

Imerze v literární předloze a divadelním představení *Valérie a týden divů*

Ročníková práce

Annette Šulová

2. ročník, Katedra divadelní vědy

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy

Vedoucí práce:

Mgr. Alena Sarkissian, Ph.D.

Akademický rok:

2025/26

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem svoji ročníkovou práci vypracovala samostatně pod vedením vedoucí ročníkové práce a s použitím odborné literatury a dalších informačních zdrojů, které jsou citovány v práci a uvedeny v seznamu literatury.

Obsah

Úvod	1
1. Pravidla hry nejen na jako by	3
2. Adaptace neboli mediální transfer	5
3. Prostorová a emocionální imerze	7
4. Strukturální imerze	9
5. Senzorická imerze	12
6. Komparace scén	13
6.1 Kázání	13
6.2 Pomocník	14
Závěr	15
Obrazová příloha	16
Seznam použitých zdrojů	18

Úvod

Útlý román Vítězslava Nezvala *Valérie a týden divů* se přímo nabízí ke zpracování pro soubor Laterny magiky. Poetickým jazykem plným různých neobvyklých obrátů je vytvářena tajemná atmosféra, kterou nelze úplně uspokojivě objasnit ani po dočtení. Nezval bez použití explicitně popisného jazyka vytváří takovou mentální reprezentaci textu, která na čtenáře působí dojmem živých obrazů. V nich se ústřední postava dospívající Valérie pohybuje. Někdy proplová, jindy zase spěšně prchá. Postupné zastavování jejího pohybu vede k tomu, že si jako čtenáři lépe uvědomujeme právě probíhající přítomný okamžik. Spolu s Valérií jsme vystaveni řadě dialogů. Ty lze rozdělit na ty, kterých se ona sama aktivně účastní, a na ty, které jen zpovzdálí poslouchá. Dostatek dialogů a evokativní styl podněcující imaginaci nabádá už poněkolkáté k novému uměleckému zpracování.

Pravděpodobně právě pro svou nejednoznačnost mohla být na samotném počátku 70. let minulého století uvedena do kin filmová adaptace Jaromila Jireše.¹ To by nebylo možné, pokud by Nezval neposkytl dostatek prostoru pro uchopení narativní linky. Otevírá se tak široké spektrum interpretačních přístupů, jejichž podobu formuje dobový kontext.

Režiséru inscenace Jakubu Šmídovi ve spolupráci s jeho tvůrčím týmem² se povedlo i se znalostí stejnojmenného filmového snímku zachovat nedoslovnou interpretaci. Namísto ukotvení v konkrétním a popisném světě ponechává diváka v prostoru lyrické obraznosti a subjektivního prožitku. Jeho inscenace *Valérie a týden divů*³ je multižánrová a vystupují v ní činoherci, šest tanečníků a jedna tanečnice. I přesto, že se inscenace přesunula do prostorů Stavovského divadla z důvodu opravy Nové scény, zachovává si styl typický právě pro Laternu magiku.

Následujících několik stránek věnuji průzkumu transformace literárního jazyka na ten jevištní. Impulzem pro tuto práci se stalo napětí, které je vždy přítomno ve snaze o divadelní zpracování, ať už literární nebo jiné předlohy. Jak literatura, tak divadlo mohou vytvářet narativní imerzi, která vzniká tehdy, když je recipient vtažen do příběhu. Zatímco literatura ji buduje především prostřednictvím jazyka a čtenářovy imaginace, divadlo ji konstruuje skrze jednání herců a jejich sdílenou přítomnost s publikem. Absorpcí prostředků z jiných uměleckých oblastí může být divadlo eklektičtější než jiná média. Nabízí se proto otázka, zda rozmanitost

¹ Film byl uveden do kin 3. září 1970 s Jaroslavou Schallerovou v titulní roli.

² Na inscenaci se podíleli: Hana Strejčková (dramaturgie), David Hlaváč (hudba), Petr Vítek (scéna), Eva Zezula (kostýmy), Jiří Pokorný (choreografie), Karel Šimek (světelný design), Jan Brambůrek (zvukový design), Ondřej Belica (kamera), Jindřich Trčka (producent videa) a Eva Chudomelová s Erikem Bartošem (animace).

³ Premiéra se uskutečnila 9. a 10. listopadu 2023 na Nové scéně s Anetou Kalertovou v titulní roli.

výrazových prostředků v inscenaci *Valérie a týden divů* vede k vyšší míře imerze než literární předloha.

Rozhodla jsem se pro analýzu inscenace zaměřenou na mapování použitých prostředků tvořící intermediální syntézu. Ty budu komparovat s těmi v literární předloze, které jsou pro své textové médium značně omezeny. V této práci budu vycházet z teorie imerze, která imerzi chápe jako základní kámen fenomenologie čtení nebo širěji řečeno prožitek umění.⁴ Prostřednictvím metodologie zaměřené na různé typy imerze v narativních strukturách budu zkoumat mechanismy pohlcení diváků a čtenářů.

