuře, 2012, 15(2), 37–49.
12. PETRŮ, Marek. *Fyziologie mysli: úvod do kognitivní vědy*. Praha: Triton, 2007. ISBN 978-80-7254-969-6.
13. RANCIÉRE, Jacques. *Emancipovaný divák*. Bratislava: Divadelný ústav, 2015, 127 s. ISBN 978-80-89369-89-8.
14. REPAŠSKÁ, Lucia: *Dekompozičné princípy v inscenačnej tvorbe*. [Disertačná práca]. Janáčkova akademie múzických umění v Brně. Divadelní fakulta. Školitel: prof. PhDr. Josef Kovalčuk. Stupeň odbornej kvalifikácie: Doktor filozofie, Brno : DF JAMU, 2014. 188 s.
15. HONZÁK, Radkin a František HONZÁK. *Čas psychopatů*. Praha: Galén, [2018]. ISBN 978-80-7492-384-5.
16. HÁJEK, Bedřich, Břetislav HOFBAUER a Jiřina PÁVKOVÁ. *Pedagogické ovlivňování volného času: současné trendy*. Praha: Portál, 2008. ISBN 978-80-7367-473-1.
17. BLEEKER, Maaïke. *Visuality in the Theatre: The Locus of Looking*. 1. London: Palgrave Macmillan, London, 2008. ISBN 978-1-349-36144-1.
18. WHALLEY, Joanne Bob a Lee MILLER. *Between Us: : Audiences, Affect and the In-Between*. Red Globe Press, 2017. ISBN 9781137584045.

## Další Zdroje

1. Transgrese: slabikář [online]. Intermédia: ateliér Intermédií FaVU VUt Brno, 2009 [cit. 2021-11-28]. Dostupné z: <http://intermedia.ffa.vutbr.cz/transgrese>
2. Kate McIntosh (Brussels): In Many Hands [online]. Birmingham: fierce, 2019 [cit. 2021-11-28]. Dostupné z: <https://wearefierce.org/event/kate-mcintosh-in-many-hands/>
3. Ze mě: Premiéra Olomouc. *Facebook: No Vidiš* [online]. [cit. 2021-10-10]. Dostupné z: <https://www.facebook.com/events/424652361556905/?ref=newsfeed>
4. Ze mě: Teaser. *Youtube: FantasVids* [online]. [cit. 2021-10-10]. Dostupné <https://www.youtube.com/watch?v=c-gNUZBgfMY>
5. Ze mě: Repríza Olomouc. *Facebook: No Vidiš* [online]. [cit. 2021-10-10]. Dostupné z: [https://www.facebook.com/events/2697628443659305?acontext=%7B%22event\\_action\\_history%22%3A\[%7B%22surface%22%3A%22page%22%7D\]%7D](https://www.facebook.com/events/2697628443659305?acontext=%7B%22event_action_history%22%3A[%7B%22surface%22%3A%22page%22%7D]%7D)
6. Ze mě: Repríza Boskovice. *Facebook: No Vidiš* [online]. [cit. 2021-10-10]. Dostupné z: <https://www.facebook.com/events/191918758557323/>
7. Ze mě: *Work in progress* Krakow. *Facebook: No Vidiš* [online]. [cit. 2021-10-10]. Dostupné z: [https://www.facebook.com/events/2320042794933673/?acontext=%7B%22event\\_action\\_history%22%3A\[%7B%22surface%22%3A%22page%22%7D\]%7D](https://www.facebook.com/events/2320042794933673/?acontext=%7B%22event_action_history%22%3A[%7B%22surface%22%3A%22page%22%7D]%7D)
8. OBRTILOVÁ, Denisa. *REPORTÁŽ: Touha po ZMĚNĚ přichází Ze Mě*. Helena v krabici: časopis studentů Univerzity Palackého [online]. 24.02.2020 [cit. 2021-10-01]. Dostupné z:



