

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Teorie a praxe divadelní tvorby

TEZE DISERTAČNÍ PRÁCE

DIVÁK NA HRANĚ HRY A KAŽDODENNOSTI

K teoretickým názorům na diváctví v divadle

Lukáš Brychta

Vedoucí práce: prof. Mgr. Jaroslav Etlík

Oponent práce:

Datum obhajoby: 22. 9. 2021

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, 2021

Obsah

Úvod.....	3
Iniciace a dosavadní výzkum.....	4
Teoretická a metodologická východiska.....	6
Struktura práce.....	8
Kapitola 1: K divadelní medialitě.....	11
Kapitola 2: K divadelní materialitě.....	13
Kapitola 3: K divadelnímu představení.....	16
Kapitola 4: K divadelnímu diváctví.....	18
Závěr.....	19
Literatura.....	21

Úvod

Předložená disertační práce by mohla začít citátem Jerzy Grotowského (1990: 32) z jeho stati *K chudému divadlu*: „Může divadlo existovat bez publika? Aby mohlo vzniknout představení, musíme mít alespoň jednoho diváka.“ Citát jsem si vypůjčil z úvodu jedné z nemnoha knih, které se systematicky snažily vypořádat s tématem diváka v divadle, zde konkrétně z *Theatre Audiences* od Susan Bennett (1997: 1). Studium divadla, ale i uvažování o jeho tvorbě, se ve valné většině velmi intenzivně zabývalo i zabývá všemi ostatními komponenty divadla, než je divák, a to navzdory tomu, že je již minimálně od poloviny 20. století považován za neoddělitelnou součást divadelního představení. Ve většině případů ovšem figuruje v pozici jakési konstanty, které si jsou všichni vědomi, ale málokdo se jí nad rámec jistého konstatování dále nezabývá. Perspektiva, ze které je psaná tato práce, se zakládá na přesvědčení, že diváka můžeme chápat jako ústřední komponent divadelního umění, respektive divadla jako média.

Druhá vlivná práce na téma diváctví, *The Audience* od Herberta Blaua, přichází s názorem, že „se divák děje“ (Blau 1990: 25) během představení. Tento názor bychom mohli chápat jako kladoucí odlišný akcent na vzájemnou podmíněnost diváka a divadla oproti výše uvedenému Grotowského citátu. Blau tvrdí nikoli to, že je pro vznik divadelního představení potřeba divák, ale to, že divák představením vzniká. Tuto vzájemnou závislost vznikající mezi divákem a představením bychom mohli chápat podobně, jako debatu o prvenství slepice či vejce. Tím nechci tvrdit, že nedává smysl, ale spíše, že se jedná o vzájemně provázané veličiny (diváka i divadelního představení), které mohou být nahlíženy z různých pozic, a tím budou akcentovány odlišné aspekty uvažování o divákovi v divadle.

Určitá implikace obsažena v Grotowského citátu by mohla znít, že abychom mohli určitý jev považovat za divadlo, musí existovat člověk, který jej bude vnímat právě jako divadlo. Respektive, že abychom určitý jev mohli nazvat divadlem, musí být realizován pro někoho, koho označíme za diváka. Nahlédneme-li jeho citát tímto způsobem, vidíme, že i zde se jedná spíše o jistou diváckou pozici, než o pevnou – a mimo divadlo ustavenou – veličinu diváka, který by byl zcela nezávislý na okolnostech divadelního představení. Podobně ani Blauův názor není možné chápat bez nutného kontextu, tedy tak, že by při realizaci představení automaticky vznikal divák. I pro jeho konstituci je třeba určitých okolností, bazálních předpokladů umožňujících vnímání určitého dění jako divadelního. Zdá se tedy, že divákovi i diváctví můžeme rozumět pouze skrze zkoumání vzájemných vztahů, díky nimž se jakožto určité děje ustavují a probíhají. Tématem této práce je divák a diváctví v divadle a toto téma zde bude zkoumáno ve výše naznačeném ohledu, tedy jako vzájemně se ustavující vztahy, z rozdílných – především teoretických – hledisek.

Mé uvažování o divákovi a diváctví vychází z kombinace teoretického zkoumání daného tématu a vlastní praktické zkušenosti s divadelní tvorbou, která různým způsobem akcentuje především možnosti diváckého zapojení do průběhu představení. Na počátku svého doktorského studia, respektive ještě před jeho začátkem, jsem se začal zajímat o divadelní tvorbu, která tematizuje diváka a jeho pozici během představení, případně ho do jisté míry zmocňuje k určité míře přímého spouautorství na něm, tj. o tzv. imerzivní divadlo, kterému jsem se intenzivně věnoval několik posledních let.

Dosavadní výzkum

Iniciačním zážitkem mi byla návštěva představení *The Drowned Man* od britské skupiny *Punchdrunk*, po jejímž absolvování jsem nejen že nechápal zobrazovaný příběh, ale především jsem nerozuměl způsobu, jakým bylo celé divadelní představení realizováno, jakou mělo formu. Nevěděl jsem, čemu mám jako divák věnovat pozornost, jaký typ chování se ode mne očekává, jak mám nakládat s vymezeným časem, které roviny představení upřednostnit před jinými, zkrátka, připadal jsem si, jako kdybych neměl potřebné znalosti pro to být divákem takového typu představení. Do jisté míry se jednalo o frustrující zkušenost, ovšem zároveň také o zkušenost v určitých ohledech fascinující, jelikož upozorňovala na základní konstantu divadla, jeho nezprostředkovanou unikající živost konstruovanou spolubytím herců a diváků ve sdíleném a vymezeném čase a prostoru, a právě svou neuchopitelností mě nutila reflektovat vlastní diváckou pozici.

Podobnými myšlenkami se zaobírá i Eliška Poláčková při reflexi obdobného typu inscenace (konkrétně tuzemského *Pomezí* od stejnojmenné skupiny, jehož jsem byl spouautorem), když píše, že takovýto typ představení „obrací pozornost k jedné ze základních konstant, jež dělá divadlo divadlem, ke vztahu herce a diváka,“ (Poláčková 2016: nestr.) a dále doplňuje, že takováto divácká zkušenost „zintenzivňuje prožitek ze hry“ a připomíná nám, „jak důležitou úlohu může divák v divadle sehrávat“ (Poláčková 2016). Má tehdejší nezkušenost s takto amplifikovanou divadelností samotného představení vedla k zájmu o tuto divadelní formu, které jsem se poté během značné části svého doktorského studia věnoval jak prakticky, tak teoreticky.

Součástí výzkumu zaměřeného na tzv. imerzivní divadlo byla jak série vlastních inscenací, tak i na základě nich formulované teoretické texty, ve kterých jsem se snažil zamýšlet nad principy či aspekty nejrůznějších možností tematizace a zapojování diváka během představení. Mé uvažování se odvíjelo především od způsobu, jakou pozici v jeho průběhu zaujímá a jak je možné s ní zacházet, nejrůznějším způsobem ji rozšiřovat, a tím i proměňovat možnosti jeho participace či spouautorství. Založili jsme divadelní uskupení *Pomezí*, v rámci kterého jsme se nejdříve věnovali průzkumu imerzivního divadla, a později svůj zájem rozšířili k dalším divadelním i hraničním

formám, které nejrůznějším způsobem akcentují pozici diváka a různé podoby jeho interakce. Většinu odborných textů, které jsem během svého doktorského studia publikoval, se tak týkaly této specifické divadelní formy.