⁴ Ryanová, Marie-Laure: *Narativ jako virtuální realita*, Praha, 2015, str. 17

1. Pravidla hry nejen na *jako by*

Pravidla hry a pravidla literatury se mohou na první pohled jevit tak, že fungují na podobné bázi, avšak liší se v několika bodech týkající se způsobu provedení. Za prvé pravidla sice hru vymezují a určují její základní podobu, v literatuře však větší význam mají deskriptivní konvence. Ty vznikají tehdy, když se větší počet autorů přiklání k určitému způsobu psaní či zacházení s literárními prostředky, aniž by byl tento postup závazný. Za druhé je třeba pravidla hry důsledně dodržovat, kdežto literatura může podporovat čtenáře v jejich kreativě. Nakonec je nutné podotknout, že pokud si každý text vytváří svá vlastní pravidla, pak se čtenář tento kód učí během procesu hraní; oproti tomu ve standardní herní situaci se hráč musí naučit pravidla před tím, než vstoupí na hrací pole.⁵

Když to porovnáme s tím, jak se pracuje s pravidly hry v tom divadelním slova smyslu, tak je nutné zdůraznit zejména bod dva a tři. V rámci druhého bodu je důležité si uvědomit, že dodržování pravidel slouží k minimalizaci důsledků, díky tomu nemají činy reálné životní dopady. Z tohoto důvodu nepředstavuje pro Valérii (Anetu Kalertovou) pokus o znásilnění ze strany misionáře Graciána (Filip Rajmonta) traumatizující zkušenost. Třetí bod poukazuje na událost, jež je ohraničena časem i prostorem. Časově začátkem a koncem, prostorově vstupem do předem vyhrazeného hracího prostoru. Tato konvencionalizovaná pravidla nám většinou nepřidělují role hráčů, nýbrž roli diváků či návštěvníků. Kukátková scéna s vyvýšeným jevištěm ve Stavovském divadle předznamenává tradiční prostorové oddělení jeviště a hlediště. Inscenace *Valérie a týden divů* zachovává obvyklý časový rámec vymezený počátečním potměním a závěrečným rozsvícením sálu pouze s několika výjimkami v podobě nasvícení části hlediště.

Pokud budeme zkoumat pravidla hry v rovině dějové, tak se divadelní představení chová stejným způsobem jako literární dílo. U obou médií není nutné ani žádoucí pochopit hned, co se děje. Předpokládá se, že pravidla hry nám mohou unikat, a proto není chyba, že si po nějaké době určíme vlastní. Není však ideální, aby to sklouzlo k frustraci, kterou doložím na příkladu hry *Prstýnek*. Hráči si v kruhu předávají imaginární prsten. Smysl hry je založen na pravidle, které znají alespoň dva z nich. Při předání prstenu je totiž nutné vyslovit kouzelné slovo „děkuji“. Ostatní odhalují pravidlo jen svým pozorováním.

Hra na *jako by* je klíčová pro rozvoj fantazie a sociálních dovedností. Setkáváme se s ní už jako děti a pak i v průběhu celého života. Je to tvůrčí aktivita, závislá jednak na uznání fikční pravdy všemi účastníky, ale také na jejich participaci v rámci přispívání do souboru fikčních pravd, které popisují svět hry.⁶ Podle M. L. Ryanové je zmiňovaná fikční pravda tvrzení, které je „pravdivé ve hře na *jako by*.“⁷ Takto působí na recipienty nejen literární a divadelní umění. Jedinečnost divadla

⁵ Ryanová, Marie-Laure: *Narativ jako virtuální realita*, Praha, 2015, str. 216

⁶ Ryanová, Marie-Laure: *Narativ jako virtuální realita*, Praha, 2015, str. 135

⁷ Ryanová, Marie-Laure: *Narativ jako virtuální realita*, Praha, 2015, str. 134

tkví mimo jiné v přímém využívání principu hry na *jako by*, který je základem každé hry a předstírání. Ze všech médií má principiálně nejblíže k této symbolické hře⁸, se kterou se lze setkat u dětí v mateřské škole. Zobrazovaná divadelní skutečnost vzniká zejména prostřednictvím herců, kteří svým jednáním přispívají do souboru fikčních pravd. Pomocí svého hlasu, mimiky, pohybu těla a jiných projevů komunikují s ostatními divadelními prostředky, což je ve výsledku pro prezentovanou realitu světotvorné. Fikční pravda může fungovat jen tehdy, když ji společně akceptují herci i publikum.

V představení *Valérie a týden divů* se diváci sice nemusí aktivně podílet na tvorbě zobrazované fikční reality, ale je jim poskytnuta ta možnost. Jednání herců totiž přesahuje i do prostoru hlediště. Tímto krokem herci překračují architektonicky vyměřený prostor pro diváky, což vlastně nepřímo dovoluje divákům zasáhnout do pravidel hry na *jako by*. Současně s tím se naše pozornost přesouvá do řad sedadel, která sdílíme s dalšími návštěvníky. Na vylézající herce a tanečnický z bočních vchodů hlediště je upozorněno kuželem světla, jenž osvítí i některé z nás, a my si nedobrovolně uvědomujeme, že v hledišti sedíme i s ostatními. Už nejsme pouze anonymními pozorovateli v potměšilém sále, plně pohlcenými záhadným světem Valérie. Záměrně akcentovaná pasivita ostatních přihlížejících vytváří zcizovací efekt a připomíná nám, že sledujeme divadelní inscenaci.

