

Univerzita Karlova v Praze

Fakulta humanitních studií

Katedra Elektronické kultury a sémiotiky



Bc. Petra Axmanová

DIVADELNÍ ZNAKY V PŘEDSTAVENÍ

ŠKOLA MALÉHO STROMU

Diplomová práce

Vedoucí práce: **Prof. PhDr. Miroslav Marcelli, CSc.**

Praha 2010

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu. Současně dávám svolení k tomu, aby tato práce byla zpřístupněna v příslušné knihovně UK a prostřednictvím elektronické databáze vysokoškolských kvalifikačních prací v repozitáři Univerzity Karlovy a používána ke studijním účelům v souladu s autorským právem.

V Praze dne 17. září 2010

Bc. Petra Axmanová

Poděkování

Na tomto místě bych chtěla poděkovat vedoucímu práce Prof. Miroslavu Marcellimu za poskytnuté rady a podklady, bez kterých by tato práce nevznikla. Děkuji Mgr. Tamaře Kováčové za kritické připomínky a impulsy pro psaní této práce a své rodině za podporu a velkou trpělivost. Děkuji také Ivetě Duškové a Petře Bílkové za to, že daly vzniknout tak inspirativnímu představení a za poskytnutí záznamu tohoto představení.

1. OBSAH

1.	OBSAH.....	4
2.	ÚVOD.....	7
3.	TEORETICKÁ ČÁST.....	9
3.1.	SÉMIOTIKA	9
3.1.1.	Počátky sémiotiky.....	9
3.1.2.	Moderní sémiotika	11
3.1.3.	Znak	11
3.1.4.	Znakové systémy	17
3.1.5.	Význam znaku	18
3.1.6.	Jazyk a komunikace	18
3.1.7.	Podmínky komunikace dle axiomů Paula Watzlawicka.....	19
3.2.	SÉMIOTIKA A UMĚNÍ	21
3.2.1	Význam uměleckého díla a kódování.....	22
3.2.2	Sémióza.....	24
3.2.3	Neomezená sémióza a možnosti interpretace díla dle Eca	24
3.3.	SÉMIOTIKA DIVADLA	27
3.3.1	Vznik moderní sémiotiky divadla.....	28
3.3.2	Současná sémiotika divadla	30
3.3.3	Divadlo jako kulturní systém.....	30
3.3.4	Filozofické předpoklady divadelní tvorby	31
3.4.	DIVADLO JAKO SÉMIOTICKÝ SYSTÉM.....	32
3.4.1	Divadlo versus performance	33
3.4.2	Drama.....	34
3.4.3	Divadelnost	35
3.4.4	OstENZE jako způsob sdělování v divadle	36
3.4.5	Znaky v divadle	38
3.4.6	Podmínky divadla	41
3.4.7	Základní komponenty dramatické tvorby.....	42
3.4.8	Komponenty divadelní tvorby	43
3.4.9	Literární složka divadla	44
3.4.10	Divadelní inscenace (dramatizace).....	44
3.4.11	Vypovídání.....	46

3.5.	NEVERBÁLNÍ KOMUNIKACE.....	46
3.5.1	Neverbální komunikace v divadle	50
3.5.2	Gesta	51
3.5.3	Gesto v antropologické perspektivě.....	52
3.5.4	Typy gest.....	54
3.5.5	Klasifikace gest dle jejich funkce	54
3.5.6	Divadelní gesto	56
4.	EMPIRICKÁ ČÁST	58
4.1	ZÁKLADNÍ INFORMACE O PŘEDSTAVENÍ.....	58
4.2	HLAVNÍ TÉMA PŘEDSTAVENÍ A ZPŮSOB VYPRÁVĚNÍ	59
4.3	VÝSKYT DIVADELNÍCH ZNAKŮ V PŘEDSTAVENÍ PODLE DĚLENÍ FISCHER-LICHTE	61
4.3.1	Zvukové, vizuální a herecké komponenty představení.....	63
4.4	PŘÍKLADY PRÁCE S REKVIZITOU	66
4.5	VÝZNAMOVÉ PROMĚNY KONSTRUKCE	72
4.6	NEVERBÁLNÍ KOMUNIKACE V UKÁZKÁCH Z PŘEDSTAVENÍ	73
4.6.1	Herecká práce s gestem – typy gest – v uvedených situacích	81
4.7	PODMÍNKY KOMUNIKACE A REPREZENTACE POSTAV HERCEM PODLE FISCHER-LICHTE APLIKOVANÉ NA PŘEDSTAVENÍ.....	82
4.8	PROMĚNY HERECKÝCH POSTAV V PŘEDSTAVENÍ.....	85
4.9	PODMÍNKY KOMUNIKACE PODLE MUKAŘOVSKÉHO.....	87
5.	ZÁVĚR.....	89
6.	LITERATURA.....	92

ABSTRAKT

Tato práce se zabývá znakem a jeho teorií, se zaměřením na znak v umění, s důrazem na divadelní znak. Je zde nastíněna i problematika podmínek komunikace a tvorby významu. Praktická část je zaměřena na analýzu výskytu konkrétních divadelních znaků v představení Škola malého stromu a na ukázkách z představení detailně rozebírá tyto divadelní znaky a tvorbu významu v práci s gestem. Dále sleduje proměny hereckých postav a analogovou a digitální komunikaci. Zabývá se otázkou, jak lze téměř bez rekvizit, kulis a kostýmů vytvořit široké spektrum postav a prostředí ve velmi rozmanitých situacích. V závěru práce jsou shrnuty poznatky, vyplývající z rozboru neverbální komunikace.

ABSTRACT

The thesis examines a sign and its theory, focusing on the function of sign in art, particularly in theatre. Both communication conditions and meaning production are covered. The practical part analyzes particular theatrical signs in 'The Education of Little Tree' performance. Selected parts of the performance are examined in detail with regards to the theatrical signs and generating meaning in terms of work with gesture. Further it studies changes of actors' characters and as well as analogue and digital communication. It deals with the question how to create a wide range of characters and settings while using only a very limited selection of props, coulisses and costumes. The results of nonverbal communication analysis are presented in the conclusion of the thesis.

KLÍČOVÁ SLOVA

sémiotika, znak, význam, drama, divadelnost, ostenze, divadelní znak, neverbální komunikace, gesto, digitální a analogová komunikace

KEYWORDS

semiotics, symbol, signification, drama, theatricality, ostension, theatrical sign, nonverbal communication, gesture, digital and analogic communication

2. ÚVOD

Se znaky, které pro nás mají nějaké významy, se setkáváme neustále. Jsou podmínkou našeho myšlení, které se odehrává v jazyce, a tedy i komunikace s ostatními lidmi. Setkáváme se s nimi i v každodenních činnostech – otevřeme-li knihu a vidíme písmena skládající se ve slova a věty. Znaky vidíme v mapách, na tlačítkách telefonu, na dopravních značkách na ulici a na mnoha dalších místech.

Člověk touží zanechávat ve světě po sobě nějaké stopy, něco vytvořit: napsat knihu, zanechat potomky, postavit dům či navrhnout stavbu. Ve vědě např. přijít na novou teorii nebo technologii, apod. A velmi širokou a plodnou oblastí je umění. Naše pocity a zážitky můžeme sepsat, zhudebnit, namalovat, složit o nich píseň či skladbu pro hudební nástroje, napsat divadelní hru, ztvárnit postavu v divadle. V přirozenosti člověka je být aktivní a tvořit.

Osobně mám vztah právě k oblasti divadla, které ráda navštěvuji jako divák a ve volném čase se mu věnuji amatérsky. Zajímaly mě proto znaky, které lze sledovat v divadelním představení, a to, jak vznikají, jak je divák rozpoznává a jaký význam nesou. Protože znaků souvisejících s divadlem je velké množství a divadelní představení patří k nejsložitějším sémiotickým systémům, konkrétně jsem si vybrala jednu oblast a zaměřila se na znaky související s neverbální komunikací.

Pro praktickou část jsem ke sledování neverbální komunikace v divadle zvolila jako příklad divadelní představení Škola Malého stromu, zdramatizované Ivetou Duškovou podle stejnojmenné literární předlohy Forresta Cartera. Představení je specifické tím, že dvěma herečkám a hudebníkovi stačí jen velmi malý prostor a nepotřebují téměř žádné rekvizity na ztvárnění silného příběhu, v němž divák sleduje široké spektrum postav, zvířat, předmětů i prostředí, v nichž se vše odehrává.

„Divadlo“ je oblast umění (a rozhodně ne jediná), která je ovlivňována dobou, v níž se právě nachází. Patrice Pavis v úvodu Divadelního slovníku předesílá: „Nemůžeme je (divadlo) uchopit jinak než stále novým uvažováním o jeho základech a pravidelnou revizí kritického aparátu, který slouží k jeho popisu.“¹

¹ Pavis: 2003: 8

HYPOTÉZY

Jak jsem již zmínila v úvodu, divadelní představení Škola malého stromu je specifické minimem rekvizit, kostýmů a jevištní dekorace. Zároveň se v tomto představení, v němž účinkují pouze dvě herečky, objevuje mnoho postav v nejrůznějších prostředích. Na základě tohoto zjištění jsem stanovila dvě hypotézy:

H1: Absence kostýmů, rekvizit a divadelní dekorace je v divadelním představení Škola malého stromu kompenzována specifickou prací s hereckým gestem.

H2: V představení Škola malého stromu je akcentována analogová komunikace oproti komunikaci digitální. Kdy analogovou komunikací myslíme - ve shodě s axiomy Paula Watzlawicka² - komunikaci především neverbální, která se týká zejména vztahů a digitální komunikací myslíme veškerou verbální komunikaci (informační stránku komunikace).

Cílem práce je zjistit, které z divadelních znaků se v představení vyskytují a tedy podílejí na tvorbě významu a proměnách hereckých postav.

² Watzlawick: 1999: 58

3. TEORETICKÁ ČÁST

3.1. SÉMIOTIKA

Znaky jsou součástí veškeré komunikace. Bez znaků se ve světě nemůžeme obejít, díky nim můžeme hovořit o předmětech. Nemůže existovat prázdný znak – znak je znakem proto, že označuje.

I zvířata jsou schopna reagovat na některé věci jako na znaky něčeho. Avšak jen lidé jsou schopni užívat velmi složité a propracované znaky, se kterými se setkáváme například v řeči, písmu, umění, lékařské diagnóze a v mnoha vědeckých oborech, jak v úvodu své práce „Základy teorie znaku“³ poznamenal filosof a představitel moderní sémiotiky Ch. W. Morris. Zdůrazňuje také, že lidská mysl je „neoddělitelná od fungování znaků“ a že celá naše civilizace je tedy na znacích a znakových systémech závislá.⁴

3.1.1. Počátky sémiotiky

Krátce nyní přiblížím, jak se proměňovalo chápání „znaku“ než vznikla moderní sémiotika, jak ji známe dnes.

Původ názvu pochází z řeckého slova „*sémeion*“, které znamená znak, a sémiotika je tedy nauka o znakových systémech. Oblast zájmu sémiotiky je velmi široká. Nezkoumá jen jazykové znaky, ale i ostatní znakové systémy. Americký filosof, zakladatel moderní sémiotiky, Charles Sanders Peirce používal pojem „sémiotika“, zatímco Ferdinand de Saussure, otec moderní lingvistiky, nazýval „vědu o životě znaků v lidské společnosti“⁵ sémiologií.

Touha porozumět fungování znaků je však velmi stará. Problematikou vztahu myšlení a řeči se zabývala již předsókratovská filosofie. Setkáme se s ní u stoiků, Hippokrata, Sókrata, Plátóna a především Aristotela v rámci logiky a teorie poznání.⁶

Slavný římský filosof, logik a lékař Claudius Galenos (známý jako Galén) se pokoušel vypracovat vědeckou metodologii. Zaznamenal, že v pracích jeho předchůdců – lékařů – jsou logické chyby, týkající se určování původu chorob. Galenos zkoumal způsob, kterým by bylo možné na základě příznaků určit onemocnění, a tedy i správný způsob

³ Palek: 1997: 199

⁴ Palek: 1997: 199

⁵ Saussure: 52

⁶ Černý: 2004: 22

léčby. Použil řecký termín „sémeiótiké“ a pod tímto označením rozvinul „vědu o příznacích“. Galenovy poznatky byly respektovány až do 17. století. Dnes se však již rozpoznávání chorob na základě příznaků označuje jako symptomatologie, zatímco název „sémiotika“ se používá jako termín označující „vědu o všech znakových systémech“.⁷

Významnou postavou byl také starověký teolog a filozof sv. Augustin, který definoval znak takto: „Znak je něco, za čím se skrývá něco jiného“.⁸ Středověcí myslitelé se zabývali rozpracováním symbolů především biblického původu a v rámci scholastické filozofie se řešily některé sémantické otázky. Ze scholastiků je zásadní myšlení Pierra Abélarda, podle něhož obecné pojmy jako objektivní skutečnost neexistují, ale jsou v lidské mysli jako výsledek abstrakce, jako zvláštní forma poznání skutečnosti. Dle Abélarda jsou univerzáliemi významy a pojmy vznikající v průběhu myšlení. Černý dodává: „Tím došlo poprvé v historii ke spojení teorie poznání se sémantikou.“⁹

Renesance přinesla v mnoha oborech nový pohled na svět a člověka a také, mimo jiné, snahu o interpretaci znaků ve výtvarném umění (dnes ikonologie). Významnou osobností byl také anglický filozof John Locke, který rozlišil tři druhy věd dle předmětu zkoumání: fyziké (filozofii přírody), praktiké (lidská aktivita s nějakým cílem) a sémiotiké (věda o znacích). Pro Johna Locka tedy byla sémiotika jednou ze základních věd, přestože se uznávaným oborem stala až mnohem později. Locke také zdůrazňoval společenský a kulturní charakter znaků.¹⁰

Další anglický filozof John Stuart Mill, představitel pozitivismu, rozlišil tzv. denotaci a konotaci. O denotaci mluvíme, jestliže vyjadřujeme, k čemu jméno patří a co pojmenovává, zatímco konotace se vztahuje k jiným informacím o daném objektu (např. asociace s objektem související apod.).¹¹

Do vývoje sémiotiky přispěl na přelomu 19. a 20. st. také vídeňský neurolog, psychiatr a zakladatel psychoanalýzy Sigmund Freud. Jeho výklad symbolického jazyka snů, mýtů a pohádek byl původně léčebnou metodou, ale této oblasti sémiotiky nebyla do té doby věnována hlubší analýza. Díky Freudovým rozsáhlým studiím vznikla komplexní teorie a výklad snů přestal být znevažován na úroveň předpovědí u kartáček a černé magie.

⁷ Černý: 2004: 22

⁸ Černý: 2004: 16

⁹ Černý: 2004: 23

¹⁰ Černý: 2004: 24

¹¹ Doubravová: 2002: 45

Někteří jeho následovníci teorie dále rozpracovali či aplikovali na jiné oblasti (např. Erich Fromm).¹²

Ve stejné době (přelom 19. a 20. st.) se ve Francii objevil zájem o otázky, zabývající se slovním významem, obor byl nazván sémantika. Představitelé Michel Bréal a Antoine Meillet vypracovali sémantickou terminologii, díky níž mohli později svými pracemi navázat další lingvisté.

3.1.2. Moderní sémiotika

Tím se dostáváme k současné sémiotice. Jak jsme si nastínili v předchozí kapitole, znak byl centrem zkoumání dlouhou dobu, v moderní sémiotice však jde o nové pojetí celého znakového systému. Na rozvoji sémiotiky ve 20. století mají hlavní podíl Ferdinand de Saussure, Charles Sanders Peirce, Charles William Morris, Louis Hjelmslev, N. Chomsky, Roland Barthes, Umberto Eco a další.

Mezi všestranné vědce patří také Roman Jakobson, nahlížen jazykové jevy nejen z lingvistického hlediska, ale interdisciplinárně, využíval metody z oblasti psychologie, sociologie a mnoha dalších oborů.¹³

Na počátku novodobé sémiotiky stojí posmrtně vydaná práce F. de Saussura vydaná jeho žáky a rozsáhlé dílo Ch. S. Peirce.

Podle Ch. W. Morrise je sémiotika vědou a zároveň i nástrojem věd, protože „každá věda užívá znaků a vyjadřuje své výsledky pomocí znaků“.¹⁴

3.1.3. Znak

Ústředním tématem sémiotiky a sémiotických zkoumání je znak. „Znaky, příznaky, náznaky, odznaky a metaznaky (tj. znaky znaků) můžeme studovat ve všech oblastech lidské činnosti, ať je praktická, či teoretická, tvůrčí, nebo destruktivní, týkající se přírody, kultury, nebo techniky.“¹⁵

¹² Černý: 2004: 25

¹³ Černý: 2004: 31

¹⁴ Palek: 1997: 200

¹⁵ Doubravová: 2002: 10

Znak je produktem lidského myšlení a je ovlivňován společenským a historickým vývojem, proto může mít tentýž znak v různých epochách či různých společnostech různé významy. Pojem „znak“ jsme zvyklí chápat širěji, asociuje nám slovo „označovat“. A právě díky vztahu označování je znak znakem. Zprostředkovává nám představu toho (věci, osoby, jevu), co tu zrovna není přítomné. Již u svatého Augustina se objevuje znakové schéma, kde je znak, nepřítomná věc a člověk, který je schopen tento vztah vidět. Augustin definoval znak takto: „Znak je totiž věc, která působí, že člověku vytane na mysl kromě představy, kterou vnuká smyslům, ještě něco jiného.“¹⁶

Znak musí být vždy součástí nějakého systému nebo souboru (jako je např. Morseova abeceda, znakové jazyky používané Neslyšícími, systém dopravních značek apod.). Morris uvádí: „Proces, ve kterém něco funguje jako znak, lze nazvat *sémiosis*.“¹⁷ Důležité jsou také vztahy znaků k znakům uvnitř jednotlivých systémů a souborů.

Existují tři vztahy – tři dimenze sémiózy:¹⁸

- **sémantika** – zabývá se vztahem označování (vztahem mezi znakem a objektem), zkoumá význam a podmínky, za nichž je znak použitelný
- **syntaktika** – zabývá se vztahy mezi jednotlivými znaky
- **pragmatika** – zabývá se vztahem mezi znaky a jejich uživateli a podmínkami, za nichž je znaková skutečnost pro interpreta znakem

Existuje velké množství různorodých znaků a znakových systémů, a je tedy obtížné vymezit přesnou definici znaku. Nejpřijatelnější definice, která je aplikovatelná i na jiné soustavy znaků než pouze jazykové, zní:

„Znak je něco (a), co zastupuje něco jiného (b) vzhledem ke společné dispozici (c) sdílené mluvčím i adresátem.“¹⁹

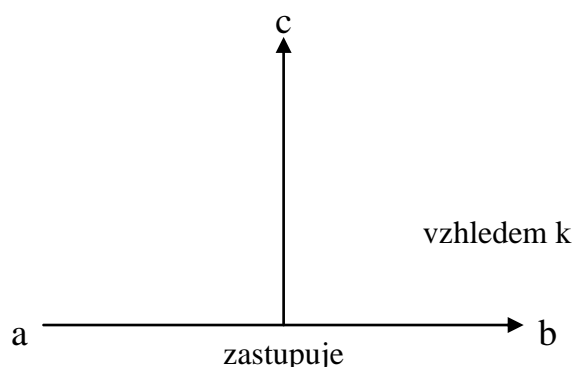
¹⁶ AUGUSTIN: 2004: 77

¹⁷ Palek: 1997: 202

¹⁸ Doubravová: 2002: 29

¹⁹ Palek: 1989: 15

Grafické provedení definice:²⁰



„(vehiculum) **a** zastupuje **b** (objekt) vzhledem k **c** (dispozice uživatele jazyka)“.²¹

V sémiotice existují dvě odlišné koncepce znaku – diadická a triadická sémiotika. Základ diadické sémiotiky tvoří dva prvky – předmět a jméno, zatímco v triadické koncepci je navíc ještě jeden člen, kterým je představa v našem vědomí. Obě koncepce jsou zásadní pro sémiotické uvažování a každá mapuje odlišné oblasti teorie znaku.²² Představitelem diadické koncepce, která přesahuje hranice lingvistiky, je Saussure. Peircova triadická koncepce je „plně využitelná při sémiotickém výkladu přirozeného jazyka“.²³

Diadická koncepce znaku

Ke vzniku moderní sémiotiky v první polovině 20. století výrazně přispěl švýcarský jazykovědec Ferdinand de Saussure. Ovlivnil také oblast antropologie, literární vědy a estetiky a je zakladatelem strukturalistické lingvistiky.

Znak je pro Saussura „psychická jednotka o dvou stránkách“²⁴, jeho pojetí znaku je tedy dualistické - rozlišuje označující a označované. Označující (signifiant) je akustický obraz slova a označované (signifié) je vždy pojem, schématický obraz, který slovo vyvolá (zvuková představa). Přičemž akustický obraz není nutně nějaký zvuk, ale jde spíše o psychickou povahu akustických obrazů, díky nimž si můžeme v duchu říkat cokoliv, aniž bychom hýbali rty či vydávali zvuky. Označující a označované k sobě patří: „Oba tyto

²⁰ Palek: 1989: 16

²¹ Palek: 1989: 16

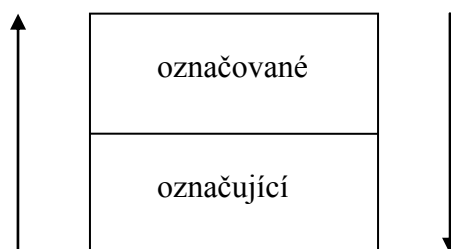
²² Palek: 1997: 5

²³ Palek: 1997: 5

²⁴ Saussure: 1996: 97

prvky jsou úzce spjaty a jeden vyvolává druhý“.²⁵ Označující je tedy např. slovo „škola“, které si řekneme třeba jen v duchu, zatímco označované je „představa“ této školy (její budovy). Skutečná budova školy je pak referentem, který však není součástí jazykového znaku. Podle Saussura teprve hodnota znaku určená kontextem – vztahem k ostatním znakům - dává znaku jeho význam.

Schéma znaku de Saussura²⁶:



Znak umožňuje – zprostředkovává – komunikaci mezi lidmi. Saussurova strukturní lingvistika se stala základem pro strukturalismus mezi jehož představitele patří literární teoretici ruského formalismu či Pražský lingvistický kroužek.

Saussurovu teorii znaku dále rozpracoval lingvista a představitel dánské strukturalistické školy Louis Hjelmslev. Dualistické pojetí jazykového znaku zachoval – nazval tyto části: obsah a výraz. A dále znak rozpracoval a u obou jeho složek ještě rozlišuje formu a substanci.