První rozsáhlá studie *Imerzivní divadlo* (Brychta 2014a) pojednávala o obecných principech imerzivního divadla, respektive o tom, jak by mohlo být možné tento termín zúžit oproti jeho značně širokému používání v anglo-americkém prostředí, pevněji ho definovat a jaké aspekty imerzivnosti bychom mohli nacházet v divadelních představeních. Na ní navazovala práce *Typologie diváckého zájmu v imerzivním divadle* (Brychta 2014b), která se snažila pojmenovat možné roviny zájmu (a tedy i divácké aktivity) během představení tohoto typu, a dále text *Funkce prostoru v imerzivním divadle* (Brychta 2015a), v němž jsem se pokoušel více rozpracovat teoretické uchopení instalačního charakteru scénografie využívané v tomto typu divadla. Od praktických aspektů této divadelní formy jsem se postupně ve svém výzkumu přesunul k obecnějším otázkám aktivity diváka v divadle v textu *Regarding the role of an active spectator* (Brychta 2017b), etickým konotacím zapojování diváka v různých typech interaktivních médií ve studii *Jak mám teď jednat? Eticky problematické situace v simulovaném prostředí* (Brychta 2017a) a specifickým rysům mediálního přenosu původní inscenace do jiného interaktivního média v případové studii *Remediace a transmediace Pomezí* (Brychta 2019). Zároveň jsem tématu imerzivního divadla věnoval i obě své závěrečné klasifikační práce na Katedře alternativního a loutkového divadla, v nichž jsem se kromě obecných principům poměrně detailně věnoval i jednotlivým vytvořeným inscenacím. Konkrétně se jednalo o *Principy a postupy v současných interaktivních inscenacích tzv. imerzivního divadla: Na základě autorské inscenace Letec – l'Aviateur* (Brychta 2015b) a *Imerzivní divadlo jako amplifikátor divadelnosti: Na základě autorské inscenace Pomezí* (Brychta 2018).

Tématu imerzivního divadla jsem se tedy během svého doktorského studia věnoval poměrně intenzivně, roze-psal jsem se o jeho dílčích aspektech i některých vytvořených inscenacích, ovšem postupně jsem začal vnímat, že jsem se při uvažování o něm do jisté míry vyčerpal. Z tohoto důvodu, i díky tomu, že jsem dílčí závěry publikovat již dříve, jsem se rozhodl, že by bylo vhodnější svou disertační práci věnovat obecnějšímu tématu diváctví, a tedy nikoli diváctví pouze v imerzivním divadle. Jsem přesvědčen, že i když má imerzivní divadlo jisté specifické rysy, jedná se v obecné rovině stále o divadelní tvorbu, a jeho specifika tak můžeme chápat především jako jistou akcentaci obecně divadelních rysů. Podobně jako výše citovaná Poláčková se i já domnívám, že právě díky amplifikaci těchto rysů při zkoumání imerzivního divadla je možné si uvědomit, jaké principy jsou latentně – či do různé míry akcentovaně – přítomné i v jakémkoli jiném divadelním představení. I když je mé uvažování o divadle silně ovlivněno formami divadla, které tematizují

divákovou pozici i diváka samotného, jsem přesvědčen, že je možné tuto pozici využít jako výhodu a – v jakémsi pomyslně zpětném náhledu na divadlo jako celek – ji využít při nahlédnutí na diváka a diváctví v obecné rovině.

Teoretická a metodologická východiska

Probíhající doktorský výzkum byl metodologicky koncipován jako kombinace teoretického bádání založeného především na 1) rešerši relevantní literatury, 2) výjezdech na zahraniční i tuzemská představení vztahující se k tématu spojených s navazující reflexí vlastních diváckých zážitků a 3) vlastní praktické tvorbě, která jednak vycházela z teoreticky formulovaných východisek a jednak sloužila jako podklad pro další teoretickou reflexi. Předkládaná práce je především teoretická, explicitně se opírající o akademické texty, přičemž pouze místy využívá odkazy na (především vlastní) divácké zkušenosti. Osobním zkušenostem s praktickou tvorbou se zde přímo nevěnuji, i tak ovšem zůstávají implicitním zdrojem mého uvažování o tématu.

Teoretická východiska této práce i mého uvažování jsou ukotvena především v odkazu české strukturálně-sémiotické školy, konkrétně v seminářích a diskusích s mým školitelem prof. Jaroslavem Etlíkem, který mi vedl i předchozí závěrečné kvalifikační práce na Katedře teorie a kritiky. Tento vliv je v práci přiznaný, častokrát z prací jeho i dalších českých teoretiků podobného zaměření cítuji, a domnívám se, že je jakožto základní východisko i jinak patrný. S tímto směrem uvažování nad divadlem souvisí i badatelská praxe dalších Etlíkových studentů a mých kolegů Víta Neznala a Kateřiny Součkové, která mě taktéž silně ovlivnila. Neznal se zabývá především českým teoretickým uvažováním o medialitě divadla a na jehož publikovanou disertaci (Neznal 2017; 2020) do jisté míry tato práce navazuje, respektive se pokouší její dílčí aspekty dále promýšlet či doplňovat. I když se v některých tématech obě práce částečně překrývají, doufám, že i tak bude patrná odlišná perspektiva, se kterou k daným tématům přistupuji i odlišný cíl, kterého se snažím dosáhnout.

Kateřina Součková byla mou spolupracovnicí při tvorbě většiny imerzivních inscenací (především v pozici spoluautorky a dramaturgyně) a zároveň jsme se spolu podíleli na několika výzkumných projektech. V práci se explicitně odkazuji na její diplomovou práci týkající se teoretického rozboru fenoménu dokumentárního divadla a autenticity v divadle (Součková 2015) a dále jsem s ní vedl mnoha rozhovorů na téma kognitivní teatrologie, kterou se pokouší usouvztažnit k české strukturálně-sémiotické teorii divadla (Součková 2019). S Kateřinou máme podobný předmět zájmu – divadelního diváka –, ovšem její výzkum se věnuje především divákově recepci divadelního představení, kdežto mě v této práci více zajímají obecnější okolnosti vzniku a podstaty

diváctví, a dále principy, kterými se diváctví podílí na průběhu divadelního představení. Divákově recepci se tak budu v práci věnovat pouze v přiměřené míře a s vědomím, že detailněji se jí v připravované disertaci zabývá Kateřina.

Jak jsem již naznačil, metodologicky se jedná o práci především teoretickou, která příliš nevyužívá historiografické metody ani rozborů inscenací. Několik značně kusých historických sond práce obsahuje, ale jedná se spíše o jakési poukazy, které si většinou vyžádala prezentovaná teoretická úvaha některého z autorek či autorů, a které uvádím spíše pro kontext jejich úvah a se snahou je lépe pochopit. Cílem práce není ani rozbor konkrétních inscenací. Několik příkladů se v ní sice objeví, ale věnuji se v nich vždy jen určitému aspektu dané inscenace, respektive konkrétní situaci z její realizace. Tyto příklady mají za cíl doplnit prezentovanou teoretickou úvahu a posloužit jako ukázky její možné aplikace.

