

---

## NeViditelný předmět



Hana Strejčková

### *InVisible Object*

**Abstract:** The study is based on the long-term comparative-descriptive approach and the principles of Practice-Based Art Research. The main topic touches on criterial nuances suitable or necessary for a partnership of the mime with an imaginary or real object. The performer in the contemporary theatre, whose domain is not primarily the word and verbal expression, but mainly pantomime, the new circus and other forms of movement theatre, perceives and grasps the object as an inexhaustible range of possible ways of relating, indifference and mutual subject-object confusion. The basic premise was that a tangible and sensed object and the nature of the relationship to it within the artistic process in the genre of movement theatre can significantly contribute to deepening the sensory sensitivity of the performer and lead to the prevention of physical and manipulative routine. In conclusion, the

study from different perspectives verifies the question whether the object, both functionally classified as imaginary and real, can under certain circumstances be considered as a sensitively tactile path to creative originality in the creation of etudes, scores and choreographies in movement theatre.

**Keywords:** Imaginary object, real object, pantomime, movement theatre, imagination, pretending

### Subjekt a objekt

Představme si na úvod výkladní skříň obchodu, v níž jsou vystaveny objekty, které jsou svými neobvyklými tvary a barevností racionálně těžko zařaditelné. Sotva se dá skrze skleněnou bariéru rozpoznat jejich primární účelovost, a už vůbec ne jakýkoli jiný přesah, který by mohla naznačit přímá smyslová zkušenost s nimi. Je jistě možné uspokojit kognici volající po uchopitelnosti a pojmové kategorizaci, že jde o artefakt, originální umělecké dílo, promlouvající estetikou, probouzející asociace a svou nedotknutelností evokující i hodnotu. Objekt a subjekt jako neživá a živá entita tu stojí proti sobě, oddělení zrakově propustnou bariérou, která oběma vymezuje vlastní teritorium. První i druhý se mohou mýjet, nezaznamenat se, avšak subjekt s podmínkou umělecké hypersenzitivity jako součásti profesní identity může i s tímto objektem začít koexistovat, a to na úrovni od povšimnutí, probuzení představ ve smyslu inspiračního zdroje k sebevyjádření a následně i například ve formě odosobněného esteticko-výrazového projevu. Energie k akci zde pramení z vnímání a následně zvědavosti,<sup>1</sup> motivace v rovině pocitů pak probouzí impuls. Aktivuje se, obrazně řečeno, jednotka elektrifikační sítě „kreativního sektoru“ osobnosti umělce, do něhož se propisuje a následně ztělesňuje, nebo interpretuje viděné, anebo také dochází ke ztotožnění se s pozorovaným (objektem).

Tato studie, která je uceleným extraktem dlouhodobého pozorování a kvalitativně vedeného výzkumu,<sup>2</sup> pootevřít sdílený prostor objektu a subjektu, v němž oba mají rovnocenný hlas. Z podstaty samé se však odlišují svým potenciálem působit, vztahovat se, ovlivňovat, manipulovat, dokonce iniciovat transformaci k subjektu-objektové záměně. Za základní předpoklad vzniku jakékoli pre-performativní (ve smyslu ne nutně scénické) a teprve později umělecké formy subjekt-objektového vztahu je již naznačovaná nabuzená smyslová citlivost. Zejména pak taktilní senzitivita v důsledku vystavování se nejen vizuálním podnětům může být v pohybovém divadle jak prevencí fyzické mechaničnosti a estetizování na úkor hloubky, tak především zdrojem osobitého tělesného projevu s nezanedbatelnou významovou rovinou. Ve středobodu pozornosti však nestojí výhradně hmatatelný objekt. Jako relevantní se ve sledované oblasti, konkrétně pohybového divadla a újeji pantomimy, ukazuje i partnerství s předmětem tušeným. Jen reálný<sup>3</sup> objekt neustupuje imaginárnímu<sup>4</sup> z důvodu umělcova vzdoru, nýbrž z důvodu výzvy (a nezřídka nutnosti) po zachování pohybové a výrazové kvality za úspornějších podmínek čili nikoli zmiňovaný vzdor, ale

<sup>1</sup> Zvědavost napomáhá probouzet nelogicky motivovanou touhu, která vede ke zkoumání, zejména kreativnímu, jehož výstupem není zpravidla a primárně vědecké poznání, nýbrž prohloubení citlivosti k okolí, ale také skrze předmět zájmu k sobě samému.

<sup>2</sup> Počátek systematicky vedeného kreativního, kvalitativního výzkumu je datován rokem 2020. Zahrnuje dílčí části jako například imaginární a reálný objekt, kreativní potenciál objektu, masku atd.

<sup>3</sup> Také objekt skutečný, hmatatelný aj.

<sup>4</sup> Také tušený, představovaný, neviditelný aj.

fokus na tělo a puristicky komponovanou mimografií<sup>5</sup> je zde nezanedbatelným „arbitrem“, rozhodujícím činitelem.

„Marceau proslavil umění, ve kterém herec s bílou tváří vytváří a interaguje se světem imaginárních předmětů. Pantomima pracuje s imaginárními objekty, ale Chaplin a Keaton pracovali s reálnými, a také Čech Ctibor Turba díky vlivu těchto komiků němeého filmu hrál ve zcela naturalistickém prostředí. Klaun Dimitri bude žonglovat, metat salta, zpívat v hatmatilce a současně hrát na tučet hudebních nástrojů, dáváje tím život a osobnost předmětům, kterých se dotkne. Klauni-mimové Byland a Gaulier rozbijejí talíře...“<sup>6</sup>

Zajímá nás objekt, jenž tím, že je (existuje) – tady (v konkrétním prostoru) – nyní (v přítomném čase subjektu), dokáže nabudit určitý stav odpovědi vnímavého příjemce (pozorovatele, posluchače atp.) a při vzniku vazby objekt–subjekt tak může vzniknout například stav neklidu (subjekt), přeneseně pak neklid věci (objekt). Předmět může být přitažlivý vlastnostmi svých komponentů z rozličných materiálů (texturou), (bez)účelovostí nebo obecněji výstředností, starobylostí, vumělkovaností, novotou, nebo naopak omšelostí atd.

„Tělo reaguje jinak na hedvábí a pytlouvinu nebo na provaz a ocelové lano. Reaguje s různým stupněm napětí, různorodostí v distribuci energie mezi končetiny a části trupu a stejně tak bude odlišně reagovat i objekt samotný, ať při pohybu, nebo pod tlakem.“<sup>7</sup>

Objekt nás staví před otázky ve vztahu k sobě i světu, zprostředkovává sdělení sám sebou i spolu s druhým a současně má potenciál spolu s umělcem artikulovat svět jedinečným kreativním způsobem (udržitelně i prchavě). Optikou subjektivní lidské perspektivy spočívá komunikace s objektem na hierarchii aktivního a pasivního, na míře (sebe)uvědomění a úzce souvisí s experimentem a poznáváním.