Nedílnou součástí hry jsou věci, které představují věci jiné. Podle toho, jak se k nim herci vztahují, dochází k jejich přeměně na věc jinou. Neztrácí však svou původní podobu, a tak se do ní mohou kdykoliv navrátit. V inscenaci *Valérie a týden divů* jsou od začátku do konce na scéně dva domy. Jeden, který zabírá téměř celé jeviště a je průřezem babiččina domu, v němž se pohybují herci i tanečníci. Druhý představuje miniaturu tohoto domu. Díky lávce, která vede k drobným dveřím, je kurníkem pro slepice. Ve chvíli, kdy tanečníci odejmou střechu, se stává miniatura domu pro Valérii vězením. Tento variabilní domeček pro panenky slouží jako věcný atribut jednání, něco vsunutého mezi aktéry a diváky, co podporuje událost.⁹

⁸ Sémiotická funkce této hry vytváří dva druhy nástrojů: 1. *symbols*, které jsou „motivované“, tj. v něčem se podobají tomu, co označují; 2. *znaky*, které jsou libovolné neboli konvenční. (viz Piaget, Jean: Psychologie dítěte, Praha, 2014, str. 51)

⁹ Kotte, Andreas: Divadelní věda, Praha, 2010, str. 177

2. Adaptace neboli mediální transfer

Narativní imerze v divadle vzniká prostřednictvím různých postupů a prostředků, jež vycházejí ze specifické povahy divadelního média. Obecně vzato, účinně působí využití známého divadelního prostředku netradičním způsobem, který diváka překvapí. Pohlcení diváka příběhem, ale nespočívá jen ve své neotřelosti provedení, která je důležitá pro udržení našeho zájmu, ale také v koherenci vytvářeného světa.

Nynější performativní formy usilují skrze syntézu interakce s imerzí o stále intenzivnější pohlcení recipienta. Vybízejí diváky k individuálním cestám v rámci připraveného prostoru, kde mají buď možnost jen pozorovat a nezasahovat do děje, nebo mohou i aktivně měnit průběh představení. Interakce už není přítomna jen na úrovni vztahů mezi účastníky divadelního jednání. Je stále častěji rozšiřována také na diváky se snahou o minimalizaci důsledků¹⁰, která se týká obou zúčastněných stran. Z diváků se stávají spíše návštěvníci či průzkumníci, a tudíž jsou na ně také kladeny jiné nároky, jako je například jejich fyzické zapojení. Tento přístup si už neklade za cíl jen boření čtvrté stěny, ale úplné zrušení hranic tak, že se aktéry stanou všichni přítomní. Smiřováním dvou přístupů, imerzního a interaktivního, je sledována ambice dosáhnout co možná nejhlubšího zážitku. Oproti tomu ve *Valérii a týdnu divů* dochází v důsledku voyeurské pozice diváků k vrstvení lokální, gestické, akustické i věcné akcentace herců. Díky téměř nulové možnosti reálných důsledků je postupně utvářeno svébytné prostředí inscenace, kde je soustředěna pozornost převážně na herecké jednání.

Když budeme brát text jako svět, lze roli jazyka nejlépe přirovnat k zrcadlu.¹¹ „Divák se nedívá na povrch zrcadla, nýbrž do jeho hloubi, kde objevuje trojrozměrnou realitu.“¹² V divadle je nám tato trojrozměrná realita už předváděna. Jsme tak oproštěni od nahlížení skrze zrcadlo jazyka do světa textu. Jakub Šmíd spolu s tvůrčím kolektivem určil, co a v jaké podobě bude pomyslné divadelní zrcadlo odrážet. Sám v něm zahlédl něco, co čtenářům předlohy mohlo uniknout. Do nedoručených míst v předloze zasazuje svou interpretaci. Tímto způsobem získává divadlo svůj tvar. Forma není s obsahem v kontrastu, ale spíše s ní splývá. Nedá se tedy říct, že by se jednalo o kontroverzní či provokativní zpracování, o kterém by se jeden den vášnivě diskutovalo a druhý den by se na něj zapomnělo. Místa dourčení nesklouzávají k doslovnosti či popisnosti. Tajuplnost, jež je neodmyslitelná od tohoto Nezvalova románu, ponechal a posílil téma ženských rituálů, zrození a umírání. Sám Valériin přechodový rituál není pouze tématem, ale ústředním motivem, kterého využívají obě adaptace. Rituál je tvořen třemi standardními fázemi: 1) oddělení od profánního světa, 2) cesta na nebezpečné místo, kde se

¹⁰ Scénické události jsou akcentované (lokálně, gesticky, akusticky, pomocí věcných atributů) a jejich důsledky se minimalizují. (viz Kotte, Andreas: Divadelní věda, Praha, 2010, str. 30)