Pokud jsem řekl, že hlavní východisko této práce je teoretické, a to především vycházející z české strukturálně-sémiotické školy, je třeba dodat, že se této perspektivy nedrží výhradně. Přesnější by bylo tvrdit, že teoretický přístup práce je interdisciplinární, využívající někdy i vzdálené teorie z příbuzných oborů, a to za účelem průzkumu možností uvažování nad nastolenými otázkami z více úhlů pohledu. Cílem tak není nabídnout ucelenou teorii divadla či divadelního diváctví, ale spíše určité myšlenkové či teoretické rámce, v nichž je možné nad divákem a diváctvím uvažovat. V tomto navazuji na přístup k teorii, který se snaží podněcovat debatu o tématu, spíše než autoritativně nastolovat konkrétní definice. Teorii tak v souladu s tímto názorem chápu jako svého druhu performativ, který význam jednotlivých termínů stále znovu ustavuje praxí svého používání, jak poznamenává Tereza Stöckelová (2016: 10) ve svém úvodu k textům Bruno Latoura: „Význam není zakletý v pojmech, ale rodí se ze způsobu jejich užívání, z jejich vztahů k jiným slovům, ale také k objektům, médiím, technologiím či lidem“.

Tato myšlenková otevřenost je naznačena v podtitulu práce, kde jsem se zvoleným plurálem snažil zdůraznit, že se jedná o různé teoretické náhledy na diváctví v divadle. Jejich výběr ovšem nebyl zcela náhodný, ale vycházel ze stanovení jádra v české strukturálně-sémiotické divadelní teorii, která poté byla doplňována koncepcemi, které se od ní sice v teoretických východiscích liší, ale do jisté míry je stále možné je při aplikaci chápat jako příbuzné a vzájemně se doplňující.

Struktura práce

Práce je členěna do čtyř hlavních kapitol, přičemž každá z nich se snaží téma diváctví nahlížet v lehce odlišné perspektivě. První kapitola (*K divadelní medialitě*) se věnuje uvažování o divadelním představení jakožto o médiu a ve svém úvodu krátce představuje kontext teorie a filosofie mediality

v prostředí *Medienwissenschaft*.¹ Úvodní sekce (*Emancipace divadla*) začíná vhladem do – pro českou divadelní teorii zakládající – práce Otakara Zicha (1987), který klade důraz na divákově vnímání během divadelního představení, čímž do jisté míry předznamenává mediální náhled na divadlo. Divák se pod vlivem jeho uvažování stává neoddelitelným činitelem představení, což je dokládáno především na pracích Jaroslava Etlíka (1999) a Víta Neznala (2020), a následující sekce dále rozebírají specifika tohoto kontaktu a důsledky, které z něj plynou pro specifčnost divadelní mediality. Mezi zkoumané principy v této kapitole patří specifická auratičnost divadelního díla vycházející z úvah o technické reprodukovatelnosti Waltera Benjamin (1979) (*Specifčnost divadelní mediality*); specifická živost vzájemného kontaktu všech účastníků představení vycházející z mediálních úvah Philipa Auslandera (2008) (*Živost a nezáznamovost*); zpětnovazebnost obsažená v medialitě divadelního představení především v úvahách českých teoretiků (*Zpětnovazebnost*); a mnohovazebnost ustavujících se vztahů během představení inspirovaná koncepcí rhizomatického uspořádání Gillesse Deleuzeho a Félixu Guattariho (2010) a teorií aktérů-sítí Bruno Latoura (2005) (*Mnohovazebnost*). Kapitola jako celek nabízí poukazy k různým aspektům divadelní mediality a důsledkům, které může mít pro diváka jakožto účastníka divadelního mediálního kontaktu.

Druhá kapitola (*K divadelní materialitě*) se věnuje úvahám o materiálu, ze kterého je divadelní médium tvořeno. Ústřední perspektivou, které se většina sekcí věnuje, jsou teoretické práce německé teatroložky Eriky Fischer-Lichte, jež jsou podobnou měrou problematické i podnětné zároveň. Autorka přichází se značným množstvím témat a podnětů, které jsou častokrát velmi inspirativní, ovšem vnitřní konzistence jejího uvažování napříč jednotlivými texty – a bohužel i v rámci její nejspíše nejznámější knihy *Estetika performativity* (Fischer-Lichte 2011) – není příliš vysoká a autorka si častokrát přímo protiřečí. První sekce (*Emancipace divadla podruhé*) je věnovaná okolnostem a vzniku německé divadelní vědy, konkrétně jejímu teoretickému základu v díle Maxe Herrmanna, ze kterého vychází i uvažování Fischer-Lichte, a v němž bychom mohli najít i původní impuls pro uvažování o materialitě divadla. Druhá sekce (*Modality představení*) se věnuje samotnému uvažování Fischer-Lichte, která v návaznosti na Herrmanna formuluje několik modalit divadelního představení, mezi nimiž jsou i medialita a materialita, a na jejichž základě poté vyvozuje vlastní pojetí performativity. Modality jsou v této sekci nahlédnuty kriticky a ve vztahu k české strukturálně-sémiotické teorii, díky čemuž se vyjevují rozdíly mezi jejím pojetím materiality a pojetím navrhovaným v této práci. Třetí sekce (*Mezi divadlem a performance*) navazuje na předchozí a detailněji rozebírá možné rozdíly mezi divadlem a performance, přičemž navrhuje

1 Jedná se o pojetí mediální vědy v Německu, které se liší od angloamerických mediálních studií (*Media studies*). Opírám se zde především o sborník *Medienwissenschaft: Východiska a aktuální pozice německé filozofie a teorie médií* editorek Kateřiny Krtilové a Kateřiny Svatoňové (2016).

chápat rozdíly mezi nimi především s ohledem na kontext, a nikoli na použité prostředky. Úvahy o performativitě zde slouží jako inspirační zdroje pro uvažování materialitě divadla, které se skrze ně jednoznačněji vyjevuje. Čtvrtá sekce (*Tělo ve fenomenologické a poststrukturalistické perspektivě*) vychází z předchozí sekce a věnuje se více fenomenologickému náhledu na tělesnost, a to v návaznosti na úvahy Helmutha Plessnera (2008), a především kritický rozbor tělesnosti u Fischer-Lichte od Alice Koubové (2019; 2020). Tím vzniká základní teze divadelní materiality, totiž že materiálem divadla je žitá skutečnost všech jeho účastníků, a tedy i žitá skutečnost jeho diváků. Důsledkům tohoto závěru se věnuje závěrečná sekce (*Divák a jeho tělesnost*), ve které je stanovená teze dále kontextualizována skrze názory Maurice Merleau-Pontyho (2008; 2013) a doformulována ve vztahu k divadlu.