„Člověk ve své reflexi života a světa (vesmíru, kosmu) kolem sebe sahá někdy k sobě samému, tedy k subjektu, aby zpodobnil svůj život, sama sebe. V jistých momentech života (a to jsou většinou momenty hraniční) však nevyužívá jen sebe sama – svého vlastního těla. V okamžiku smrti stejně jako v okamžicích svého vztahování se k vesmíru hledá i něco jiného, čím by se vyjádřil, čím by realizoval své otázky, pochyby, touhy, rozpaky, hledání. A aby vyjádřil nesouměrnost tohoto

<sup>5</sup> V původním významu označení pro přepis gestického jazyka. V pantomimě choreografie mimické etudy nebo sekvence, partitury atp., v níž se snoubí práce s tělem, prostorem a partnerem, ale také situace, dramatičnost, emoce postavy i nálada prostředí.

<sup>6</sup> Hollis Huston. „Dimensions of Mime Space“. *Educational Theatre Journal*. 1978, vol. 30, no. 1, s. 63.

<sup>7</sup> *Tamtéž*, s. 69.



Ztráty a nálezy. Subjekt či objekt?  
Foto: Anna Šolcová.

hraničního se sebou samým, se svou potřebou překonání nejen své tělesnosti (fyzičnosti), ale i své individuálnosti (jedinečnosti, psychosomatickosti, psychofyzičnosti) – prostě své subjektivity, uchyluje se k objektu (objektům), jako by jimi chtěl vyjádřit vědomí své omezenosti a konečnosti.“<sup>8</sup>

## Matérie

Samotný výzkum charakterizovaly zejména fáze jako zúčastněné pozorování a multisenzorická empirie. Metodologicky akceptovatelný se po dohledání relevantních zdrojů dokonce ukázal psychosomatický přístup ke zkoumanému tématu (viz inscenace *Pomerančová loď*<sup>9</sup> a čichový zážitek s vůní loupaných pomerančů nebo ulepené prsty od ovocné šťávy či sladká chuť citrusu). Badatelka Viveka Kjellmerová<sup>10</sup> tvrdí:

„Olfaktorická čili čichová ekfráze je metoda, kde se jako analytický nástroj využívá vlastní kůže a nos badatele. Stejně jako všechny kvalitativní metody analýzy je částečně subjektivní a vychází z osobní zkušenosti badatele, ale také se částečně opírá o odbornost a obeznámenost s tématem stejně jako o srozumitelný překlad z jedné modalit (vůně) do jiné (jazyk).“<sup>11</sup>

Jde rozhodně o zajímavou nadstavbu ve vztahu tělo a objekt, kdy se ve spojení s hmatem,<sup>12</sup> sluchem, čichem i chutí objevuje možnost citlivě se dotýkat, vnímat možné vibrace, naslouchat a ochutnávat, čichat a také zrakem sledovat proměnu formy i obsahu předmětu. Všezahrnujícím příkladem je např. rozpouštění hořčiku ve vodě, běžné cvičení pravidelně realizované během studia na Mezinárodní divadelní škole Jacquese Lecoqa v Paříži. Studenti se v malých skupinkách seskupí okolo sklenice s vodou, do které pedagog vhodí jednu rozpustnou tabletu hořčiku. Následně s maximální vnímavostí a pozorností sledují celý děj. Jakmile dojde k totální transformaci objektu (vyšumění tablety), přecházejí studenti od pozorování ke ztotožňování a přetělesnění, někteří nejprve

<sup>8</sup> Karel Makonj. *Od loutky k objektu*. Praha: Pražská scéna, 2007, s. 161–162.

<sup>9</sup> *Pomerančová loď* [divadelní inscenace]. Režie, choreografie: Hana Strejčková. Trutnov: UFFO FysioART, HAMU, premiéra 3. 6. 2023, festival CirkUFF. Podrobněji viz Lucie Kocourková. „Pohybové divadlo pro nejmenší: líheň nových generací diváků“ [online]. *Opera Plus*. 25. 6. 2023 [cit. 25. 6. 2023]. Dostupné z: <https://operaplus.cz/pohybove-divadlo-pro-nejmensi-lihen-novych-generaci-divaku/>. Dále viz „Pomerančová loď“ [online]. *FysioART.cz*. © 2020 [cit. 10. 03. 2024]. Dostupné z <https://www.fysioart.cz/orange-boat/>.

<sup>10</sup> Viveka Kjellmerová – vysokoškolská pedagožka v oboru dějiny umění a vizuální studia na katedře kulturních věd Univerzity v Göteborgu.

<sup>11</sup> Viveka Kjellmer. „The Smell of *Homo Aquatis*: scented scenographics and multisensory exhibition design in the ‚mockumentary‘ exhibition project *Aquanauts: The Expedition*“. *Theatre and Performance Design*. 2022, vol. 8, no. 1–2, s. 97.

<sup>12</sup> Např. dle Révészse mají taktilní počítky velký význam pro konstituci reality a vedle ostatních smyslů „má hmat teoreticko-poznávací přednost“. Podrobněji viz Géza Révész. „Die menschliche Han. Eine psychologische Studie“. Basel – New York: Karger, 1944, s. 24, 30. Citováno z: Taťána Petříčková. „Typika taktilního světa“. *Filosofický časopis*. 2011. roč. 59, č. 7, s. 115.

k nápodobě<sup>13</sup> a interpretaci. Za výchozí obrazy jim právě slouží jak mentální stopa celého dění, tak potenciální čichové, chuťové a další vjemy. Následně jsou prezentovány fyzické partitury vyvozené na základě tělesného, smyslového prožitku. Ukazuje se, že i tato „objektová tranzice“ vykazuje potenciál inscenační „matérie“, která se může stát základem ideového konceptu díla.