Triadická koncepce znaku

Nejvýznamnějším představitelem triadické koncepce znaku je americký filosof a logik Charles Sanders Peirce, který vybudoval ucelenou a přehlednou koncepci znaků. Peirce definuje znak jako „něco, co zastupuje něco jiného vzhledem k něčemu dalšímu“.²⁷ Znak se tedy dá chápat jako to, co zastupuje něco jiného a vždy musí existovat někdo, kdo si je tohoto vztahu vědom. Peirce pro označení slova „znak“ používá také pojem „vehikulum“ či „representamen“, protože funkcí znaku je „přinášet do rozumu něco

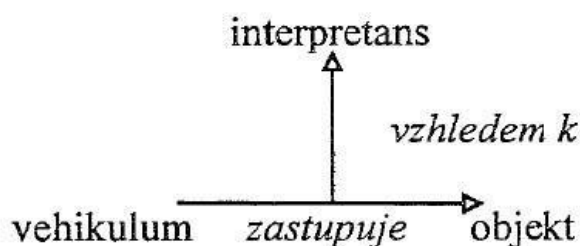
²⁵ Saussure: 1996: 97

²⁶ Černý: 2004: 40

²⁷ Palek: 1997: 9

z vnějšku (význam z vnějšku)²⁸. Znak přinesený vehikulem je tedy interpretantem znaku. To, místo čeho vehikulum stojí nazývá Peirce objektem (něco vnímatelného či představitelného). Objekt může být i něco abstraktního, vymyšleného, co si však dokážeme představit. Ideu, kterou znak v interpretaci vyvolal, nazývá interpretans. Interpretans se však může stát vehiculem, které je potřeba znovu interpretovat – tzv. nekonečná semiose.

Znakové schéma Ch. S. Peirce:²⁹



Popis k obrázku:

- vehikulum: nese význam
- objekt: je to, místo čeho stojí vehikulum
- interpretans: ideje, kterou znak v interpretaci vyvolal

Důležitý je v Peircově modelu predikát „reprezentovat“, protože predikát „označovat“ nemá tak široký záběr. Ne vždy je totiž to, co reprezentuje současně znakem.³⁰

Peircova klasifikace znaků vychází z triadického filosofického systému a odvozuje deset základních tříd znaků. První dělení se týká representamenu a dělí jej podle toho, zda je samotný znak pouhou kvalitou, skutečným faktem nebo obecným zákonem na³¹:

Qualisignum

- to je potencialita, která je znakem (např. barva látky, tón hlasu) a musí být ztělesněna, aby našla uplatnění; je prvostí; tone

²⁸ Palek: 1997: 9

²⁹ Palek: 1997

³⁰ Palek. 1997: 9

³¹ Palek, 1997: 42-47

Sinsignum

- je konkrétní věc/událost, která je znakem, a to díky svým qualisigním vlastnostem, kvalitám; je to konkrétní existující věc (např. červený svetr); je druhostí; token

Legisignum

- je zákon, který je znakem, není to jen jeden konkrétní znak, ale je obecným typem znaků; je určen konvencí (např. slovníková definice slova); je třetostí; type

Nejznámější a v sémiotice často používané dělení je druhé dělení, v němž Pierce třídí znaky na základě vztahu representamenu k objektu, tedy na základě vztahu znak – předmět na:

Ikón

- je znak, který se vztahuje k objektu jen na základě svých vlastností, tedy tím, že je mu nějak podobný. Ikónou je např. obraz – portrét, fotografie, mapa (nějak se podobá skutečné krajině), metafora; ikón je prvostí.

Index

- je znak založen na faktickém vztahu mezi znakem a objektem, na základě souvislosti (shodné vlastnosti) se k objektu nějak vztahuje a je jím ovlivněn. Odkazuje např. na nějakou událost či jev. Např. stopy v písku, kouř, bolest; index je druhostí.

Symbol

- je znak, který s objektem spojuje pouze konvence. Je určen kvalitou, která z něj dělá obecný pojem a je obecným typem; např. dopravní značky, chemické, matematické či náboženské symboly; státní vlajka apod. Symbol je třetostí.

Většinou se však setkáváme se znaky smíšeného charakteru, kdy jeden typ převládá.

Třetí Peircovo dělení se týká vztahu representamenu k interpretans podle toho, zda jej interpretans představuje jako znak možnosti, skutečnosti nebo znak myšleného:

Réma

- je otevřený typ, který je znakem kvalitativní možnosti porozumění znaku. Tedy znak reprezentuje určitý druh možného objektu. Nejedná se o konkrétní interpretaci, ale o možnost nějakému znaku vůbec nějak porozumět. Réma je prvostí.

Decisignum

- je singulární typ, znak, který je pro své interpretans znakem skutečné existence. Zakládá se tedy na interpretaci něčeho skutečně existujícího, konkrétního. Interpret pak může s touto interpretací libovolně zacházet. Decisignum je druhostí.

Argument

- je formální typ, je znakem nějaké dohody. Reprezentuje svým charakterem svůj objekt jakožto znak. Je pro své interpretans znakem zákona, je to formální pravidlo pro spojení objektu a znaku. Argument je třetostí.

Z těchto tří trichotomií Peirce vytváří deset tříd znaků, které vzniknou aplikací prvostí, druhostí a třetostí na representamen, objekt a interpretans. Všech sedmadvacet teoretických možností není sémioticky uskutečnitelných, proto deset tříd.³²

Jak dále Palek uvádí, Peircovu triádickou sémiotiku přejal a dále rozvinul Ch. W. Morris a britští filozofové Ch. K. Ogden a A. Richards v roce 1923 v díle „The Meaning of Meaning“ ve svém slavném trojúhelníku reference.

Znak je tedy hlavním tématem sémiotiky a obecná teorie znaku lze využít v mnoha dalších oborech než jen v lingvistice. Znak úzce souvisí s logikou, filozofií, medicínou, matematikou, fyzikou, teologií a s mnoha dalšími obory.

3.1.4. Znakové systémy

Jednotlivé znaky jsou součástí různě obsáhlých znakových systémů. Mezi znakové systémy s pouze několika znaky patří např. číslice, barvy na semaforu apod. Více znaků obsahuje systém dopravních značek a např. přirozené jazyky mají až statisíce znaků.³³ Znaky i celé znakové systémy se vyvíjejí. Mezi stabilní systémy patří např. Morseova

³² Palek: 1997: 42-50

³³ Černý: 2004: 20

abeceda a naopak u mluvených jazyků se jejich složky neustále vyvíjejí v souvislosti s vývojem kultury.

Existuje velké množství sémiotických systémů v souvislosti s nejrůznějšími lidskými činnostmi. Některé slouží k předávání zpráv (opět např. Morseova abeceda), jiné k přehlednému označení (loga firem), další jsou důležité ve vědecké práci (chemické značky), práci s počítačem (programovací jazyk). Dále se např. v náboženství objevuje celá řada symbolů vztahujících se k obřadům. Se symboly se setkáme v mytologii, při výkladu snů dle snáře či při věštění z karet.³⁴

Jednou z oblastí je také umění. A tou oblastí umění, kterou se budeme zabývat v praktické části, je divadlo a divadelní znaky.

3.1.5. Význam znaku

Ve znakovém schématu uvedeném výše v kapitole „Znak“ je *c*, jakožto dispozice, která je spjata s uživatelem jazyka. Již ve starém Řecku se řešila otázka: „...jakým způsobem člověk dispozice získává a jaké procesy se při tom uskutečňují“³⁵ Dále B. Palek konstatuje, že jestliže má být dispozice společná pro určité společenství lidí, musí toto společenství být „vybaveno něčím, co je společné všem reprezentacím zastupování vehikula za objekty, tedy tím, co bývá označováno jako **význam**.“³⁶ (zdůraznil Palek)

Palek také upozorňuje na skutečnost, že výraz „význam“ je slovem přirozeného jazyka i lingvistickým pojmem. V jazykovědě je studován především „význam“, který označuje vztah vehikula a toho, co vehikulum znamená.

3.1.6. Jazyk a komunikace

Proces komunikace je, jak uvádí Palek, efektivní „přenášení informací sdělení, myšlenek, názorů, stanovisek, rozpoložení atd. mezi lidmi. Komunikace probíhá, jestliže:

„Někdo (x_1) sděluje někomu jinému (x_2) něco (y) pomocí něčeho (z) za jistých podmínek (v).“³⁷

³⁴ Černý: 2004: 21

³⁵ Palek: 1989: 21

³⁶ Palek: 1989: 21

³⁷ Palek: 1989: 27

x_1 – je mluvčí, přičemž nejde jen o mluvený jazyk, ale o produkci sdělení jako takového

x_2 – je posluchač, která vnímá, co je sdělováno (pasivně či aktivně)

y – obsah sdělení – soubor myšlenek, pocitů, názorů apod.

z – forma sdělení – je materiální povahy – např. film, obraz, psaná či zvuková forma jazyka apod. Forma sdělení se přenáší kanály, která, jak uvádí B. Palek, mohou dle vehikul být:

- verbální – v písemné či zvukové podobě
- neverbální – gesta, obrázky apod.
- smíšené – což je např. právě u divadla

v – podmínkou komunikace je situace, ve které se proces komunikace děje. Vliv na tyto podmínky má: počet účastníků komunikace, čas a prostor, v němž dochází ke komunikaci a vzdálenost mezi účastníky komunikace.

Další podmínkou komunikace mezi mluvčím a posluchačem je stejný kód, v němž komunikují. Kód je „množina znakových homogenních prostředků, které tvoří systém.“³⁸ Kódování je proces, v němž mluvčí převádí to, co zamýšlí sdělit, do určitého kódu. Posluchač pak sdělení (v ideálním případě) dekóduje. Další podmínkou je ještě stejná soustava rozumových dispozic a znalostí mluvčího a posluchače. Dále je důležitá „propustnost kanálu“ (jinak komunikují dva odborníci a jinak odborník s laikem) a dodržování společenských konvencí. Komunikace může být narušována „šumy“ bezprostředními (např. hluk) a zprostředkovanými (nezájem posluchače, nedostatek nových informací apod.).³⁹

3.1.7. Podmínky komunikace dle axiomů Paula Watzlawicka

Základy první ucelené teoretické koncepce mezilidské komunikace položil tým odborníků ze školy Palo Alto. Podmínky, za nichž může komunikace fungovat, definoval spolu s kolegy Paul Watzlawick v práci „Pragmatika lidské komunikace“.⁴⁰ Watzlawick teorii odvodil z oblasti analogových a digitálních počítačů a aplikoval poznatky na lidskou

³⁸ Palek: 1989: 29

³⁹ Palek: 1989: 31

⁴⁰ Tímto titulem, který napsal tým z Mental Research Institute a Stanfordské university v USA, se etablovala tzv. komunikační psychoterapie psychologů a psychiatrů z Palo Alta.

komunikaci. Definoval pět základních axiomů⁴¹, které jsou nezbytné pro fungující komunikaci mezi dvěma (a více) jednotlivci. Jestliže jeden z těchto axiomů je jakkoli narušen, komunikace selže.

1. axiom: „Nelze ne-komunikovat“.⁴² Jinými slovy – stále se nějak „chováme“, a protože je chování komunikací, není tedy ani možné nekomunikovat. Za „chování“ neboli komunikaci se považuje i to, když člověk mlčí a nic nedělá. I toto mlčení totiž vysílá okolí nějakou informaci.

2. axiom: „Každá komunikace má obsahový a vztahový aspekt, a to tak, že druhý aspekt určuje předcházející, a je tedy metakomunikací“.⁴³ Informací je nejen to, co nám je řečeno, ale i to, jak je to řečeno. Obsahový aspekt sdělován digitálně, vztahový analogově.

3. axiom: „Druh vztahu je v souladu s fázováním komunikačních sledů mezi komunikujícími“⁴⁴. I když se to může mylně zdát, komunikace není jen nepřerušným sledem výměn sdělení. Kterákoliv dílčí část chování (sdělování) může být zároveň podnětem (pro reakci druhé osoby) či odpovědí (reakcí na druhou osobu). Z předpokladu „falešného začátku komunikačního sledu“ pak, jak zmiňuje Watzlawick, vznikají konflikty ve vztazích.

4. axiom: „Lidské bytosti komunikují jak digitálně, tak analogově“.⁴⁵ Digitálně komunikujeme slovně a analogově neverbálně. A jak je uvedeno již u 2. axiomu, obsahový aspekt je sdělován digitálně, vztahový analogově. Watzlawick také v souvislosti s analogovou a digitální komunikací zdůrazňuje, že sledujeme-li v komunikaci vztah určitých osob, je jejich digitální jazyk nepodstatný. Vše důležité se dá zjistit z analogové komunikace. Digitálně lze sdělovat i složitější a abstraktnější myšlenky, ale obtížně se vyjadřuje vztah. Analogově zase nejde rozlišovat mezi minulostí, přítomností a budoucností. Proto jsou součástí sdělování obvykle oba typy komunikace.

⁴¹ Všechny tyto axiomy jsou odvozeny z práce Gregory Batesona, většina z nich je uvedena v práci z roku 1972 *Steps to an Ecology of Mind*.

⁴² Watzlawick: 1999: 45

⁴³ Watzlawick: 1999: 46

⁴⁴ Watzlawick: 1999: 52

⁴⁵ Watzlawick: 1999: 58

5. axiom: „Všechny komunikační axiomy jsou buďto symetrické nebo komplementární v závislosti na tom, jsou-li založeny na rovnosti či rozdílnosti“.⁴⁶ Tedy vztah komunikujících osob je buď založen na rovnosti či rozdílnosti.

Důležitým pojmem, který Watzlawick spolu s kolegy, zavedl, je pojem **cirkularity**.⁴⁷ Informace při komunikaci „proudí“ mezi účastníky komunikace obousměrně ve stejné chvíli. Ten, kdo právě hovoří, ihned vidí neverbální reakci toho, ke komu hovoří, což zpětně ovlivňuje to, co a jak říká. Jde tedy o uzavřený kruh, v němž informace proudí, tzv. cirkularita. Na rozdíl od lineárních řetězců, nemá kruh začátek ani konec, příčinu ani následek, takže podnět je zároveň reakcí a reakce podnětem k dalšímu chování. Lidé se ve svém chování a prožívání vzájemně ovlivňují a proces komunikace vytváří sociální systémy.

interakci lze nahlížet jako nelineární systém.

Nelze tedy stanovit, zda událost a zapříčinila událost b či naopak. Lidé v komunikaci často předpokládají lineární řetězec – že osoba A pouze reaguje na chování osoby B, což způsobuje nedorozumění a konflikty již výše zmíněné v souvislosti s fázováním v komunikaci.

3.2. SÉMIOTIKA A UMĚNÍ

Jak jsme již uvedli výše, existují různé znakové systémy. A jednou z oblastí, kde lze tyto systémy sledovat, je oblast umění a uměleckých produktů. Umělecký znakový systém je jedna z oblastí, kterou se budu dále zabývat.

Každé umělecké dílo je složeno z množství znaků, které se podílejí na jeho celkové „podobě“ a významu, ať jde o oblast literatury, divadla, malířství, sochařství, architektury, hudby či další umělecké oblasti. Při poslechu hudby převládá akustická složka díla a jestliže před sebou máme obraz v galerii, je to složka vizuální. Divadlo je specifické tím, že dochází k propojení akustické i vizuální složky.

Jan Mukařovský, jedna z hlavních osobností Pražské školy, se ve 30. letech 20. století zabýval sémiotikou uměleckého díla a definováním divadelního znaku.

⁴⁶ Watzlawick: 1999: 61

⁴⁷ Watzlawick: 1999: 40

Strukturalistická teorie představila umělecké dílo jako specifický znakový systém, který je prostředkem komunikace.

3.2.1 Význam uměleckého díla a kódování

„Důležitost sémiotiky spočívá v tom, že nás nutí znovu přemýšlet o tom, jak význam vzniká...“ Alex Potts⁴⁸

Význam znaku vždy vyplývá, dle Pottse, z toho, jakou má pozici v daném znakovém systému. Umělecké dílo má obvykle složitou strukturu, může být tvořeno celou soustavou nejrůznějších typů znaků a může mít vzhledem ke skutečnosti mnoho významů. Jestliže se probíráme významy nějakého díla, je to proces postupného odkrývání vrstev významů, sledování jejich vzájemných souvislostí.

Dle Alexe Pottse je význam uměleckého díla dán kulturní konvencí, je tedy mimo znak. Kulturní konvence nás jakoby „nutí“ vidět význam: „Význam, který dílu připisujeme, je kulturní konvencí nejen zprostředkovaný, ale do velké míry také aktivovaný.“⁴⁹

Jinak řečeno: „Umělecké dílo funguje jako znak. Poukazuje na význam, resp. ukazuje prostřednictvím konvencí, které si můžeme, ale nemusíme uvědomovat, význam (celkově) odlišný od toho, čím jednoduše je jako objekt.“⁵⁰ Pro diváka uměleckého díla má pak, dle Pottse, určité slovo či text význam, protože chápe pravidla daného „jazyka“ uměleckého díla a rozumí mu.

Potts poukazuje na paradox, kdy máme pocit, že význam díla vyrůstá z jeho fyzické podstaty. Tento pocit máme díky zprostředkování – kódu – skrze nějž chápeme a jsme na něj tak navyklí, že si jeho působení ani neuvědomuje a automaticky se o vzniku významu díla takto vyjadřujeme.⁵¹ Potts chce zpochybnit způsob chápání tohoto zprostředkování a výchozím bodem je mu realistická koncepce fungování znaků CH. S. Pierce (namísto strukturalistické teorie F. de Saussura). Piercova teorie míří proti konvencionalismu, kterého je, dle Pottse, moderní chápání znaku plné.

⁴⁸ Potts in: Nelson: 2004: 48 (kapitola Znak)

⁴⁹ Potts in: Nelson: 2004: 47

⁵⁰ Potts in: Nelson: 2004: 47

⁵¹ Potts in: Nelson: 2004: 58

Podle Peirce nemůžeme předpokládat, že znak něco evokuje (interpretant), pokud znak nechápeme jako referující na objekt. Peircův model zabezpečuje nemožnost proces signifikace redukovat na binární operaci, v níž znak jednoduše generuje své poselství. Peircovo schéma obsahuje i něco z „neohraničená sémiózy“. Interpretant vychází z reference znaku na objekt a on sám zase referuje na objekt evokovaný původním znakem.⁵² Peirce se od poststrukturalistů liší, když tvrdí, že: proces neohraničené sémiózy je zakotvený v neustálém referování na objekt a je jím i limitovaný.⁵³ Definice objektu se může měnit při každé signifikaci (inspirace pro interpretaci uměleckých děl), definice významu díla se neustále posouvá, upřesňuje.

Potts také zmiňuje, že v postrukturalistických teoriích již není pevný signifikát, který koreluje s jedním signifikantem. Takže význam je proměnlivý výsledek nikdy neohraničeného procesu signifikace. A dále říká: „Umělecké dílo je zvláštním druhem znaku – v porovnání s naší každodenní výměnou znaků za účelem praktické komunikace přitahuje víc pozornosti k sobě samému a k prostředkům, pomocí kterých mu připisujeme význam. Výsledkem však nebývá vždy kritičtější uvědomění si zprostředkujících článků v rámci procesu signifikace. Někdy může vzniknout ještě větší iluze – že máme k významu bezprostřední přístup.“

Potts podobně jako Barthes ve Fotografickém poselství, poukazuje na skutečnost, že význam, který dílu (obrazu, fotografii apod.) připisujeme, není přirozeným efektem obrazu, který na ní rozpoznáváme, ale že je přesycený kulturní konvencí. Barthes nazval bezprostřední vizuální rozpoznání obrazu jeho denotovaným významem a kulturní obsah projektovaný na něj tímto rozpoznáním pojmenoval jako konotovaným významem.⁵⁴

I ten nejjednodušší popis malby, která něco znázorňuje, předpokládá kulturní kódování. Kódem v tomto kódování je, jak píše Potts⁵⁵, sociální konvence, která dává množinu znaků do vztahu s významy, které tyto znaky zastupují. Teorie znaku se zaměřuje na funkci znaku jako nositele významu, přičemž znak poukazuje na význam mimo sebe a divák/čtenář vyvozuje význam znaku na základě své předchozí zkušenosti s dekodováním znaků.

⁵² Potts in: Nelson: 2004: 49

⁵³ Potts in: Nelson: 2004: 50

⁵⁴ Potts in: Nelson: 2004: 58

⁵⁵ Potts in: Nelson: 2004: 48

Potts zdůrazňuje, že „znak se stává znakovou pouze v aktu interpretace, kdy referuje na jinou entitu mimo sebe“.⁵⁶ Tato myšlenka je i základem Peircovy definice znaku (*znak* poukazuje na svůj *objekt* prostřednictvím *interpretanta*). Peircovo schéma se liší od teorie de Saussura, který znak definuje jako vztah fyzikální entity (označujícího) a nemateriálního významu (označovaného).

Tedy i v divadelním představení, ať už jsme si této skutečnosti vědomi či ne, vnímáme význam skrze kulturní konvenci, z níž nemohou vystoupit ani tvůrci představení.

3.2.2 Sémióza

Jak bylo již v tomto textu uvedeno výše (v kapitole Znak), je sémiosis procesem, v němž něco funguje jako znak. Pojem „sémióza“ označuje konstrukci významu, u Peirce to je triadický vztah mezi znakovou, objektem a významem.

Rozlišujeme dva typy sémiózy podle toho, zda se používá již existující systém znaků nebo zda se vytváří nový. Pokud se nějaký znak vytváří poprvé, je to tzv. **primární sémióza** a pokud jde o opakované používání existujícího systému znaků, z něž je vybírán znak pro konkrétní potřebu něco v dané situaci označit, jedná se o **sekundární sémiózu**.⁵⁷

Dle vztahu mezi znakovou a tím, co je označováno, se rozlišují motivované a konvenční znaky. Motivovaný znak je takový, u něž jde o podobnost či logickou souvislost s označovaným (v jazyce např. zvukomalebná slova). Konvenční znaky jsou ty, u nichž je tento vztah čistě nahodilý, daný konvencí (většina jazykových znaků). Mnohé znaky však v sobě spojují motivovanost i nahodilost.⁵⁸

V další kapitole se podíváme, jak souvisí sémióza s interpretací díla.

3.2.3 Neomezená sémióza a možnosti interpretace díla dle Eco

Mezi současné nejvýznamnější sémiotiky, který se zabývá i sémiotikou umění, patří Umberto Eco. Eco rozpracovává Peircovu teorii „neomezené sémiózy“ s tím, že ukazuje,

⁵⁶ Potts in: Nelson: 2004: 49

⁵⁷ Černý: 2004: 16-17

⁵⁸ Černý: 2004: 17

že „neomezená sémióza“ neznamená, že „neexistují žádná kritéria interpretace“⁵⁹, jisté hranice interpretace vždy existují. Eco říká: „Máme-li něco interpretovat, pak interpretace musí mluvit o něčem, co musí být možné někde najít a respektovat.“⁶⁰

V renesanci převládal mezi způsoby interpretace takový, který Eco nazývá „hermetickým driftem“. Vychází z univerzální analogie, podle níž může být spojeno všechno se vším, a tak tedy vše může být i výrazem čehokoliv jiného. Je to proces neomezeného a nekontrolovatelného přecházení od symbolu k symbolu, od významu k významu a konečný obsah každého sdělení zůstává tajemstvím, protože vždy znamená „něco více“. Text pak nelze nikdy pochopit, protože pravý význam je vždycky až ten „další“.⁶¹ Pokud totiž není žádný konečný interpretant ani omezení kontextem pro interpretaci, pak lze objevovat nekonečné množství vzájemných spojení a význam se odsouvá do nekonečna. „V hermetické sémióze se celý svět proměňuje v pouhý lingvistický fenomén, avšak jazyk zároveň ztrácí jakoukoli komunikativní sílu.“⁶² Eco tento model, vycházející z hermetismu, odmítá.

