

Disertační práce *O možnostech vnímání divadelního díla aneb „divák v situaci“* se zabývá prozkoumáváním diváckého vnímání, se zvláštním důrazem na analýzu a kritickou reflexi konceptu diváka coby „aktivního spolutvůrce představení“, který je frekventovanou součástí současného teoretického i praktického divadelního diskurzu.

Práce vychází z kombinované metodologie rozboru recepce konkrétních divadelních představení a divadelně-teoretických přístupů, které zde mj. reprezentuje teorie duálního vnímání J. Etlika, uvažování o „originálu a znaku“ J. Císaře, kognitivně-teatrologické uvažování B. McConachieho a koncept „diváka jako účastníka a spoluhráče“ E.F. Lichte.

Autorka zde nevychází pouze z reflexe vybraných představení současné divadelní tvorby, ale i z kritického rozboru vlastní tvůrčí a dramaturgické praxe, skrze níž procesy divácké recepce dlouhodobě prozkoumává prakticky. Předkládaný text tak vedle teoretického pojednání směřuje i k rozvoji praktického uměleckého poznání, přičemž ze vzájemného prolínání obou těchto poloh vychází jak myšlenková struktura práce, tak i její jazyková forma a otázky, které si klade.

Práce je završena analýzou výsledků víceletého mezioborového *Výzkumu diváků a diváctví s využitím kombinovaných teatrologických a sociálně-vědních metod*, jemuž se autorka věnovala v rámci svého doktorského studia. Tento konkrétní materiál vytváří prostor pro dialog s výše zmíněnými teoretickými koncepcemi, které slouží jako nástroje pro hlubší uchopení specifických procesů divadelního vnímání, přičemž zde zároveň zpětně vzniká prostor pro promýšlení těchto teorií prizmatem konkrétních příkladů a otázek vyvstávajících z praxe. Důraz je přitom kladen na kritický rozbor jistých „myšlenkových automatismů“, které se zvláště v rámci reflexe současné participativněji zaměřené divadelní tvorby často opakují a jistým způsobem rozmlžují inspirativní podněty, které jinak tato praxe v mnoha ohledech přináší.

Zvláštní důraz je zde přitom kladen na průzkum, zda akcentování role diváka coby „aktivního spolutvůrce“ u participativněji zaměřených tvarů - které se ve svém diskurzu ve zvýšené míře opírají o vytyčování dichotomie „aktivního a „pasivního“ - nepřehlídí jisté aspekty divákovy situace v rámci představení, které mu mohou zabraňovat se na divadelním dění rovnocenně a tvůrčím způsobem podílet.

A naopak, zda není domnívaná opozice „pozorujícího“ a „vykonávajícího“ - často z této perspektivy přičítaná konvenčněji uspořádaným divadelním tvarům, v nichž je divák usazen na své místo v hledišti (viz např. J. Rothenberg) - potenciálně zavádějící dichotomií, která nás odvádí od možnosti zkoumat hlubší a méně fyzicky zjevné roviny divákovy spolutvůrčí aktivity.

Výchozím bodem práce je vlastní divácká zkušenost autorky, jíž prožila v rámci participativně koncipovaného představení *You are here* (režie P. Tejnorová). Reflexe se odráží od výroku jedné recenzentky, která hodnotila zapojení diváků a jejich vstup na scény slovy že „i vy jste součástí dění a můžete přítomnost ovlivnit a dotvořit“. V této formulaci je patrný lehce zavádějící kauzální přeskok, který je příznačný pro reflexi mnoha interaktivních tvarů. Vyplývá totiž z toho, že je divák součástí dění, že je automaticky i jeho spolutvůrcem a má možnost se na představení svobodně podílet? A co přesně se zde termínem „spolutvůrce“ myslí?

První kapitola se věnuje analýze představení ústeckého Činoherního studia *Tady je ještě všechno možné* (režie I. Buraj), které představuje výchozí materiál k formulování výchozích tezí a otázek této práce. V rámci tohoto představení se přibližně ve dvou třetinách diváci přemísťují z klasicky uspořádaného kukátkového hlediště do exteriérového prostoru, kde jsou vyzváni ke zvýšené fyzické i verbální participaci. Tematicky i formálně představení rozehrává vztah mezi „distancovaným pozorovatelem“ a „účastníkem dění“, kdy se rozpouští „hranice“ mezi scénou a hledištěm. V souvislosti s tím se otevírají otázky po vztahu divadelní prezentace vůči reprezentaci, „originálu a znaku“, „skutečného a reprezentovaného“, „představujícího a představovaného“ a „záměrného a nezáměrného“, na něž se soustředí předkládaná práce.