Je zřejmé a nerozporupné, že každý materiál má své vlastnosti. V kreativním procesu je lze vysledovat, vědomě pozorovat a následně z nich čerpat, využít a převést svá zjištění do těla, prostoru, abstraktní sekvence či situace. Stručným příkladem může také být papír, který se dá skládat, cupovat, muchlat nebo pálit atp., zatímco taková guma se nepodvolí přetrhnutí, ale natáhne se a smrští. Představme si situaci, v níž se potká vyrovnaný papír a natažená guma – vše je v domnělém pořádku. Proměnou vnitřních pohnutek a vnějších okolností je papír rozcupován a guma chaoticky stočená. Samozřejmě může být tato transformace vnímána jako objektové divadlo, kdy se materiál manuálním vedením stává nositelem znaku a významu, tento princip však nebyl předmětem aktuálního výzkumu. Celý proces tranzice bývá právě skrytým hledáním, objevováním fyzické paralely, metafory<sup>14</sup> a metonymie<sup>15</sup> a na základě zjištěného pak transpozicí této celostní objektové komunikace do fyzické exprese performerů. V návaznosti na řízenou, ale nikdy ne absolutně kontrolovatelnou manipulaci dvou předmětů (materiálů, matérie) proto vstupuje již bez nich do prostoru pár performerů, první s ukotveným mentálním obrazem papíru, druhý guma.<sup>16</sup> Jejich přístupem skrze tělo, a to technikami observace a identifikace, byl vytvořen základ pro vznik fyzické partitury (např. vizualizované utrpení mačkaného a trhaného papíru), taneční choreografie (např. vybranou taneční technikou rytmizované ztvárnění elasticity gumy), události (např. snaha o setkání za nepříznivých klimatických podmínek), dramatické situace (např. nesmiřitelná hádka dvou soků), dokonce by v uvedeném případě mohlo být nastoleno dramatické teritorium<sup>17</sup> (např. melodrama viz destrukce papíru nebo klaun viz snaha papír vyrovnat atp.).

<sup>13</sup> Důležité je však z pedagogického hlediska dbát o rozpoznání vnější nápodoby, která zde není cílem. Pedagog masky a mimu na Univerzitě v Delaware tvrdí: „The great pantomimes each have in a distinctive way gone beyond representation, changing the literal imitations of movement into a personal language.“ Podrobněji viz H. Huston. „*Dimensions of Mime Space*“, s. 67.

<sup>14</sup> Metafora je obrazné pojmenování založené na vizuální (vnějškové) podobnosti, například „ve větru komíhající se rákosí připomínalo rozevláté vlasy dívky“ či „byl bílý jak papír“.

<sup>15</sup> Metonymie je obrazné pojmenování založené na myšlenkové (vnitřní) souvislosti, například „zaslechl Chopina“.

<sup>16</sup> Příklad „guma“: „Herec / nahý obraz člověka vystavený veřejnosti / s tváří pružnou jako guma.“ Viz Jan Klossowicz. *Divadlo Tadeusze Kantora*. Přeložila Irena Lexová a Jan Hyvnar. Praha: Divadelní ústav, 2017, s. 22. Poznámka: lomítko naznačuje konec volného verše.

<sup>17</sup> V Lecoqově pedagogice pojem dramatické teritorium označuje: Melodrama, Tragédie, Chorus, Commedia dell'arte a Klaun. Podrobněji viz Jacques Lecoq – Jean-Gabriel Carasso – Jean-Claude Lallias. *The Moving Body*. Přeložil David Bradby. London: Methuen Drama, 2002.



### Obyčejný předmět

Představme si v praxi objekt, který můžeme považovat za běžný, až obyčejný, ale ve vztahu k němu a s jeho využitím je možné nastínit další škálu významotvorné interakce. Zvolíme knihu. Čtení obsahu naplní primární účel (prohlížení, získávání informací, přijímání sdělení, probouzení asociací atd.), a přitom čtenář pro naplnění svého záměru přirozeně musí přizpůsobit svou tělesnou pozici (tvar a polohu těla), a také si tím vytvořit podmínky pro viditelnost, klid atp. Koordinuje proto své pohyby, modifikuje (často nevědomky) tělesné napětí. Vznikne základní (předem nevykalkulovaný, neinscenovaný) obraz osoby s knihou čili člověka, na nějž působí objekt. Bude-li čtenář dále potřebovat podložku pod papír na sepsání poznámek, může využít vlastností objektu (například vyztužené desky) a rozvinout tím jeho další účelovou rovinu. Pokud si čtenář bude listovat svázaným textem pod širým nebem a začne pršet, může jej použít jako ochranu před deštěm, čímž objektovou účelovost posune ještě dál, a hlavně začne on sám svou motivovanou tělesnou akcí objekt významově proměňovat. Před (náhodně) přihlížejícími se tímto například objeví obraz člověka se stříškou označující ochranu před deštěm až deštník, domov aj. Je nasnadě si již představit podobu této vývojové řady významů a přirovnání, plynoucí ze vztahu osoby a objektu. Nabízí se také, že by svázaný text mohl být impulzem ke svému pofyzičtění skrze tělo, předobrazem trojrozměrného, pohybem komunikovaného sdělení (nejen z hlediska interpretace obsahu), dále symbolem nebo zástupným předmětem. A to i tehdy, když:

- osamocená kniha leží v prostoru a vejde osoba;
- osoba a kniha jsou si v prostoru vzdálené, jejich vztah (zájem) určuje proxemika;
- osoba a kniha jsou si sice vzdálené, ale jejich vztah je identifikační, např. osoba je ztotožněním knihy a může svým pohybem evokovat „sebelistování“;
- osoba a kniha jsou si sice vzdálené, ale jejich vztah je interpretační, např. osoba fyzicky vykládá obsah knihy, anebo interpretuje její formu a charakteristické prvky;
- osoba naruší původní vzdálenost a přibližuje se ke knize, čímž se otevírá spektrum variant závislých na vnímání, aktuálním stavu a prostředí, případně tématu a sdělení.

A co když kniha ze zorného pole vymizí, zcela se vytratí a stane se jen tušenou?

Praxí se neustále ověřuje, že objekt může být „specifickým druhem pasivního partnera, jehož charakter vyvolává v jedinci určitý druh reakce a skrze jednání s ním se dovídá o charakteru jednajícího“<sup>18</sup>. V divadelně rozehrávaném prostředí nebo v prostranství performance, ale i v běžném životě může objekt za určitých podmínek vést k sebedefinici,<sup>19</sup>

<sup>18</sup> Judita Hoffmanová. *Čtíbor Turba. Inscenační a režijní práce v letech 1966–1990*. Brno: JAMU, 2011, s. 21–22.

<sup>19</sup> „V každé věci znovuobjevujeme jistý způsob bytí, díky němuž [prostoru] je zrcadlem lidského chování.“ Podrobněji viz Maurice Merleau-Ponty. *Svět vnímání*. Přeložila Kateřina Gajdošová. Praha: OIKOYMENH, 2008, s. 34.