Od hermetického přístupu se Peircova neomezená sémióza liší, i když také pracuje s potenciálně nekonečným řetězcem interpretantů určitého znaku. Eco říká, že zatímco principem Peircovy sémiotiky je, že: „Znak je cosi, čehož znalost nás vede ke znalosti něčeho dalšího“, normou hermetické sémiózy je: „Znak je cosi, čehož znalost nás vede ke znalosti něčeho *jiného*.“ (kurziva zvýrazněna Ecem)⁶³. Pro Peirce je tedy sémióza neomezená – ad infinitum, ale v konkrétním sémiózickém procesu je pak důležité to, co je relevantní v daném univerzu diskurzu, tedy kontext. Vztahujeme se např. ke světu románu, sci-fi fikce či světu historicky existujícímu. V Peircově teorii není - na rozdíl od hermetické sémiózy – možné přeskakovat mezi znaky jen např. na základě fonetické asociace.

Neomezená sémióza se objevuje i v souvislosti s pojmem Derridovy dekonstrukce, podle níž každý text produkuje nekonečné odložení významu. Dle Derridy znak trpí absencí svého autora i referentu, avšak: „Každý znak je čitelný i tehdy, je-li okamžik jeho produkce neodvratně ztracen, a dokonce i pokud nevím, co jeho údajný autor - pisatel chtěl vědomě říci v okamžiku, kdy text psal, tedy kdy jej opustil a vydal jeho vlastnímu

⁵⁹ Eco: 2004: 12

⁶⁰ Eco: 2004: 12

⁶¹ Eco: 2004: 34-35

⁶² Eco: 2004: 35

⁶³ Eco: 2004: 35

esenciálnímu driftu.“⁶⁴ Derrida poukazuje na schopnost jazyka říci mnohem více, než se zdá, že říká... jazyk je chycen ve víru označujících her, diferencí a interpretace. Každé označující má podle něj vztah k dalšímu označujícímu, takže není nic mimo označující řetězec, který pokračuje ad infinitum, podobně jako u Peirce.⁶⁵

Eco se domnívá, že Derrida předpokládal „prvotní význam“ či „nulový stupeň významu“, což je význam, na kterém se u daného textu všichni shodnou. Je dán stavem jazyka v určitém historickém okamžiku a je nutný pro jakékoliv další interpretace tohoto textu. Podle Eca bral Derrida existenci tohoto „prvotního významu“ za samozřejmost, narozdíl od některých svých stoupců.⁶⁶ Derrida tedy zastával myšlenku, že existují kritéria pro ověření toho, zda je ta která interpretace vůbec možná. Jinak by hrozilo, že by se mohlo říkat téměř cokoliv. Jakési „zábradlí“ má text ochraňovat, ne otevírat.⁶⁷

Podobně Eco zdůrazňuje, že pro jakoukoliv další interpretaci je nutný nejdříve „doslovný význam“, tedy význam slov, který jako první uvádějí slovníky (doslovný význam lexikálních položek). Podle Eca nemá být neomezená sémióza chápána jako volné čtení dle vůle interpretů, ale zároveň také odmítá jediný možný správný výklad daného textu.

Smysl textu je stále uskutečňován jeho čtením a interpretací v přítomnosti, jak píše Eco: „Znak s sebou nese všechny své vzdálené důsledky.“⁶⁸ V doslovu k Mezím interpretace U. Eca píše Lubomír Doležel: „...pokud je význam znaku interpretován pouze na ose znak-znak, potud zůstává interpretace potenciálně nekonečnou regresí. Teprve, když se význam znaku zakotví ve vztahu znak–svět, tj. ve vztahu reference, je sémantický samopohyb zastaven.“⁶⁹

Eco uvádí, že existují dva typy interpretace. Jedním typem je předpoklad, že interpretací textu lze dojít k tomu „významu, který zamýšlel sám autor textu nebo k jeho objektivnímu charakteru či povaze, esenci, jež je jako taková zcela nezávislá na našich

⁶⁴ Derrida in: Eco: 2004: 40

⁶⁵ Eco: 2004: 40

⁶⁶ Eco: 2004: 44

⁶⁷ Derrida in: Eco: 2004: 44

⁶⁸ Eco 2004: 36

⁶⁹ Eco: 2004: 308 (doslov Doležela)

interpretacích.⁷⁰ A druhým typem je představa, že lze texty vykládat nekonečně mnoha způsoby. Ve své čisté podobě jsou, dle Eca, oba typy epistemologickým fanatismem.

Eco upozorňuje, že: „Středověcí vykladači mylně chápali svět jako jednoznačný text, moderní vykladači mylně chápou každý text jako beztvary svět.“⁷¹ Ecoův náhled na texty je takový, že text je způsobem, jak dostat komplikovaný svět do „zvládnutelného formátu“. Tím se text otvírá interpretaci a jakmile jsou v textu nějaké symboly, není možné určit, která interpretace je správná a která nikoli. Pouze je na základě kontextu možné rozhodnout, zda interpretace vůbec souvisí se snahou text pochopit.

Podle Eca je text místem, kde „se neredukovatelná mnohoznačnost symbolů vlastně redukuje, neboť symboly jsou zakotveny ve svém kontextu. Symboly jsou paradigmaticky otevřeny nekonečným významům, ale syntagmaticky, tj. textově, jsou otevřeny pouze neurčené, nikoli nekonečné, interpretaci umožněné kontextem.“⁷²

Domnívám se, že s tématem neomezené sémiózy souvisí i interpretace textu, který je výchozím textem (literární předlohou) pro divadelní (jevištní) inscenaci. Toto téma je rozpracováno níže v kapitole „Divadelní inscenace“.

3.3. SÉMIOTIKA DIVADLA

Sémiotika divadla je velmi rozsáhlé téma, může se týkat jazyka divadla nebo divadelní hry, způsobu uspořádání divadelního prostoru a mnoha dalších oblastí divadla. Existuje také mnoho studií týkajících se divadelního textu, promluvy na jevišti, jazyku autora představení, vizuálních znaků představení. Navíc je divadlo a divadelnost úzce spojeno i s naším všednodenním životem, nejen s jevištěm. Jak píše Mukařovský: „Divadelnost je stálá složka snad všeho lidského jednání, každého projevu. Nesmírně mnoho (ne divadla, ale rudimentů divadla) je všude, kam se podíváme. Dětské hry (až na to, že nepotřebují publika, nýbrž vylučují je) jsou divadlem.... Svě publikum má každé

⁷⁰ Eco: 2004: 31

⁷¹ Eco: 2004: 28

⁷² Eco: 2004: 28

umění. Ale jen divadlo má publikum hmatatelné, jen zde přichází s tvůrcem do osobního styku.⁷³

Divadlo je jen jedním z oblastí umění, ale to, čím se odlišuje od ostatních forem umění je to, že - jak zmiňuje Pavis - divadelní představení se odehrává pouze v přítomnosti, v čase, který je stejný pro herce i diváka představení (výjimkou je sledování záznamu představení). A dále ještě Pavis cituje Szondiho: „Drama je primární. Není (sekundární) reprodukcí něčeho (primárního), představuje sebe sama, je sebou samým“.⁷⁴

„Divadelní sémiologie“ je v Pavisově „*Divadelním slovníku*“⁷⁵ definována jako metoda analýzy textu a (nebo) představení, jež si všímá formální organizace díla a dynamiky procesu vytváření významové roviny, který vzniká společným přičiněním divadelních tvůrců a publika.“ Pavis dále dodává, že divadelní sémiologie se tedy „nezabývá stanovením významu (signification), označováním, tedy vztahem díla ke světu (tato otázka spadá do kompetence hermeneutiky a literární kritiky), nýbrž způsobem vytváření smyslu v průběhu divadelního procesu, tj. od četby dramatického textu režisérem po jeho interpretaci divákem.“ Vymezit minimální jednotku (znak) v divadelní sémiotice, dle Pavise, vlastně nelze a není podmínkou pro výzkum v této oblasti, stejně jako typologie znaků. Ta zůstává příliš obecná, aby mohla odrážet složitost představení („míra ikoničnosti či symboličnosti znaků není pro stanovení syntaxe a sémantiky divadelních znaků vhodná“)⁷⁶.

Nicméně, i přes tyto námitky, Pavis uvádí tabulku divadelních znaků (uvedeme dále v kapitole „Znaky v divadle“) a i přes zmiňovanou obecnost se pokusíme v praktické části některé divadelní znaky sledovat.

3.3.1 Vznik moderní sémiotiky divadla

Významným místem zrodu **moderní sémiotiky divadla** byla Praha (ve 30. letech 20. století). Základ byl položen pracemi teoretiků Jana Mukařovského a Otakara Zicha (dílo *Estetika dramatického umění*) v souvislosti s působením Pražského lingvistického

⁷³ Mukařovský: 2008. 96

⁷⁴ Pavis: 2003: 82

⁷⁵ Pavis; str. 87

⁷⁶ Pavis; str. 88

kroužku a vlivem Romana Jakobsona.⁷⁷ V jejich pracích se odráží vliv strukturalismu, zdůrazňují umělecké dílo samotné a jeho výstavbu. Zejména Mukařovského studie se týkaly především významové struktury uměleckého díla. Teorie divadla pražské školy je chápána jako teorie interdisciplinární, protože je propojena s teorií kultury, antropologií či strukturální etnografií a předcházely jí i studie o filmu pro tuto generaci velmi důležité.⁷⁸

Důležitou osobou pražské školy je také ruský etnograf Petr Bogatyrev, který se v souvislosti s teorií znaku nejdříve zabýval strukturální etnografií, konkrétně studií funkcí lidového kroje. Bogatyrevova studie *Znaky divadelní* byla přeložena do mnoha jazyků a hlavní autorovou myšlenkou je, že „divadelní kostým či dekorace neodkazují k věcem samým, nýbrž k jistým znakům. Jsou to tedy v ontologickém smyslu znaky znaků, a ne znaky věcí.“⁷⁹

Onu myšlenku existence „znaku znaku“ jako první vyslovil Roman Jakobson, a to ve významu funkce díla nějakého umění v jiném umění (sochařského díla v poezii). Bogatyrevovo označení „znak znaku“ se však týká výhradně divadelního znaku na scéně, který neodkazuje na empirickou zkušenost, ale na jevištní skutečnost, která následně funguje jako znak ve vztahu k empirické skutečnosti.⁸⁰ Bogatyrev také zdůrazňuje polyfunkčnost znaků, proměny znaků v rukou herce a komplikovanost jevištní řeči herce.

Další významnou osobou té doby je Jindřich Honzl a jeho práce *Pohyb divadelního znaku*, kde zkoumá jev divadelní metonymie a pohyblivost znaku, díky kterému se může divadlo svobodně pohybovat mezi různými výrazovými prostředky a materiály.⁸¹ Významnou Bogatyrevovou prací pak bylo: *Lidové divadlo české a slovenské*. Velmi důležité pro sémiotiku divadla je také studie Jiřího Veltruského: *Člověk a předmět na divadle*.

Čeští sémiotici divadla tedy vypracovali teorii divadelního znaku (vztahujícímu se k herci, herecké hře a divadelnímu prostoru), jeho fungování, vymezili pojem herecké postavy, studovali divadelní prostor (jeviště i hlediště). A na jejich práce pak navázal Ivo Osolsobě (*Divadlo, které mluví, zpívá a tančí*). Studie a díla osobností pražské školy byla překládána do mnoha jazyků a získala mezinárodní věhlas. Pražská škola položila základy, na nichž staví některé soudobé studie týkající se sémiotiky divadla

⁷⁷ Sławińska: 2002: 205

⁷⁸ Sławińska: 2002: 221

⁷⁹ Sławińska: 2002: 213

⁸⁰ Sławińska: 2002: 213

⁸¹ Sławińska: 2002: 215

Významné texty týkající se divadelního znaku pocházejí od francouzského sémantika Rolanda Barthes z r. 1963. Barthes určil za podstatu divadelnosti „její znakovou hustotu“.⁸² Slawinská také poukazuje, že Barthes jako první charakterizoval představení jako velmi složité sdělení, u něhož je charakteristické, že „jednotlivé zprávy jsou vysílány současně, ale v různém rytmu..... některé nás atakují nepřetržitě (prvky dekorace, scénografie, kostýmy, rekvizity), jiné pak okamžitě mizí (slova, gesta, mimika)“.⁸³

3.3.2 Současná sémiotika divadla

Do současné divadelní sémiotiky patří práce polského teatrologa a historika literatury Tadeusze Kowzana, který se zabývá divadelním znakem, jeho klasifikací a vlastnostmi. Kowzan charakterizoval třináct znakových systémů: slovo, intonace, mimika, gesto, scénický pohyb, líčení, účes, kostým, rekvizity, dekorace, osvětlení, hudba a šumy. Mezi další autory zabývající se podstatou divadla a divadelnosti patří např. Umberto Eco, Régis Durand, Georges Mounin, Keir Elam, Patrice Pavis, Erika Fischer-Lichte, Jiří Veltruský, Lubomír Doležal, Ivo Osolsobě.

Významnou osobností, která se v současné době zabývá divadelní vědou, je německá teatroložka Erika Fischer-Lichte. Vede Institut divadelní vědy na berlínské Svobodné univerzitě, kde také přednáší. Zabývá se historiografií dramatu od antiky po současnost (dílo „*Dějiny dramatu*“), estetikou performativnosti, reflexí současného divadla a známé jsou také její práce z oblasti divadelní sémiotiky („*The semiotics of Theater*“). Fischer-Lichte v úvodu své knihy „*The Semiotics of Theater*“ píše, že pokud má sémiotika divadla zkoumat, jak divadlo funguje jako systém generující význam, pak musí zkoumat tři oblasti divadelní vědy. A to: teorii divadla, divadelní historii a analýzu performance.

3.3.3 Divadlo jako kulturní systém

Divadlo je již ze své podstaty kolektivním zážitkem. Odehrává se v určitém omezeném prostoru (jeviště) a čase (čas představení). Znaky, které používá, by měly

⁸² Sławińska: 2002: 230

⁸³ Sławińska: 2002: 230

umožnit komunikaci s divákem a ideálně být jasné a srozumitelné. Divadlo (konkrétní představení) se snaží diváka oslovit, předat nějakou emoci či poselství....

V úvodu „*The Semiotics of Theater*“⁸⁴ Fischer-Lichte říká, že divadlo existuje všude tam, kde se vyskytuje kultura. A že existenci divadla je možné nahlížet z hlediska antropologického, sociologického či psychologického, ale z pohledu kulturních věd je především jedním z mnoha možných kulturních systémů.⁸⁵ Divadlo tedy není jen uměleckou formou, je totiž zároveň i „sociální institucí“. Divadlo podléhá určitým předpisům, pravidlům, omezením, týkajícími se např. místa a času představení, chování diváků a herců, které kontroluje společnost.⁸⁶ Fischer-Lichte však zároveň upozorňuje, že se divadlo jako sociální instituce liší od všech ostatních sociálních institucí. V divadle se totiž společnost dělí na ty, kteří: „v zastoupení celku svým tělesným a řečovým konáním něco představují a na ty, kteří je v zastoupení tohoto celku pozorují“.

Již podle starých Řeků bylo to „představované“ nazýváno „drama“ – tedy děj, konání – a místo, odkud se „drama“ pozoruje pak bylo „théatron“ – divadlo.⁸⁷ „Dívající se“ spolu s těmi, kteří „představují“, tvoří vždy celek členů společnosti, takže se v divadle vlastně „společnost dívá na sebe samou, dívá se, jak koná“.⁸⁸ a dále Fischer-Lichte dodává: „herci fungují jako zrcadlo, odrážející divákem jejich obraz jako obraz někoho jiného. Tím, že diváci tento obraz reflektuje, vstupují sami vůči sobě do určitého vztahu.... Divadlo třeba z tohoto hlediska chápat jako akt sebevytváření a sebereflexe určité společnosti.“ (tamt.)

3.3.4 Filozofické předpoklady divadelní tvorby

Autor „*Encyklopedie estetiky*“ Etienne Souriau, předseda Francouzské estetické společnosti, vysvětluje existenciální charakter divadla slovy: „Každé divadlo – věčné divadlo, divadlo arcianděl – je existenciální. Obdařit vymyšlené postavy bytím je jeho triumfem a heroickým činem.“⁸⁹

⁸⁴ Tato kniha Eriky Fischer-Lichte u nás vyšla pouze v angličtině a veškeré citace a odkazy na tuto knihu v této práci jsou překladem autorky diplomové práce.

⁸⁵ Fischer-Lichte: 1992: 1 - Introduction

⁸⁶ Fischer-Lichte: 2003: 9

⁸⁷ Fischer-Lichte: 2003: 9

⁸⁸ Fischer-Lichte: 2003: 9

⁸⁹ Souriau in: Sławińska: 2002: 26

Sławińska uvádí myšlenky dalšího francouzského teoretika Henriho Gouhiera ovlivněného bergsonovskou a existencialistickou tradicí. Je považován za současného významného kritika, který se pokusil o nastínění filozofické problematiky divadla. Gouhier zdůrazňuje, že cílem divadla není vnutit divákovi jakousi iluzi skutečnosti a klamat ho, ale aby umělec dokázal svou tvůrčí silou, že se nová skutečnost stane přítomnou. „Souvislost představení s přítomností se projevuje dokonce etymologicky: *représenter* = *rendre présent*. Nejhlubším tajemstvím divadla je pak milost přítomnosti (*la grâce de la présence*), která se realizuje skutečnou přítomností herce.“⁹⁰ Vznik nové skutečnosti a bytostné přítomnosti postav, podle Gouhiera, vyvolává u diváků radost z nově přítomného světa, v němž existují skutečné lidské osoby.

Gouhier také vymezuje charakterické rysy, související s podstatou divadla. Jsou to objektivizace a antropocentrismus. Význam událostí vzniká až ve vztahu k člověku. V dramatu se objevuje „historické bytí, nová historická (v čase a prostoru umístěná) skutečnost. Ovšem je třeba, aby tato skutečnost byla přijata, vnímána jako opravdové bytí. Rozhodující je zde existenciální soud, soud, který divadlo očekává od diváka: jednání, zpřítomněné v divadelním představení, se pro něho stává pravdivě přítomným.“⁹¹ Gouhier zdůrazňuje „jednání“, jakožto podstatu divadla a pro jeho charakterizaci zavádí bergsonovský pojem „dynamické schéma“, které zahrnuje situace, postavy a významy: „Postavy, pohyby, které je uvádějí do určitých situací, a významy – to jsou tři složky, které jazyk uměle rozlišuje v jednání, jež je právě výrazem jejich jednoty. Jednání je tedy dynamickým schématem, které zahrnuje postavy prahnoucí po životě a situace, které čekají na divadelní realizaci: život i hra jsou tedy řízeny určitým směrem.“⁹²

3.4. DIVADLO JAKO SÉMIOLOGICKÝ SYSTÉM

Hlavní funkcí kulturních systémů je tvorba významu. Divadlo jako kulturní systém užívá k tvorbě významů svůj vlastní divadelní kód.⁹³ Jak dále uvádí Fischer-Lichte, již Bogatyrev označil divadelní znak za „znak znaku“. Všechno, co vidí divák na jevišti, je

⁹⁰ Sławińska: 2002: 26

⁹¹ Sławińska: 2002: 28

⁹² Gouhier in: Sławińska: 2002: 29

⁹³ Fischer-Lichte: 1992: 129

znakem. Např. obyčejná židle není již prostou židlí k sezení, ale může být naprosto čímkoliv jiným, podle způsobu užití této rekvizity hercem či způsobu jeho chování/jednání s ní.

Podle Bogatyreva „divadelní znak na scéně neodkazuje na empirickou skutečnost, ale na jevištní skutečnost, která pak funguje jako znak ve vztahu k empirické skutečnosti“⁹⁴

Jak dále uvádí Fischer-Lichte, divadelní znaky jsou interpretovány ve chvíli, kdy vznikají. Aby komunikace byla úspěšná, musí existovat alespoň základní prvky kódu, který sdílí ten, kdo znak vysílá s těmi, kdo ho přijímají. To znamená, publikum, aby mohlo divadelním znakům správně porozumět, mělo by náležet do jedné společenské vrstvy či stejné kulturní sféry. Důležitý pro porozumění znakům je tedy společný kulturní kód či tradice specifického divadelního kódu. Bez takového kódu není divadelní komunikace možná.⁹⁵

Základní definicí divadla podle Fischer-Lichte je: „Divadlo se odehrává, jestliže osoba A zastupuje/reprezentuje X, zatímco S přihlíží/dívá se na osobu A.“⁹⁶ a upřesňuje, že: „Aby A mohlo reprezentovat X, zatímco S přihlíží, musí jednat specifickým způsobem, mít specifický vzhled a hrát ve specifickém prostředí.“⁹⁷

3.4.1 Divadlo versus performance

V umění se často používá pojem „performance“, který je obtížně definovatelný. Není žádná historicky ani kulturně stálá hranice toho, co je či není „performance“. Průběžně se objevují nové žánry a jiné zase mizí. Performance se dá charakterizovat jako jakékoliv jednání, které je ohraničeno, předváděno, zvýrazněno či vystaveno (zobrazeno).⁹⁸ Podobně definuje tento pojem Pavis. Uvádí, že slovo „performance“ či „performance art“ lze překládat jako „divadlo vizuálních umění“⁹⁹ A dále dodává, že performance je spojením vizuálního umění, hudby, divadla poezie, filmu i divadla, a to bez „apriorní představy“. Performance se neděje v divadlech, ale v galeriích a muzeích. Nejde o nějaké uzavřené umělecké dílo, ale naopak o „neukončenou produkci“.¹⁰⁰

⁹⁴ Sławińska: 2002: 213

⁹⁵ Fischer-Lichte: 1992: 138

⁹⁶ Fischer-Lichte: 1992: 13

⁹⁷ Fischer-Lichte: 1992: 13

⁹⁸ Schechner: 2002: 2

⁹⁹ Pavis: 2003: 297

¹⁰⁰ Pavis: 2003: 298

Podle Fischer-Lichte pojem „performance“ znamená proces prezentace skrze tělo a hlas před tělesně přítomnými diváky/účastníky¹⁰¹ a patří sem nejrůznější obřady a rituály, svatby, pohřby, koncerty, happeningy, divadelní představení apod.

Ve Spojených státech existuje od sedmdesátých let vědecký obor „performanční studia“ a dnes již existují katedry performančních studií v mnoha zemích (např. Anglie, Francie). Přenášky z teorie performance jsou součástí rozličných studijních oborů, jako je např. teatrologie, antropologie, kulturní studia, literatura apod.¹⁰² Pojem „performance“ je dnes chápán v mnohem širším smyslu než jen „představení“. Významnou osobností performančních studií je Richard Schechner, který ke vzniku oboru poznamenává: „Performanční studia vznikla díky zásadní proměně intelektuální a umělecké krajiny během poslední třetiny dvacátého století. K nespokojenosti se současným stavem se přidala exploze nových poznatků a jejich nové způsoby šíření skrze internet. Svět se již neukazoval jako kniha, z níž máme číst, ale jako představení, kterého se máme účastnit.“¹⁰³ Schechner shrnuje, že obor performančních studií vznikl právě proto, aby se s těmito měnícími se okolnostmi vyrovnal.