¹¹ Ryanová, Marie-Laure: Narativ jako virtuální realita, Praha, 2015, str. 227

¹² Ryanová, Marie-Laure: Narativ jako virtuální realita, Praha, 2015, str. 227–228

odehraje symbolická smrt, 3) duchovní znovuzrození a návrat do každodenního světa.¹³

Nyní se budeme věnovat tomu, jak k imerzi přispívá intermedialita a mediální transfer. Inscenace především pracuje s filmovou projekcí. Pomocí ní jsou zdi jednotlivých pokojů babiččina domu „vytapetovány“. Nepředstavují však jedinou projekční plochu. Pracuje se také s propustným plátnem, které jednak zachycuje promítané obrazy a jednak umožňuje průhled na jednání uvnitř domu. Promítané obrazy tvoří převážně detailní záběry tváří Tchoře, Valérie či Orlíka. Z tohoto počínu je patrná snaha o syntézu tradičních a progresivních prvků s cílem vytvořit rezonující divácký prožitek. Za tradiční prvek lze považovat filmovou projekci jako takovou, zatímco progresivní je způsob jejího použití, zejména volba promítaného obsahu, projekčních ploch a četnost jejího výskytu v inscenaci. Syntézu, která se má přenést do vědomí recipientů, lze chápat jako oscilaci mezi dvěma póly – tradicí a progresí. Napětí vznikající mezi naší představou o zpracování představení, která může vycházet i z jiného mediálního zpracování a atraktivní novostí, pak může působit imerzně nebo naopak rušivě.

¹³ Ryanová, Marie-Laure: *Narativ jako virtuální realita*, Praha, 2015, str. 346

3. Prostorová a emocionální imerze

Imerze je proces, při němž se recipient imaginativně přesouvá z aktuálního světa do světa fikčního. V rámci literárního média nejde o fyzické přemístění, ale o přesun centra vědomí. M. L. Ryanová rozlišuje v rámci teorie imerze minimální formu přemístění od té silnější. U minimální stačí, když dokážeme přemýšlet nad konkrétním objektem umístěným v jiném než našem časoprostoru. Na to se váže silnější forma přemístění. Ta už pracuje s tím, že si dokážeme představit nejen objekt, ale i svět, který ho obklopuje, a zároveň i sebe sami v tom světě.¹⁴ *Valérie a týden divů* přemísťuje skrze silnější formu, a to především prostřednictvím intenzivního působení na čtenářské smysly, nikoli pouze skrze statické obrazy.

Ztotožnění se s budovaným světem umožňují i místa nedourčenosti. Dostáváme tak příležitost domýšlet chybějící místa tím, že je doplňujeme vlastními zkušenostmi. Ty jsou následně natolik prolнутy s místy dourčenými Nezvalet, že je již nelze od sebe oddělit. U čtení si totiž neuvědomujeme podíl své vlastní invence, která úzce souvisí s interpretací textu. Vytváří to jednak citový vztah k prostředí, protože nám není zcela cizí, a jednak pocit našeho vlastního zhmotnění na scéně. Ve *Valérii a týdně divů* je prostor omezen na poměrně malý dívčín svět, který zahrnuje babiččín dům, zahradu, náměstí, Hedvičín pokoj a okolní přírodu. Vztah recipienta ke krajině je posilován tím, že prezentované prostory vycházejí z míst, která jsou většině čtenářů známá. Z toho důvodu je prostorová imerze úzce propojena s emocionální imerzí.

Samotná zápletky se podobá těm, které nalezneme v pohádkových narativech. Nechybí zde zastoupení kladných a záporných postav, magická opakovatelnost nebo šťastné rozuzlení. Spíše než fabule se mnou rezonují estetické vlastnosti textu, které se týkají psychofyzického přemístění. K imerznímu zážitku ze čtení, který můžeme nazývat i ztracením se v knize, pak notnou dávkou přispívá častý výskyt dialogů. To může způsobit pocit toho, že už zcela žijeme uvnitř popisované situace, a tak zapomínáme na to, že čteme.

Za předpokladu, že emocionální účast na vyprávěném narativu může vyvolávat emoce srovnatelné s těmi, které prožíváme ve skutečném životě, je na místě zkoumat, jakou roli v tomto procesu hraje zvolené médium. V divadelním představení může dojít ke kolapsu hranice mezi fikčním a skutečným světem, ale prodělávají ho především děti, kterým trvá mnohem déle pochopit důsledky dělení hry na *jako by* od skutečnosti. U dospělých diváků bývá častějším zdrojem emocionální reakce odpudivost reprezentovaného objektu nebo přesvědčení, že se zobrazovaná událost může stát i v realitě. Divadelní adaptace Jakuba Šmída však neprezentuje natolik odpudivé obrazy, aby docházelo k setření hranice mezi obrazem a skutečností. Pohádkový charakter Valériiina příběhu zároveň brání tomu, aby diváci pociťovali bezprostřední obavu, že by se podobné události mohly stát jim

¹⁴ Ryanová, Marie-Laure: *Narativ jako virtuální realita*, Praha, 2015, str. 123

samotným. Dalším důležitým momentem emocionální účasti je strach o druhé, který lze považovat za projev empatie vůči postavám.¹⁵

Ačkoli se v literární předloze i inscenaci *Valérie a týden divů* opakovaně objevuje motiv ohrožení a smrti, dominantní emocí se nestává strach, ale empatie vůči Valérii. Tento empatický vztah je navíc v inscenaci utvářen intenzivněji než v literární předloze. Lze tak pozorovat, že divadelní inscenace buduje emocionální imerzi především prostřednictvím vztahu diváka k Valérii, zatímco literární předloha zakládá emocionální angažovanost spíše na imaginativně konstruovaném prostoru a atmosféře fikčního světa.