Nina plete slona. Objekt metaforou. Foto: Anna Šolcová.



Pomerančová lodička. Objekt zdrojem smyslové aktivizace. Foto: Anna Šolcová.



a to včetně náznaku jinakostí, jakými například jsou obsese objekty určitého typu až po množstevní materiální závislost nebo vyhledávání objektových náhražek<sup>20</sup> k sociální interakci.

### Objekt a divadlo

V ohnisku zájmu je stále objekt ve své skutečné i tušené podobě v kontextu divadla, a to je svébytné, citelné a pocitové, ale především hmotné a hmatatelné, ať skrze člověka, či materiál. Děje se v uzavřeném prostoru i na otevřeném prostranství, mezi zděnými stěnami, v plachtoví šapitó, pod zemí i ve vzduchu, kdekoli, kde dynamicky proudí energie mezi hercem a divákem, performerem a participujícím, účinkujícím a přítomným. My všichni jsme za určitých okolností jeho součástí, a také vyšších celků, včetně toho největšího, vesmíru. A v každém jednotlivém světě, jenž prostupuje do naší živé reality, se paralelně nebo v interakci pohybují těla a také tělesa. Odtud, odpradáвна a tím od jakéhokoli počátku, se začíná odvíjet příběh tvarů a předmětů, těla a prostoru. „Narodili jsme se na planetě, jejíž fyzický svět byl obydlen, a přitom nikdo z nás není jejím tvůrcem, ale kde každá kultura si přizpůsobila místo sobě.“<sup>21</sup>

Zatímco planety, měsíce, hvězdy a také Země jsou tvarem kulaté a vzájemně se přitahují, odpuzují, ale i ignorují, člověk vytváří a hlavně se zahrnuje či obestavuje nepřeborným množstvím nejen kruhových forem, ale zejména úhly, hroty a hranami, zasazuje se do krychlí, kvádrů, jehlanů, manipuluje a nechává se ovlivňovat mnoha dalšími útvary. Většinový člověk střeďá. Vlastní a přivlastňuje si, anebo se věcem, ale i díky nim lidem odcizuje. Kupí jemu známé nebo přitažlivé. Vyhadzuje použité či již neužitečné nebo poškozené.

„Člověk může v jistou chvíli být pánem situace, může předměty ovládat. Ale přitom člověk mezi ty věci patří. Stále více se obklopuje vzrůstajícím, pro něj už nezbytným minimem věcí, bez kterých se již v životě neobejde. Člověk se tak snadno může stát otrokem věcí, může propadnout tomu, co mu mělo sloužit. Člověk může ovládat i být ovládán. To je přece výrazné divadelní neustálé odpuzování a přitahování.“<sup>22</sup>

Lidský život se od nepaměti odvíjí v kontaktu s duchovním a většinou pak materiálním světem, s přírodními materiály i zhotovenými předměty, a to nezávisle na stupni civilizace či majetkovém zajištění.

<sup>20</sup> Do této kategorie je možné zařadit i přechodové objekty dle teorie pedopsychiatra a psychologa Donalda W. Winnicotta. Milan Valenta jej charakterizuje: „Přechodový objekt je na jedné straně duševním výtvozem dítěte, na straně druhé však patří mezi realie vnějšího světa – stává se tedy reprezentantem intermediálního prostoru jedince.“ Viz Milan Valenta et al. *Dramaterapie*. Vydání 5., přepracované a doplněné. Praha: Portál, 2021, s. 66.

<sup>21</sup> Ramón Grifféro. *The Dramaturgy of Space*. Přeložil Adam Versényi. London: Methuen Drama, 2022, s. 5.

<sup>22</sup> Jiří Srnec. „Chtěl bych inscenovat prázdný prostor.“ In: Karel Makonj. *Od loutky k objektu*. Praha: Pražská scéna, 2007, s. 190.

„Kult objektu je něco, co nikdy neskončí. Vyrobili jsme milióny účelných a dekorativních předmětů, jimž jsme zajistili kontinuitu napříč dějinami a vložili do nich kulturní rozmanitost našeho světa. Objekty se tak vyvinuly, že od nepaměti definují sociální postavení, věk, pohlaví, příslušnost k městu či venkovu.“<sup>23</sup>

Další perspektivu zkoumané interakce subjektu a objektu ve společenském, ale zejména divadelním kontextu nabízí Barry Wayne s odkazem na studii Ervinga Goffmana.<sup>24</sup> Díky ní se zamyslel nad situací, ve které se objevují dvě osoby, stůl a svíčka. Teprve až fyzická akce ozřejmí význam vztahu subjektu a objektu.

„Muž a žena sedí v tmavé, prázdné místnosti u stolu. Na stole je svíce, kterou muž zapálí. Pro náhodného pozorovatele by tento čin mohl symbolizovat mnoho věcí:

1. v místnosti není plyn ani elektřina, takže svíčka poskytuje zdroj světla a tepla;
2. svíčka byla zapálena jako předehra intimního večera;
3. situace může nést náboženský význam;
4. slaví možná narozeniny, výročí nebo jinou zvláštní příležitost.

[...]

Aplikujeme-li Goffmanovu (1959) ‚dramaturgickou perspektivu‘, máme následující složky: zapálení svíčky – v tomto bodě lze akt zapálení svíčky vykládat jako příklad mystifikace, protože není jasné, co se děje, a publikum z úcty k ‚účinkujícím‘ může pociťovat ‚údiv a odstup‘ vzhledem k probíhající události. Co se ale stane, když se ‚umělci‘ chytí za ruce a začnou se modlit?‘<sup>25</sup>

Objektová mnohoznačnost je zpřesňována akcí a vztahem subjektu k objektu, kdy smysl a význam spoluurčuje (intelektualizuje) scénická situace.

„Předmět není nikdy redukován na jediný smysl či jedinou úroveň pochopení. Jediný předmět je totiž často užitkový, symbolický i ludický, podle různých momentů představení, a především podle perspektivy estetického chápání. Funguje tedy jako Rorschachův test, podněcuje tvořivost obecenstva.“<sup>26</sup>

Řada uchopitelných rovin interakce subjektu a objektu se dále může rozrůst o: univerzálně účelovou (např. kuchař a vařečka), společenskou (např. dáma a kabelka) či archetypální (např. Hamlet a lebka) a mnohé další.

<sup>23</sup> R. Griffero. *The Dramaturgy of Space*, s. 78.

<sup>24</sup> Erving Goffman. *Všichni hrajeme divadlo. Sebe prezentace v každodenním životě*. Přeložila Milada McGrathová. Vyd. 2. Praha: Portál, 2018.