Performer se liší od herce tím, že nehraje nějakou určitou roli, je „fyzicky přítomným tvůrcem“ se vztahem k dané situaci vypořádání. Performer, na rozdíl od herce, jedná i mluví svým vlastním jménem jakožto umělec. Pavis dodává, že performer „inscenuje sám sebe, vlastní já, herec hraje roli někoho jiného.“¹⁰⁴

3.4.2 Drama

Výraz „drama“ je řeckého původu a znamená „jednání“. Jak uvádí Pavis¹⁰⁵, je pod tímto názvem (v evropských jazycích) myšleno především dramatické či divadelní dílo, ale např. ve francouzštině se pod pojmem „drama“ skrývají pouze některé divadelní žánry.

Divadlo vychází z mimetické tradice „představování, napodobování“ – od řeckého slova ‘mimeistkai’- napodobovat. „Mimesis je napodobení či představení jisté věci.

¹⁰¹ Fischer-Lichte: <http://www.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=8339>

¹⁰² Schechner: 2002: 20

¹⁰³ Schechner: 2002: 21

¹⁰⁴ Pavis: 2003: 298

¹⁰⁵ Pavis: 2003: 119

Původně šlo o napodobení osoby fyzickými a lingvistickými prostředky, tato „osoba“ však mohla být také věcí, idejí, hrdinou či bohem.¹⁰⁶ Dramatická hra je tedy takovým napodobováním skutečnosti, je odstupem od reality. Díky tomuto odstupu může divák sledovat situace, které by pro něj byly v běžném životě nepříjemné až neúnosné či naopak takové situace, v nichž by se rád ocítl, ale není to v reálu možné. Podle Pavise je divadlo „převáděním skutečnosti ve znak“ a také je divadlo „jevištní skutečnost, již sám divák neustále přetváří ve znak něčeho (proces sémiotizace).“¹⁰⁷

3.4.3 Divadelnost

Specifičnost divadla, zdůrazňuje Fischer-Lichte, je dána jeho dialektikou, zejména „divadelností“. Pojem 'théatralité' zavedli francouzští sémiotici jako analogii k pojmu „literáríté“, 'literárnost'.¹⁰⁸ Divadelnost lze – dle Pavise - popsat jako to, co je v představení typicky divadelní, tedy jevištní.

„Theatralité“ má původ v řeckém slově „theatron“, které označovalo místo, odkud obecenstvo sleduje předváděné jednání. Hlavní význam je tedy „hledisko/ náhled na určitou událost“¹⁰⁹ a teprve později se „theatron“ začalo používat jako název budovy, v níž se hraje představení.

Pavis uvádí, že divadelnost může znamenat buď:

- pouze prostorovost, vizuálnost a expresivnost – což považuje za banální
- anebo určitý způsob divadelního vypovídání

Barthes charakterizuje divadelnost jako „divadlo 'minus text', je to určitá hustota znaků a pocitů, která se na jevišti vytváří na základě dějového nástinu, je to jistý druh univerzálního vnímání dovedností, působících na smysly, a dále gest, tónů, distancí, hmot a světél, vnímání, při němž text je potlačen hojností vnějšího scénického (vizuálního) jazyka“.¹¹⁰

Divadlo je specifické tím, že pokud například herec na jevišti, tedy lidské tělo, představuje charakter zločince či jiné postavy, „pak tento proces není pouhou interpretací

¹⁰⁶ Pavis: 2003: 258

¹⁰⁷ Pavis: 2003: 102

¹⁰⁸ Fischer-Lichte: 1992: 139

¹⁰⁹ Pavis: 2003: 104

¹¹⁰ Barthes in: Pavis: 2003: 104

těla jako znaku, ale užívá jej jako znak: přirozenost se stává znakem, existence významem... Jinými slovy – divadlo vzniká v takových situacích, kdy tělo a objekty ho obklopující jsou užívány ve svých daných podobách jako znaky.“¹¹¹

3.4.4 Ostenze jako způsob sdělování v divadle

Pojem „ostenze“ pochází z latinského slova „*ostendere*“, což znamená ukazovat. Je to komunikace založená na ukazování nebo vystavování něčeho.¹¹² Osolsobě definoval ostenzi: „Ostenzivně komunikovat znamená umožnit poznání věci, dát věc k dispozici poznávací aktivitě příjemce.“¹¹³ Ostenzivně se také dítě učí poznávat svět, když mu rodič pojmenovává, na co dítě ukáže. Zdá se, že v tomto smyslu ostenze předchází jazyk.“¹¹⁴

Na principu ostenze jsou založeny nejrůznější lidské aktivity, kde se něco prezentuje: např. galerie, muzea, zoologické zahrady, cirkusy, výstavy a především celá oblast umění. Princip uměleckých děl většinou spočívá v tom, že se předvádí divákům. Tedy - malíř vystaví svůj obraz, režisér svůj film nechá promítat v kinech.

Osolsobě se v souvislosti s ostenzí zmiňuje o „paradoxu ostenze“ a tzv. „divadle každodennosti“. Je nemožné, aby se člověk mezi lidmi „neukazoval“, musí se prezentovat, i když to třeba není tak, jak by chtěl. Často tak volí předstírání neboli „hru“. Jak k tomu dodává Doubravová: „Nelze nekomunikovat, nelze se netvářit a nelze nemetakomunikovat (tj. domlouvat se o řečeném, vyřčeném nebo vyjádřeném).“¹¹⁵

Pavis zdůrazňuje, že jeviště je svou polohou (většinou bývá vpředu před diváky, vyvýšené či např. otočné, ale vždy dobře viditelné) „vystavováno jako objekt, který má být viděn“. V poezii nebo románu se předměty neukazují přímo, ale opisem (pomocí vypravěče), avšak divadelní ‘ukazování’ je přímé. „Zatímco v románu je gesto ‘ukazování’ součástí fikce, v divadle toto ukazování překračuje hranice díla a obrací se přímo k publiku

¹¹¹ Fiscer-Lichte: 1992: 140

¹¹² Pavis: 2003: 286

¹¹³ Osolsobě in: Pavis: 2003: 286

¹¹⁴ Doubravová: 2002: 56

¹¹⁵ Doubravová: 2002: 60

pomocí hereckého gesta a 'gesta podání' inscenace jako celku, které rozbíjí rámec divadelního představení.¹¹⁶

PEIRCŮV PŘÍKLAD

Eco v souvislosti se sémiotikou divadla připomíná příklad (v kapitole „Jak interpretovat drama“ z knihy „Meze interpretace“), který uvedl Pierce¹¹⁷. Pierce si položil otázku, jaký druh znaku určoval opilec, kterého seržant Armády spásy předvedl na veřejné prostranství před lidmi jako názornou ukázkou důsledků nestřídmosti. Prostranství jakoby se v tu chvíli stalo pódium a lidé na náměstí obecenstvem. Jakmile je opilec uveden na „jeviště“ a ukázán divákům, stává se sémiotickým prostředkem – znakem (ikonickým). Ztrácí svou „původní přirozenost 'skutečného' těla mezi skutečnými těly“¹¹⁸ a splňuje tak Piercovu definici znaku jakožto něčeho, co pro někoho něco zastupuje, odkazuje k něčemu nepřítomnému. Opilec odkazuje k třídě opilců, již je sám členem. Zastupuje opileckou kategorii (všechny opilé muže v každém možném světě, je otevřeným výrazem (znakovým vehiculum) – odkazujícím k neuzavřené škále možných obsahů. Opilec byl vybrán (ukázán – ostendován), což je jeden z možných způsobů označování (ostenze). Subjekt byl derealizován, aby mohl zastupovat celou třídu. Seržant Armády spásy vybíral opilce sémioticky – tedy tak, aby byl vybraný jedinec typickým prvkem množiny opilců. „Ostenze je zároveň tím nejzákladnějším příkladem představení.“¹¹⁹

Dle Eca je divadelní komunikace takovým označováním, kdy je divák schopen přijmout, že daný objekt zastupuje celou třídu. Když někomu ukazujeme, „jak nějak asi“ by něco mohlo vypadat, chceme mu to přiblížit skrze jinou podobnost, označujeme ostenzí. Ono „nějak“ „je abstrahováním od konkrétního“, pomáhá k „od-uvědomění si daného objektu, který zastupuje něco jiného“¹²⁰, což je právě případ divadla a herců.

Co se týče řečových aktů, dle Eca je každé představení tvořeno dvěma řečovými akty. Prvním je performativní výpověď herce: „*Já hraji*“ a druhým řečovým aktem je pseudovýpověď, kde herec už je danou postavou, ne hercem. Přijetím těchto výpovědí vstupuje divák do „možného světa představení, světa lží“, čímž Eco zdůrazňuje, že

¹¹⁶ Pavis: 2003: 286

¹¹⁷ Eco: 2004: 113

¹¹⁸ Eco: 2004: 113

¹¹⁹ Eco: 2004: 114

¹²⁰ Eco: 2004: 115

cokoliv, co následuje po onom prvním performativním aktu („Já hraji“), je referenčně temné: „jsme oprávnění oslavovat pozdržení nedůvěry“.

Divadlo je jedinečné a charakteristické právě onou skutečností, že člověk, konkrétně tedy lidské tělo, v určitém daném prostoru (před diváky), zastupuje pro přítomné reagující diváky něco jiného, než kým ve skutečnosti je. Eco toto shrnuje: „Za tímto účelem bylo toto tělo vloženo do rámce jisté performativní situace, jež stanoví, že má být chápáno jako znak.“¹²¹

V divadle se předvádí „dovednost v komunikaci prostřednictvím herců hrajících role, režisérů vedoucích provádění těch rolí a vzájemnou souhru, dále pomocí kostýmů, kulis reprezentujících místo a čas děje, jakož i odlišení prostoru, kde se hraje (jeviště) od prostoru, kde se dívá (hlediště), a konečně diváka. Bez diváka by nebylo divadla.“¹²²

3.4.5 Znaký v divadle

Ve vztahu k divadlu se vyskytuje celý soubor znaků. Jestliže mezi podmínky možných znaků vztahujících se k divadlu patří ona podmínka „jednání herce specifickým způsobem“,¹²³ pak s tím souvisí určité pohyby kteroukoliv částí těla herce. Znaký vytvořené pohybem lze označit za „kinetické znaký“. Patří mezi ně jak pohyby částmi těla na místě (hlavou, pažemi, trupem apod.), tak i při změně místa – pohybu v prostoru, jako je chůze, tanec, apod. Existují však také specifické pohyby v obličeji, tzv. mimika, kam patří pláč, smích, zvedání obočí apod., a ty jsou tedy nazývány „mimické znaký“. Mezi kinetické znaký patří také „gesta“ a proxemické znaký, které vznikají skrze významotvorný pohyb herce prostorem.

Kinetické znaký patří do skupiny vizuálních znaků. Mezi akustické znaký patří znaký lingvistické a znaký paralingvistické (např. tón, zabarvení či intenzita hlasu). Jsou-li lingvistické znaký použity při zpěvu, pak jsou to „hudební znaký“ a jakékoliv ostatní zvuky produkované hercem patří také mezi znaký.¹²⁴

Co se týče „specifického vzhledu“ herce, dělí Fischer-Lichte znaký na masku, účes a kostým.

¹²¹ Eco: 2004: 122

¹²² Doubravová: 2002: 57

¹²³ Fischer-Lichte: 1992: 13

¹²⁴ Fischer-Lichte: 1992: 14

Znaky vztahující se k „prostoru“ se týkají nejen jeviště, ale také hlediště. Diváci se mohou nacházet v hledišti, které je uspořádáno kruhově kolem jeviště, nebo do několika různých stran od něj, případně jen jedním směrem, tzv. „koncepte prostoru“.

V prostoru jeviště jsou objekty, které jsou delší dobu neměnné, což jsou „kulisy“ a ostatní předměty, které v průběhu představení herci užívají, pozměňují, jsou „rekvizity“. Podobu jeviště také ovlivňují „osvětlení“ a práce s ním, proto je osvětlení také znakem.

Erika Fischer-Lichte uvádí pro přehled tabulku těchto divadelních znaků a jejich rozdělení na znaky vizuální, akustické, znaky ve vztahu herci či k prostoru a znaky dlouhodobé či přechodné.

Tabulka divadelních znaků.¹²⁵

Zvuky	akustické znaky	přechodné znaky	Ve vztahu k prostoru	
Hudba				
Lingvistické znaky			vizuální znaky	ve vztahu k herci
Paralingvistické znaky				
Mimika				
Gesta				
Proxemika				
Líčení	dlouhodobé znaky			
Účes				
Kostým	ve vztahu k prostoru			
Jevištní prostor				
Jevištní dekorace				
Rekvizity				
Osvětlení				

Fischer-Lichte dodává: „Divadlo neužívá těchto znaků v jejich původní funkci, tzn. nedává jim smysl, který jim byl dán příslušným kulturním systémem.“ Autorka dále píše, že jsou to spíše znaky znaků, jsou „ikonickými znaky“ a „denotovanými znaky“¹²⁶

Fischer-Lichte poznamenává, že: „...lidská tvář nepřetržitě 'produkuje' znaky, jimž mohou být prisuzovány nejrozmanitější významy.“ A dále vysvětluje, jak mimické znaky, v běžném životě indicie, fungují na jevišti. Píše: „mimické znaky původně fungují jako indicie – tedy jako znaky, které odkazují k tomu, co označují ve vztahu k příčině a následku. Na divadle jsou však primárně užívané jako ikonické znaky. Jinými slovy,

¹²⁵ Fischer-Lichte: 1992: 15, tabulka je překladem autorky diplomové práce

¹²⁶ Fischer-Lichte: 1992: 15

lingvistické znaky vytvořené A denotují lingvistické znaky produkované X, a mimické znaky A proto denotují mimické znaky X. Divadelní znaky nejsou identické se znaky primárně vzniklými v kulturním systému, ale spíše zobrazují tyto znaky jako ikonické znaky: nesou jejich význam, znamenají...“.¹²⁷ Když se nám v reálu (mimo divadlo) stane něco smutného, odrazí se to v mimice našeho obličeje. Jestliže herec hraje zarmoucenou postavu, přibližuje se jeho mimika situaci, kdy by byl opravdu zarmoucený, ale na jevišti „vytváří“ odpovídající mimické znaky, které mají onen význam (zarmoucená postava).

Fischer-Lichte se dále jednotlivými výše uvedenými divadelními znaky podrobně zabývá a věnuje každému z nich zvláštní kapitolu. Zde podrobnější informace k těm, která budeme analyzovat i v praktické části:

Gesta: „Gesta mají v divadle zvláštní význam: zatímco je divadlo určitě možné bez jazyka, hudby či zvuků, kostýmů, dekorace, rekvizit či osvětlení, žádná forma divadla se nemůže obejít bez hercovy fyzické přítomnosti, bez gest.“¹²⁸

Zvuky: „Zvuky, které jsou užity v divadle, aby označily zvuky, jsou, z tohoto důvodu, vždy posuzovány jako znaky znaků.“¹²⁹

Co se týče **osvětlení**, zdůrazňuje Pavis, že osvětlovač nemá za úkol pouze „osvětlovat tmavý prostor“, ale „vytvářet prostor pomocí světla“¹³⁰. Osvětlovač má tedy zásadní úlohu, protože světlo se podílí na tvorbě smyslu představení. Pavis také uvádí, že pomocí osvětlení je možné komentovat nebo objasňovat to, co se na jevišti děje, izolovat herce nebo rekvizitu, vytvářet přechody mezi jednotlivými situacemi v představení, kontrolovat jeho rytmus, umocňovat divákovu představivost. Světlo dokáže oživit divadelní prostor a spojovat jednotlivé prvky představení.

Úloha **scénografie**, neboli jevištní dekorace, nespočívá ilustraci dramatického textu, nýbrž ho osvětlovat, představit konkrétní „situaci vyprávění“ a „spoluvytvářet smysl inscenace“.¹³¹ Pavis připomíná také skutečnost, že scénograf musí také brát v úvahu i to, jak je umístěné jeviště v budově divadla a jaký vztah mezi jevištěm a hledištěm.

¹²⁷ Fischer-Lichte: 1992: 16

¹²⁸ Fischer-Lichte: 1992: 287

¹²⁹ Fischer-Lichte: 1992: 287

¹³⁰ Pavis: 2003: 288

¹³¹ Pavis: 2003: 372

Významným divadelním znakem jsou **kostýmy**. Jak píše Pavis, „na jevišti se jakýkoli oděv stává divadelním kostýmem, podléhá zveličení, zjednodušení, je ‘čitelný’“.¹³² Dále Pavis zdůrazňuje, že se v kostýmu odráží „celkový gestus inscenace“ a cituje Barthes: „Všechno, co v kostýmu...odporuje sociálnímu *gestu* představení, zatemňuje jej nebo falšuje, je špatné; naopak to, co svou formou, barvou, podstatou či strukturou pomáhá tento *gestus* interpretovat, je správné“.¹³³

3.4.6 Podmínky divadla

Vidíme-li lidi chodit a mluvit na ulici mimo divadlo, často neznáme celý kontext, takže to pro nás není akce s významem. Mukařovský zdůrazňuje nezbytnost přítomnosti člověka (či loutky) na jevišti divadla a stanovuje tyto podmínky divadla:¹³⁴

1. Aby se jednání cítilo jako souvislá významová řada.
2. Abychom se cítili vně (diváci někdy zasahují do děje, někdy jsou k tomu přímo vyzváni, ale základním principem je neúčast).
3. Jednání není jednáním, ale znakem jednání – je vyňato z jakýchkoli praktických souvislostí.
4. Všechny složky hercova jednání nabývají charakteru znaku.

Dále Mukařovský zmiňuje, že vše se na divadle obrací k divákovi, odehrává se před ním a vzhledem k němu, divák se může dosazovat za herce i režiséra a rozumí ději na scéně tak, jako herci nebo i více, divák je „totálním subjektem“.¹³⁵ Na divadelní scéně hraje skutečně všechno, co a kdo se tam nachází (i kdyby to bylo nedopatřením). Dle Mukařovského i tloušťka postavy na jevišti něco znamená a rozhodně není náhodná. I obyčejné gesto – pití vody ze sklenice – má pro diváka škálu významů (může znamenat únavu, vzrušení, nevolnost apod.).

Divadlo je soubor mnoha složek. Vždyť i „jen“ hlas herce má mnoho složek (intonace, síla, barva hlasu apod.). V běžné řeči jsou tyto složky pochopitelně také vyskytují a jsou samozřejmou součástí promluvy, ale v divadle jsou to, jak uvádí Mukařovský, abstrakta a jsou záměrně zdůrazněny.

¹³² Pavis: 2003: 239

¹³³ Barthes in Pavis: 2003: 241

¹³⁴ Mukařovský: 2008: 105

¹³⁵ Mukařovský: 2008: 106

Zásadní skutečností, kterou je třeba zdůraznit při zkoumání komunikace v divadle, je prostor a konvence jeviště – hlediště. Divák sleduje dění na jevišti ze sedadla v hledišti a daná vzdálenost je charakteristická pro výše zmiňovanou (v rámci proxemiky) veřejnou neboli sociální sféru. Této skutečnosti se musí také přizpůsobit používané komunikační prostředky.¹³⁶

3.4.7 Základní komponenty dramatické tvorby

Jaroslav Etlík zdůrazňuje, že „divadelní dílo je specifický umělecký výtvar, složený z několika organicky propojených komponentů, jehož realizace je možná pouze a jedině v časoprostoru divadelního média, tedy bezprostředně před zraky diváků a za jejich významné spoluúčasti.“¹³⁷ Ony komponenty pak, podle stejného autora, jsou:

- herecký komponent – ten tvoří herec svým bytím a jednáním na jevišti; patří sem veškeré verbální i neverbální jednání tvořené hercem živě na scéně; dle Etlíka do sebe herecký komponent absorbuje i dramatický text
- vizuální komponent – ten je tvořen dekorací, scénickými objekty, kostýmy, osvětlením
- zvukový komponent – tvoří veškerá hudba, ruch, šumy, zvukové záznamy

Pohyb Etlík chápe jako kategorii, která může být spjata s kterýmkoliv z výše uvedených komponent, ale zároveň všechny komponenty přesahuje. Pohyb je podmínkou hereckého aktu a musí, dle Etlíka, splňovat základní podmínky:

- 1) musí být záměrný – sledovat intenci; divák hercův pohyb musí vnímat „zobrazení záměrného jednání dramatické osoby“
- 2) musí směřovat k transformaci hercova přirozeného bytí ve znakovou identitu, tedy v „herecký znak“ – v tom spočívá podstata herectví – performance – představování někoho jiného než je herec sám

Etlík dodává, že jedině za výše uvedených podmínek může mezi divákem a hercem vzniknout „dohoda“ o umělém odstupu k životní realitě. Tento odstup zabezpečuje „hra“,

¹³⁶ Zárubová-Pfeffermannová: 67

¹³⁷ Etlík in: Klíma: 2006: 14

která je podmínkou hereckého a celého divadelního aktu. Podle Etlíka: „Divák pak chápe tuto hru jako informačně, smyslově a esteticky zaměřenou performaci, tj. herectví.“¹³⁸

3.4.8 Komponenty divadelní tvorby

V dramatické divadelní tvorbě rozlišuje Etlík ještě část předartefaktovou a artefaktovou. Předartefaktová část je doba tvorby, zrodu inscenace (inscenování) a patří sem:¹³⁹

- literární (dramatický text = drama či dramtizace nebo scénář)
- dramaturgický
- režijní
- výtvarně-vizuální
- herecký
- zvukový

Fáze předartefaktová končí vznikem představení, jeho premiérou. Artefaktová část – proměnný vývoj vzniklého představení a má komponenty:

- herecký
- zvukový
- vizuální
- divácký

Zvukový komponent obsahuje všechno, co se v inscenaci děje na základě zvuku a je také nositelem významu. Hraje i ticho, které může být velmi významné. Mezi zvukové komponenty kromě hlasu herce patří také nejrůznější ruchy, zvukové efekty a živá či reprodukováná hudba. Mezi vizuální komponenty patří osvětlení skrze něž je možné navodit potřebnou atmosféru (ubrat či přidat na intenzitě osvětlení dle potřeb dramatické situace).

¹³⁸ Etlík in: Klíma: 2006: 16

¹³⁹ Etlík: in Klíma. 2006: 24

3.4.9 Literární složka divadla

Etlík poukazuje na další uváděné složky divadelního představení v české divadelní vědě. Zmiňuje např. složky uváděné Pokorným, který rozlišoval složku: výtvarnou, literární, dramatickou, taneční, hudební. Etlík vysvětluje, že mezi výčet divadelních složek často patří právě složka režisérská a dramaturgická. Sám se domnívá, že literární složka není v současné divadelní teorii brána vůbec v úvahu. Režisérskou složku, kterou zavedl raný strukturalismus, pozdější divadelní teorie (zejména práce Císaře) chápou jako „složku řídící všechny ostatní komponenty“.

Co se týče literární složky divadelního představení, říká Etlík, že divadelní dílo rozhodně není jen nějakou „prodlouženou rukou literatury“, není „závaznou řečí k potencionálnímu zjevištnění na divadle“. Etlík zdůrazňuje, že divadlo vždy začíná samo od sebe, z vlastní autonomnosti a vlastních zákonitostí. O literaturu se divadelní dílo opírá, ale přetváří literární inspiraci za použití svých prostředků.