Konkrétní materiál pro rozbor zde představuje první „kukátková“ část představení, postavená na divákově pozorném vnímání a propojování různých jemných vrstev a obrazů scénického dění, která je konfrontovaná se scénou vstupu živého psa na jeviště a s následným vyzváním diváků, aby

opustili hlediště a zúčastnili se spolu s tvůrci (tedy herci i inscenačním týmem) „skutečného mezilidského“ setkání kolem ohně.

Analýza je zde postavena na reflexi konkrétních možností recepce, které se divákovi nabízejí, zatímco vnímá představení ze svého místa v potměšlém hledišti a jejich komparaci s tím, jak se proměňuje jeho recepce v participativnější části představení.

Z rozboru vyplývá, že se diváci i během svého sezení v hledišti mohli cítit „účastníky hry“ a v rámci vnímání představení vykonávali aktivitu, z níž je patrné, že postavit jejich „pozorování“ do protikladu vůči tomu, že by cokoli „dělali“, je potenciálně zavádějící.

Z rozpracování tohoto poznatku vychází druhá kapitola práce, která se detailněji zaměřuje na prozkoumávání nalezených procesů a zdrojů této vnitřní aktivity v rámci recepce představení, která probíhá v případě, že se divák nachází v hledišti a explicitně fyzicky „nejedná“ viditelnějším způsobem.

Z analýzy druhé části představení vyplývá, že navzdory akcentu na „společné pobývání“ a „přirozený rozhovor“ je zde ze strany tvůrců patrná snaha o jisté „sdělení“ spojená s určitou mírou inscenovanosti. Ta se projevuje například v tom, že diváci i nadále pobývají v méně zřejmé, leč stále existující formě záměrně strukturovaného tvaru, který ovšem přenáší akcent na prožívání ontologického rozměru celé události.

Jak se proměňuje vztah mezi reprezentací a prezentací v rámci představení? Vnímají diváci setkání u ohně „divadelně“ a co to případně znamená pro způsob, jímž se k celé události vztahují?

Toto zkoumání vychází mj. z konfrontace dramaturgicko-konceptuálního uvažování o charakteru události s konkrétní zkušeností, kdy někteří diváci považovali „mezilidské setkání u ohně“ za přestávku, čímž pro ně divadelní představení jako takové dočasně zaniklo. Čím to bylo způsobeno a co je tedy základem divadelní recepce?

Druhá kapitola se zabývá danou problematikou z pohledu teoretického. Jejím výchozím bodem je reflexe tzv. „duálního vnímání“ (J. Etlík: *Divadlo jako zakoušení*) a za druhé potom vychází z některých teoretických konceptů kognitivní teatrologie. Oba tyto směry uvažování spojuje to, že ve svém uvažování nad divadelním dílem vycházejí striktně od diváka a zároveň to, že se oba implicitně zabývají aktivitou, kterou vykonává divák primárně bez ohledu na způsob participace, k němuž dané představení vyzývá.

Vybrané teorie otevírají prostor k hlubšímu prozkoumávání některých procesů, které vyvstávají z přechodí analýzy *Tady je ještě všechno možné*. V první řadě sem patří otázky vyplývající z ukotvení divadelního artefaktu ve dvojí rovině vnímání zároveň a z napětí mezi noetickou a ontologickou rovinou divadelního díla.

Z hlediska tohoto pojetí se divák pohybuje mezi rovinou mimo-sémiotickou (přirozenou) a rovinou sémiotickou (znakovou) a v různém poměru si tyto dvě roviny neustále propojuje dohromady během jakéhokoli divadelního představení. Jeho aktivita tak vyplývá z jeho živé, skutečné přítomnosti na základě níž k sobě vztahuje vnímané bezprostředně jako v reálném životě, a zároveň z jeho vztahování takto vnímaného ke komunikační, uměle vytvářené rovině divadelního díla, v rámci níž se cosi reprezentuje. Právě tento pohyb diváckého vnímání slouží jako jeden z klíčových nástrojů k analýze otázek, které vyplynuly z analýz představení *Tady je ještě všechno možné* a *You are here*.