<sup>25</sup> Barry Wayne. „Objects and Dramaturgical Perspectives“ [online]. *Wayne Barry: the accidental technologist*. 22. 11. 2015 [cit. 14. 10. 2022]. Dostupné z: <https://www.waynebarry.com/2015/11/22/objects-and-dramaturgical-perspectives>.

<sup>26</sup> Patrice Pavis. *Divadelní slovník*. Přeložila Daniela Jobertová. Praha: Divadelní ústav, 2003, s. 334.

## Objektivizace subjektu a subjektivizace objektu

„Nejsou předměty používané v divadle pouhými doplňky v herectví. Většina z nich je těsně spojena s jednáním různého druhu, neboť v lidské zkušenosti se víceméně běžné předměty takto zpravidla asociují. Některé z nich jsou nástroje jistých akcí; některé patří k situacím, v nichž pravděpodobně dojde k určitému jednání a v nichž určité jiné jednání je vyloučeno; některé jsou vnímány tak, že si vyžadují určitého jednání namířeno na ně; některé jsou pouze potenciálním terčem určitého jednání a tak dále. Tou měrou, jak se předměty na jevišti mění ve znaky tím, že se kombinují s herectvím, schopnost evokovat takové jednání jako součást jejich vlastního významu má tendenci stát se jejich hlavní vlastností. Od tohoto stavu věcí chybí jen malý krok k tomu, aby se předměty jevily jako subjekty. K takovému kroku dochází v divadle často.“<sup>27</sup>

Sémiolog Jiří Veltruský<sup>28</sup> považuje herce – postavu v kontextu divadla – za subjekt, ale v konkrétních situacích může být tento subjekt zcela objektivizován. Píše také o podobnosti interpreta s rekvizitou a dekorací. Za živé „rekvizity“ na scéně považuje zpravidla bezejmenné postavy, které se součtem svých znaků vyrovnají právě dekoraci či rekvizitě. Ve výpravných inscenacích to mohou být například ti, kteří ztvárňují dvůřany, sluhy atp. Označit člověka za „dekoraci“ znamená dále přijmout fakt, že jeho funkce a určení v divadelním systému znaků je čistě kontextuální, určující zpravidla prostor a časové zařazení. Tato objektová forma subjektu (objektivizace subjektu) stojí na hranici subjektu a objektu, kdy se předmětem stává osoba, jednoduše zaměnitelná za cokoli obdobně označujícího (např. svícen, viz *Půlnoc v pohraničí*)<sup>29</sup>. Další rovinnou vztahu objektu a subjektu je existence objektu nezávisle na subjektu, jenž může zcela vymizet, absentovat čili jedináčkím subjektem může být předmět (subjektivizace objektu). Takový typ vztahů je možné nalézt například u Tadeusze Kantora<sup>30</sup> i v textech Jiřího Veltruského a v obou případech mají samostatné objekty, osvobozené od subjektu, svou akční sílu, s níž působí v prostoru a ovlivňují asociace diváka a vykazují potenciál personifikace.<sup>31</sup>

<sup>27</sup> Jiří Veltruský. *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 205.

<sup>28</sup> *Tamtéž*, s. 43–50.

<sup>29</sup> *Půlnoc v pohraničí* [divadelní inscenace]. Režie: Hana Strejčková. Rumburk: Loretánský areál, kostel sv. Vavřince a Kaple Sv. schodů, FysioART, premiéra 22. 9. 2019. Fotogalerie viz „Fotogalerie: Půlnoc v pohraničí – reportážní fotografie od aktuálních do počátku zkoušení“ [online]. *FysioArt*. 22. 4. 2022 [cit. 1. 2. 2024]. Dostupné z: <https://pulnocvpohranici.webnode.cz/fotogalerie/>.

<sup>30</sup> Tadeusz Kantor v roce 1975 vytvořil na základě autobiografie inscenaci *Mrtvá třída*, ve které uplatnil teorii herce jako nadloutky s odkazem na Edwarda Gordona Craiga.

<sup>31</sup> Personifikace je označení přenosu lidských vlastností na předměty, přírodní jevy, abstraktní pojmy, například „ve svíci dohořival život“.



Půlnoc v pohraničí. Subjekt objektem (dekorací – obrazem). Charakterotvorný předmět a subjekt s účelovým nástrojem. Foto: Ivo Šafus.



Ztráty a nálezy. Subjekt a objektivizace subjektu. Foto: Anna Šolcová.

### Scénický objekt

Objekt se kromě svého charakterizačního a funkčního úkolu<sup>32</sup> dokonce stal až jakousi extenzí<sup>33</sup> lidského těla, kdy rozšiřuje možnosti člověka. Násobí jeho sílu, zvyšuje jeho výkonnostní potenciál, zvětšuje jeho činnostní rozsah, upevňuje jeho sociální status vzbuzující respekt, nebo dokonce strach. Takový objekt má zásadní a nezpochybnitelný vliv na tělesnou proměnlivost, na lidské chování. V divadelním kontextu to mohou například být i baletní špičky, které po přijetí taneční techniky a svým způsobem i fyzické limitace způsobené samotnými vlastnostmi objektu proměňují pohybový projev, ale také divákově vnímání lidského těla na scéně.

Vztah ke scénickým objektům se od počátku divadelních věků, vědomě i mimovolně, vyvíjel. Od přelomu 19. a 20. století s rozvojem a transformací hierarchie divadelních profesí, technického zázemí a postupné diverzifikace směrů scénického (a později i performativního) umění se do popředí zájmů dostává také materiál ve smyslu hmoty a jejích shluků, účelového, konkrétního i symbolického předmětu, věci a instalací abstraktního tvaru. „Vše, co nám dala umělecká hnutí dvacátého století a i ta předchozí, nepochybně konstituuje současnou platformu, naše historické reference a dnes nám umožňuje rozvíjet naše dovednosti a rozmanitý tvůrčí jazyk.“<sup>34</sup>

Hmatatelný, trojrozměrný a prostorově definovatelný objekt by však bez relace k člověku nebo jeho akci či aktivite vedle, objekt by však sám o sobě, bez relace k člověku (vedle, s nebo vůči němu), bez jeho akce či aktivity (v divadelním, performativním, scénickou akcí oživaném prostředí) nevykazoval svůj účel, význam, znakovost, metaforu, symbol a další potenciální přesahy. Ukazuje se pak, že své konkrétní úlohy ve vztahu k osobě, prostoru a tématu, že je daný materiál možné dále rozlišit jako partnera, nástroj, náčiní, pomůcku, masku, kostým, rekvizitu, dekoraci nebo kulisu a scénografii, zároveň může být dvěma a více rolemi najednou díky vědomé manipulaci osoby, tj. přecházením motivovanou akcí z jedné podoby do druhé. „Předmět se proměňuje podle typu dramatické (divadelní) formy a je-li správně využíván, stává se nedílnou součástí inscenace, její vizuální oporou a jedním z jejích základních ‚signifiants, označujících‘.“<sup>35</sup>

Teatrolog a folklorista Petr Bogatyrev přemýšlí o divadelním znaku na příkladu kroje „jako šatu, jenž je současně věcí i znakem, přesněji nositelem struktury znaků“<sup>36</sup>. Druhá citace naváže na vztah subjektu ke skutečné věci:

<sup>32</sup> Podle Otakara Zicha se mají předměty na divadle spolupodílet na určování postav a místa děje a dále na rozvíjení dramatického děje. Podrobněji viz Otakar Zich. *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*. Praha: Melantrich, 1931, s. 232.