Fischer-Lichte k tomuto tématu uvádí: „Divadelní text je převedením literárního textu.“¹⁴⁰ Tedy převedením z jednoho znakového systému do druhého – z lingvistického znaku do znaku divadelního. Literární podoba je v jazykovém systému a divadelní podoba (body-text) je syntézou všech verbálních a neverbálních znaků na jevišti.

Etlík ještě poznamenává, že režii a dramaturgii vnímá divák nepřímo, ze způsobu zpracování divadelního díla. A shrnuje: „Divák vnímá smyslově – tedy zejména zrakově a auditivně hercovu hru, zvuky apod. a to vše dynamicky a v interakci, v komplexu smyslových vjemů, jež obsahují výraz i význam.“¹⁴¹

3.4.10 Divadelní inscenace (dramatizace)

„*Inscenace*“ je pojem, který vznikl v druhé polovině 19. století, kdy je režisér již chápán jako ten, kdo je zodpovědný za dané představení (dříve měl přípravu představení na starosti hlavní herec).¹⁴²

¹⁴⁰ Fischer-Lichte:1992: 17

¹⁴¹ Etlík: in Klíma: 16

¹⁴² Pavis: 2003: 198

Divadelní inscenace bývá chápána jako organizace daného divadelního představení, převod či konkretizace psaného textu herci do jevištního textu. Pavis cituje Veinsteina, který definuje inscenování v užším slova smyslu jako: „aktivitu spočívající v uspořádání různých prvků jevištní interpretace dramatického díla v určitém čase a prostoru“.¹⁴³

Důležitým požadavkem divadelní inscenace je „celistvost“, což, dle Pavise, znamená, že divadelní dílo je harmonický celek, kterému se podřizují všechny znaky v něm obsažené. Tato harmonie celku se vztahuje k tzv. „jednotící myšlence“, která inscenaci koncipuje.¹⁴⁴ Jednotící myšlenkou je hlavní téma daného představení, které určuje režisér, a k němuž všechny jevištní prvky směřují. Každá dílčí část představení by měla odpovídat zamýšlenému celku. Proto i v praktické části práce při analýze znaků v představení, uvedeme hlavní téma daného představení.

Inscenace je vždy režisérovou interpretací textu, který inscenuje. Inscenováním režisér tento text nějak vysvětluje a zprostředkovává jej divákovi. Navíc režisér svou inscenační prací určuje i to, co v textu bylo nejasné a naopak může „záměrně zatemnit“ to, co jasné bylo.¹⁴⁵

Pavis dodává, že ono „objevení se“ režiséra znamená pro dějiny divadla i nový přístup k dramatickému textu. Dříve se text pokládal za uzavřený celek s jedinou možnou interpretací. Dnes je naopak text chápán jako výzva k tomu, aby se hledaly významy a nové interpretace.“ Inscenace se vždycky vyjadřuje k textu a její příspěvek je zásadní, neboť má při jeho uvedení ‘poslední slovo’. Neexistuje totiž definitivní, univerzální smysl díla, který by inscenace měla odhalit.“¹⁴⁶ Jak Pavis zdůrazňuje, text už dnes není pevným bodem, kterému by odpovídala jen jedna „správná inscenace. Tedy i literárního předloha představení, jehož prvky budeme sledovat v praktické části, může mít mnoho různých jevištních ztvárnění.

Může zde platit to, co říká Eco o „neomezené sémióze“. Tedy nejde o to, že by neexistovala žádná kritéria interpretace, jisté hranice interpretace vždy existují. Ani literární předloha, která je základem divadelní inscenace nemůže být tedy chápána zcela volně, ale ani tak, jakoby měla mít jediný správný výklad. Smysl textu je, podle Eca, stále uskutečňován čtením tohoto textu a jeho interpretací v přítomnosti.¹⁴⁷ Touto interpretací je

¹⁴³ Pavis: 2003: 198

¹⁴⁴ Pavis: 2003: 198

¹⁴⁵ Pavis: 2003: 200

¹⁴⁶ Pavis: 2003: 200

¹⁴⁷ Eco 2004: 36

v případě divadelní inscenace právě ona režisérova interpretace textu a její reálná podoba v představení.

3.4.11 Vypovídání

Způsob, jakým je literární předloha zpracována do divadelního představení souvisí i s hlavní myšlenkou díla, s tématem, které je nosné v předloze a pak i v dramatinizaci.

Pavis cituje Benvenisteho: „Vypovídání je realizace jazyka v individuálním aktu promluvy.... je to vokální realizace jazyka (ve smyslu langue)... předpokládá individuální obrat od jazyka k promluvě... je to proces ovládnutí formálního jazykového aparátu, díky němuž je jazyk používán k vyjádření určitého vztahu ke světu.“¹⁴⁸

Také divadelní představení aktualizuje situaci mluvy, protože postavy aktualizují text napsaný autorem a upraveném režisérem. Pavis dodává: „Jevištní vypovídání tedy spojuje v určitém prostoru a čase všechny jevištní a dramaturgické prvky, které mohou přispět k tvorbě smyslu a k jeho recepci publikem.“¹⁴⁹

Některé texty, které jsou vhodné pro dramatinizaci, obsahují, jak uvádí Pavis, natolik přesné informace o postavách a situacích, že s dramatickou situací splývají. Naopak texty, které říkají jen málo o dané situaci, ponechávají režisérům volnost ve výběru situace vypovídání.

Pavis také zmiňuje základní podmínky vypovídání, mezi které patří určení, kdo mluví a ke komu se obrací, jak se „celková jevištní výpověď“ otevírá a předvádí obecnstvu“; určení přesné realizace této výpovědi v prostoru a čase, aby byla pro diváky přijatelná. Na vztah mezi tím, co se říká a celkovou výpovědí mají vliv nejen gesta herce, ale také např. osvětlení a scénografie.

3.5. *NEVERBÁLNÍ KOMUNIKACE*

Než přejdu k neverbální komunikaci v divadle, uvedu základní poznatky týkající se neverbální komunikace obecně.

Jestliže jsme v přítomnosti další osoby či více osob, není možné nekomunikovat. Komunikujeme totiž, i když zrovna nemluvíme, „hovoříme“ celým tělem. Verbální

¹⁴⁸ Pavis: 2003: 379

¹⁴⁹ Pavis: 2003: 379

komunikace je sice důležitým komunikačním prostředkem, nicméně neverbální komunikace není o nic méně významná. Komunikaci verbální doprovází, ale může ji i zastupovat. Objevuje se v každé sociální interakci. Neverbální složka by měla s verbální složkou komunikace v ideálním případě korespondovat, v opačném případě nesoulad těchto složek může znamenat nějaké předstírání, nejistotu, poruchu apod. A je zajímavé, že v případě takového rozporu, máme podvědomě tendenci věřit spíše neverbálnímu sdělení. Klame se jím totiž hůře, nežli slovem.

Klein uvádí, že pojmem „neverbální komunikace“ rozumíme „celý komplex biologicko-psycho-sociálních jevů, který je vývojově (fylogeneticky) nepochybně původnější než komunikace artikulovanou řečí. I když informace přenášené neverbální cestou vnímáme většinou komplexně, lze hovořit o relativně samostatných komponentách, které se na lidské neverbální komunikaci podílejí.“¹⁵⁰ a dále zdůrazňuje, že žádná složka neverbální komunikace není sama o sobě nositelem specifické informace o daném momentálním motivačním stavu jedince, protože lidské chování je složitě strukturované a je vždy potřeba vzít v úvahu: sociální kontext, dále všechny ostatní složky neverbální komunikace a kulturní kontext.

Neverbální komunikace se skládá z mnoha složek (tělesné, paralingvistické, práce s časem apod.) a v jednotlivých projevech neverbální komunikace existují kulturní rozdíly.¹⁵¹ Např. kývnutí hlavou znamená u většiny Evropanů souhlas - „ano“, ale u Bulharů a Turků naopak toto kývnutí znamená nesouhlas - „ne“. O neverbální komunikaci se zajímaly terapeutické školy (např. Paul Watzlawick) či etologické studie. Existuje množství publikací vysvětlující, jak vědomě pracovat s neverbálním projevem, abychom působili sebevědoměji, jak vystupovat např. při pohovoru či naopak číst „řeč těla“ lidí, s nimiž se setkáváme či jak odhalit pomocí sledování souladu verbálního a neverbálního projevu, zda daná osoba lže apod.

To, co platí pro neverbální komunikaci běžném životě, platí i v divadle. Divák představení slyší (tedy verbální složku a zvuky) si spojuje s tím, co vidí a tyto dvě složky by měly být ve vzájemném souladu.

¹⁵⁰ Klein: 1998: 6

¹⁵¹ Doubravová: 2002: 122

- **proxemika** – zkoumá způsob strukturování prostoru člověkem, sleduje vzdálenosti mezi lidmi při komunikaci; rozlišuje tři základní prostorové sféry:
 - intimní: do 50 cm, pouštíme do ní jen blízké osoby a příchod cizích vnímáme jako její narušení
 - osobní: 50 - 120 cm – sféra mezi přáteli, lze sledovat detaily mimiky
 - sociální: 1,5 – 3m – tzv. veřejná sféra pro formální vztahy;
- **haptika** – zaměřuje se na zkoumání kontaktu hmatem – např. pohlazení, podání ruky
- **gestika** – zkoumá řeč (nejen) rukou, některá gesta kulturně podmíněna
- **mimika** – popisuje řeč obličeje
- **pohledy a oční kontakt** – záleží na délce pohledu, rozevření očí
- **posturika** – zkoumá významy poloh a držení těla
- **paralingvistika** – zkoumá rysy hlasové komunikace, tón hlasu, hlasitost, intonaci, rychlost a plynulost řeči
- **chronemika** – zkoumá zacházení s časem – pauzy v řeči apod.
- **kinezika** – zabývá se pohyby těla a jeho částí

Klein dále dělí formy komunikace do komponent I. až IV. řádu. Do komponent I. řádu patří ty formy komunikace, které přenos informací neverbální cestou umožňují technicky a jsou to¹⁵³:

- prostorové chování člověka (vzájemná vzdálenost komunikujících osob – jsou-li příliš daleko, komunikace je znemožněna)
- vlastní pozice těla (posture) účastníků komunikace – přední (frontální) část těla má rozhodující „anatomicko-morfologické struktury“ pro přenos informací (osoby mohou stát, ležet, sedět, apod.) – toto zkoumá právě posturologie
- poloha frontálních rovin těl obou komunikujících osob – např. poloha osob zády k sobě komunikaci znemožňuje a naopak pozice tvářemi k sobě je

¹⁵² Zárubová-Pfeffermannová: 22

¹⁵³ Klein: 1998: 7

komunikačně nejbohatší a za takových podmínek mají vliv strukturovanější složky neverbální komunikace:

Komponenty II. řádu zahrnují:

- směr a délka pohledu – Klein uvádí, že jsou považovány za významově nejbohatší, při komunikaci druhou osobou snadno zachytitelné a citlivě vnímané; úzce souvisí s mimikou
- mimika – bohatě strukturované mimické svaly dají vzniknout nejrozličnějším výrazům; některé emoce jsou srozumitelné ve všech kulturách – např. strach, pocit štěstí apod.
- parajazyk – způsob, jakým se říká to, co se právě říká (hlasitost, délka pauz mezi slovy, přerušování apod.)
- gesta – nejčastěji se mezi gesta řadí především pohyby rukou (Klein dělí na ilustrativní a sémantická a akustická - uvedu dále)
- dotykové chování – někteří lidé dotykový kontakt vyhledávají, jiným je krajně nepříjemný; patří sem také podání ruky, pohlazení, políbení apod.
- komunikace skrze čich – kontaktní komponenta, hraje roli v sexuálním chování, potravinovém aj.

Komponenty III. řádu jsou (na rozdíl od předchozích dvou skupin) dlouhodobější změny ve vzhledu, které jsou také určité informace pro okolí – např. změna barvy a střihu vlasů apod.

Komponenty IV. řádu nejsou s lidským tělem spojeny stále, jsou to např. různé šperky, typy a barva oblečení, kroje či uniformy. I tyto komponenty jsou nositeli neverbální komunikace.

Do neverbální komunikace patří všechna mimoslovní komunikace – záměrná i nezáměrná. Svým tělem neustále vysíláme nějaké signály, informace, i když to ani zrovna nezamýšlíme. Např. sedíme-li na přednášce, může okolí nějak chápat (dekódovat) to, proč jsme si vybrali ono konkrétní místo k sezení, posadili se určitým způsobem, jaké máme držení těla a jak se tváříme. Vysíláme nějakou informaci, sdělujeme (i nevědomě).

Že je neverbální komunikace komplexní jev, můžeme vidět např. při popisu toho, z čeho rozpoznáme u druhé osoby nějakou emoci. Základními znaky radosti jsou (dle Zárubové-Pfeffermannové) např.: hladké čelo, přívětivý pohled, usmívající se pootevřená ústa, odhalující horní zuby. U ironie můžeme sledovat: hladké čelo, přivřeně oči a rty asymetricky pozdvižené.¹⁵⁴

Velmi propracovanou klasifikací mimických výrazů je systém FACS – Facial Action Coding System, který je založený na principu filmování obličejové „masky“ různých kultur a byl vytvořen P. Ekmanem a W.V. Friesenem.¹⁵⁵

Nyní přejdeme k neverbální komunikaci v oblasti, kterou tato práce sleduje, tedy v divadle.

3.5.1 Neverbální komunikace v divadle

V divadle lze nalézt všechny výše uvedené prostředky neverbální komunikace. Okolnost, k níž se vše vztahuje, je jevištní prostor. Ten je rozvržen danou konvencí: jeviště – hlediště a tím, že komunikační akce (verbální i neverbální) není určena jen pro herce mezi sebou, ale je směřována k divákům. Divák sleduje komunikaci herců ve vzdálenosti typické pro veřejný prostor, proto musí herci komunikační prostředky uzpůsobit této vzdálenosti.¹⁵⁶

Divák tedy přijímá jakousi „jevištní iluzi“ s pravidly, která se liší od toho, jak vnímáme neverbální komunikaci v běžném prostředí (mimo divadlo).

Zárubová-Pfeffermannová mezi tato pravidla řadí:¹⁵⁷

- jako primární informaci o herci divák vnímá siluetu, napětí těla a pohyb – takže zatímco v reálném světě jsou při důvěrném rozhovoru důležité mimické prostředky, při důvěrném rozhovoru postav na jevišti je rozhodující právě ono napětí těla, pohyb (odpovídá to dané vzdálenosti, v níž není možné se soustředit pouze na jemnou mimiku)

¹⁵⁴ Zárubová-Pfeffermannová: 64

¹⁵⁵ Doubravová: 2002: 122

¹⁵⁶ Zárubová-Pfeffermannová: 67

¹⁵⁷ Zárubová-Pfeffermannová: 67-68

- vzdálenosti herců a jejich pohyb je omezen rozměry jeviště, protože ten je určujícím komunikačním prostorem; nejdůležitější při vnímání pohybu divákem jsou směr a rychlost pohybu
- ve veřejném prostoru jsou čitelná jen jednoznačná gesta; opět tedy kvůli vzdálenosti jeviště – hlediště, jsou používána jednoznačná gesta a ve větším rozsahu než by byla použita při běžném hovoru v reálném prostředí. Velká gesta působí na jevišti přirozeně, zatímco mimo něj by působila přehnaně
- probíhá oboustranná komunikace mezi hercem a divákem
- divák vnímá představení ve více rovinách a hledá prvky, které jsou mu srozumitelné; mezi hercem a divákem vzniká kontakt teprve, když se vytvoří „oboustranný komunikační kanál“ – to je okamžik, kdy publikum na herce reaguje a herec toto vnímá; přirozeně pak herec posiluje prvky, které reakci u diváků vyvolávají a utlumuje prvky bez odezvy
- využití mimiky na jevišti je omezené; z větší dálky lze sledovat jen kontrastní prvky (oči, ústa, zuby, obočí, tváře) a pro dobrou čitelnost je nutné výrazné líčení a dobré osvětlení; pro herecký projev založený na mimice se používají masky, polomasky a speciální líčení, které zvýrazní či potlačí potřebné mimické prvky.

Velmi bohaté v projevech neverbální komunikace je tradiční asijské divadlo, které používá výrazných masek, kostýmů, líčení a s ritualizovanými gesty (gestika vějířů, nejrůznějších typů skoků apod.)

3.5.2 Gesta

Z neverbální komunikace jsem si k dalšímu zkoumání vybrala gesto, než se budeme zabývat konkrétně divadelním gestem, přiblížíme si teorie týkající se obecně používaných gest.

Všichni nějak gestikulujeme, když s někým hovoříme. Někdo užívá gest častěji a výrazněji než druzí. Hovoříme-li například o něčem pro nás významném, je to spojeno s emocemi a výraznější gestikulací. Podobně, je-li pro nás něco obtížné vysvětlit, budeme více používat gesta ke zpřesnění zamýšleného sdělení. To, jak často se gestikuluje, je také ovlivněno kulturou, v níž člověk žije, kulturními kódy. Mnoho gest má podobu rituální, jako jsou gesta, která jsou součástí náboženské liturgie.

Gesta, jako jeden z neverbálních projevů, bývají někdy i výstižnější než slova a zdouhavé verbální sdělování pocitů. Gesto sděluje informaci, která se může týkat toho, co právě prožíváme nebo se chystáme udělat. Gestem můžeme také zakazovat, přikazovat apod. Jsou to pohyby, které mohou doprovázet či doplňovat verbální projev nebo jej i nahrazovat. Gesta mohou být vyjadřována rukama, nohama, celým trupem či hlavou.

Benoist uvádí: „Samo gesto (posunek) existuje současně se životem a je o mnoho milionů let starší než slovo, které je jeho pozdější modalitou, lokalizovanou v ústech. Pravěký člověk se nejprve vyjadřoval gesty, která se pro jeho známé stala znaky, protože tento pračlověk nebyl na světě sám.“¹⁵⁸

Gesta jsou také významnou součástí rituálů, kde je jejich přesný sled dán nějakou tradicí, zvykem. Např. křesťanské rituály v průběhu bohoslužeb mají jasně daný sled gest a jsou doprovázena hudbou, zvuky, zpěvem.

3.5.3 Gesto v antropologické perspektivě

Śławińska se ve své knize „Divadlo v současném myšlení“ věnuje také provázanosti gesta a slova. Poukazuje na interdisciplinárnost a důležitost antropologického a sociologického kontextu při zkoumání této oblasti komunikace v divadle a poukazuje na práce dvou významných autorů.

Uvádí hlavní myšlenky z rozsáhlé práce André Leroi-Gourhana.¹⁵⁹ Ten zdůrazňuje, že vývoj gestiky souvisí s vývojem techniky, technologie a s nástroji, které člověk v daném období používá. Důležitý ve vývoji člověka, a tedy i gest, byl vzpřímený (vertikální) postoj, z níž lze nástroji manipulovat. Autor také zmiňuje synchronizaci rozvoje techniky a jazyka, protože produkce nástrojů a symbolů má společný základ. Gestika rukou se, jak uvádí Leroi-Gourhana, formovala díky manipulaci s nástroji a zůstala v „obecném povědomí“.¹⁶⁰ Díky složitější nástrojům se pak gesta přizpůsobila a stala se jemnějšími a navíc začala směřovat k navázání kontaktů mezi lidmi.

L.-Gourhana poznamenává, že díky současné technizaci a dominanci strojů nad rukou, ztrácíme manuální zdatnost, což je porušením rovnováhy, která dle autora narušuje i vazbu mezi jazykem a estetickým obrazem skutečnosti. Varuje také před přílišnou

¹⁵⁸ Benoist: in Klein: 1998: 9

¹⁵⁹ Śławińska: 2002: 322

¹⁶⁰ Śławińska: 2002: 323

technizací divadla, naopak oslavuje „lidskou ruku v gestu tvůrčí práce i v širokém rejstříku emotivních a volních gest, v gestu navazování kontaktu s druhým člověkem i materií světa. A také lidských úst, jež slovem fonetizují racionalizovanou myšlenku a společně s gestem uspořádávají, tj. rytmizují skutečnost.

Druhým významným autorem, který se snažil dojít k tomu, kam až sahají kořeny lidských slov a gest, je Marcel Jousse. Jousse používá zvláštní terminologii (jako např. mimismus, rytmio-mimismus, mimém) a za nejdůležitější jevy považuje percepci a interakci. Podle autora existuje obecný mimetismus, který je společný všem lidem a nespočívá v napodobování, ale v „přehrávání“ skutečnosti. Lidé nepřetržitě percipují mimémy věcí a jevů, které si následně vnitřně přehrávají.¹⁶¹ Podle Jousseho si člověk si v sobě přehrává (jako zrcadlo „odráží“) interakce, jednání a vztahy světa kolem a „...vyjadřuje se jazykem gest – tímto spontánním a obecně přístupným způsobem, jednak pak při řeči překládá do orálního jazyka i etnicky determinované zásoby mimémů, které sám vstřebal.“ Jousse dodává, že k předávání dějin slouží gestická tradice mnohem lépe než materiální předměty: „neboť člověk, tvůrce znaků, je „sémiologickým zvířetem“ a jeho gestika sděluje významy.“¹⁶²

Jousse se také podrobně zabýval gestickým základem katolické liturgie a rytmomelodikou struktury textů Písma. Rytmomelodieka slouží k přehrávání „jevů světa“ a díky ní se tvoří ústní tradice. „Mimodrama chleba a vína“, uvádí Jousse, má funkce vyvolávání a zároveň uchovávání paměti.

Śławińska píše, že současná divadla právě „hledají rytmickou a gestickou paměť starou staletí či tisíciletí a ještě dodává úvahu básníka a divadelníka Antonina Artauda, který hájí „divadelní jazyk těla“ oproti myšlence o nadvládě textu: „Nikdo nezvratně nedokázal, že jazyk slov je nejlepším z možných. A zdá se, že na jevišti, které je především prostorem, který je třeba zaplnit, a místem, kde se něco děje, má jazyk slov ustoupit před jazykem znaků, jehož předmětná podoba okamžitě nejlépe upoutá naši pozornost.“¹⁶³ Artaud „jazykem znaků“ myslí „divadelní jazyk samotného těla“.

¹⁶¹ Śławińska: 2002: 326

¹⁶² Śławińska: 2002: 327

¹⁶³ Śławińska: 2002: 333

3.5.4 Typy gest

Existuje velké množství způsobů, jak gesta klasifikovat a žádná z typologií není dokonale vyhovující, ani u gest všednodenních ani u gest divadelních.¹⁶⁴

Jedno z nejčastěji používaných dělení je uvedeno v Atlasu sémantických gest, sestaveném Zdeňkem Kleinem. Gesta jsou zde klasifikována na gesta:¹⁶⁵

- **ilustrativní:** slouží ke zdůraznění či zpřesnění řečeného, bez verbálního projevu mají jen malý informační obsah
- **sémantická/významová:** mohou nahradit verbální projev a dají se vysvětlit několika slovy s přesným výrazem, jsou jednoznačnou informací
- **akustická:** patří sem potlesk, lusknutí prsty a další gesta, která ani nemusíme vidět, ale víme, že proběhla

Další důležité rozdělení gest, které uvádí Pavis,¹⁶⁶ je na gesta:

- **vrozená:** souvisí s daným držením těla či pohybem
- **estetická:** záměrně vypracovaná gesta pro tvorbu uměleckého díla – např. tanec, divadlo apod.
- **konvenční:** obsahují takové sdělení, kterému rozumí stejně ten, kdo gesto vysílá i ten, kdo ho přijímá. Sem patří, jak uvádí Doubravová,¹⁶⁷ i tzv. „emblematická gesta“, která jsou zásadní ve společenských vztazích (např. rituály zdravení, podání ruky, postoje nadřazenosti a podřazenosti apod.).