Další část kapitoly patří hlubšímu zkoumání procesů recepce z kognitivně teatrologické perspektivy a to hlavně prizmatem práce B. McConachieho, jak ji prezentuje ve své knize *Engaging Audiences*, se zahrnutím výzkumů některých kognitivních vědců, mezi něž patří například G. Edelman a G. Tononi. Vnímání je zde pojímáno jako „konstruktivní mentální děj“, přičemž zde ovšem hlavní pozornost není zaměřena na konkrétní podobu výsledného vjemu, ale na samotnou procesualitu a principy jeho utváření.

Práce se věnuje zvláště konceptu paměti (coby „konstruktivní rekatégorizaci“) a pozornosti, nahlédnutým coby aktivní procesy, které posléze slouží jako zdroj inspirace i kritické reflexe v rámci hlubšího uvažování nad povahou činnosti, kterou divák během divadelního představení může vykonávat. Role, kterou zvláště pak oscilace pozornosti mezi různými „mentálními prostory“ může

hrát při divákově aktivním vnímání představení, je zkoumána nejen na materiálu *Tady je ještě všechno možné*, ale i na představení *Lidé chodí sem a tam* a *Oči v sloup* J. Adámka a K. Hutečkové a je reflektována i historickou perspektivou E.B. Condillaca.

Třetí kapitola se zaměřuje na prozkoumávání tzv. „konceptuální integrace“ coby jednoho z možných modelů, který umožňuje z odlišné teoretické i dramaturgické perspektivy nahlédnout možnosti, jimiž se divák může podílet na utváření divadelního představení.

Práce vychází z původního pojetí konceptuální integrace, jak ji ve své knize *The Way We Think: Conceptual Blending and The Mind's Hidden Complexities* představili G. Fauconnier a M. Turner. Ti ji zde charakterizují jako mentální operaci, která nám umožňuje propojit dva původně neslučitelné mentální prostory tak, abychom jejich spojením získali nový význam, s nímž je možné dále nakládat jako s integrovaným celkem. Jakkoli se práce dotýká i reflexe neurobiologických výzkumů, jimiž se model konceptuální integrace inspiruje, kriticky reflektuje eklektické přejímání objevů neurokognitivní vědy do divadelně-teoretického diskurzu. Namísto toho konceptuální integraci využívá jako model, který může být z teoretického i dramaturgického hlediska inspirativní pro to, jak nahlédnout propojenost našeho divadelního vnímání a rozpracovat ho v praktickém tvůrčím gestu.

Možnosti, které tento model pro divákově vnímání nabízí, jsou prozkoumávány na konkrétním materiálu z představení představení *Tady je ještě všechno možné* a dále prakticky rozpracovávány v posledních kapitolách předkládané práce. Nasvědčují například princip, z něhož se rodí „očekávání“ dramatické osoby, možné vnímání prolínání skutečného a představovaného prostoru představení či recepční inkluzi předmětů, tvorů či fenoménů, existujících „přirozeně“ ve své vlastní nezáměrnosti, do celku divadelního díla.

Tyto podněty jsou v závěru této kapitoly vztaženy k reflexi studie B. O. Statese *Pes na jevišti* a jím diskutované bisociaci (zkřížení dvou odlišných fenomenálních řetězců), jíž autor analyzuje na příkladu prolínání nezáměrné fyzické existence živého psa na jevišti a záměrně umělého rámce divadelního díla, do něhož tento tvor vstupuje. Tyto myšlenky jsou dialogicky konfrontovány jak s momentem, v němž na jeviště vstupuje živý pes v rámci ústeckého představení, tak s rozbořením dalších představení, která s tímto principem pracují (v první řadě s představením *Burn out/Výhoř!* J. Friče).

Z této kapitoly vyplývá pro další zkoumání mj. teze, že pokud něco existuje v rámci záměrného uměleckého tvaru, může to být vnímáno jako součást prostoru reprezentovaného a může to dokonce nabývat v očích diváka nejrůznějších významů, aniž by to přitom opustilo své nezáměrné přirozené bytí, či dokonce aniž by to daný živý tvor musel vědomě reflektovat.

Čtvrtá kapitola se věnuje různým teoretickým souvislostem proměny situace diváka v rámci druhé, participativnější části představení *Tady je ještě všechno možné* a vytyčení klíčových prvků, které tuto zkušenost z pohledu recepce odlišují od vnímání představení z hledišť.

Na základě předchozích analýz představení jsou tyto prvky vytyčeny následovně:

- není jasně rozdělen prostor hlediště a prostor scény - lépe řečeno prostor pro hru a prostor pro vnímání,
- herci s diváky v rámci svých akcí verbálně i fyzicky interagují,
- diváci nemají jasně určené místo v prostoru, ale mohou se v něm pohybovat a bezprostředně interagovat s jeho materiální skutečností,
- vzhledem k nekonvenčnímu formátu těchto tvarů nejsou divákům jasná pravidla, na základě nichž by se měli k recepci daného díla vztahovat a musejí je v rámci představení sami objevovat.