Absenci strachu přičítám důvěře v magičnost fikčního světa, která by pravděpodobně vše dokázala vyřešit. Magičnost ustupuje v okamžiku, kdy jsme prostřednictvím Valérie konfrontováni postavou misionáře. Velký psychický tlak, který se propisuje až do fyzických pocitů nevolnosti, je vyvolán scénou sexuálního napadení ze strany misionáře Graciána. Divadelní adaptace zprostředkovává tyto výpovědi citově působivěji. Valérie v inscenaci prostřednictvím poetických písní odhaluje své nitro, přičemž k některým z nich napsala texty sama představitelka titulní role na základě vlastních asociací vzniklých při čtení scénáře. Začleněním hudby se vytváří hlubší emocionální imerze, než jakou je schopna nabídnout předloha.

Důležitou scénou je úplné finále inscenace, které rozhodně aspiruje na katarzní závěr. V tomto případě emocionální imerze vrcholí souhrou několika faktorů. Valérie zpívá píseň „Kdo?“, v jejímž textu si na otázku sama odpovídá: „Já“. Zároveň hoří babiččin dům, který byl dějištěm celé podívané. Kombinace těchto dvou skutečností vytváří směs pocitů, které jsou přesně tím očišťujícím, čím má katarze a potažmo rituál být. Víme, že Valérie vyrostla a začíná s tzv. čistým štítem. Současně však lze propadnout myšlence, co s Valérií bude, když teď o všechny přišla. Této hořkosti nás Nezval nevystavuje.

¹⁵ Ryanová, Marie-Laure: *Narativ jako virtuální realita*, Praha, 2015, str. 185–186

4. Strukturální imerze

Tento typ imerze vzniká v literatuře díky organizaci a výstavbě vyprávění. Jako čtenáři jsme neustále nuceni vytvářet hypotézy a ověřovat je dalším čtením. Jedna z pozoruhodností tohoto literárního díla tkví už v samotném formálním zařazení. Ačkoli se svou útlostí vymyká románu a podobá spíše novele, sám Nezval ho nazývá černým románem. V první řadě zde dochází k rozrušení našeho očekávání pomocí poměrně náročné kompozice, ze které se snažíme pochytit, co by mohlo nasvědčovat tomu, že se jedná o realitu nebo sen. Ve fikčním světě nezastáváme roli vnějšího pozorovatele, nýbrž jsme do něj skrze postavu Valérie přímo vpuštěni. M. L. Ryanová využívá pojmenování J. R. Hilgardové, podle kterého se dostáváme do „snění, ve kterém víte, že je to sen.“¹⁶ Ocitáme se ve stejném vykloubeném světě jako dospívající dívka a podobně jako ona se jej pokoušíme objasnit představou, že jde pouze o sen.

Text byl vytvořen v primárním světě, ve kterém žijeme a čteme texty. To znamená, že primární svět vždy představuje určitý předobraz světa sekundárního, tedy fikčního. Při četbě dochází k identifikaci čtenáře prostřednictvím hledání a ideálně i nacházení podnětů odkazujících k primárnímu světu. To se může stát v tomto textu plném symbolů takovou hrou na zámek a klíč.

Ve většině narativních textů je fikční svět zprostředkován prostřednictvím vypravěče, který je třeba odlišovat od skutečného autora díla. Také ve *Valérii a týdnu divů* je vyprávění po většinu textu vedeno prostřednictvím vypravěče, přičemž až v závěrečné kapitole dochází k narušení tohoto uspořádání. Nezval volí vypravěčský postup s dominantní er-formou, ale zároveň vidí do pohledu Valérie, takže tvoří něco mezi ich-formou a er-formou. My jako čtenáři tak vnímáme to, co vnímá hlavní postava. Probíhá ztotožnění se s jejím tělem a díky tomu je umocňován pocit, že zastáváme skutečné místo ve fikčním světě. Text vytváří dojem hry rozehrávané s Valérií a potažmo s námi v rámci děje. Hra skládá ze tří vzájemně závislých operací: 1) čtenář si představí sebe sama jako příslušníka světa, 2) předstírá, že propozice, které text předkládá, jsou pravdivé, 3) podrobuje se instrukcím, které text dává představivosti, tím, že vytváří mentální obraz světa.¹⁷

Estetická kvalita Nezvalova textu bezesporu podporuje čtenářův vlastní výkon a napomáhá tak k zvýšení imerzního prožitku. V poslední kapitole je však estetika na hraně a možná i trochu za ní. Sled těžko uchopitelných metafor lze doložit tímto výňatkem: „...z nichž se vrhalo vysílené slunce jak růžová veverka do tmy hvozdů a nad nimiž přecházelo nebe do smaragdu nekonečna.“¹⁸ Kdyby jich figurovalo v textu více, mohlo by se snadno stát, že ovládnou narativ a děj by se rozpadl.