<https://www.helenavkrabici.cz/clanky/reportaz-touha-po-zmene-prichazi-ze-me/>

9. Ze mě 2019 [online]. *tumblr.com: No vidiš, 2019* [cit. 2021-10-05]. Dostupné z: <https://terezied.tumblr.com/post/184619590028/ze-m%C4%9B-2019>
10. Power of Identity se představí v Londýně: Power of Identity: Memory Fashion Message II [online]. © Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze (2021) verze: 2019-11-04 12:56:09: UMPRUM, Vytvořeno: 7. 12. 2018 [cit. 2021-10-10]. Dostupné z: <https://www.umprum.cz/web/cs/umprum/power-of-identity-se-predstavi-v-londyne-7903>

## Seznam obrázků

<u>Obrázek 1: graf Záměrnost a nezáměrnost v umění .....</u>	<u>29</u>
<u>Obrázek 2: fotografie Many Hands .....</u>	<u>38</u>
<u>Obrázek 3: Báseň Krakow archiv No Vidiš.....</u>	<u>64</u>
<u>Obrázek 4: Work in progress Krakov, archiv No Vidiš. ....</u>	<u>64</u>
<u>Obrázek 5: Performance před představením Krakov, archiv No Vidiš .....</u>	<u>65</u>
<u>Obrázek 6: Ze mě Olomouc, archiv No Vidiš. ....</u>	<u>68</u>
<u>Obrázek 7: Zdroj: Ze mě Olomouc, archiv No Vidiš. ....</u>	<u>68</u>
<u>Obrázek 8: Zdroj: Boskovice, Tomáš Znamenáček.....</u>	<u>71</u>