Třetí kapitola (*K divadelnímu představení*) se věnuje některým aspektům divadelního představení, respektive některým aspektům divácké účasti na představení, a to především těm, které nabízejí náhled na vztah běžné reality a reality umělé, vytvářené divadelním představením. Toto téma je více nastíněno v úvodu, kde je představeno na základě závěrů vycházejících především z předchozích úvah o divadelní materialitě. První sekce (*Představení jako mnohonásobný komunikační akt*) představuje pojetí představení jako komunikace u Iva Osolsoběho (2002; 1991) a stopuje různé roviny komunikace probíhající během něho mezi všemi účastníky, přičemž zohledňuje i jeho kořeny především v uvažování Gregory Batesona (2006). Druhá sekce (*Představení jako duální vnímání*) se věnuje především české strukturálně-sémiotické teorii Jana Císaře (1985; 2016) a Jaroslava Etlíka (1999), přičemž rozlišuje dvě roviny duálního vnímání: vnímání prvního řádu zůstává uzavřeno v noetické rovině představení (podsekce *Neviditelný herec*), kdežto vnímání druhého řádu se již realizuje ve vztahu noetické a ontologické roviny představení (podsekce *Zakoušející divák*) a je nahlíženo i v kontextu fenomenologie divadla zde reprezentované Bertem O. Statesem (2013). Třetí sekce (*Představení jako rámcovaná skutečnost*) nabízí sociologickou perspektivu vycházející především z teorie rámcování Ervinga Goffmana (1986), kterou se pokouší představit a ukázat její možnou aplikaci pro uvažování o divadle. V tom se odkazuje na pojetí Susan Bennett (1997) či Antony Jacksona (1997), respektive na jeho rozpracování u Garetha Whitea (2006; 2013). Základním východiskem tohoto přístupu je názor, že divadelní představení není odděleno od běžné každodennosti, ale naopak z ní přímo vychází a je v ní situované. Samotný průběh divadelního představení je možné nahlížet z perspektivy souběžného působení více různých rámců, mezi kterými se vnímání diváků pohybuje, a skrze něž se realizují i jejich možné reakce či akce. Poslední sekce (*Představení jako divadelní akt, situace či událost*) se následně pokouší specifikovat různé úrovně ustavování divadelního rámce skrze sociální interakce i širší kulturní kontext.

Poslední kapitola (*K divadelnímu diváctví*) se zabývá samotným divákem a jeho možnými pojetími při uvažování o divadelním představení. Úvod kapitoly stručně představuje debatu o aktivitě/pasivitě diváka, její historické konotace a přiklání se k názoru, že divák je z podstaty své materiality i charakteru mediálního kontaktu divadelního představení vždy aktivní. První sekce (*Divák jako funkce*) nabízí náhled na diváctví jako na funkci, která je zde chápána jako komplementární k funkci herecké, a která společně s tou hereckou tvoří základ konstitutivního minima divadelního média, totiž divadelní akt. Jednotlivé podsekce se blíže věnují problematice ustavování divácké funkce (*Iniciace divácké funkce*) a některým okolnostem jejího možného zániku (*Expirace divácké funkce*). Druhá sekce (*Divák jako součást fikčního světa*) nahlíží na možnosti a různé podoby diváckého zapojování se do průběhu představení a tím i na možnosti jeho vstupu do zobrazovaného fikčního světa představení. Nabízenou odpovědí na otázku po různém vnímání diváka dalšími diváky je návrh jisté škály, na které bychom pomyslný divákův vstup do fikční roviny představení mohli stopovat. Jednotlivé podsekce poté zkoumají okolnosti těchto možností. Divákovu vztahu k představení a inscenaci jako dvěma odlišným rovinám konstituce divadelního díla analogickým k estetickému objektu a artefaktu se věnuje první podsekce (*Divák ve vztahu k představení a inscenaci*), která přichází s tezí, že divák nemá k inscenaci přístup, což má důsledky pro jeho iniciativu během představení i možné naplňování herecké funkce. Druhá podsekce (*Divák ve vztahu k dramaturgii a režii*) nastiňuje pojetí dramaturgie a režie jako funkcí, zkoumá možnosti jejich naplňování divákem a dochází k závěru, že divák vzhledem ke své pozici v celku divadelního představení nemá přístup k celkovému dramaturgickému rámci inscenace, a nemůže tak naplňovat dramaturgickou funkci.

Tyto čtyři kapitoly nabízejí prostor, ve kterém je možné nahlédnout na různé aspekty teoretického uvažování o divákovy, přičemž je průběžný důraz kladen na dvojí kotvení divadelní reality: z části v běžné každodenní realitě diváka a z části v konstruované realitě divadelního představení. Z tohoto pojetí vychází i název této práce *Divák na hraně hry a každodennosti*, který má za cíl tuto dualitu tematizovat a upozornit na neoddělitelnost obou rovin divákovi existence během představení. Divákovu zakotvení v této dualitě je možné stopovat – jak jsem se pokusil výše shrnout – na rovině divadelní mediality, divadelní materiality, divadelního představení i samotného divadelního diváctví. Následující stručné představení postihuje především základní východiska, která rámuje jednotlivé kapitoly.

Kapitola 1: K divadelní medialitě

Tato kapitola je koncipovaná kolem náhledu na divadlo jako na specifické médium. Pokouším se v ní poukázat na některé rysy, které jsou s tímto náhledem spojované, v čemž do jisté míry navazuji na původní disertaci a pozdější publikaci *Medialita divadla* Víta Neznala (2017; 2020). Ten se ovšem zabývá především českou strukturálně-sémiotickou teorií divadla s přihlédnutím k především německému uvažování Eriky Fischer-Lichte (2011) v její *Estetice performativity*. I když kapitolu uvádím exkurzem do teorie Otakara Zicha a její pozdější recepce – přičemž navrhuji, že bychom mohli jeho pojetí chápat jako svým způsobem iniciující uvažování nad divadlem jako nad svébytným médiem –, dále takto formulované názory rozšiřuji o impulsy ze zahraničních zdrojů. Cílem zde není podat vyčerpávající mediální rozbor divadelního představení, ale spíše nastínit určité principy, které nemusí být exkluzivní pouze pro divadelní medialitu, ale které jsou pro ni silně charakteristické a bytostně konstitutivní.

Termíny médium a medialita jsou do jisté míry problematické, „těžko definovatelné pojmy“ (Krtilová a Svatoňová 2016: 7), které můžeme chápat ve dvou základních významech. Jedním z nich by bylo samotné zprostředkovávání určité informace či vjemu, „komunikace mezi dvěma subjekty: adresátem a příjemcem daného obsahu“ (Krtilová a Svatoňová 2016: 9). Druhým by byl širší náhled na medialitu jako na určitou praxi, která je sama o sobě aktivní, „proměňující naše vnímání a zkušenost“, v důsledku čehož bychom neměli médium chápat pouze jako „něco průhledného, podřízeného, jako pouhý nosič informace“ (Krtilová a Svatoňová 2016: 8). Mezi těmito dvěma pojetími se nachází i současné uvažování o medialitě.

Teorie médií dochází k závěru, že „neexistuje žádné vnímání, jež by bylo plně určeno svou přirozenou daností. Médium proto není něčím, co by mohlo k přirozenému určení percepce přistoupit, a tak ji rozšířit, nebo dokonce zfalšovat. Vnímání je vždy vnímáním média. Vždy již je afikováno umělostí v původním smyslu“ (Tholen 2016: 61). Tento závěr navazuje na přesvědčení Waltera Benjamina (1979: 20), že „[z]působ, jakým se organizuje lidské vnímání – prostředí, v němž se uskutečňuje –, je podmíněn nejenom přírodně, ale i historicky“. Média jsou předchůdná našemu vnímání (Tholen 2016: 68), jelikož předurčují možnosti toho, jakým způsobem můžeme co vnímat, i jak může daná mediace vůbec probíhat. Medialita do značné míry odráží nejen uspořádání možností našeho vnímání, ale i konstituci samotných vnímajících, jelikož i jejich pozice je důsledkem mediálního postoje. Medialita operuje mezi tím, kdo si myslíme, že jsme, a tím, co skutečně děláme. Skrze tuto perspektivu se pokouším nahlédnout i na medialitu divadla. Pokouším se skrze ni nastínit základní principy, které divadelně-mediální kontakt nastoluje a jaké důsledky z něho plynou především pro diváctví, a to na půdorysu sekcí představených výše.