<sup>33</sup> Marshall McLuhan. *Jak rozumět médiím. Extenze člověka*. Přeložil Miloš Calda. Praha: Odeon, 1991.

<sup>34</sup> R. Griffero. *The Dramaturgy of Space*, s. 28.

<sup>35</sup> P. Pavis. *Divadelní slovník*, s. 333.

<sup>36</sup> Petr Bogatyrev. *Souvislosti tvorby. Cesty k struktuře lidové kultury a divadla*. Přeložil, edičně připravil Jaroslav Kolár. Praha: Odeon, 1971, s. 146.



„Na scéně se užívá nejen kostýmů a dekorací, nejen divadelních rekvizit, které jsou pouze jedním znakem nebo součtem několika znaků a ne věcí sui generis, nýbrž také skutečných věcí. Ale ani na tyto skutečné předměty se nedívají diváci jako na skutečné věci, nýbrž jenom na znak znaků nebo znak věci.“<sup>37</sup>

Legendární a studenty i umělci často přebíraná pantomimická etuda s kabátem je neodmyslitelně spjata s mimem Borisem Hybnerem.<sup>38</sup> Na stojanu visí skutečný kabát. Po počátečních projevech „vzájemné“ náklonnosti (osoby a kabátu) je v kapse svrchníku objeven reálný dopis. „Osoby“ (subjekt i subjektivizovaný objekt) se o něj začnou přetahovat, přičemž jedna z nich je stále jen tušená – citelná, neboť je zobrazována tímtéž mimem, a zároveň reálným objektem – kabátem a skutečnou rukou. Před divákem se však nijak neskrývá, že je to stále mimova ruka, která manipuluje rukávem. Ale je to právě kabát, jenž je ústředním objektem veškerého dění, z určitého úhlu pohledu zjevným objektem transformujícím se v subjekt. Kabát je v tomto případě také scénografií určující prostor, kostýmem definujícím postavu, rekvizitou a úložištěm rekvizity (dopisu) a může být také v oblasti rukávu loutkou animovanou mimem čili ve své komplexnosti, a stejně tak nezastupitelnosti, vykazuje vlastnosti performativního objektu. Charakterizuje prostředí i obě postavy, bez něj by nebylo „co“ a „jak“ vyprávět. Jde o oboustranný, dialogický vztah osoby a objektu, kdy mim animuje kabát, aby navodil iluzi, že kabát určuje chování a jednání mima. Teatrolog Jan Hyvnar píše: „Když mim předvádí číšníka, nepoužívá rekvizitu, ale jeho vlastní ruka se stává podnosem. Část těla se identifikuje s předmětem jen díky distanci mezi jednotlivými částmi těla.“<sup>39</sup>

Žák Borise Hybnera, dnes přední představitel současné pantomimy Radim Vizváry,<sup>40</sup> se ve své komponované inscenaci s názvem *Sólo*<sup>41</sup> mistrně pohybuje od imaginárního předmětu po zcela reálný a na škále objektové dramaturgie od skutečného předmětu po objekt označující prostor. Představení zahajuje Deburauovým výstupem (v podání Jeana-Louise Barraulta) *Ukradené hodinky* z filmu *Děti ráje*.<sup>42</sup> Vizváry coby Pierot v ní přesvědčivě hraje Dámu, Majitele hodinek i Zloděje. A jeho klíčovým imaginárním objektem jsou právě kapesní hodinky.

<sup>37</sup> *Tamtéž*, s. 147.

<sup>38</sup> Boris Hybner (1941–2016). Představitel tzv. beatnické generace československé pantomimy, světově uznávaný umělec, vysokoškolský pedagog.

<sup>39</sup> Jan Hyvnar. *Herec v moderním divadle. K divadelním reformám 20. století*. Vydání 1. Praha: KANT, 2011, s. 120.

<sup>40</sup> Radim Vizváry (1979). Český mim a performer, režisér a vysokoškolský pedagog. Za výkon v autorské inscenaci *Sólo* obdržel Cenu Thálie za rok 2016 v oboru balet, pantomima nebo jiný tanečně dramatický žánr.

<sup>41</sup> *Sólo* [divadelní inscenace]. Režie: Radim Vizváry. Praha: Divadlo v Celetné, premiéra 17. 4. 2016, Mime Prague.

<sup>42</sup> *Děti ráje* [film]. Režie: Marcel Carné. Francie: Pathé, 1945.

„Když mám inscenaci sestavenou z vícero etud, tak si ujasňuji, kde použiji objekt imaginární a kde reálný. Kombinace reálného a imaginárního zpravidla nefunguje. Nebo z mé zkušenosti to nefunguje. Jako příklad uvedu reálnou pánvičku, na které dělám imaginární palačinku. Úplně to narušuje představivost. Z mé zkušenosti divák lépe vnímá imaginární palačinku, kdežto spojení skutečné pánvičky a imaginární palačinky se ukazuje jako nekompatibilní.“<sup>43</sup>

Podobná vztahová nesourodost často vzniká u napodobování běžných činností, kdy například performer šije a používá skutečnou jehlu, ale imaginuje nit, anebo pilou řeže imaginární kmen atp.