## **Seznam zkratk**

Ad. – a další

Apod. – a podobně

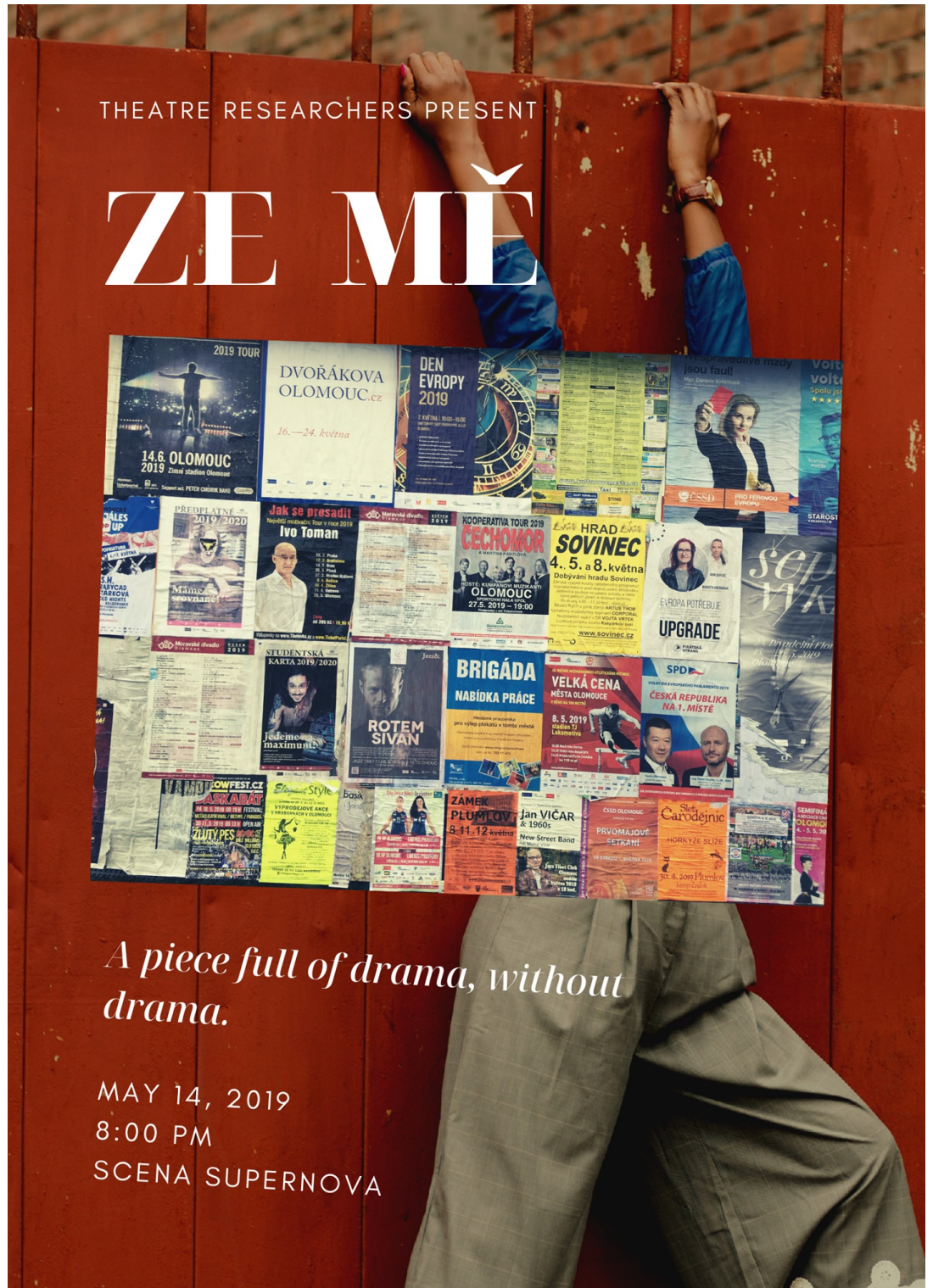
Pozn. – poznámka

Str. – strana

## **Seznam příloh**

1. **<PLAKÁT ZE MĚ WORK IN PROGRESS KRAKOW>**
2. **<PLAKÁT ZE MĚ PREMIÉRA OLOMOUC>**

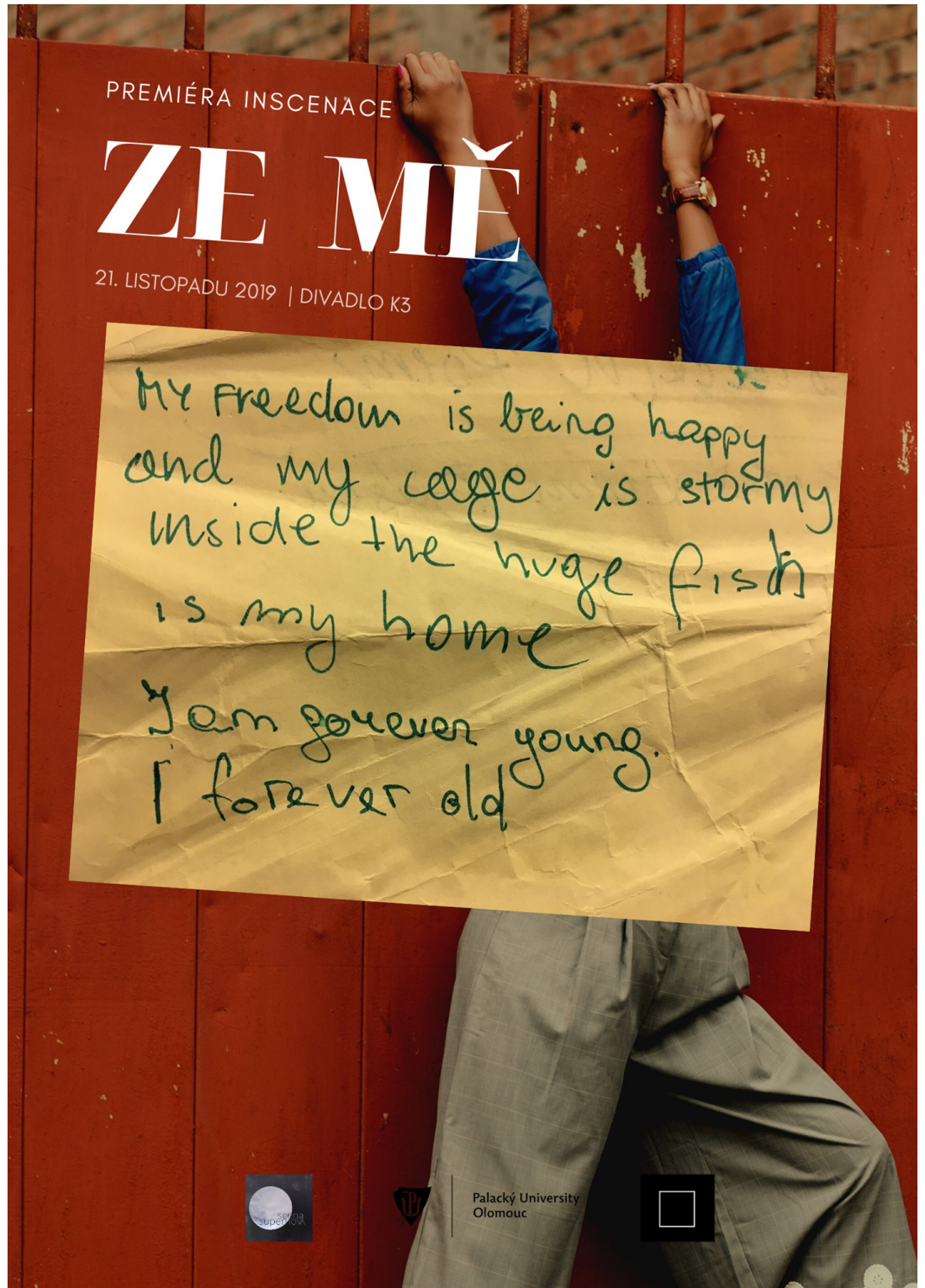
1. <Plakát *Ze mě* work in progress Krakow >