Kapitola 2: K divadelní materialitě

Moderní evropská kultura se na konci 19. století chápala jako kultura založená na textu, přičemž svou reprezentaci viděla v textech a výtvarných uměleckých dílech či architektuře (Fischer-Lichte 1999: 169). Oproti tomu prezentace mimoevropských kultur probíhala především formou představení (např. způsoby zobrazování černých obyvatel kolonií nejen na Pařížské koloniální výstavě roku 1931). Na tuto praxi uplatňuje Fischer-Lichte postkoloniální perspektivou a tvrdí, že způsob, jakým byly mimoevropské kultury zobrazované, by bylo možné charakterizovat jakožto zdůrazňování Jiného, že byly „vystavené našemu [evropskému] kontrolujícímu pohledu“ (Fischer-Lichte 1999: 170). Byly tak prezentované – do jisté míry záměrně – jakožto nesystematické, nezakotvené, což bylo podáváné jako výsledek jejich nezakotvenosti v textualitě. Místo toho byl posilován dojem, že jsou kulturně založené v jakési přirozené pospolitosti a zvykovosti. Tím se lišily od civilizovaných Evropanů, kteří tímto teatralizováním určitých aspektů daných kultur ospravedlňovali kolonizační nárok a svou snahu je zkulturnit. Podobně i evropské divadlo bylo chápáné jako vysoké umění a tedy vycházející z literatury, kdežto scénická umění mimoevropských kultur tento důraz na slovo a literaturu postrádala, a jako taková byla i prezentovaná (Fischer-Lichte 1999: 170). Zintenzivněnou prezentací umění těchto kultur ovšem zároveň docházelo k silnější mezikulturní výměně, vzájemnému ovlivňování a zpochybňování stávajících pozic. V Evropě se začaly objevovat názory, že divadelní umění nemusí být podmíněno textem, a spolu s nimi i snahy o praktické uplatnění tohoto hlediska.

V tomto hledání možností divadla jakožto autonomního uměleckého druhu můžeme vidět jistý celoevropský trend, který bývá označován jako první či velká divadelní reforma, a zároveň, jak upozorňuje Fischer-Lichte (1999: 172), je ho možné chápat jako reakci divadla na počínající celospolečenský performativní obrat. Jeho projevy autorka nachází ve vzniku nejrůznějších spolků a sdružení, které vedou k organizaci společného volného času a nejrůznějšími formami osobního i společenského rozvoje. Tyto aktivity využívají různé formy teatralizace k manifestaci jistých kulturních postojů, určitého rozložení moci a prezentace určitých ideologií.

Skrze analýzu uvažování Eriky Fischer-Lichte a s odkazy především na její kritiky od Alice Koubové docházím k závěru, že materialitou divadla nejsou pouze těla všech účastníků, ale jejich běžně žitá realita, která skrze kontext divadelního představení získává specifickou, v závislosti na typu inscenace do různé míry akcentovanou, interpretační povahu. Od ostatních sociálních interakcí by se tak nemusela lišit ničím jiným, než určitým typem kulturně podmíněného postoje, který jsme částečně inkorporovali a částečně ho skrze průběh představení a v reakci na jeho průběh

ztělesňujeme. Materialitou divadla je naše žitá skutečnost, neustále iterovaná v každém okamžiku jejího uplývání. Součástí těchto iterací se nutně stávají i akce uskutečněné jako součást divadelního představení, a to formou apropiací, přivlastnění dřívějších realizací daných akcí (jak jejich průběhu, tak i významu), pocházející většinou právě z běžné reality. Podobným způsobem bychom mohli chápat ‚obnovené chování‘ či ‚dvakrát přehrané jednání‘ Richarda Schechnera (2006: 29), který shodně tvrdí, že veškeré podoby lidské činnosti jsou performancemi složenými z našich i cizích minulých jednání, podniknutými za účelem vytváření nového celku. V tomto smyslu je materialitou divadla sociální realita našeho bytí-ve-světě, aktuálně se odehrávající zpětnovazebné vztahy s ostatními účastníky i dalšími aktéry a náš vlastní sebevztah. Z ní poté vychází i nárok na nezprostředkovaný kontakt všech účastníků představení, který umožňuje nejen realizaci divadelní mediality, ale také tuto zpětnovazební iterovatelnost odvíjející se situace, která probíhá jak na vědomé, tak i podvědomé či čistě pudové rovině, pro níž je spolupřítomnost ve sdíleném prostoru nezbytná.

Kapitola 3: K divadelnímu představení

Průběh divadelního představení nabízí od žité reality, běžného života, určitý (hravý či estetický) odstup. Podobným způsobem bychom mohli problematizovat tvrzení o účasti každodenního self všech zúčastněných. V případě herců je jistě základem, z něhož nezbytně při své hře vychází, ale jak upozorňuje Auslander (1997: 30), „hercovo self je ve skutečnosti vytvářeno představením, které má údajně zakládat“. K tomuto tvrzení dochází na základě rozboru uvažování tvůrců jako byli K. S. Stanislavskij, Bertolt Brecht či Jerzy Grotowski, kteří všichni zkoumali vztah vlastního hercova self, herectví a postavy, a i když k němu každý z nich přistupoval odlišně, v konečném důsledku by dle Auslandera bylo možné jejich závěry shrnout tímto způsobem.

Jak tedy rozumět Auslanderovu tvrzení, že se hercovo self zakládá divadelním představením, a nikoli jeho každodenní realitou? Odpověď bychom mohli hledat právě v jisté podvojnosti materiality a mediality divadla. Pokud budeme divadlo považovat za součást naší běžné reality, můžeme na průběh divadelního představení nahlížet jako na další z mnoha iterací, sociálních situací, kterých se neustále účastníme. Z nich pramení hercovo permanentně se ustavující self, které se ovšem v případě divadelního představení re-iteruje vzhledem k aktuálnímu kontextu, tedy divadelnímu představení. To se stává dominantní situací, vůči které se herec vztahuje, a skrze níž se momentálně ztělesňuje jakožto hrající. Zakládá se tím jistá dualita mezi dvěma koexistujícími skutečnostmi, onou neustále uplývající, žitou, a onou taktéž uplývající, ovšem ohraničenou, umělou, konstruovanou skrze divadelní medialitu. Vidíme tedy, že naše ztělesnění jakožto herece (k

čemuž můžeme dodat i jakožto diváka) nemůže existovat samo o sobě, ale vždy vychází a uskutečňuje se v materialitě naší každodennosti, v žité realitě všech zúčastněných. Auslander (1997: 8) k tomu dodává, že „[k]lást tělo jako absolutní, původní přítomnost mimo značení není ani přesné, ani teoreticky obhajitelné. Problém performujícího [obecněji klidně jakéhokoli účastníčího se] těla spočívá v napětí mezi faktem, že tělo vždy slouží jako označující a zároveň tuto funkci překračuje, aniž by ji opustilo zcela“ (cit. dle Koubová 2020: 23). Odvolává se přitom na Jona Ericksona (1995: 66n), který tvrdí, že „je-li naším záměrem prezentovat tělo jako maso [...] zůstane tělo stejně znakem [...]. Když chceme předvést performerovo [můžeme dodat jakékoli] tělo primárně jako znak [...], tak se do toho tělesnost vždy vloží“ (cit. dle Koubová 2020: 23).