„Měl jsem však představení *VIP*,<sup>44</sup> kde jsem záměrně využíval objekt imaginární a reálný v těsné návaznosti. Šlo o iluzionistickou pantomimu, kdy jsem například naznačil imaginární objekt, pak udělal kouzlo a najednou se mi v ruce objevila ta konkrétní skutečná věc.“<sup>45</sup>

Funkce a kvalita objektu se může odvíjet od herecké techniky a od potřeby navázat vztah s prostorem. Je rozdíl, pokud mim zcela imaginuje jízdu na kole, či zda k tomu využívá skutečný bicykl a svým tělem, zejména pak pohledem, navozuje představy o krajině (prostoru), kudy projíždí. Tento předmět nebo i běžný stůl tak mohou být klasifikovány jako scénografické prvky. Jsou součástí výpravy, která je již svým inscenačním stylem z hlediska kategorizace objektových komponentů proměnlivá. Ohlédneme-li se ke zmíněnému stolu, může být představitelem svého primárního účelu (i v případě ztvárňování imaginární večeře) čili pódiem pro zaostření na detail, dále podlahou, rámem či horizontem. Je určením plochy, která má potenciál naznačit jak vertikálu, tak horizontálu a zároveň z výše napsaného vyplývá, že obvykle neinterferuje s imaginární pantomimou.

Radim Vizváry ve svém *Sóle* organicky přechází mezi prostory a technikami pantomimy, jako např. od mime corporeal plynule či stříhem k civilnějším formám tělesného a komediálního herectví. Příkladem jistého „hereckého rozvolnění“ je jeho existence v prostoru šatny, která právě svou realistickou podobou napomáhá k odlišení světů ztvárňovaných stylizovaným pantomimickým projevem. Z hlediska dramaturgie tato konkrétní mimova šatna umožňuje oddělit jednotlivé části inscenace a vizuálně transformovat scénu až ve smyslu „dramatického oblouku“.

„Používám tam reálný pudr, štetce, ramínka na kostýmy, cigaretu, zrcátko a tak dál. Například pudr je zcela reálný objekt, který může proměnit prostor tím, že ho zašpiní. Na začátku je vše

<sup>43</sup> Hana Strejčková. *Rozhovor s Radimem Vizvárym vedený v rámci projektového výzkumu* [nepublikováno]. 19. 1. 2023.

<sup>44</sup> *VIP* [divadelní inscenace]. Režie: Radim Vizváry. Praha: Švandovo divadlo, premiéra 11. 5. 2018.

<sup>45</sup> Hana Strejčková. *Rozhovor s Radimem Vizvárym vedený v rámci projektového výzkumu*.

čisté a srovnané, na konci je scéna celá zapudrovaná a zdevastovaná. Skutečný předmět mi tímto slouží i jako scénografie, která se během představení transformuje a vizuálně mě tím vlastně podporuje.<sup>46</sup>

Ve své další inscenaci *Pejprbój*<sup>47</sup> zase propojil techniky mime corporeal a fyzické pantomimy s papírem, čímž tělo a materiál povýšil na rovnocenné partnery.

„Reálný objekt v pantomimě využívám zejména u představení určených pro malé děti od čtyř let. Zjistil jsem, že ony nedokážou asi tak do sedmého roku věku vnímat imaginární objekt, že jej těžce rozpoznávají. Proto v něm mám i papírovou loutku.“<sup>48</sup>

Užití skutečného objektu, všeobecně povědomého předmětu, jehož vlastnosti a účel divák zná, se jako výhodné ukazuje u pantomimy, která tvaruje svůj jazyk z principů loutkového nebo objektového divadla (viz výše etuda s kabátem), u inscenací pro děti a zejména pak v klaunérii.

„Když objekt používáme jinak, než k čemu byl vytvořen, tak imaginárně by nikdy nepůsobil tak humorně, možná vůbec. Použití reálného objektu může zesílit komickou situaci, gag, nějaký trik. Pro komedii je proto dobré využívat skutečné objekty a dát jim jiný účel.“<sup>49</sup>

Vizváryho klaun *Týýjóó*<sup>50</sup> sahá po spotřebním zboží, jako jsou dárkové tašky nebo prezervativ, a nakládá s nimi buď účelově, nebo s klaunskou zvědavostí. Například výstup klauna s prezervativem, přetaženým přes hlavu a následně nafouknutým, až je klaunův obličej transformován, přesněji deformován do grimasy, by nikdy bez reálného objektu tak nevyzněl. A zároveň způsob, jakým je v *Sóle* rozehrávána etuda *Herečka*, zase zásadně dokazuje, že imaginární objekt má i v komedii své nezastupitelné místo. Mim v rámci „sebe-pitvy“ by bez nadsázky a pohybového slovníku nikdy nedocílil stejného efektu jako se skutečným objektem, nebylo by to ostatně ani proveditelné.

### Závěr

Zřetelně se vyjevuje, že pantomima, obecně pohybové nonverbální divadlo, je živnou půdou pro různorodý vztah subjektu a imaginárního i skutečného objektu. Studie z různých

<sup>46</sup> *Tamtéž*.

<sup>47</sup> *Pejprbój* [divadelní inscenace]. Režie: Radim Vizváry. Praha: Divadlo v Celetné, premiéra 12. 3. 2016, Přehlídka pro děti a mládež ASSITEJ.

<sup>48</sup> H. Strejčková. *Rozhovor s Radimem Vizvárym vedený v rámci projektového výzkumu*.

<sup>49</sup> *Tamtéž*.

<sup>50</sup> *Týýjóó* [divadelní inscenace]. Režie: Radim Vizváry. Polička: Mime Fest, premiéra 14. 9. 2015.

perspektiv nastínila funkční potenciál vztahování se k objektu v rámci scénické a performativní praxe a hledala odpovědi na otázku, zda objekt, pro tento účel imaginární i reálný, může být za určitých okolností považován za sensitivně taktilní cestu k tvůrčí originalitě v tvorbě etud, partitur a choreografií a mimografií v pohybovém divadle. Ukázalo se, že v relaci k prostoru a jeho materialitě se tělo více či méně rozpoznatelně transformuje, že se jeho tělesnost prokazatelně vyvíjí. Skrze fyzickou materii a vztah k časoprostoru tak performer může zakoušet vlastní tělesnou subjektivitu, ve specifických případech i objektivitu. Zažívá organické kontinuum, během kterého komunikuje vybranými prostředky fyzického instrumentu (schopnosti, dovednosti, technika), aniž by však nutně separoval tělo od svého já, od své osobnosti. Svou vlastní materiální (a současně psychosomatickou) existenci tak ozvláštňuje svým cítěním, vnímáním a nepochybně i kognicí. Vyjevilo se, že kvalitu pohybu neovlivňují pouze kosterní, neuromuskulární, respirační a jiné fyziologicky dané struktury a vazby, ale především senzibilita, percepce, imaginace a kreativita. Nejde proto primárně o flexibilitu a zdatnost těla, ale také o pružnost a otevřenost mysli čili o sepětí percepčních rovin s kognitivním zázemím, aby mohla vzniknout pohybová partitura, v níž samo tělo, s využitím svých lidských fyzických predispozic a tělesné disponibility, technické vybavenosti a profesní zkušenosti, je subjektem, případně i objektem a hmatatelný trojrozměrný objekt materiálem probouzejícím inspiraci a kreativitu.