3.5.5 Klasifikace gest dle jejich funkce

Psycholog Bühler popsal tři důležité funkce komunikačních aktů a dle toho lze dělit také gesta na gesta:¹⁶⁸

- **expresivní** – vyjadřují především vnitřní emoční stav
- **signální** – jsou jasně určena příjemci signálu, předávají mu informace

¹⁶⁴ Pavis: 2003: 164

¹⁶⁵ Klein: 1998: 7

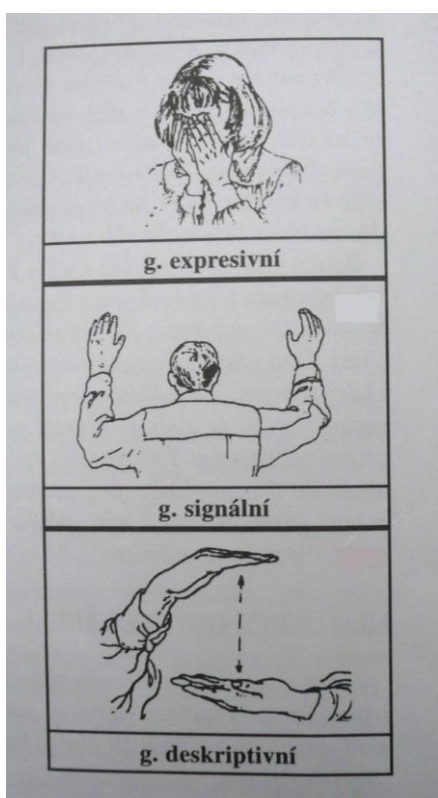
¹⁶⁶ Pavis: 2003: 164

¹⁶⁷ Doubravová: 2002: 122

¹⁶⁸ Klein: 1998: 10

- **deskriptivní** – vyžadují schopnost abstraktního myšlení, popisují nějaký objekt apod., předávají komplikovanější informace; jsou typické pro člověka

Na obrázku z Kleinova Atlasu sémantických gest vidíme příklady těchto gest. Jako příklad *expresivního* gesta je zde gesto, s nímž se nejčastěji spojuje význam: „zármutek“. Příkladem *signálního* gesta, které bývá spojováno s významy „vzdání se“, „stát“, „vítání“. Třetí uvedené gesto na obrázku – *deskriptivní* – bývá spojováno s významem „množství“ či „rozměr“.



Funkce expresivní a signální jsou schopna i zvířata, jsou - dle Bühlera – společné jazyku lidí i zvířat.

K. R. Popper funkce gest doplnil ještě o funkci:

- **argumentativní** - které je podle Poppera základem kritického myšlení, ale u této funkce dominuje mluvená řeč

3.5.6 Divadelní gesto

Slovo gesto (dle Pavisova „Divadelního slovníku“) pochází z latinského „*gestus*“, což je postoj, pohyb těla. Tento pohyb je na jevišti „nejčastěji záměrný a kontrolovaný hercem, vytvářený s významotvorným záměrem...“.¹⁶⁹

Pavis zdůrazňuje, že každá doba si tvoří své vlastní pojetí divadelního gesta, což má vliv i na styl divadelního představení. Původní a hlavní funkce gesta je „výraz“; gesto je prostředkem výrazu: „Právě expresivita činí z gesta nástroj herce, který nemůže vyjádřit své duševní stavy jinak než prostřednictvím vlastního těla.“¹⁷⁰

Pohyby na jevišti se od každodenních pohybů liší, jsou nějak výjimečné a přitahují naši pozornost. Použití těchto divadelních pohybů a míra odlišnosti od všednodenních pohybů je dána konvencí. Jak uvádí Eugenio Barba v úvodu „Slovníku divadelní antropologie“¹⁷¹, „současné evropské herectví nepracuje výrazně s kodifikací pohybu“ – tedy pohyb herce v evropském divadle se nějak podobá pohybu civilnímu, zatímco například v asijském divadle je divadelní pohyb od civilního výrazně odlišný.

Proto může být pro Evropana obtížné sledovat např. Pekingskou operu, v níž jsou pohyby mnohem výraznější než v našem (evropském) divadelním představení. Evropské divadlo se od asijského liší právě díky rozdílné konvenci. Tato konvence je nepsaná dohoda týkající se toho, že divák ví, že je v divadle a že představení není realita. A také, že herec roli „jen“ hraje a v civilním životě se chová jinak. Slovy Mukařovského: „Herec je (pro diváka) reprezentantem věčného vztahu na jevišti – vzhledem k němu se vše orientuje, on má vztah ke všemu a vše je hodnoceno ve vztahu k němu. Je zároveň hercem i člověkem. Současně něčím *je* a něco *znamená*.“¹⁷²

Na rozdíl od mimiky, která se netýká prostoru, je dle Mukařovského gesto faktem prostorovým a hlavní funkcí gesta je funkce expresivní. Navíc jsou gesta rukou „zatížena znakovou funkcí – ukazovací (jako v řeči jsou ukazovací zájmena).“¹⁷³ A dále dodává: „Tam, kde začíná gesto, mimika, řeč – nastupuje význam.“ Přičemž gesto je v divadelním představení vždy znakem znaku. Jestliže například používá herec gesta vztahující se

¹⁶⁹ Pavis: 2003: 163

¹⁷⁰ Pavis: 2003: 163

¹⁷¹ Barba: 2000: Úvod

¹⁷² Mukařovský. 2000: 100

¹⁷³ Mukařovský: 2000: 108

k emocím „rozčilení“, neznamena to, že je rozčilen sám herec, ale že je rozčilená ona postava, kterou herec hraje.¹⁷⁴

Pavis dodává: „V herecké práci s gestem je vše signifikantní, nic není ponecháno náhodě: vše se stává znakem a gesto – ať patří k jakékoliv kategorii - vstupuje do kategorie estetické. Ale i naopak, hercovo tělo nikdy nelze redukovat na pouhý soubor znaků, protože se vzpírá *sémiotizaci*: divadelní gesto jako by si vždy uchovávalo otisk osoby, která je vytvořila.“¹⁷⁵

Gesta sledujeme jako diváci průběžně během představení, jsou plynulá a těžko se určuje začátek a konec jednotlivých gest (Pavis: „segmentace na gestické jednotky je obtížná“). Gesta jsou těžko popsitelná slovy, protože mají specifické pohyby a postoje, a jak zdůrazňuje Pavis, je obtížně nějak členit tělo do „lingvistických sémantických jednotek“, pro studium těla by bylo potřeba vlastní jednotky.

Shrnutí:

V teoretické části jsme si nastínili teorie znaku, znakové systémy a význam znaku. Z oblasti sémiotiky umění jsme se zaměřili na sémiotiku divadla, divadelní znak a konkrétně na neverbální komunikaci v divadle. Analýze neverbální komunikace a gesta v konkrétním představení se budeme věnovat v empirické části.

¹⁷⁴ Mukařovský: 2000: 112

¹⁷⁵ Pavis: 2003: 164

4. EMPIRICKÁ ČÁST

V praktické části této diplomové práce je nastíněna herecká práce s tvorbou významu a sledování výskytu některých divadelních znaků. Práce si neklade za cíl sledovat všechny divadelní znaky ani všechny možnosti tvorby významu. Na každém divadelním představení se podílí celý soubor divadelních znaků a podrobnější zkoumání všech divadelních znaků obsažených v konkrétním představení by bylo mimo předpokládaný rozsah této práce. Proto se zaměříme jen na některé vybrané divadelní znaky a jejich analýzu. Předmětem analýzy bude několik vybraných obrazů, které jsme pro potřeby této práce zachytili, tedy konkrétní fotografie ze záznamu představení Škola malého stromu.

Představení Škola malého stromu je specifické tím, že jedna z hereček v průběhu představení ztvární velké množství nejrůznějších charakterů, a to téměř bez rekvizit, kostýmů či speciálního líčení, na prostoru 4x4 metry, aniž by divák jen zapochyboval, která postava právě mluví či jedná.

Ve hře se objevuje významné množství velmi dobře čitelných gest. Žádný pohyb v průběhu hodinu a půl trvajícím představení není navíc nebo zbytečný. Vše na scéně má svůj jasný význam. Zkoumání těchto vybraných významotvorných prvků bude předmětem této části předkládané práce.

4.1 ZÁKLADNÍ INFORMACE O PŘEDSTAVENÍ

Pro bližší představu toho, o jaké představení v analýze divadelních znaků půjde, uvedeme v této kapitole bližší informace ke zvolenému představení.

Autorem stejnojmenné literární předlohy Škola Malého stromu je americký žurnalista a spisovatel čerokíjského původu Forrest Carter. Knihu si jako předlohu vybrala a zdramatizovala Iveta Dušková a představení se pravidelně hraje již od roku 2006 v Praze v divadelním klubu Lávka a v divadle Kampa na Čertovce.

Na tvorbě scénáře se podílely společně Iveta Dušková a Petra Bílková, které jsou i jedinými herečkami v představení. Na hudební nástroje - kytaru, africký buben – djembe – hraje Pjér La Šéz a Iveta Dušková v průběhu představení hraje příležitostně na flétnu.

V případě, že v představení není hudba realizována živě, je využita reprodukováná hudba (s tematikou indiánských melodií). Text písní je inspirovaný literární předlohou. Písň napsal a zhudebnil Pjér La Šé'z. Osvětlení zajišťuje Viktor Zborník.

Děj příběhu se odehrává v Tennessee ve 30. letech 20. století. Indiáni v té době byli menšinou podléhající významné diskriminaci a byla jim dávána najevo jejich „sociální zaostalost“. Hlavní postavou je pětiletý čerokíjský chlapec, kterého po smrti rodičů vychovávají svérázný dědeček a moudrá babička. Dají mu jméno Malý strom a vedou ho k přirozenému indiánskému způsobu života a k poznání, že nejen člověk, ale i zvířata a příroda mají svou duši. Očima Malého stromu pak divák poznává způsob života Indiánů, setkává se i s rasismem a byrokracií. Díky chlapcově naivnímu pohledu (naivním je myšleno bez předsudků a konvencí) na dění kolem něj, kterému ne vždy rozumí, dochází k veselým, ale někdy i smutným situacím. Představení je podáno hravou, humornou formou, má vnitřní dynamiku a především je hráno s velkým hereckým nasazením. Představení je určené jak dospělým divákům, tak i dětem.

Pro základní představu a pro bližší porozumění analýze postav v dalších kapitolách, zde stručně přiblížím děj a některé hlavní situace, ke kterým v představení dochází:

Malý strom, žijící u prarodičů v horách, zažívá různé příhody: pomáhá dědečkovi s pálením whisky, kterou s ním nosí na prodej do města, do krámku pana Jenkinse; před krámkem ve městě občas potkává děvčátko; setkává se s pány Chunkem a Slickem, kteří z města do hor za dědečkem a chtějí se podílet na obchodu s whiskou; potkává se se starým indiánem Vrbovým Johnem; je podveden, když kupuje telátko. Na žádost úřadů musí prarodiče nechat chlapce odvést do sirotčince, kde mu má být poskytnuto odpovídající vzdělání. Tam se Malý strom setkává se sirotkem Wilburnem, dalšími dětmi a také s paní učitelkou a „ctihodným pánem“.

Postavu Malého stroma ztvárnila herečka Petra Bílková. Iveta Dušková hraje všechny ostatní postavy (dědeček, babička, pan Jenkins, pan Chunk a pan Slick, děvčátko, Wilburn, Vrbový John, paní učitelka, ctihodný pán), zvířata i předměty.

4.2 Hlavní téma představení a způsob vyprávění

Hlavní téma, které se objevuje v literární předloze i v její dramatizaci, souvisí se způsobem vyprávění a s výpovědí divadelního představení jako celku. Proto se je nutné se s tímto tématem představení seznámit.

Tématem, které prostupuje celé představení, je poznávání indiánské kultury a to, co se snaží prarodiče předávat Malému stromu: snaha porozumět druhým lidem i sám sobě, souznění člověka s přírodou, zachování si hrdosti a důstojnosti, respekt a úcta k ostatním i sobě samému. Je to „silný příběh o velkém pochopení, lásce, důvěře, pokoře, srdnatosti a odpuštění“.¹⁷⁶

Podívejme se, jak je toto propojení tématu obecně a jeho následná realizace v představení spojeno s jedním odpovídajícím s teoretickým konceptem. Již výše (v kap. 3.4.11) byla uvedena Benvenisteho myšlenka: „Vypovídání je realizace jazyka v individuálním aktu promluvy... je to vokální realizace jazyka (ve smyslu langue)... předpokládá individuální obrat od jazyka k promluvě... je to proces ovládnutí formálního jazykového aparátu, díky němuž je jazyk používán k vyjádření určitého vztahu ke světu.“. Konkrétní představení Škola malého stromu je pak tedy „vokální realizací“ psaného jazyka literární předlohy Forresta Cartera. Avšak ne doslovně, ale výběrem daným scénáristickými úpravami Ivety Duškové a Petry Bílkové. Autorky konkretizovaly výpovědi z textu ve vybraných situacích, případně přidaly své vlastní prvky. Co se týče vypovídání, v daném představení je vypravěčem (stejně jako v literární předloze) Malý strom (v představení v podání Petry Bílkové), který v ich-formě výpovědi obrací k divákům. Výpověď výrazně dokresluje osvětlení, a to především tam, kde Malý strom vzpomíná, je mu smutno apod. Světlo je v takových chvílích „staženo“ do příšeří, což jevištní situaci dodává intimní, tajemný nádech.

Dříve, než začíná samotné představení, herečka Iveta Dušková promlouvá k divákům. V té chvíli ještě není hercem v roli, ale performerem - „fyzicky přítomným tvůrcem se vztahem k dané situaci vypovídání“.¹⁷⁷ V té chvíli Dušková mluví svým vlastním jménem jakožto umělec. Uvedením představení pomáhá především dětem, které nemají zkušenost s divadelním diskurzem (kódem), jim tento diskurz zpřístupnit. Je to onen kulturní kód, který není vrozený, ale člověk se ho učí.

Iveta Dušková před představením také vysvětlí, že postavu Malého stroma hraje velká dívka Petra Bílková. A dodává, že ona sama – Iveta Dušková – ztvární vše, co se „bude kolem Malého stromu pohybovat či nepohybovat“¹⁷⁸ a představí také osvětlovače či

¹⁷⁶ popis příběhu Ivetou Duškovou v osobním sdělení

¹⁷⁷ Pavis: 2003: 298

¹⁷⁸ slovní uvedení představení Ivetou Duškovou na jevišti

hudebníka (je-li v konkrétním představení přítomen). Dále uvádí období děje představení – počátek 20. století a situaci, v níž se tehdy nacházeli Indiáni. Hned na začátku samotného představení pak naladí dětské i dospělé diváky otázkami, které otevírají příběh:¹⁷⁹

„Víte o tom, že vítr zpívá?“

„A víte o tom, že stromy mluví? ... Že mají duši?“

„A víte o tom, že se dají zprávy posílat prostřednictvím hvězd?“

Díky takovému uvedení může divák „vplout“ do příběhu, prostředí a naladit se na to, co se bude odehrávat. V literární předloze i v dramatinizaci lze výše zmiňovaná témata sledovat, ale v konkrétním představení si každý divák navíc může najít ještě své vlastní téma, které souvisí s jeho zážitky a pocity.

4.3 VÝSKYT DIVADELNÍCH ZNAKŮ V PŘEDSTAVENÍ PODLE DĚLENÍ FISCHER-LICHTE

Nyní se zaměříme na to, jaké divadelní znaky se v představení konkrétně objevují. K přehledu divadelních znaků pak níže použijeme tabulku znaků, kterou uvádí Fischer-Lichte ve své klíčové práci „The semiotics of Theater“.¹⁸⁰

Jelikož je představení Škola malého stromu specifické tím, že na jevišti se objevuje minimum dekorací a rekvizit a herečky nepoužívají speciální kostýmy, budeme sledovat, které z divadelních znaků jsou přítomny a podílejí se tak na tvorbě významu. Zda a jak se jednotlivé znaky zastupují a které je možné „postrádat“.

Jak bylo již uvedeno v teoretické části v kapitole 2.4.6. „Znaky v divadle“, v každém divadelním představení se vždy objevuje celý soubor znaků, podílejících se na vzniku významu. Divadelní znaky vysílají nejen herci, ale také autoři inscenace, osvětlovač, scénograf, a další osoby, které jsou spojeny se vznikem divadelního představení. Také Barthes uvádí, že představení je složité sdělení s tím, že: „jednotlivé zprávy jsou vysílány současně, ale v různém rytmu..... některé nás atakují nepřetržitě (prvky dekorace, scénografie, kostýmy, rekvizity), jiné pak okamžitě mizí (slova, gesta, mimika)“.¹⁸¹

¹⁷⁹ opět citace z úvodu představení

¹⁸⁰ Fischer-Lichte: 1992

¹⁸¹ Sławińska: 2002: 230

Podíváme se nyní na tabulku divadelních znaků (tabulka č. 1), jak ji uvádí německá teatroložka Erika Fischer-Lichte a porovnáme ji s divadelními znaky, které se vyskytují v představení Škola malého stromu.

Tabulka divadelních znaků podle F.-Lichte:¹⁸²

tab. č. 1

Zvuky	akustické znaky	přechodné znaky	ve vztahu k prostoru	
Hudba				
Lingvistické znaky			vizuální znaky	ve vztahu k herci
Paralingvistické znaky				
Mimika				
Gesta				
Proxemika				
Líčení	dlouhodobé znaky	ve vztahu k prostoru		
Účes				
Kostým				
Jevištní prostor				
Jevištní dekorace				
Rekvizity				
Osvětlení				

Výskyt divadelních znaků podle F.-Lichte v představení Škola Malého stromu

tab. č. 2

Zvuky	zpěv hereček, zvuky produkováné herečkami či hudebníkem
Hudba	kytara, flétna, djembe, reprodukováná hudba
Lingvistické znaky	řeč
Paralingvistické znaky	tón, zabarvení, intenzita hlasu.... vše se proměňuje u konkrétních postav a situací
Mimika	odpovídá charakteru postav a konkrétní situaci
Gestika	téměř výhradně gesta sémantická - významotvorná
Proxemika	objevuje se opět vzhledem k situacím a postavám
Líčení	divadelní líčení není
Účes	účes charakterizující postavy není, herečky mají po celou dobu stejné účesy
Kostým	obě postavy jsou po celou dobu představení ve stejném jednoduchém oblečení
Jevištní prostor	prostor 4x4 metry
Jevištní dekorace	dřevěná konstrukce uprostřed jeviště, po celou dobu neměnná
Rekvizity	dřevěná konstrukce, klobouky, brýle, lano, 1 dřevěná maska
Osvětlení	osvětlovač „spoluhraje“

¹⁸² Fischer-Lichte: 1992: 15

Z uvedených dat vyplývá, že z vizuálních znaků se v konkrétním představení nevyskytuje speciální líčení, účesy ani kostýmy. Herečky mají po celou dobu představení stejné oblečení i účes a nic na svém vzhledu nemění. Důležitou rekvizitou jsou pouze klobouky. V představení také není speciální jevištní dekorace, na pódiu je pouze dřevěná konstrukce. Vzhled jeviště se v průběhu představení nemění, a to i přesto, že se během něj postavy příběhu nacházejí v mnoha odlišných prostředích a situacích. Veškerou jevištní dekorací v tomto představení tvoří pouze dřevěná konstrukce, která je však zároveň i téměř jedinou rekvizitou.

Divadelní představení Škola malého stromu je zajímavé právě tím, že mnohé znaky, které se objevují v jiných představeních, se zde nevyskytují, ale jsou nahrazeny znaky jinými.

4.3.1 Zvukové, vizuální a herecké komponenty představení

V teoretické části bylo uvedené dělení Jaroslava Etlíka na vizuální, zvukové a herecké složky představení. Přiblížíme si nyní, jak se tyto komponenty projevují v představení Škola malého stromu:

Obrázek č.1 je z konce představení, kdy je na scéně pouze konstrukce a několik rekvizit. Situace, kdy konstrukce právě „nehraje“, nepředstavuje nic jiného než dřevěnou konstrukci samu:



obr. č. 1

Vizuální komponenty:

- Dekorace/vzhled scény: na malém prostoru jeviště 3x3 nebo 4x4 metry stojí pouze dřevěná konstrukce ve tvaru lávky a kratšího žebříku (viz obr. č. 1)
- Osvětlení: osvětlovač osvětluje prostor jeviště a uzpůsobuje osvětlení ději, spoluvytváří význam, vytváří skrze světlo dramatické napětí, osvětluje postavu, která má mít pozornost diváků apod. Jiné osvětlení je, jestliže se scéna odehrává za dne, jiné v noci nebo když Malý strom vzpomíná a je mu smutno. Světlo je v takových chvílích „staženo“ do příšeří, což jevištní situaci dodává intimní, tajemný nádech. Osvětlení dokresluje výpověď.

Obrázky k práci s osvětlením:



obr. č. 2



obr. č. 3

Na snímcích z úvodní části představení (obr. č. 2 a 3) se odehrává situace, kdy Malý strom vzpomíná a přijímá zprávy prostřednictvím Psí hvězdy. Na obrázku č. 2 herečky vyprávěním uvádějí do děje (za jasného světla osvětlení) a na obrázku č. 3 spolu již postava babičky a Malého stroma komunikují skrze Psí hvězdu. V té chvíli se osvětlení mění na tlumené světlo za večerního svtu hvězd.

Osvětlení je jednou z divadelních složek podílejících se na významu, důležitost osvětlení není oproti ostatním složkám menší ani významnější, složky se doplňují.

- Kostýmy: Petra Bílková, hrající Malého stroma, má na sobě žluté tričko a volné modré kalhoty s láclem. Kostým Ivety Duškové představují dlouhé volné kalhoty a košile přírodní barvy, na čele má úzkou látkovou čelenku. Kostýmy jsou stejné po celou dobu představení. Dalšími doplňky jsou pouze různé typy klobouků (klobouk dědečka, klobouk děvčátka a klobouk muže z města). V představení se objeví i maska – a to pro obličej „ctihodného pána“ v sirotčinci.

Zvukové komponenty:

- Hudba - představení doprovází písně, které jsou inspirovány textem písní v literární předloze, a jsou upraveny do divadelní podoby. Hudbu k těmto písním složil a představení hudbou v současné době živě doprovází Pjér La Šé'z. Na záznamu konkrétního představení, které přikládám k práci, je možné slyšet reprodukovanou hudbu, tympán a flétnu, na niž hraje Iveta Dušková.
- Zpěv – Iveta Dušková i Petra Bílková zpívají výše uvedené písně
- Doprovodné zvuky – zvuky motivované dějem vytváří Pjér La Šé'z pomocí tympánu a drobných hudebních nástrojů a Iveta Dušková hraje na flétnu

Herecké komponenty:

- tvoří obě herečky – Iveta Dušková a Petra Bílková svým verbálním i nonverbálním jednáním na scéně

V divadle dochází k propojení všech těchto tří komponentů, nejsilnějším komponentem se zde jeví herecká složka.