Oba autoři se na tuto dualitu, která se zdá s divadelním představením bytostně spjata, dívají jako na komplementaritu, kterou není možné rozpojit či jeden její aspekt zcela pominout, tedy jako na určitou dualitu divadelní skutečnosti. Tato kapitola se věnuje tomu, jakým způsobem tato dualita vzniká a jakým způsobem se projevuje při vnímání, či snad přesněji ustavování a probíhání divadelního představení. Dále rozvádí úvahy vzešlé od autorů jako jsou Jan Mukařovský, Jan Císař, Jaroslav Etlík či Bert O. States a postupně pojmenovává jednotlivé roviny toho, co může divák během divadelního představení vnímat.

V jejím závěru docházím ke shrnutí, že duální vnímání divadelního díla probíhá na dvou vzájemně se provazujících rovinách, noetické a ontologické, a že zároveň onu noetickou rovinu můžeme chápat jako složenou ze dvou dalších vzájemně provázaných rovin, prezentační a reprezentační, které v ní pracovníčně označuji jako mimosémiotickou a sémiotickou. Pro lepší přehlednost si je dovoluji označit za duální vnímání dvou řádů: do *duálního vnímání prvního řádu* bych zahrnul onu dualitu obsaženou v noetické rovině, tedy dualitu sémiotické a mimosémiotické roviny, a druhou dvojici (noeticko-ontologickou) jako *duální vnímání druhého řádu*. Citování States či Mukařovský ve svých koncepcích rozdílly, které naznačují při snaze odlišit mimosémiotickou a ontologickou rovinu, v podobné míře detailu nerozlišují. I když by navrhované označení mělo být předmětem další debaty, domnívám se, že i tak může přinést možnosti přesnější diferenciace při popisu vnímání, které se realizuje v rámci divadelního představení.

Kapitola 4: K divadelnímu diváctví

V předchozích kapitolách se věnuji obecnějším otázkám jevů souvisejících s realizací diváctví, jevů, na kterých se divák spolupodílí, či pro které je nezbytný. Nevěnuji se ovšem příliš tomu, jakým způsobem se divák na průběhu představení podílí, respektive jak bychom mohli na tuto jeho spoluúčast pohlížet. Tato kapitola se pokouší nabídnout dvě možné odpovědi na předchozí otázku.

Netýkají se příliš společenského chápání diváka jako někoho, kdo se plánuje účastnit divadelního představení, ale spíše funkčního chápání diváka, tedy toho, jak se během představení divákem stáváme, co to znamená být během něho divákem a jak se k průběhu představení jako diváci můžeme vztahovat.

V úvodu se vyjadřuji k otázce divácké aktivity či případné pasivity během představení. Diváka chápu jako v průběhu divadelního představení vždy aktivního, a to ve dvou rovinách. První je samotné vnímání určitého dění, které je již ze své podstaty aktivním procesem a zároveň procesem psychofyzickým. Druhou je poté vlastní zapojování se do probíhajícího dění a ovlivňování tohoto dění svou vlastní přítomností. Ani v jednom ze zmiňovaných případů není pro diváka fyzicky možné být neaktivní, pasivní. Otázkou tak není, zda je divák v určitém představení aktivnější než v jiném, ale jakým způsobem se tato aktivita v konkrétních představeních projevuje, je podporovaná či vyžadovaná, tedy jakým způsobem divák na nejrůznější situace během divadelního představení reaguje.

V tomto ohledu by mi přišlo vhodné rozlišovat, zda a jakým způsobem jsou aspekty divadelní mediality konkrétními inscenacemi zpředmětňované. V předešlých částech práce jsem se pokoušel používat především termín zpětnovazebnost pro nezákladnější rys kontaktu v průběhu divadelního představení. Interaktivitu bychom pak mohli chápat jako o něco konkrétnější typ tohoto kontaktu, při kterém již dochází k intencionálnímu impulsu, určité formě jednání, a je očekávaná podobná reakce shodného typu jako odpověď. Participací bychom pak mohli mínit typ zapojení, kterým se formují vnímané jevy v průběhu představení a zároveň jsou tyto jevy vnímané jako intencionálně rozvíjející inscenaci či z ní přímo vycházející. Tato tvrzení jsou v práci předkládané pouze jako návrhy určené k pozdějšímu rozpracování, které již ovšem přesahuje možnosti této práce.

Dále se v této kapitole zabývám náhledem na diváka jakožto na funkci, na možnosti její iniciace i expirace a na její konstitutivní založení ve vztahu k funkci herecké, i náhledem na diváka jakožto na součást fikčního světa představení, při němž vstupuje jakožto osoba do vnímání dalších diváků i herců. Docházím k závěru, že divák nemá možnost přístupu k inscenaci jakožto ideové podobě díla, a že v tomto se liší od herců, tedy aktérů, kteří intencionálně nabývají hereckou funkci. Ze stejného důvodu nemají přístup ani k celkové dramaturgii inscenace. Divák se tak v akcentovaně interaktivních či participativních produkcích nemůže stávat dramaturgem svého zážitku, ale spíše jeho režisérem.

Oba možné náhledy, tedy jak divákovo chápání jako funkce, tak i jeho chápání jako určitého obrazu a osoby, se do jisté míry propojují, respektive podporují. Cílem této kapitoly je ovšem především pokusit se teoreticky zrovnoprávnit chápání diváka s chápáním herce, které vychází z názoru, že se v obou případech jedná o plnohodnotné účastníky divadelní události.

Závěr

V předkládané práci jsem se pokusil nastínit několik částečně se doplňujících teoretických náhledů na problematiku diváka a diváctví v divadle. Pokusil jsem se ukázat, že divák je centrálním komponentem divadelní mediality, a to nikoli pouze jako recipient toho, co je mu mediováno, ale i jako spolutvůrce utvářejícího se představení, tedy toho, co je mediováno a recipováno. To je dáno charakterem divadelní mediality, který je ze své podstaty zpětnovazebný a realizuje se mnohovazebně, jako pomyslná síť vztahů všech účastníků i dalších aktérů, a zároveň i specificitou hereckého komponentu, který je tvořen živými lidmi.

Divadelně-mediální kontakt tak probíhá na dvou vzájemně se prostupujících rovinách, reálné (ontologické) a znakové (noetické), jejichž dynamika a vztah diváka k nim byly průběžným tématem této práce. Celek divadelního představení je kotven v aktuálně konstruované realitě duálně, což se týká i diváků, kteří jsou jeho neoddělitelnou součástí. Divadelní představení tak nejsou ze světa vyčleněná nikdy, ale jsou do něj spíše včleněna, odehrávají se uvnitř něho. Divák během představení není pouhým distancovaným svědkem, ale vždy se na něm díky jeho zpětnovazebnosti podílí jako plnohodnotný (divácký) komponent. Dokonce má i latentní možnost stát se součástí zobrazovaného fikčního světa jako jeho účastník.