¹⁶ Nell, Victor: *Lost in the Book*, 1988, str. 212

¹⁷ Ryanová, Marie-Laure: *Narativ jako virtuální realita*, Praha, 2015, str. 136

¹⁸ Nezval, Vítězslav: *Valérie a týden divů*, Praha, 1994, str. 140

Závěrečná kapitola je specifická zároveň tím, že nás vypravěč nečekaně oslovuje následující větou: „Všichni čtenáři poznali jistě mladou dvojici.“¹⁹ Po celou dobu čtení jsme byli ponořeni do světa textu, který nám je rázem zcizen prostřednictvím několika překombinovaných metafor. Jediná věta nás náhle navrácí do role čtenářů, o niž jsme byli Nezvalovou mistrně odehranou hrou dočasně připraveni.

Na trochu jiných základech vzniká napětí, které se buduje mezi tím, jaký fikční svět jsme si vytvořili při čtení předlohy, a tím, jaký fikční svět si vytvořil režisér inscenace. Je nám tak umožněno seznámit se s odlišným způsobem interpretace prostřednictvím jiných výrazových prostředků, než s jakými se setkáváme při četbě. *Valérie a týden divů* jakožto multižánrová inscenace využívá široké spektrum divadelních postupů. Prolíná se činohra s tancem a pohybovým divadlem, vystupuje zde chór tanečníků (Matyáš Ramba, Jindřich Panský, Matěj Petrák, Alexander Sadirov, Vojtěch Rak a Dalibor Lekeš), který je v několika případech doplňován o sólistku ztvárňující Hedviku (Jaroslava Rameš Janečková).

Taneční chór ztělesňující atmosféru většiny scén není na rozdíl od antického chóru vokálně přítomný, je přítomný pouze fyzicky. Nejen pohybem, ale i střídáním kostýmů na sebe tanečníci strhávají většinu pozornosti. Provokují především právě svou tělesností, která je několikrát v kontrastu s tím, co znázorňují. Někdy jsou realizováni jako kolektivní postava, která zdůrazňuje jednotu celku. Příkladem může být karikovaná představa panenské jednoty nebo fantomická figura Tchoře. Stejnou měrou může být chór chápán jako prostředek Tchořovy manipulace i jako prostředek ztvárnění vnitřních konfliktů postav. Tchoř je koneckonců hybatelem většiny konfliktů. S jednotlivými postavami se chór dostává do střetů, kdy se jich různě dotýká a když kladou odpor, tak jim i brání v pohybu, čímž zásadně ovlivňuje dějový vývoj.

V několika situacích jsou členové chóru zakryti maskami. Při přenášení věží vytvořených z plat od vajíček, které jim záměrně zakrývají obličej, lze hovořit o masce pohybující se na pomezí objektového divadla (viz obr. 3). V jiné scéně jsou jejich hlavy zcela zahaleny rudými kokrhely či střapci. Zdůrazňují se tak jejich pohyby těla a také zbytek kostýmu, což jsou vysoké holínky s vyzývavými řemínky. Herečka Eva Leinweberová ztvárňující babičku, avšak v této scéně převlečená do kostýmu mladé sestřenice Elzy, nápadně připomíná postavu ďábla z *Black Ridera* od Roberta Wilsona. Tento dojem umocňuje její výrazné líčení a kabaretová hudba (viz obr. 4).

Hudební složka určuje rytmus inscenace a dokáže tempo dění jak zrychlovat, tak zpomalovat. Jevištní akce si tak zachovává dynamický charakter a rozehráním několika paralelních scén současně evokuje percepční mnohohvrstevnatost skutečného světa. V takovém souladu dokáže divákova pozornost kmitat a není zbytečně zahnána do krajností, které by ji přesytily natolik, že by došlo k nezáživnému či nestravitelnému prožitku. Vždy na sebe bude nějaké jednání na jevišti strhávat větší pozornost podle toho, co zrovna má být hlavním bodem sledování, a co jen podkresem nebo rušivým elementem. Spíše než o skutečnou

¹⁹ Nezval, Vítězslav: *Valérie a týden divů*, Praha, 1994, str. 141

svobodu se jedná o iluzorní pocit možnosti volby. Režijní vedení inscenace může soustavně určovat, na co má divák zaměřit svou pozornost.