4.4 PŘÍKLADY PRÁCE S REKVIZITOU

Nyní se podíváme na konkrétní práci s rekvizitou. Jak jsme si výše představili, objevuje se v představení minimum rekvizit, avšak jednou z nejdůležitějších rekvizit je dřevěná konstrukce uprostřed pódia.

Specifikem této rekvizity jsou její významotvorné proměny během celého představení. Zaměříme se nyní tedy na práci s touto rekvizitou. Budeme sledovat, jak

dochází k významové proměně dřevěné konstrukce na jevišti a „pomocí“ jakých znaků se může během chvilky například postel „proměnit“ v loďku, stráž, telátko, či pult v obchodě. Na obrázcích z představení lze sledovat vytváření postav a situací především neverbálními prvky komunikace:

situace: **Plavba ve člunu**; čas záznamu 5:39; obr. č. 4



obr. č. 4

Konstrukce je člunem (obr. č. 4). Na vytváření významu se podílí:

- pozice sedu postav: sed se zkříženýma nohama, postavy sedí těsně za sebou
- rytmicky stejné a zřetelné gesto pádlování, Iveta Dušková používá imaginární pádlo i jako „kormidlo“
- při nasedání do imaginárního „člunu“ pohyb hereček doprovází zpěv o řece a životu kolem ní, což dotváří prostředí, v němž se v příběhu právě „nacházejí“
- herečky si hrají s imaginární „vodou“, již po sobě „stříkají“ a uhýbají před ní
- plavba probíhá „na řece“, ve stejné chvíli obě uhýbají „větším stromů“, pozorují ptáky a zvířata, o nichž zpívají
- znak pádlování je ikonický, vizuálně motivovaný, tedy odkazuje ke skutečnému pádlování na loďce na řece

situace: **Běh do stráně**; čas záznamu: 23:43; obr. č. 5



obr. č. 5

Konstrukce je nástrojem pro vytvoření iluze stráně (obr. č. 5):

- celá situace je uvedena vyprávěním Malého stroma: „...utíkal jsem, jak nejrychleji jsem mohl, stoupal jsem do stráně...“
- konstrukce je zde využita velmi specificky. Je nástrojem pro vytvoření „iluze stráně“. Vyšší část konstrukce se stává strmou strání (viz zelená linie doplněná do obrázku č. 5)
- prostorové uspořádání konstrukce je využito tak, že postava, která leží na konstrukci výše (Malý strom), je v příběhu tím, která má při běhu náskok. Druhá postava, ležící na zemi, je pozadu (muž z města) a je Malému stromu „v patách“
- postavy rychle kmitají nohama a rukama ve vzduchu, čímž vzniká iluze běhu
- napětí situace je stupňováno zrychlujícím se během (zrychlen pohyb rukama a nohama) a napětím v hlase i zadýcháním Malého stroma, který při běhu popisuje, co se tenkrát stalo

situace: **Malý strom usíná**; čas záznamu: 6:47; obr. č. 6



obr. č. 6

Konstrukce se stává postelí (obr. č. 6):

- konstrukce se stává postelí Malého stroma ve srubu u babičky a dědy
- horizontální část konstrukce je v souladu s tím, že postel má typickou horizontální polohu
- Malému stromu babička zpívá o on uléhá
- babička Malého stroma přikrývá imaginární dekou a směrem k divákům ukazuje gesto „pššt“ – vztyčený ukazováček na rtech, což je gesto znamenající „tíše“

situace: **Krámek pana Jenkinse**; čas záznamu: 28:08, obr. č. 7



Konstrukce je pultem (obr. č. 7):

- Malý strom „otvívá dveře“ do obchodu a za pultem stojí „pan Jenkins“
- pan Jenkins se opírá o dřevěnou konstrukci, která je prodejním pultem
- prostorové uspořádání - prodavač je „za pultem“ a příchozí v prostoru „před pultem“, což odpovídá distribuci prostoru v reálném obchodě

situace: **Koupě telátka**; čas záznamu: 31:00, . obr. č. 8



obr. č. 8

Část konstrukce je telátkem (obr. č. 8):

- vyšší část konstrukce představuje telátko: smyčka lana je navlečená na část konstrukce, která je blízká představě čtyřnohého zvířete; majitel telátka drží lano, na němž zvíře „vede“
- postava muže s telátkem stojí na konstrukci, je tak zdůrazněno, že je vyšší a zároveň vztah dospělý – dítě, kdy dospělý mluví k dítěti „shora“
- Malý strom telátko pozoruje a jde si ho pohladit „za ušima“

V uvedených příkladech situací všechny složky **spolupůsobí**: na tom, jak se postavy „proměňují“ a konstrukce nabývá v různých situacích různého významu, se podílí jak slovní vyprávění Malého stroma, nonverbální projevy obou postav, tak i hudební doprovod měnící náladu (atmosféru). To, co konstrukce představuje se zpřesňuje tím, jak spolupůsobí jednotlivé znaky.

Zřejmě existují v představení i takové situace, u nichž by i bez jakéhokoliv verbálního projevu bylo zřejmé, čím dřevěná konstrukce právě „je“. Které situace by byly takto zřejmé bez verbální komunikace, by bylo zajímavé podrobit dalšímu hlubšímu empirickému výzkumu, který by zahrnoval reakce diváků. Těm by byl představen záznam představení bez zvuku a diváci by mohli sledovat, o čem podle nich jednotlivé situace jsou. Výsledky výzkumu by byly velmi zajímavé, avšak další jeho zpracování přesahuje svým rozsahem požadavky kladené na diplomovou práci. Podívejme se na shrnutí (tab. č. 3), jak se konstrukce během divadelního představení proměňuje v souvislosti s prezentovanou situací a použitým významotvorným gestem.

Tabulka proměn konstrukce

tab. č. 3

PROMĚNY KONSTRUKCE			
SITUACE		ČÍM JE KONSTRUKCE	VÝZNAMOTVORNÉ GESTO
	Plavba na člunu	lodí	pádlování
	Běh do stráně	strání (jen část konstrukce)	běh nohou „po“ konstrukci a kmitání rukama
	Malý strom usíná	postelí	přikrytí pokrývkou, prst na rtech – značící ticho nutné pro spánek
	Krámek pana Jenkinse	pultem v obchodě	postoj Jenkinse „za pultem“, vyložení zboží na pult
	Koupě telátka	telátkem	pohlazení části konstrukce, okolo níž je omotané lano

Můžeme sledovat výskyt pouze sémantických gest, která jsou „nosná“ pro vznik významu konstrukce v jednotlivých situacích. Významotvorné gesto velmi často dokáže částečně či zcela nahradit verbální projev. Ten by byl mnohdy nejen zbytečný, ale i rušivý, protože množství znaků pro výsledné sdělení by pak bylo nadbytečné.

4.5 VÝZNAMOVÉ PROMĚNY KONSTRUKCE

Přiblížíme si nyní, jak dřevěná konstrukce nabývá v proměnách významu, ve světle již představených teoretických konceptů:

Jestliže již před začátkem představení Škola Malého stromu divák na scéně vidí dřevěnou konstrukci, přemýšlí, co to asi bude a k čemu bude sloužit. Konstrukce na začátku reprezentuje jen samu sebe, teprve používáním v představení před diváky nabývá konkrétního významu pro dané situace.

Jak bylo uvedeno výše, dřevěná konstrukce na jevišti nabývá významu podle situací a typu jednání, jímž je používána postavami ve hře. Zde lze připomenout Bogatyrevovu studii *Znaky divadelní* (viz kap. 3.3.1 Moderní sémiotika divadla) v níž se uvádí, že „divadelní kostým či dekorace neodkazují k věcem samým, nýbrž k jistým znakům. Jsou to tedy v ontologickém smyslu znaky znaků, a ne znaky věcí.“¹⁸³

Onu myšlenku existence „znaku znaku“ jako první vyslovil Roman Jakobson, a to ve významu funkce díla nějakého umění v jiném umění (sochařského díla v poezii). Bogatyrevovo označení „znak znaku“ se však týká výhradně divadelního znaku na scéně, který neodkazuje na empirickou zkušenost, ale na jevištní skutečnost, která následně funguje jako znak ve vztahu k empirické skutečnosti.“¹⁸⁴ Bogatyrev také zdůrazňuje polyfunkčnost znaků, proměny znaků v rukou herce a komplikovanost jevištní řeči herce.

Jestliže tedy herec sedí na konstrukci a přitom předvádí jasná a srozumitelná gesta pádlování, divák toto „čte“ jako typický znak jednání pro situaci na lodi a „dešifruje“ konstrukci jakožto loďku. Divák chápe konstrukci tak, jak herec zamýšlel. (Jinou otázkou pro studium by bylo, jaký typ loďky si divák představuje – typ konstrukce, velikost, materiál, barvu apod., což je dáno i zkušeností diváka s loďkami z běžného života či čtením literatury, sledováním filmů apod.).

V souvislosti s tímto tématem je důležité, co uvádí Fischer-Lichte: že divadlo má vždy referenční i performativní funkci a obě funkce se vyskytují současně, i když s různou dominancí. Referenční funkce se týká předvádění postav, vztahů a nejrůznějších situací,

¹⁸³ Sławińska: 2002: 213

¹⁸⁴ Sławińska: 2002: 213

zatímco performativní funkce se týká „výkonu jednání herci i diváky a jeho bezprostředního působení“ – týká se tedy práce s materiálem, jeho přetváření a kontextualizace.¹⁸⁵ Významy pak, dle Fischer-Lichte, je možné produkovat právě jen v souhře těchto dvou funkcí.

To znamená, že je-li na jevišti nějaký objekt - v daném představení konkrétně ona dřevěná konstrukce ve středu jeviště - nabývá konkrétního významu teprve v „kontextu performativního procesu“, v němž je konstrukce již určitým způsobem používána. V průběhu představení je tak význam konstrukce „překódován“ na postel, loďku, stráž kopce, zápraží domu, kmen stromu, autobus, obchod, školní lavici, lavici v kostele, stůl ctihodného pána a další předměty či prostory. Fischer-Lichte píše, že význam vzniká z konkrétního kontextu (způsobu zacházení s předmětem, chování se k němu), že nemá význam „sám o sobě“. Dřevěná konstrukce, není-li blíže určena, může být čímkoliv anebo zrovna prostě jen dřevěnou konstrukcí. Fischer-Lichte dodává: „K referenční funkci se dospívá vždy až skrze performanci. Významy, které vytvářejí diváci, když spoluhrají hru divadelního představení, se ustavují jako výsledky určitých tahů v této hře a užívá se jich jako hracích nástrojů pro další tahy.“¹⁸⁶

Navíc divák pociťuje určitou radost z toho, že „rozkličoval“, čím ona konstrukce právě je a v jakém prostředí se herci nacházejí. Byl totiž právě u toho, „u zrodu nové skutečnosti“, jak uvedl Gouhier: že totiž vznik nové skutečnosti vyvolává u diváků radost z nově přítomného světa.¹⁸⁷ Gouhier také zdůrazňuje, že cílem divadla není vnutit divákovi jakousi iluzi skutečnosti a klamat ho, ale aby umělec dokázal svou tvůrčí silou, že se nová skutečnost stane přítomnou.

A to se v představení Škola Malého stromu daří.

4.6 NEVERBÁLNÍ KOMUNIKACE V UKÁZKÁCH Z PŘEDSTAVENÍ

Na stejných ukázkách z představení, jejichž obrázky jsme použili výše pro popis proměn konstrukce, si nyní představíme, jak fungují jednotlivé složky neverbální komunikace tak, jak jsme si je představili v teoretické části (viz kap. 3.5 a 3.5.1). V neverbální komunikaci se zaměříme na tyto znaky: proxemika, haptika, gestika, mimika,

¹⁸⁵ Fischer-Lichte: 2005: dostupné z: <http://www.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=8339>

¹⁸⁶ Fischer-Lichte: 2005: dostupné z: <http://www.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=8339>

¹⁸⁷ Sławińska: 2002: 26

oční kontakt, kinezika, posturika, paralingvistika a chronemika. Pro větší zřetelnost výskytu nonverbálních prvků komunikace jsou obrázky větší než ty použité pro analýzu proměn konstrukce.

situace: **Plavba ve člunu**; čas záznamu 5:39; obr. č. 4



obr. č. 4

- **proxemika** – v situaci „na člunu“ jsou postavy za sebou ve vzdálenosti intimní zóny, kam se obvykle pouští jen blízké osoby. Což je dáno malým prostorem loďky a zároveň to odpovídá vztahu Malého stroma a babičky. Vztah mezi nimi je vztahem důvěry, umocněný skutečností, že babička chápe situaci Malého stroma (v předchozí situaci vzpomínal na zesnulou maminku) a nachází adekvátní reakci, která chlapce opět rozveselí
- **haptika** – postavy jsou u sebe blízko, dotýkají se a tento kontakt jim nevádí z již výše uvedených důvodů, naopak navozuje hlubší pocit důvěry, blízkosti. Babička např. položí jemně a tiše ruku na rameno Malého stroma a druhou rukou mu ukazuje „běžící srnu“
- **gestika** – srozumitelné gesto pádlování (vizuálně motivované gesto)
- **mimika** – úsměv vyjadřující radost
- **pohledy a oční kontakt** – postavy se pohledem rozhlížejí po „okolní přírodě“, kterou plují a reagují na ni; přestože sedí za sebou, chvílemi postavy navazují vzájemný oční kontakt, který vyvolává ještě výraznější radostný výraz mimiky a větší úsměv (vzájemné porozumění)

- **posturika** – souvisí s držením těla při sezení ve člunu a „napětím“ v těle, které zase souvisí s naladěním, pocity postav, v radosti je tělo uvolněné, pružné
- **paralingvistika** – tón hlasu je radostný, vřelý, postavy zpívají zřetelně nahlas
- **chronemika** – dochází ke sladění od prvního okamžiku, kdy postavy usednou do člunu, uchopí pádla a ve stejné chvíli začnou pádlovat, dodržují rytmus zpěvu i pádlování a sladí se skrze pohyby těla
- **kinezika** – postavy sedí ve člunu, pohybují rukama jako při pádlování a pohupují horní částí těla v rytmu písně a houpajícího se člunu

Divák zde přijímá, slovy Zárubové-Pfeffermannové: „jakousi „jevištní iluzi“ s pravidly, která se liší od toho, jak vnímáme neverbální komunikaci v běžném prostředí“.¹⁸⁸

Teoretický rámec, s nímž pracovala Zárubová-Pfeffermannová nám může být účinným nástrojem pro další analýzu. Podle pravidel Zárubové-Pfeffermannové¹⁸⁹ (v teoretické části v kap. 3.5.1) vztahujících se k podmínkám, za nichž divák přijímá „jevištní iluzi“, platí v situaci na obr. „Plavba ve člunu“ toto:

- jako primární informaci o herci divák vnímá siluetu, napětí těla a pohyb – proto jsou i v situaci na loďce důležitější pohyby těla a jeho napětí více, než mimika postav (která je pro diváka vzdálenější, hůře viditelná). Divák vnímá především rytmičnost pohybu na loďce a pádlování
- vzdálenosti herců a jejich pohyb je omezen rozměry jeviště, protože ten je určujícím komunikačním prostorem – zde situace určena i rozměry „loďky“; nejdůležitější při vnímání pohybu divákem jsou směr a rychlost pohybu – rytmické pádlování
- ve veřejném prostoru jsou čitelná jen jednoznačná gesta; opět tedy kvůli vzdálenosti jeviště – hlediště, jsou používána jednoznačná gesta, a to ve větším rozsahu než by byla použita při běžném hovoru v reálném prostředí. Důležitější je jasně čitelné gesto pádlování a pohyb těla než obtížněji zaznamatelná mimika postav v loďce

¹⁸⁸ Zárubová-Pfeffermannová: 67

¹⁸⁹ Zárubová-Pfeffermannová: 67-68

- probíhá komunikace mezi hercem a divákem navázáním – herečky orientují svou tvář směrem k divákům, či jsou vidět z profilu, nikdy ne zády, která by komunikaci znemožnila
- divák vnímá představení ve více rovinách – z pohledu Malého stroma, kterému je smutno a vše je pro něj nové; z pohledu babičky, která ho dokáže rozveselit a předávat radost ze života; dále celkový pohled na způsob života Indiánů
- využití mimiky na jevišti je omezené: jak již bylo řečeno výše, pohyb těla je důležitější než mimika

situace: **Běh do stráně**; čas záznamu: 23:43; obr. č. 5



obr. č. 5

- **proxemika** - postavy jsou těsně „za sebou“ při běhu do kopce, muž z města se snaží dostat do intimní zóny Malého stroma a chytit ho, což se mu v jednu chvíli i podaří, než se mu Malý strom opět vytrhne. Vztah mezi nimi je napjatý: Malý strom se bojí o prozrazení dědečkova tajemství a s demižony utíká jako o život co nejdále od muže z města
- **haptika** – muž z města v jednom okamžiku chytne chlapce za nohu, ten jeho dotek nesnese, cítí z něj nebezpečí a vyškubne se mu
- **gestika** – srozumitelné gesto běhu do kopce; opět vizuálně motivované, nápodoba skutečného běhu na malém prostoru v leže

- **mimika** – ve tváři Malého stroma je strach i vypětí z maximální rychlosti při běhu, muž z města má ve tváři touhu chytit chlapce za každou cenu a vypětí z náročného běhu do kopce, na který není zvyklý
- **pohledy a oční kontakt** – Malý strom je k postavě muže z města zády, oční kontakt z výše uvedených důvodů nenavazují, jsou v nepřátelském vztahu
- **posturika** – obě postavy jsou v napětí, stresu, rychlém pohybu
- **paralingvistika** – tón hlasu Malého stroma, který za běhu vypráví, co se dělo, je velmi rozrušený, hlasitý, téměř křičí, napětí v hlase se stupňuje a je v něm slyšet i zadýchání z namáhavého běhu do stráně
- **chronemika** – vše se odehrává rychle, pohyb těla i tempo řeči jsou stejně rychlé, zrychluje-li se pohyb těla, zrychluje se i tempo vyprávění
- **kinezika** – obě postavy pohybují rychle rukama a nohama jako při běhu

situace: **Malý strom usíná**; čas záznamu: 6:47; obr. č. 6



obr. č. 6

- **proxemika** – blízkost postav babičky a Malého stroma opět odpovídá jejich důvěrnému vztahu
- **haptika** – postava babičky se dotýká Malého stroma, přikrývá ho, opět vztah důvěry, blízkosti
- **gestika** – gesto, jímž babička uchopí imaginární deku a přikrývá Malého stromu

- **mimika** – babička má něžný výraz, vnímá, že Malý strom je unavený a bude spát, Malý strom zívá a spokojeně zavírá oči
- **pohledy a oční kontakt** – babička pozoruje usínajícího Malého stroma, podívá se na diváky, když ukazuje prstem „pššt“
- **posturika** – Malý strom spokojeně leží, babiččiny pohyby jsou jemné, klidné a tiché, aby chlapce nevzbudila
- **paralingvistika** – hlas, jímž babička zpívá píseň, se postupně ztišuje, melodie zpomaluje, až utichá úplně
- **chronemika** – čas uspávání je pomalý, klidný, nikam se nespěchá
- **kinezika** – pohyb minimální v souladu s uspáváním

situace: **Krámek pana Jenkinse**; čas záznamu: 28:08, obr. č. 7



obr. č.7

- **proxemika** – Malý strom vchází do obchodu, s panem Jenkinsem mají obchodní vztah, odděluje je pult v obchodě
- **haptika** – Malý strom předává panu Jenkinsovi zboží a ten mu vyplácí peníze
- **gestika** – Malý strom nese demižony s whisky na rameni a v krámku je sundává; pan Jenkins uchopí demižon a ochutnává whisky; pak na pult vyplácí peníze (vše pouze s imaginárními předměty)
- **mimika** – pan Jenkins má zkoumavý výraz., po ochutnání whisky se na Malého stroma spokojeně usměje; Malý strom má radost, že splnil úkol a dostal také podíl ze zboží

- **pohledy a oční kontakt** – obchodník Jenkins navazuje s Malým stromem oční kontakt od chvíle vstupu do obchodu a dále po ochutnání whisky a při vyplácení peněz; Malý strom po celou dobu obchodníka sleduje
- **posturika** – Malý strom po předání zboží stojí stranou a čeká, co obchodník řekne na whisky
- **paralingvistika** – Malý strom nadšeně vypráví, jak obchod s panem Jenkinsem probíhá, výrazné napětí v hlase při líčení nebezpečí okolo dodávek demižonů
- **chronemika** – běžné tempo řeči, zrychluje se úměrně s napětím v příběhu
- **kinezika** – na ramenou nese Malý strom „demižon“ (imaginární), zjevně se ohýbá se pod jeho tíhou

situace: **Koupě telátka**; čas záznamu: 31:00, obr. č. 8



obr. č. 8

- **proxemika** – Malý strom stojí v prostoru „pod“ mužem s telátkem, protože jak sám popisuje, to telátko vedl „dlouhý hubený chlapík“ (proto je muž s telátkem na konstrukci a Malý strom stojí pod ní), tato pozice může znamenat i nadřazenost, vychytralost, s níž muž s Malým stromem jedná
- **haptika** – Malý strom si jde pohladit telátko za ušima (pomyslně vrchol konstrukce)

- **gestika** – muž drží v ruce lano, na němž „vede telátka“, lano po předání peněz předává Malému stromu, který se stává majitelem telátka, oba respektují „přítomnost“ telátka
- **mimika** – muž s telátkem má ve tváři vypočítavý úsměv a napětí, v němž se odráží snaha prodat telátka, ve tváři Malého stroma je nejistota z nové situace
- **pohledy a oční kontakt** – již postavení vysokého muže „nad“ Malým stromem určuje i pohled „spatru“, muž shlíží ze své výšky a zkušenosti na chlapce, kterého hodlá využít a dostat z něj peníze; Malý strom vzhlíží vzhůru k muži naivně
- **posturika** – postoj muže s telátkem je napjatý, strnulý, jde mu o to něco získat, postoj Malého stroma je uvolněný, přirozený
- **paralingvistika** – tón hlasu muže vlastního telátka něco skrývá, je cítit, že mu o něco jde, snaží se mluvit rychle, přesvědčivě, tónem hlasu podsouvá chlapci své myšlenky; Malý strom mluví pomalu, váhavě, nejistě
- **chronemika** – muž s telátkem rychle mluví a dělá pauzy ve chvíli, kdy doufá, že chlapce přesvědčil, „zahrál na jeho strunu“ a že Malý strom bude mít pocit, že se sám správně rozhodl o koupi telátka
- **kinezika** – obě postavy popocházejí v blízkosti telátka, které je momentálně centrem pozornosti, vše je soustředěno na řeč, pohyb není v této situaci není tak důležitý

Shrnutí:

Analyzovat nonverbální komunikaci v celé její šíři je obtížné z toho důvodu, že, jak uvádí Zárubová-Pfeffermanová: „...musíme uměle přiřadit slovní popis k něčemu, co primárně verbálně nevnímáme; jde tedy o sekundární, proti naší přirozenosti jdoucí proces, a prostředky slovní zásoby se nám v něm zcela pochopitelně mohou zdát jaksi nedostatečné.“¹⁹⁰ Zaznamenali jsme tedy na ukázkách některé konkrétní prvky nonverbální komunikace, pokusili jsme se jim přiřadit slovní významy, avšak z výše řečeného vyplývá, že popis nebude nikdy zcela vyčerpávající..