Každá akce, která se během představení odehraje, tak má reálné důsledky pro všechny jeho účastníky, jelikož i když je například odehrávané násilí pouze naznačené, emoce, tělové reakce a další důsledky mohou být zcela reálné a skrze materialitu divadelního představení se přenášejí i mimo jeho rámec.² I když výrok Berta O. Statese (2013: 84), že „v divadle je vždy možné, aby pohlavní styk dvou takzvaných znaků skončil skutečným těhotenstvím“, je myšlen jako nadsázka, upozorňuje na propojenost toho, co jsem v práci nazval jako duální vnímání druhého řádu, tedy v návaznosti na Jaroslava Etlíka (1999) jako propojení noetické a ontologické roviny představení. Divadlo tak je médiem, které je podmíněno svou vlastní materialitou. Medialitu divadla jsem charakterizoval jako především zpětnovazební a ze své podstaty mnohovazebnou, podmíněnou živým, nezaznamenatelným kontaktem. Tento kontakt probíhá mezi hercem a divákem, tedy přesněji mezi účastníky divadelního představení, kteří zaujímají hereckou a diváckou funkci, díky čemuž se divák stává rovnocenným partnerem herce.

Zároveň bylo řečeno, že materiálem divadla je především tělo všech jeho účastníků. Pokud ovšem přistoupíme na názor, že každé tělo je tělo vtělené, neodlučitelně spjaté tělo-a-mysl, tak

² Pro srovnání např. názor McConachieho (2013: 28), který tvrdí, že „[v]šechny typy promluv jsou akce a každá akce, dokonce i taková, která je součástí zobrazovaného světa, má své důsledky“.

musíme říci, že materiálem divadle je self každého zúčastněného, a tedy naše žitá realita, na jejímž základě teprve divadelní představení v závislosti na vzájemné zpětnovazebnosti můžeme vytvářet. Materialita divadla kotví jakoukoli divadelní realitu v neodmyslitelném ontologickém základě uplývajícího bytí, čímž všichni zúčastnění získávají možnost reagovat na probíhající událost, která se tak stává plnohodnotnou sociální situací. Vzhledem k této podmíněnosti není divadelní představení izolováno od aktuálně žité reality svých účastníků, ale naopak je na ní silně napojeno a do jisté míry je jí i podmíněno.

Z práce dále vyplývá, že vztah divadelního aktu a divadelního představení není přímo úměrný, respektive že po dobu divadelního představení nemusíme být vždy součástí divadelního aktu, a tedy že není nutné, aby bylo vše, co vnímáme, mediováno divadelně. Ostatně, i když si představíme vnímání v průběhu tradičněji pojeté inscenace, divák nikdy nevěnuje plnou pozornost pouze hereckým akcím. Jeho vnímání téká a neustále se zaměřuje na nové podněty, které častokrát nesouvisí s hereckou hrou. I tak se ovšem účastní dané události svou fyzickou spolupřítomností, a tedy implicitní zpětnovazebností mezi všemi účastníky. Zdánlivě odlišná situace nastává v případě zde popisované inscenace, při které není sdílený fyzický prostor srovnatelně homogenní, ale více decentralizovaný. I tak ovšem můžeme uvažovat o jeho ohraničenosti, která ho jako smíšený prostor pro hru a vnímání, obecněji jako prostor pro událost, vymezuje. Oba případy tak můžeme v obecných souvislostech chápat jako shodné, tedy že ani jeden není tvořen pouze realizací divadelního aktu.

Divadelní představení bychom mohli nazvat divadelní situací a tvrdit, že tato situace – vymezená vnějším divadelním rámcem – je podmíněna před-divadelním rámcem, tedy jinými slovy, že skrze širší kulturní kontext jsme schopni rozpoznat a adekvátně se situovat k aktuální situaci, kterou na základě našich předchozích znalostí a zkušeností vyhodnotíme jako realizaci divadelního představení. Zvykově – a kulturně podmíněně – předpokládáme, že většina toho, co budeme během divadelní události vnímat, bude mediována divadelně (bude se realizovat jako divadelní akt), ale to neznamená, že se tak musí dít neustále. I když nebude to, co budeme aktuálně vnímat, mediováno divadelně, nevyplývá z toho, že bychom přestali být součástí divadelní situace, a tedy že bychom přestali vnímat určité jevy jakožto součást divadelního představení. Naše vnímání určité situace konkrétním způsobem je do velké míry závislé na kontextu, ve kterém se ono vnímání i daná situace realizuje.

Literatura

(zde zmíněná či citovaná)

- AUSLANDER, Philip, 1997. *From Acting to Performance: Essays in Modernism and Postmodernism*. e-Library. London and New York: Routledge. ISBN 0-203-44426-4.
- AUSLANDER, Philip, 2008. *Liveness: Performance in a mediatized culture*. 2. vydání. London and New York: Routledge. ISBN 978-0-415-77353-9.
- BATESON, Gregory, 2006. A Theory of Play and Fantasy. In: Katie Salen a Eric Zimmerman, ed. *The Game Design Reader: A Rules of Play Anthology*. Cambridge, MA and London: The MIT Press, s. 314–328. ISBN 978-0-262-19536-2.
- BENJAMIN, Walter, 1979. Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: Walter Benjamin *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, s. 17–47.
- BENNETT, Susan, 1997. *Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception*. 2. vydání. London and New York: Routledge. ISBN 978-0-415-15723-0.
- BLAU, Herbert, 1990. *The Audience*. Baltimore, Md: Johns Hopkins University Press. ISBN 0-8018-3845-2.
- BRYCHTA, Lukáš, 2014a. Imerzivní divadlo: Divadlo na hraně hry. In: Miloslav Klíma a kol. *Divadlo a interakce VIII a půl – Modré stránky*. Praha: Pražská scéna, s. 49–80. ISBN 978-80-86102-91-7.
- BRYCHTA, Lukáš, 2014b. Typologie diváckého zájmu v imerzivním divadle. In: Petr Zvěřina, ed. *Teritoria umění: Studentská vědecká konference AMU 2014*. Praha: Nakladatelství AMU, s. 79–103. ISBN 978-80-7331-340-1.
- BRYCHTA, Lukáš, 2015a. Funkce prostoru v imerzivním divadle. In: Miloslav Klíma a kol. *Divadlo a interakce IX*. Praha: Pražská scéna a Nakladatelství AMU, s. 53–74. ISBN 978-80-86102-96-2.
- BRYCHTA, Lukáš, 2015b. *Principy a postupy v současných interaktivních inscenacích tzv. imerzivního divadla: Na základě autorské inscenace Letec – l'Aviateur*. Praha. Bakalářská práce. Akademie múzických umění, Divadelní fakulta, Katedra alternativního a loutkového divadla.
- BRYCHTA, Lukáš, 2017a. Jak mám teď jednat? Eticky problematické situace v simulovaném prostředí a jejich charakter vzhledem k užitému médiu. *AntropoWebzin*. (3–4), 133–139. ISSN 1801-8807.
- BRYCHTA, Lukáš, 2017b. Regarding the role of an active spectator. In: Radka Kunderová, 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: JAMU, s. 77–83. ISBN 978-80-7460-116-3.
- BRYCHTA, Lukáš, 2018. *Imerzivní divadlo jako amplifikátor divadelnosti: Na základě autorské inscenace Pomezí*. Praha. Diplomová práce. Akademie múzických umění, Divadelní fakulta, Katedra alternativního a loutkového divadla.
- BRYCHTA, Lukáš, 2019. Remediace a transmediace Pomezí: Z imerzivní inscenace k larpu. In: Marie Voslášková, ed. *Teritoria umění: Vědecká konference doktorandů českých a slovenských uměleckých škol 2019*. Praha: Nakladatelství AMU, s. 102–126. ISBN 978-80-7331-557-3.
- CÍSAŘ, Jan, 1985. *Teorie herectví loutkového divadla*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství.
- CÍSAŘ, Jan, 2016. *Člověk v situaci*. 2. rozšířené vydání. Praha: Nakladatelství AMU. ISBN 978-80-7331-382-1.
- DELEUZE, Gilles a Félix GUATTARI, 2010. *Tisíc plošin*. přel. Marie Caruccio Caporele. Praha: Herrmann & synové. ISBN 978-80-87054-25-3.