5. Senzorická imerze

Umění často poukazuje na proměnu lidského vnímání a na postupné oslabování senzitivity vůči podnětům přicházejícím ze skutečného světa. Jazykové prostředky Nezvalova textu nevytváří pouhou projekci obrazů ze sekundárního světa. Jsou především intenzivní aktivací smyslové představivosti čtenáře. Aktivace je realizována synesteticky²⁰, a to buď v rámci jedné věty či souvětí, nebo napříč několika větami. Tento stylistický prostředek prostupuje celým Nezvalovým textem. Nejčastěji vtahuje čtenáře do zobrazované scény kombinací sluchové, haptické a čichové zkušenosti. „Bylo slyšet vzrůstající stony a ve chvíli, kdy se zdálo Valérii, že ta milující dvojice umírá, škrta zápalka a plamen svíce ozářil pokoj.“²¹

Jazykové prostředky vytvářejí dojem mimořádné živosti a smyslové intenzity, díky níž fikční svět působí výrazněji a podmanivěji než běžná každodenní zkušenost. Text nám umožňuje soustředit se na zapojení všech smyslů v situacích, které jsou mnohdy mimo rámec naší zkušenosti. Tento účinek lze vysvětlit také prostřednictvím Šklovského konceptu ozvláštnění: „Cílem umění je dát pocit věcí jako faktů vidění, nikoli faktů poznání; metoda umění je metoda „ozvláštnění“ věcí a metoda znesnadnění formy zvětšující obtíž a délku vnímání, poněvadž proces vnímání je umění sám o sobě cílem a musí být prodlužován...“²² Právě prodlužování a intenzifikace procesu vnímání umožňuje literárnímu textu soustředit pozornost recipienta na jednotlivé smyslové podněty způsobem, který se odlišuje od běžné zkušenosti.

Divadlo může přenést tento jazykově – stylistický prostředek na jeviště tak, že ho rozvine do podoby reálných vjemů, které na diváka působí simultánně. Podobně jako v každodenní realitě je i v divadle recipient konfrontován s množstvím paralelně probíhajících vjemů, které není schopen vnímat se stejnou intenzitou zároveň. Právě tato blízkost reálné zkušenosti omezuje potenciál divadla k dosažení maximální senzorické imerze. V Nezvalově textu je prodlužování procesu vnímání určité situace účinnější než v rámci scénického jednání.

²⁰ Pavera, Libor: Lexikon literárních pojmů, Olomouc, 2002, str. 224

²¹ Nezval, Vítězslav: Valérie a týden divů, Praha, 1994, str. 63

²² Šklovskij, Viktor Borisovič: *Umění jako metoda*, Praha, 2003, str. 14

6. Komparace scén

6.1 Kázání

K dostaveníčku andělů²³ přirovnává Nezvalův vypravěč mladé dívky, které přišly na pobožnost misionářů. Tuto představu vizualizoval Jakub Šmíd pomocí tanečního chóru oblečeného v bílé přehozy zakrývající tvář a odhalující dlaně a nohy pouze od kolen níže. Zakrytí obličejů potlačuje individualitu jednotlivých členů chóru a vytváří dojem jednotného, těžko rozlišitelného celku. Ten je doplněn o odhalené mužské nohy obuté do černých lodiček na podpatku. Svalnaté a ochlupené nohy vytvářejí výrazný vizuální kontrast vůči zbytku kostýmu a přispívají k ambivalentnímu vyznění celé skupiny. Napětí vzniká také mezi jednoduchostí bílých rouch a výrazností černých lodiček. Komické vyznění výjevu je navíc umocněno cupitavým pohybem mužského chóru. Výjev zároveň získává znepokojivý charakter, který odpovídá Valériinu snovému prožívání situace. Valérie se totiž mezi těmito bytostmi pohybuje v mráкотném či snovém stavu.

V knize misionář s hlavou Tchoře káže všem příchozím pannám: „Jsi alabastrové podání ruky v morovém domě plném much... Jsi ulita, v níž budou znít budoucí věky... Jsi broskev krvácející červenou krví...“²⁴ Synestetické propojení těchto vět vyvolává gradační dojem, který přechází až do naléhavosti připomínající zvířecí dychtivost. Souzvuk několika smyslových vjemů se váže na silnou vizuální představu, do které vstupujeme. Náročnost vizualizace je vyvažována navozením jednoduše představitelných smyslových prožitků haptického, sluchového, čichového a chuťového charakteru.

Téma panenství, které je v této scéně výrazně přítomné, je podpořeno právě jednotným kostýmním řešením celého chóru. Nelze opomenout ani Valériin kostým, jenž je celý žlutý a nařasený. Působí nadýchaným dojmem podobně jako paruka, která nemá daleko od trvalé z osmdesátých let. Zatímco Valérie má na hlavě tento útvar přibližující se zjevu vrabčího hnízda, paruka její babičky asociuje spíše ošatku na vejce. Umístění Valérie do středu skupiny způsobuje stržení divácké pozornosti do té míry, že se stává mezi bílými rouchy žlutkem obklopeným bílkem. Opakovaní obdobných vizuálních motivů napomáhá propojení jednotlivých scén a posiluje vnitřní soudržnost inscenace. Mužům kromě nohou jsou vidět i dlaně sepnuté v mandorlu palcem a ukazováčkem. Toto gesto navíc koresponduje s prvky přítomnými v Nezvalově textu: „Tvé lůno je alabastrová miska, již žehnám svým palcem a ukazováčkem.“²⁵