Zásadní je zde otázka, jaké jsou podmínky a okolnosti vzniku toho, co divák vnímá jako divadelní představení. Jakou roli zde hraje jasné oddělení prostoru pro hru a pro vnímání?

Jaký vliv naopak může mít prolínání těchto dvou prostorů na rozvržení vzájemně komplementárního vztahu funkcí diváka a herce?

Tyto otázky jsou zkoumány na základě některých teoretických podnětů J. Císaře, J. Etlíka, O. Zicha, G. Batesona a P. Brooka. Práce nahlíží kriticky komunikační paradigma, v rámci něhož je představení vnímané jako „zpráva“ a kde existuje tendence nahlížet „sdílení“ prizmatem „sdělování“ bez ohledu na to, jakým způsobem tuto událost prožívají samotní diváci. Paralelně s tím je výše charakterizovaný typ recepční události kriticky zkoumán v dialogu s konceptem diváka „coby aktivního spolutvůrce“ a „účastníka společenství“ E.F. Lichte z pohledu její *Estetiky performativity*. Fyzická spolupřítomnost všech těchto aktérů je zde založena na vztahu partnerských subjektů. Diváci jsou zde chápáni jako spoluhráči, kteří spolutvářejí představení svou účastí na hře – fyzickou přítomností, vnímáním i reakcemi, a právě z této vzájemné interakce má vznikat společenství rovnocenných účastníků.

S odkazem na definici společenství B. Andersona, reflexi reformátorských myšlenek V.E. Mejercholda a R. Schechnera a analýzu případu „přestávky“ z ústeckého představení (fenomén přestávky je zde uchopen s přihlédnutím k definici P. Pavise), dochází práce k otázce, zda diváci v rámci „mezilidské seance u ohně“ sdílejí koncepci společenství, na níž jsou schopni a ochotni participovat. Jak toto společenství vzniká a není tato koncepce také součástí tvůrčí záměrně budované noetické struktury představení, kterou by diváci měli rozpoznat? A pokud ji nerozpoznají a spíše pátrají po svém vztahu k probíhajícímu dění, nenacházejí se ve vztahu k ní spíše v pozici „psa na jevišti“? V jakém smyslu a za jakých podmínek lze potom hovořit o tom, že divadelní dění rovnocenně spolutvářejí?

Pátá kapitola se věnuje konkrétní reflexi výsledků *Výzkumu diváků a diváctví s využitím kombinovaných teatrologických a sociálně-vědních metod*, vypracovaného ve spolupráci s teatrologem L. Brychtou a socioložkou S. Komarovou. Tento kvalitativně koncipovaný výzkum je založený na tematické analýze rozhovorů s diváky po interaktivně vystavěném „imerzivním“ představení *Dům v jabloních*, na jehož přípravě se autorka podílela coby jeden z tvůrců a které rovněž naplňuje čtyři výše zmíněné charakteristiky znejasňující tradiční dohodu „konvenční“ divácké recepce. Jeho prostřednictvím je možné nahlédnout jisté aspekty situace diváka coby „spolutvůrce“ z perspektivy konkrétních diváků.

Tento způsob výzkumu je mj. inspirován otázkou H. Freshwater: „Proč mají teatrologové i divadelní praktici tendenci formulovat silné teze o vlivu divadla na diváka a diskutovat své odpovědi pouze mezi sebou či odbornou kritickou veřejností, místo aby se zeptali „běžného“ diváka, jak divadlo vnímá on?“.

Z výsledků výzkumu – v jistém zjednodušení – vyplynulo, že mezi tím být „součástí“ divadelního představení a být „rovnocenným spolutvůrcem či spoluhráčem“ existuje v tomto případě jistý rozdíl, přestože komplikovaná distinkce těchto dvou pozic i na úrovni pocíťovaného může vznášet na diváka tlak či nárok, aby svými fyzickými i verbálními reakcemi nesl zvýšenou zodpovědnost za průběh představení.