- ERICKSON, Jon, 1995. *The Fate of the Object: From Modern Object to Postmodern Sign in Performance, Art and Poetry*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press. ISBN 978-0-472-10613-4.
- ETLÍK, Jaroslav, 1999. Divadlo jako zakoušení: Vztah noetického a ontologického principu v divadelním umění. *Divadelní revue*. 10 (1), 3–30. ISSN 0862-5409.
- FISCHER-LICHTE, Erika, 1999. From Text to Performance: The Rise of Theatre Studies as an Academic Discipline in Germany. *Theatre Research International*. 24 (2), 168–178. ISSN 0307-8833.
- FISCHER-LICHTE, Erika, 2011. *Estetika performativity*. přel. Markéta Polochová. Mníšek pod Brdy: Na Konáři. ISBN 978-80-904487-2-8.
- GOFFMAN, Erving, 1986. *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experiences*. Boston: Northeastern University Press. ISBN 0-930350-91-X.
- GROTOWSKI, Jerzy, 1990. K chudému divadlu. In: Jana Pilátová, ed. *Jerzy Grotowski a Teatr laboratorium – texty: První část*. Praha: Pražské kulturní středisko. ISBN 80-85040-09-3.
- JACKSON, Antony, 1997. Positioning the Audience: Inter-Active Strategies and the Aesthetic in Education Theatre. *Theatre Research International*. 22 (1), 48–60. ISSN 0307-8833.
- KOUBOVÁ, Alice, 2019. *Myslet z druhého místa: K otázce performativní filosofie*. Praha: Nakladatelství AMU. ISBN 978-80-7331-511-5.
- KOUBOVÁ, Alice, 2020. Filosofické aspekty Estetiky performativity Eriky Fischer-Lichte. *Theatralia*. 23 (2), 13–29. ISSN 1803-845X.
- KRTILOVÁ, Kateřina a Kateřina SVATOŇOVÁ, 2016. Jak lze myslet média: Východiska a aktuální pozice německé filosofie a teorie médií. In: Kateřina Krtilová a Kateřina Svatoňová, ed. *Medienwissenschaft: Východiska a aktuální pozice německé filozofie a teorie médií*. Praha: Academia, s. 7–21. ISBN 978-80-200-2565-4.
- LATOUR, Bruno, 2005. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press. ISBN 978-0-19-925604-4.
- MCCONACHIE, Bruce A., 2013. *Theatre & Mind*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan. ISBN 978-0-230-27583-6.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, 2008. *Svět vnímání*. přel. Kateřina Gajdošová. Praha: Oikoymenh. ISBN 978-60-7298-287-5.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, 2013. *Fenomenologie vnímání*. přel. Jakub Čapek. Praha: Oikoymenh. ISBN 978-80-7298-485-5.
- NEZNAL, Vít, 2017. *Co je to divadlo? „Mediální“ tradice české teorie divadla v kontextu dichotomie umění – skutečnost*. Praha. Disertační práce. Akademie múzických umění, Divadelní fakulta, Katedra teorie a kritiky.
- NEZNAL, Vít, 2020. *Medialita divadla: V souvislostech české teorie divadla*. Praha: Nakladatelství AMU. ISBN 80-7331-552-8.
- OSOLSOBĚ, Ivo, 1991. Cours de théâtristique générale čili Kurs obecné teatristiky. *Divadelní revue*. 2 (1), 29–43. ISSN 0862-5409.
- OSOLSOBĚ, Ivo, 2002. Dramatické dílo jako komunikace komunikací o komunikaci. In: Týž *OstENZE, hra, jazyk: Sémiotické studie*. Brno: Host, s. 90–139. ISBN 80-7294-076-7.
- PLESSNER, Helmuth, 2008. K antropologii herce. *Disk: Časopis pro studium dramatického umění*. (24), 21–28. ISSN 1213-8665.

- POLÁČKOVÁ, Eliška, 2016. Pomezí divadla a reality. *Kritické Theatrum* [online]. [vid. 2020-11-30].
Dostupné z: <https://krith.phil.muni.cz/recenze/pomezi-divadla-a-reality>
- SCHECHNER, Richard, 2006. *Performance Studies: An Introduction*. 2. vydání. London and New York: Routledge. ISBN 978-0-415-37246-6.
- SOUČKOVÁ, Kateřina, 2015. *Dokumentární divadlo: Dokumentárnost a divadelní dílo*. Praha. Diplomová práce. Akademie múzických umění, Divadelní fakulta, Katedra teorie a kritiky.
- SOUČKOVÁ, Kateřina, 2019. Jak spatřit ženu, která neexistuje. Divadelní recepce z pohledu konceptuální integrace. In: Marie Voslářová, ed. *Teritoria umění: Vědecká konference doktorandů českých a slovenských uměleckých škol 2019*. Praha: Nakladatelství AMU, s. 86–101. ISBN 978-80-7331-557-3.
- STATES, Bert O., 2013. Pes na jevišti: Divadlo jako fenomén. *Divadelní revue*. 24 (3), 84–95. ISSN 0862-5409.
- STÖCKELOVÁ, Tereza, 2016. Předmluva: Latourova společenskovední laboratoř. In: Bruno Latour *Stopovat a skládat světy s Bruno Latourem: Výbor z textů 1998-2013*. Praha: Tranzit. ISBN 978-80-87259-37-5.
- THOLEN, Georg Christoph, 2016. Medium/Media. In: Kateřina Krtilová a Kateřina Svatoňová, ed. *Medienwissenschaft: Východiska a aktuální pozice německé filozofie a teorie médií*. Praha: Academia, s. 41–68. ISBN 978-80-200-2565-4.
- WHITE, Gareth, 2006. Navigating the Ethics of Audience Participation. *Applied Theatre Researcher*. 7 (1), 1–10. ISSN 1443-1726.
- WHITE, Gareth, 2013. *Audience Participation in Theatre: Aesthetics of the Invitation*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan. ISBN 978-1-137-01073-5.
- ZICH, Otakar, 1987. *Estetika dramatického umění: Teoretická dramaturgie*. 2. vydání. Praha: Panorama.