²³ Nezval, Vítězslav: Valérie a týden divů, Praha, 1994, str. 23

²⁴ Nezval, Vítězslav: Valérie a týden divů, Praha, 1994, str. 23

²⁵ Nezval, Vítězslav: Valérie a týden divů, Praha, 1994, str. 25

6.2 Pomocník

Ve srovnání s předchozí scénou se tato výrazně drží dialogu obsaženého v předloze. Kvůli naléhavosti a tísnivému charakteru dialogu mezi Valérií a misionářem Graciánem je vizuální stránka upozaděna. Scéna vrcholí pokusem o znásilnění, dokud Valérie nouzově nepolkne svou náušnici, která způsobí to, že jí tělo klesne mrtvolně na postel.

Na emocionálně imerzní jednání postav navazuje netradiční forma projekce realizovaná prostřednictvím propustného plátna. To je zavěšeno tak, aby pokrývalo celý průřez babiččina domu. Divák může současně sledovat nehybné tělo Valérie a její projekční podoby pohybující se prostorem domu. Její projekční podoby jsou dvě zvětšeniny Valérie a jsou promítány na propustné plátno. Zároveň tak můžeme pozorovat i Graciána, který reaguje na jejich přítomnost a propadá tak čím dál větší panice.

Závěr

Interpretace literárního i divadelního díla musí být založena na argumentech opřených o textovou a inscenační analýzu. Zároveň však vzniká z bezprostředního setkání s dílem, jehož součástí jsou i prvotní dojmy, emoce a míra recipientova ponoření do fikčního světa. Pokud by se neuskutečnilo toto propojení mezi uměním a recipientem, naše hodnocení by se omezilo na mechanický výčet prostředků, které by pro nás nebyly nijak imerzní. Náhled prostý jakéhokoliv napojení zamezuje úplnému proniknutí z primárního do sekundárního světa.

Režisér Jakub Šmíd pracuje s vyvážením imerzních a distancujících postupů. Přestože inscenace usiluje o vtahování diváka do fikčního světa, pravidelně tento proces narušuje vstupy tanečníků a herců z bočních vchodů hlediště. Tyto momenty připomínají samotnou divadelní situaci a zbraňují tomu, aby se divák zcela ponořil do zobrazované skutečnosti.

Způsoby, jakými literatura a divadlo pracují s různými typy imerze, přispěly k hlubšímu porozumění čtenářské a divácké recepce. Zároveň tento ponor osvětlil problematiku přenosu narativu z jednoho média do druhého. Na *Valérii a týdně divů* Vítězslava Nezvala lze doložit, že hra rozehrávaná textem v recipientově mysli zůstává pro divadelní zobrazení jen obtížně převoditelná. Paradoxně tak literatura dokáže recipienta psychofyzicky přemístit lépe než samotná návštěva divadla. Poslední kapitola Nezvalova románu navíc naznačuje, že si autor tuto rozehranou hru plně uvědomuje. Nejde totiž o imerzi ukončenou samotným čtenářem zavřením knihy, ale o její vědomé narušení samotným Nezvalet prostřednictvím přímého oslovení recipienta.

Obrazová příloha

Obr. 1



Obr. 2



Obr. 3



Obr. 4



Seznam použitých zdrojů

Prameny

NEZVAL, Vítězslav: *Valérie a týden divů*, 4. vydání, Praha: Kentaur/Polygrafia, a.s., 1994

NEZVAL, Vítězslav: *Valérie a týden divů* [divadelní inscenace], režie Jakub Šmíd, Národní divadlo, soubor Laterna magika, Praha, představení dne 29.12. 2025

Literatura

RYANOVÁ, Marie-Laure: *Narativ jako virtuální realita, Imerze a interaktivita v literatuře a elektronických médiích*, překlad Eva Krásová, 1. vydání, Praha: Academia, 2015

ŠKLOVSKIJ, Viktor Borisovič: *Umění jako metoda*, In: *Teorie prózy*, překlad Bohumil Mathesius, Praha: Akropolis, 2003

PIAGET, Jean a INHELDER, Bärbel: *Psychologie dítěte*, překlad Eva Vyskočilová, 6. vydání, Praha: Portál, 2014

KOTTE, Andreas: *Divadelní věda, Úvod*, překlad Jana Slouková, 1. vydání, Praha: KANT, 2010

NELL, Victor: *Lost in the Book*, 1988

WALTON, Kendall: *Mimesis as Make-Believe*, 1990

GERRIG, Richard: *Experiencing Narrative Worlds*, 1993

PAVERA, Libor a VŠETIČKA, František: *Lexikon literárních pojmů*, Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 2002

Fotografie

BRTNICKÝ, Vojtěch

dostupné z: <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/predstaveni/valerie-a-tyden-divu-146378955>

Podcast

K jádru věci: VALÉRIE A TÝDEN DIVŮ

dostupné z: <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/predstaveni/valerie-a-tyden-divu-146378955>