2.

<Plakát *Ze mě* premiéra Olomouc>



**NÁZEV:**

Předpoklady skryté manipulace v umělecké tvorbě a její uplatnění na divákovi v roli participanta

**AUTOR:**

Bc. Tereza Dvořáková

**KATEDRA:**

Katedra divadelních a filmových studií

**VEDOUCÍ PRÁCE:**

Mgr. Jitka Pavlišová, Ph.D.

**ABSTRAKT:**

Při zkoumání divadla se stává populárním výzkum artistic research, který umožňuje teoretické propojení současného živého umění a vědy. Metody, které při tomto bádání lze uchopit, směřují například i k výzkumu divadelního publika, jeho recepci a vnímání jednotlivých divadelních představení. Obdobný způsob uvažování a metody z něj plynoucí využije diplomantka při zkoumání inscenace *Ze mě*, o které tato práce pojednává. Diplomová práce se zaměří na způsoby aktivizace diváka formou manipulace prostřednictvím uměleckých prostředků. Představují propojení teoreticky argumentovaných postulátů divadelní tvorby s praktickým výzkumem, při kterém bude autorka vycházet z předem formulovaných hypotéz o chování diváka během představení jeho reakcích na skrytou manipulaci a aktivizaci produkovanou hercem. Následně autorka komparuje předpoklady s výsledným tvarem představení ovlivněným interakcí herce a publika.

**KLÍČOVÁ SLOVA:**

divadlo, teorie, umělecký výzkum, skrytá manipulace, veřejnost

**TITLE:**

Hidden manipulation of spectator as participant in the artistic creation

**AUTHOR:**

Bc. Tereza Dvořáková

**DEPARTMENT:**

The Department of Theatre, and Film Studies

**SUPERVISOR:**

Mgr. Jitka Pavlišová, Ph.D.

**ABSTRACT:**

In the study of theatre, artistic research is becoming popular, enabling a theoretical connection between contemporary living art and science. The methods that can be grasped in this research are aimed, for example, at the research of the theatre audience, its reception, and the perception of individual theatre performances. The graduate will use a similar way of thinking and the methods resulting from it when researching the production *Ze mě*, which is discussed in this work. The diploma thesis will focus on ways of activating the viewer through manipulation through artistic means. They represent a connection between theoretically argued postulates of theatrical production and practical research, in which the author will be based on pre-formulated hypotheses about the viewer's behaviour during the presentation of his reactions to hidden manipulation and activation produced by the actor. Subsequently, the author compares the assumptions with the final form of the performance influenced by the interaction of the actor and the audience.

**KEYWORDS:**

theatre, theory, artistic research, hidden manipulation, public