Z odpovědí respondentů s velkou četností vyplývalo, že přestože se „cítili být součástí představení“, tak jejich reakce a akce, skrze něž na představení reagovali, byly do velké míry vedeny záměrem uchopit a pochopit záměry tvůrců, které byli ovšem nuceni v rámci představení sami objevovat. Sami sebe přitom často vnímali prizmatem své funkce diváka a v důsledku znejasnění pravidel recepce oproti „konvenčněji“ stavěným tvarům přitahovala ve zvýšené míře jejich pozornost potřeba zorientovat se ve své vlastní situaci – situaci mezi „přirozenou“ a umělou záměrně budovanou rovinou divadelního představení, jichž se (vědomě či nikoli) stávali součástí. Tato oscilace mezi reflexí vlastní situace a vnímáním divadelního díla – z níž mimo jiné vyplývá i otázka po relevanci těchto subjekto-objektových dichotomií - mohla vyústit jak v tvůrčí akt (projevující se v nejrůznějších konkrétních formách), tak se stát zdrojem jisté asymetrie v rámci postulované „rovnocenné pozici diváka coby spolutvůrce a spoluhráče“.

Ve vztahu k často užívanému označování diváka coby „spolutvůrce divadelního umění“ v současném teoretickém i uměleckém diskurzu z této práce mj. vyplynula praktická potřeba zaměřit

se na konkrétní podoby divadelních představení, které k tomuto konceptu odkazují a klást si následující otázky:

Za jakým účelem se zde na koncept „spoluvůrce“ odkazuje a na základě jaké (a jakým způsobem komunikované) „dohody“ mezi diváky a tvůrci se realizuje?

Jaký prostor mají diváci dané představení skutečně spoluvůřet ve vztahu k oběma rovinám divadelního díla?

Do jaké situace dané představení diváka staví?

Závěrečná část práce je inspirována esejí *Emancipovaný divák* J. Rancièra a spolu s ním si klade otázku, „proč je dívání ztotožňováno s pasivní aktivitou? A není to snad dokonce i nebezpečná tendence?“.

Otázka, jaký typ aktivity může divák v rámci svého spoluvůření představení vyvíjet i pokud sedí na svém místě v hledišti, je na tvůrčí praktické úrovni prozkoumávána i v rámci představení *Už není třeba dělat vůbec nic* (režie J.Frič), jehož audiovizuální záznam je součástí této disertační práce.

Seznam publikovaných prací

SOUČKOVÁ, Kateřina, 2013. Dramatický text jako ideová směrnice. Praha. Bakalářská práce. Akademie múzických umění, Divadelní fakulta, Katedra teorie a kritiky.

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.

SOUČKOVÁ, Kateřina, 2020. Divák v situaci. (studie je v recenzním řízení časopisu *Theatralia*)

Seznam vlastních uměleckých prací

Bílý obraz

Winternitzova vila, premiéra 10.5.2021. Režie Kateřina Součková.

Den člověka

Činoherní studio Ústí n.l., premiéra 16.12. 2021. Režie Petr Uhlík.

Dům v jabloních

Pomezí, premiéra 11.4.2018. Režie Lukáš Brychta a Štěpán Tretiag.

Hanzelkazikmund (zde jsou lvi)

Činoherní studio, premiéra 27.1.2023. Režie Adam Svozil.

Jídelní vůz

Činoherní studio, premiéra 24.3.2023. Režie David Šiktanc

K majáku do strany 73

Divadlo DISK, premiéra 23.10.2015. Režie: Klára Hutečková.

Letec/L´Aviateur

Pomezí, premiéra 29.11. 2014. Režie Lukáš Brychta a Štěpán Tretiag.

Mluví pravdu

Činoherní studio, premiéra 18.6.2022. Režie Filip Nuckolls.

Nad městem

Nouzová kolonie Kotlaska, premiéra 9.10.2019. Režie Kateřina Součková

Neviditelná tržnice

Pražská tržnice, premiéra 3.10.2020. Režie Kateřina Součková a Štěpán Gajdoš.

Panoráma

Alfred ve Dvoře, premiéra 21.11.2017. Režie Klára Hutečková.

Pomezí.

Pomezí, premiéra 19. 5. 2016, režie Lukáš Brychta a Štěpán Tretiag.

Pozvání

Pomezí, premiéra 14.6.2017. Režie Lukáš Brychta, Kateřina Součková a Štěpán Tretiag.

Malá Okružná

Pomezí, premiéra 21.8.2021. Režie Lukáš Brychta, Kateřina Součková.

Už není třeba dělat vůbec nic

Divadlo v Dlouhé, premiéra 5.11.2022. Režie Jan Frič.

Život návod k použití

Meetfactory, premiéra 13.11.2021. Režie Viktorie Vášová.