Zde lze připomenout i pojem analogové komunikace, uváděné Paulem Watzlawickem¹⁹¹. Analogová komunikace, kterou představuje především nonverbální a vztahová rovina komunikace, je slovy obtížně „přeložitelná“ a slovní popis nebude nikdy přesný.

¹⁹⁰ Zárubová-Pfeffermannová: 11

¹⁹¹ Watzlawick: 1999: 58

Z konkrétního popisu neverbální komunikace v daných situacích také vyplývá, že prvky neverbální - tedy i analogové komunikace - vystihují „vztahovost“ postav. Toto je zřejmé především u proxemiky a haptiky. Ze vzdálenosti, kterou postavy vůči sobě zaujímají, či jejich vzájemných dotyků, můžeme „číst“, v jakém vztahu ony postavy k sobě jsou.

4.6.1 Herecká práce s gestem – typy gest – v uvedených situacích

Nyní se podíváme, jaké typy gest se ve výše uvedených situacích nejčastěji objevují. Typy gest, uvedené v následující tabulce (tab. č. 4), vychází z dělení Kleina¹⁹² a byly podrobněji uvedeny v teoretické části této práce (kap. 3.5.4 Typy gest):

- **ilustrativní:** slouží ke zdůraznění či zpřesnění řečeného, bez verbálního projevu mají jen malý informační obsah
- **sémantická/významová:** mohou nahradit verbální projev a dají se vysvětlit několika slovy s přesným výrazem, jsou jednoznačnou informací
- **akustická:** patří sem potlesk, lusknutí prsty a další gesta, která ani nemusíme vidět, ale víme, že proběhla

Tabulka typů gest

tab. č. 4

		TYPY GEST		
		ilustrativní	sémantická	akustická
SITUACE	Plavba ve člunu		pádlování	tlesknutí pro vyplašení ptáka
	Běh do stráně		vystrašené ohlédnutí	hlasité zadýchání
	Malý strom usíná		přikrytí dekou	„pšš“ s prstem na rtech
	Krámeček pana Jenkinse		Pan Jenkins se opírá o pult a čeká	Pan Jenkins zabíjí tlesknutím mouchu
	Koupě telátka	muž výrazně máchá rukou při slovech „Ať na tom tratím třeba poslední kalhoty!“	drbání telátka za ušima	

¹⁹² Klein: 1998: 7

Z tabulky (tab. č. 4) vyplývá, že z typů gest se v konkrétních situacích nejčastěji vyskytují gesta sémantická. Sémantická gesta sdělují jednoznačnou informaci, a to je nutné pro orientaci diváka v ději příběhu a jednotlivých situacích.

V další kapitole nahlédneme, jak funguje komunikace na jevišti.

4.7 PODMÍNKY KOMUNIKACE A REPREZENTACE POSTAV HERCEM PODLE FISCHER-LICHTE APLIKOVANÉ NA PŘEDSTAVENÍ

Při sledování toho, jak funguje komunikace v představení, můžeme vyjít z definice pro komunikaci:

„Někdo (x_1) sděluje někomu jinému (x_2) něco (y) pomocí něčeho (z) za jistých podmínek (v).“¹⁹³

Forma sdělení (z) je v představení smíšená (verbální i neverbální). Podmínky komunikace (v) jsou dány již prostorem divadla (rozložením prostoru na jeviště a hlediště a vzdáleností mezi nimi, viz výše). Co se týče kódu, způsob komunikace v představení, se přizpůsobuje typu diváků. Komunikace probíhá jinak, když jsou mezi diváky především pětileté děti a jinak, jsou-li tam pouze starší děti či jen dospělí. V případě přítomnosti dětí je komunikace také častěji narušována „šumem“ (hlukem), který je informací nejen o přítomnosti dětí obecně, ale především o intenzitě jejich zájmu a způsobu prožívání děje představení.

Již dříve uvedená definice divadla podle Fischer-Lichte zní: „Divadlo se odehrává, jestliže osoba A zastupuje/reprezentuje X, zatímco S přihlíží/dívá se na osobu A.“¹⁹⁴ a zároveň platí, že: „Aby A mohlo reprezentovat X, zatímco S přihlíží, musí jednat specifickým způsobem, mít specifický vzhled a hrát ve specifickém prostředí.“¹⁹⁵

Příklad, kdy osoba A (herečka Iveta Dušková) reprezentuje X (dědečka). Podle definice Fischer-Lichte zde skutečně platí, že herečka Iveta Dušková reprezentuje postavu dědečka, zatímco divák se dívá na tuto herečku. Aby mohla Iveta Dušková reprezentovat

¹⁹³ Palek: 1989: 27

¹⁹⁴ Fischer-Lichte: 1992: 13

¹⁹⁵ Fischer-Lichte: 1992: 13

postavu dědečka, musí jednat specifickým způsobem, mít specifický vzhled a hrát ve specifickém prostředí.

Podrobněji rozebereme druhou část definice na tomto konkrétním příkladu z obrázku č. 9:



obr. č. 9

specifický vzhled: jelikož je herecký kostým Ivety Duškové stejný v průběhu celého představení (tytéž kalhoty a košile), mají tedy stejný kostým i všechny objevující se postavy, které ztvárňuje. Jediné, v čem se vzhled postav liší, je přítomnost či nepřítomnost a typ klobouku. V tomto konkrétním příkladě vidíme (na obr. č. 9), že postava dědečka má na hlavě pánský široký černý klobouk, který je specifický pro tuto postavu. Další komponenty, které tvoří specifický vzhled a které jsou, zřejmě ještě důležitější než rekvizita klobouku, jsou dány držením těla herečky. Ta ve chvíli, kdy „přichází“ dědeček, „promění“ své držení těla (z držení těla předchozí postavy) v postavení typické pro indiánského muže vysoké postavy, ke kterému má okolí respekt. Dušková stojí vzpřímeně, hlavu drží rovně, oči upírá klidně před sebe, ruce má zkřížené na prsou, nohy mírně rozkročené.

specifické jednání: Jestliže se „dědeček“ otáčí k Malému stromu, pohybuje se rozvážně a pomalu, klidně na vnuka pohlíží ze své „výšky“. Pokud postava dědečka hovoří, má hlubší, klidný a rozvážný hlas.

specifické prostředí: postava dědečka obvykle stojí na dřevěné lávce, která představuje zápraží srubu či jiné prostředí, díky čemuž je postava dědečka „nahore“. Je to

pohled na dědečka tak, jak ho svými očima vnímá Malý strom. Specifičnost prostředí pak dotváří konstrukce, která je zápražím domu, osvětlení a hudba.

Lze se také domnívat, že důvod, proč je divák fascinován kvalitním divadelním představením, je právě to, co uvádí Gouhier (jak jsme již zmínili výše v kapitole Významové proměny konstrukce): tedy, že je divák přítomen tomu, jak se rodí nová skutečnost, která „se stává přítomnou v bytostné přítomnosti postav skrze přítomnost herce“. A že divák je oním „soudcem“, který rozhoduje o tom, zda je tato bytostná přítomnost postav pro něj „pravdivě přítomná“.¹⁹⁶

Závěr: v definici Fischer-Lichte, týkající se podmínek reprezentace postavy hercem, byla uvedena podmínka specifického vzhledu, jednání a prostředí. Z předchozího příkladu vyplývá, že specifický vzhled není na prvním místě určován kostýmem (tím je v případě dědečka pouze černý klobouk). To, co převažuje a určuje postavu dědečka je to, jak tato postava stojí, jedná a mluví.

¹⁹⁶ Sławińska: 2002: 28

4.8 PROMĚNY HERECKÝCH POSTAV V PŘEDSTAVENÍ

Jedním z nejzajímavějších momentů v představení je proměna postav. Sledujme za přítomnosti kterých gest a prvků nonverbální komunikace „ožívají“ postavy ztvárněné Ivetou Duškovou (viz tab. č. 4).

tab. č. 4

	POSTAVY					
	babička	dědeček	děvčátko	pan Chunk	pan Slick	Wilburn
situace	přebírá koření a rozmlouvá s Malým stromem	dědeček stojí na zápraží	setkání s Malým stromem	Chunk a Slick mluví s Malým stromem	Slick odpovídá Chunkovi	na pokoji v sirotčinci
posturika	sedí vzpřímeně, vyrovnaně	stojí rovně, vyzařuje respekt	stydlivě kroučí tělem a nožkou	menší, zavalité postavy	vyšší hubené postavy	postoj sebevědomý, ale poznamenaný postižením nohy
mimika	jemný spokojený úsměv	vážný výraz	usmívá se a culí	předsunutá brada jako rys v obličejí	vážný výraz, tišší hlas	drzý výraz, vysouvání brady, úšklebky
gestika	přebírání koření v „košíku“	ruce zkřížené na prsou	žmoulá v prstech stydlivě okraj blůzky	máchá rukama	méně výrazná gestika	při vyprávění živě gestikuluje, napodobuje stěelbu
pohledy	dívá se na vnuka se zájmem, pochopením	pohled upřený před sebe	sleduje Malého stroma, líbí se jí	vzhlíží k vysokému Slickovi pro radu	shlíží shora dolů (jakoby z patra)	zkušenější pohled na nováčka v sirotčinci
paralingvistika	mluví pomalu, klidně, tiše	hluboký hlas, vážný tón	jemný hlásek, mluví rychleji	hrubý hlas, mluví rychle, zajímá se, na Slicka tiše syká	tišší, ale důrazný tón řeči, v tónu hlasu pohrdání	hlubší hlas, mluví rychle, uchichtává se

pokračování tabulky z předchozí strany	babička	dědeček	děvčátko	pan Chunk	pan Slick	Wilburn
kinezika	hýbe pouze rukama a hlavou	téměř se nehýbe	dívčí pohyby, kroucení	neohrabané pohyby	hýbe se minimálně	kulhání se odráží v celém pohybu
chronemika	zpočátku mlčí, dává prostor mluvit vnukovi	nechává mluvit vnuka, dává mu najevo souhlas	skáče Malému stromu do řeči, mluví rychle	mluví a chová se rychle, prudce	mluví, jen když se na něj Chunk otáčí, bojí se	mluví vesele ,ale umlká, když je mu smutno a do pláče
proxemika	sedí u vnuka blízko, sdělují si tajemství	v prostoru výše než vnuk, je zkušený, má jeho obdiv, respekt	přibližuje se k Malému stromu a přisedá si k němu blíže	udržuje si odstup od Malého stroma, neví co si může v cizím prostředí dovolit	udržuje si odstup od ostatních daný již jeho výškou	sedá si blíž k Malému stromu, je mu sympatický, touží se s ním spřátelit
rekvizity	klobouk na klíně jako košík	pánský klobouk na hlavě	dívčí klobouček na hlavě	„městský“ klobouk	stejný městský klobouk	na hlavě čapka s kšiltem
čas záznamu	16:14	18:51	35:30	43:31	43:29	1:12:48

Všechny postavy uvedené v tabulce (tab. č. 4) hraje Iveta Dušková. Co se týče rekvizit a kostýmů, vidíme, že jedinou rekvizitou jsou různé typy klobouků. Vše ostatní, čím jsou postavy typické, je dáno spolupůsobením neverbálních složek komunikace spolu s verbální složkou.

Gesta, které se u postav objevují, jsou vizuálně motivovanými znaky, tedy ukazují něco, co lze vidět v reálném životě.

4.9 PODMÍNKY KOMUNIKACE PODLE MUKAŘOVSKÉHO

V závěru bychom ještě zmínili teoretický náhled Mukařovského na to, za jakých okolností jsou splněny podmínky divadla. Podmínky znějí:¹⁹⁷

5. Aby se jednání cítilo jako souvislá významová řada.
6. Abychom se cítili vně (diváci někdy zasahují do děje, někdy jsou k tomu přímo vyzváni, ale základním principem je neúčast).
7. Jednání není jednáním, ale znakem jednání – je vyňato z jakýchkoli praktických souvislostí.
8. Všechny složky hercova jednání nabývají charakteru znaku.

V souvislosti s konkrétním přestavením Škola Malého stromu, se lze domnívat, že výše uvedené body platí, protože:

1. návaznost jednotlivých situací, které dávají smysl samy o sobě i jako celek. Každá dílčí část je podřízena jednotnému tématu.
2. Diváci tím, že sedí v prostoru, který není osvětlen a sledují jeviště, které je nasvícené, jsou ti „vně“, sledující děj. Reagují emocemi, šumem a jsou-li na něco dotázáni, pak i slovně, na začátku a v závěru představení reagují potleskem.

¹⁹⁷ Mukařovský: 2008: 105

3. jakékoliv jednání – např. uspávání Malého stroma babičkou – není „reálným“ jednáním, ale znakem tohoto jednání. Herečka neuspává opravdu, ale to postava babičky uspává postavu Malého stroma.
4. Cokoliv se na jevišti děje, je chápáno, jako významová součást představení, děje.

Avšak podrobnější ověřování platnosti těchto podmínek (obzvláště 4. podmínky), by vyžadovalo průzkum u diváků.

Shrnutí empirické části

V empirické části jsme sledovali konkrétní divadelní znaky v představení Škola Malého stromu a podrobili analýze zejména nonverbální komunikaci. Dále jsme sledovali hereckou práci s rekvizitou (významové proměny konstrukce), proměny hereckých postav a výskyt sémantického gesta. Zabývali jsme se také otázkou, zda podmínky reprezentace postavy hercem, stanovené Fischer-Lichte, jsou v představení splněny.

5. ZÁVĚR

Cílem této práce bylo sledovat výskyt konkrétních divadelních znaků v představení Škola malého stromu. Pro bližší porozumění tématu bylo nejdříve nutné vymezit potřebné teoretické zázemí. V teoretické části byl proto představen obor sémiotiky, z jehož pohledu podrobujeme divadelní představení zkoumání. Dále jsme se seznámili se základními teoretickými koncepty znaku a znakovými systémy. Nastínili jsme také problematiku podmínek komunikace v konceptu Paula Watzlawicka. Zabývali jsme se i významem uměleckého díla, čímž jsme se dostali k sémiotice umění a konkrétně k sémiotice divadla. Uvedli jsme koncepce Iva Osolsoběho a přehled divadelních znaků, jak je uvádí Erika Fischer-Lichte. Stanovili jsme i podmínky komunikace Paula Watzlawicka a podmínky divadla podle Jana Mukařovského.

V praktické části jsme v představení Škola malého stromu sledovali základní komponenty divadelní tvorby podle konceptu Jaroslava Etlíka a Eriky Fischer-Lichte. Na ukázkách z představení jsme dále analyzovali práci s nonverbální komunikací s pomocí teoretického náhledu Noemi Zárubové-Pfeffermannové a typy gest podle Zdeňka Kleina. Sledovali jsme také významové proměny rekvizity a proměny hereckých postav.

Z analýzy, která je těžištěm praktické části, nám vyplynulo, že ačkoliv je kompozice jeviště i volba kostýmů velmi prostá, přesto je toto představení bohaté co do tvorby postav, prostředí a situací. Herečky (a zároveň autorky představení) se rozhodly nezařadit některé druhy znaků a využít některé jiné znaky. Domnívám se, že toto souvisí i s přiblížením se indiánskému vnímání světa tak, jak mu rozumí autorky dramaturgie předlohy.

Zajímavý je také náhled, že v zobrazované „indiánské kultuře“¹⁹⁸ jde o život v souznění s přírodou, o předávání moudrosti předků, čestné vztahy k ostatním i sobě samému. V „kultuře indiánů“, tak, jak ji předávají prarodiče Malému stromu (a potažmo autorky představení divákovi), není důležité, co kdo říká, či jak je oblečený. Podstatné je, jak se kdo ke komu chová a co dělá. Proto si herečky mohly dovolit „vynechat“ kostýmy a líčení či použití velkého množství rekvizit. Lze v tom nahlížet paralelu s indiánským

¹⁹⁸ tímto označením myslíme pouze koncept prototypu indiánské kultury, jak se lze domnívat, že ji chápou autorky dramaturgie literární předlohy

světem, v němž majetek a věci (předměty) nejsou vůbec důležité. V prostředí, v němž vyrůstá indiánský chlapec, jsou důležitější vztahy mezi lidmi a vztah k přírodě.

Z analýzy nonverbální komunikace je také možné se domnívat, že v tomto divadelním představení jsou důležitější vztahy postav více, než cokoliv materiálního (rekvizity). V souvislosti s axiomy Paula Watzlawicka¹⁹⁹ (uvedené v teoretické části mé práce – viz kap. 3.1.7 „Podmínky komunikace dle Paula Watzlawicka“), by toto vztahové a nonverbální, co v příběhu a potažmo v celém představení převažuje, odpovídalo právě analogové komunikaci. Analogová komunikace je zde ta část komunikace, která je nosná a podílí se významnou měrou na tvorbě významu. Bez digitální komunikace by jistě mnoho situací pro diváka nebylo srozumitelných, avšak je zde i mnoho těch, u nichž slov není potřeba pro srozumitelnost toho, co se právě na jevišti odehrává. Lze se domnívat, že v „indiánském světě“, stejně jako v tomto představení analogová komunikace převažuje.

Výše uvedené je, zdá se, zároveň ve shodě s obsahem příběhu, který se týká světa viděného z perspektivy pětiletého indiánského chlapce, a tento je postaven především na vztazích, ne na věcech.

Hypotéza I²⁰⁰ se částečně potvrdila. Na základě analýzy výskytu divadelních znaků v představení, konkrétně v tabulce č. 2 „Výskyt divadelních znaků v představení Škola malého stromu“ (kap. 4.3), se ukázalo, že přítomnost všech divadelních znaků není nutná, že jedny znaky mohou nahrazovat druhé. Není nutná přítomnost kostýmů, rekvizit či líčení, jestliže je herecky zvládnuta práce s ostatními znaky, jimiž je v tomto případě na prvním místě neverbální komunikace, která se s verbální doplňuje. Specifická práce s hereckým gestem však není jedinou složkou představení, která kompenzuje absenci kostýmů, rekvizit a dekorace. Jak bylo několikrát uvedeno, na tvorbě významu se podílí souhrn všech přítomných divadelních znaků (tedy vizuální, akustický i herecký komponent) a není možné, aby jediným nosným prvkem byla pouze herecká práce s gestem (tím není ani v pantomimě, i tam jsou přítomny další divadelní znaky, nejen gesta).

¹⁹⁹ Watzlawick: 1999: 58

²⁰⁰ Absence kostýmů, rekvizit a divadelní dekorace je v divadelním představení Škola malého stromu kompenzována specifickou prací s hereckým gestem.

Hypotéza II²⁰¹ se potvrdila, protože jsme našli a analyzovali mnoho příkladů z představení, kdy je analogová komunikace nosnou linií tvorby významu v představení.

To, čím je představení tak působivé a zajímavé, je jednoduchost výpravy v kontrastu s bohatostí významů a prokresleností charakterů postav se silnými vzájemnými vztahy.

²⁰¹ V představení Škola malého stromu je akcentována analogová komunikace oproti komunikaci digitální.

6. LITERATURA

- AUGUSTIN. *Křesťanská vzdělanost = De doctrina christiana*. Přeložila J. Nechutová. vydání první. Praha: Vyšehrad, 2004. 230 s. ISBN: 80-7021-740-5.
- BARBA, Eugenio: *Slovník divadelní antropologie*; Praha: Divadelní ústav 2000; 80-7008-109-0
- CARTER, Forrest: *Škola malého stromu*; přeložil Lubomír Miřejovský; Praha: Kalich 2000; ISBN 80-7017-433-1
- ČERNÝ, Jiří; HOLEŠ, Jan: *Sémiotika*. Praha: Portál, 2004, ISBN 80-7178-832-5
- DOUBRAVOVÁ, Jarmila: *Sémantické gesto*. Praha: Karolinum, 2001; ISBN 80-246-0180-X
- DOUBRAVOVÁ, Jarmila: *Sémiotika v teorii a praxi*. Praha: Portál, 2002; ISBN 978-80-7367-493-9
- ECO, Umberto: *Meze interpretace*; Praha: Karolinum 2004, ISBN 80-246-0740-9
- ECO, Umberto: *Mysl a smysl. Sémiotický pohled na svět*. Břeclav: Moraviapress, 2000; ISBN 80-86181-36-7
- FISCHER-LICHTE, Erika: *"Ach, takové staré otázky..." a jak s nimi zachází divadelní teorie dnes*. Divadelní revue, 2005, č. 2
- FISCHER-LICHTE, Erika: *Dejiny drámy*; Divadelní ústav, Bratislava 2003; ISBN 80-88987-47-4
- FISCHER-LICHTE, Erika: *The Semiotics of Theater*; Indiana University Press; 1992; ISBN 0-253-32237-5
- KLEIN, Zdeněk: *Atlas sémantických gest*; Praha: HZ Editio 1998; ISBN 80-86009-21-1
- KLÍMA, Miloslav a kol.: *Divadlo a interakce*; nakl. Pražská scéna 2006; ISBN 80-86102-51-3.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Umělecké dílo jako znak (Z univerzitních přednášek 1936 – 1939)*; Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008; ISBN 978-80-85778-62-5
- NELSON, Robert S.: *Kritické pojmy dejín umenia*; vyd. 1., Bratislava: Slovart; 2004; ISBN 80-7145-978-X

- PALEK, Bohumil: *Sémiotika: Ch. S. Peirce, C. K. Ogden & I. A. Richards, Ch. W. Morris, H. B. Curry: skripta pro posluchače Filozofické fakulty Univerzity Karlovy*. Praha: Karolinum 1997.
- PALEK, Bohumil: *Základy obecné jazykovědy*; Praha: SPN 1989; ISBN 80-04-22937-9.
- PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Divadelní ústav, Praha 2003; ISBN 80-7008-157-0.
- SAUSSURE, Ferdinand de: *Kurs obecné lingvistiky*. Praha: Academia, 1996; ISBN 80-200-0560-9
- SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. New York and London: Routledge, 2002; ISBN 0-415-14621-6.
- SŁAWIŃSKA, Irena: *Divadlo v současném myšlení*; přeložil Jan Roubal; Nakladatelství studia Ypsilon, Praha 2002; vydání první; ISBN 80-902482-6-8
- WATZLAWICK, Paul: *Pragmatika lidské komunikace: interakční vzorce, patologie a paradoxy*; vyd. 1., Hradec Králové: Konfrontace 1999; ISBN 80-86088-04-9
- ZÁRUBOVÁ-PFEFFERMANNOVÁ, Noemi: *Gesta a mimika*; Praha: AMU 2008; ISBN 978-80-7331-128-5

INTERNETOVÉ ZDROJE:

- FISCHER-LICHTE, Erika: "Ach, takové staré otázky..." a jak s nimi zachází divadelní teorie dnes; dostupné z: <http://www.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=8339>

PŘÍLOHY:

Příloha č. 1: DVD se záznamem divadelního představení Škola malého stromu²⁰²

²⁰² Záznam představení podléhá autorským právům. Lze jej proto použít pouze ke studiu souvisejícímu s předkládanou prací.