## Literatura

- Bogatyrev, Petr. *Souvislosti tvorby. Cesty k struktuře lidové kultury a divadla*. Přeložil a edičně připravil Jaroslav Kolár. Praha: Odeon, 1971.
- Goffman, Erving. *Všichni hrajeme divadlo. Sebe prezentace v každodenním životě*. Přeložila Milada McGrathová. Vyd. 2. Praha: Portál, 2018.
- Griffero, Ramón. *The Dramaturgy of Space*. Přeložil Adam Versényi. London: Methuen Drama, 2022.
- Hoffmanová, Judita. *Ctíbor Turba. Inscenační a režijní práce v letech 1966–1990*. Brno: JAMU, 2011.
- Hollis, Huston. „Dimensions of Mime Space“. *Educational Theatre Journal*. 1978, vol. 30, no. 1, s. 63–72.
- Hynar, Jan. *Herc v moderním divadle. K divadelním reformám 20. století*. Vydání 1. Praha: KANT, 2011.
- Makonj, Karel. *Od loutky k objektu*. Praha: Pražská scéna, 2007.
- Kjellmer, Viveka. „The Smell of *Homo Aquatis*: scented scenographics and multisensory exhibition design in the ‚mockumentary‘ exhibition project *Aquanauts: The Expedition*“. *Theatre and Performance Design*. 2022, vol. 8, no. 1–2, s. 93–111.
- Kossowicz, Jan. *Divadlo Tadeusze Kantora*. Přeložila Irena Lexová a Jan Hynar. Praha: Divadelní ústav, 2017.
- Kocourková, Lucie. „Pohybové divadlo pro nejmenší: líheň nových generací diváků“ [online]. *Opera Plus*. 25.6. 2023 [cit. 25. 6. 2023]. Dostupné z: <https://operaplus.cz/pohybove-divadlo-pro-nejmensi-lihen-novych-generaci-divaku/>.
- Lecoq, Jacques – Carasso, Jean-Gabriel – Lallias, Jean-Claude. *The Moving Body*. Přeložil David Bradby. London: Methuen Drama, 2002.
- McLuhan, Marshall. *Jak rozumět médiím. Extenze člověka*. Přeložil Miloš Calda. Praha: Odeon, 1991.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Svět vnímání*. Přeložila Kateřina Gajdošová. Praha: OIKOYMENH, 2008.
- Pavis, Patrice. *Divadelní slovník*. Přeložila Daniela Jobertová. Praha: Divadelní ústav, 2003.

Révész, Géza. „Die menschliche Han. Eine psychologische Studie“. Basel – New York: Karger, 1944, s. 24, 30. Citováno z: Petříčková, Taťána. „Typika taktilního světa“. *Filosofický časopis*. 2011. roč. 59, č. 7, s. 115–127.

Srnec, Jiří. „Chtěl bych inscenovat prázdný prostor.“ In: Makonj, Karel. *Od loutky k objektu*. Praha: Pražská scéna, 2007.

Valenta, Milan et al. *Dramaterapie*. Vydání 5., přepracované a doplněné. Praha: Portál, 2021.

Veltruský, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994.

Wayne, Barry. „Objects and Dramaturgical Perspectives“ [online]. *Wayne Barry: the accidental technologist*. 22. 11. 2015 [cit. 14. 10. 2022]. Dostupné z:

<https://www.waynebarry.com/2015/11/22/objects-and-dramaturgical-perspectives>.

Zich, Otakar. *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*. Praha: Melantrich, 1931.

## Citovaná díla

*Děti ráje* [film]. Režie: Marcel Carné. Francie: Pathé, 1945.

*Pejprbój* [divadelní inscenace]. Režie: Radim Vizváry. Praha: Divadlo v Celetné, premiéra 12. 3. 2016, Přehlídka pro děti a mládež ASSITEJ.

*Pomerančová loď* [divadelní inscenace]. Režie, choreografie: Hana Strejčková. Trutnov: UFFO, FysioART, HAMU, premiéra 3. 6. 2023, festival CirkUFF.

*Půlnoc v pohraničí* [divadelní inscenace]. Režie: Hana Strejčková. Rumburk: Loretánský areál, kostel sv. Vavřínce a Kaple Sv. schodů, FysioART, premiéra 22. 9. 2019.

*Sólo* [divadelní inscenace]. Režie: Radim Vizváry. Praha: Divadlo v Celetné, premiéra 17. 4. 2016, Mime Prague.

*Týýjóó* [divadelní inscenace]. Režie: Radim Vizváry. Polička: Mime Fest, premiéra 14. 9. 2015.

*VIP* [divadelní inscenace]. Režie: Radim Vizváry. Praha: Švandovo divadlo, premiéra 11. 5. 2018.

## Rozhovory

Strejčková, Hana. *Rozhovor s Radimem Vizvárym vedený v rámci projektového výzkumu* [nepublikováno]. 19. 1. 2023

Studie vznikla na Akademii múzických umění v Praze v rámci projektu *Tělo umělce a tvar objektu – od fantazie k formě a frázi* podpořeného z prostředků Institucionální podpory na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné organizace, kterou poskytl MŠMT v roce 2022 a 2023.

**MgA. Hana Strejčková, Ph.D.** je divadelní režisérka, publicistka, badatelka a pedagožka. Studovala dramaturgii, režii (KČD DAMU), fyzické divadlo a scénografii (Mezinárodní divadelní škola Jacquese Lecoqa ve Francii), divadelní biomechaniku pod vedením Mistra G. Bogdanova (Centro Internazionale Studi di Biomeccanica Teatrale v Itálii.) Pedagogickou kvalifikaci obhájila absolutoriem programu Kreativní pedagogika (KATaP DAMU). Doktorské studium absolvovala na katedře nonverbálního divadla HAMU, kde dodnes přednáší. Spolupracuje s katedrou speciální pedagogiky UPOL. Umělecky působí v Národním divadle – Laterně magice a je uměleckou vedoucí uskupení FysioART. V centru její badatelské pozornosti stojí vztah objektu a tělesnosti. Jako autorka například přispěla studií „Tělo a svoboda“ o pohybovém divadle 90. let 20. století do kolektivní monografie *Divadlo a svoboda* (Praha: Divadelní ústav, 2021).