

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ

Katedra elektronické kultury a sémiotiky

Bc. Denisa Krátká

**Sémiotika divadelního prostoru
pohybové divadlo a tanec**

Diplomová práce

Vedoucí práce: **Mgr. Tomáš Kladný**

Praha 2014

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 27. června 2014

Denisa Krátká

Poděkování

Na tomto místě bych rád poděkovala vedoucímu práce za odborné rady.

OBSAH

ÚVOD	9
TEORETICKÁ ČÁST	
1. TEORIE DIVADLA	13
1.1 Divadlo a umění.....	13
1.2 Pojem dramatického umění	14
1.3 Složky divadelního díla	18
1.3.1 Složka herecká	19
1.3.2 Složka vizuální.....	19
1.3.3 Složka zvukov.....	19
1.4 Princip stylizace	19
1.5 Sémiologie umění	21
2. KOMUNIKACE V DIVADLE	23
2.1 Komunikace	23
2.2 Divadelní komunikace	24
2.3 Komunikace mezi jevištěm a hledištěm	26
2.3.1 Publikum.....	26
2.3.2 Divák.....	28
2.4 Ostenze.....	32
3. PERFORMANCE	35
4. DIVADELÍ KÓD	39
4.1 Divadelní kód jako systém.....	39
4.2 Typologie znaku	41
4.2.1 Přirozené a umělé znaky	41
4.2.2 Ikon, index a symbol.....	41
4.2.3. Metafora, metonymie a synekdocha	42
4.3 Herecké činnosti jako znaky	42
4.3.1 Kinesické znaky	42
4.3.1.1 Gestikulace.....	43
4.3.1.2 Proxemické znaky.....	46
4.4 Prostorové znaky.....	49
4.4.1 Divadelní prostor	50

4.4.2 Jevištní prostor	51
4.4.2.1 Vztah jeviště a hlediště	53
4.4.3 Osvětlení	54
4.5 Nonverbální akustické znaky	55
4.5.1 Hudba	56
5. POHYBOVÉ DIVADLO A TANEC	57
5.1 Tělo a pohyb	60
5.2 Tanec	61
5.2.1 Rytmus jako taneční prvek	63
5.2.2 Tanec a hudba	64
5.2.3 Scénický tanec	65
6. ÚHLY POHLEDU	68
6.1 Fyzické úhly pohledu	68
6.1.1 Úhly pohledu času	68
6.1.1.1 Rychlost	68
6.1.1.2 Trvání	68
6.1.1.3 Kinestetická reakce	68
6.1.1.4 Opakování	69
6.1.2 Úhly pohledu prostoru	69
6.1.2.1 Tvar	69
6.1.2.2 Gesto	69
6.1.2.3 Architektura	70
6.1.2.4 Prostorové vztahy	71
6.1.2.5 Topografie	71
6.2 Kompozice	71
6.3 Čtyři podoby energie	71
PRAKTICKÁ ČÁST	
7. ANALÝZA PŘEDSTAVENÍ TANEČNÍ SKUPINY TEULIS..	74
7.1 Teulis	74
7.2 Představení ve finále Česko Slovensko má talent	74
7.3 Složky divadelního díla	77
7.4 Komunikace mezi jevištěm a hledištěm	77

7.5 Divadelní znaky v choreografii.....	79
7.6 Typologie znaků	80
7.7 Úhly pohledu.....	81
ZÁVĚR.....	84
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	87
SEZNAM PŘÍLOH.....	91

Abstrakt

Práce se zabývá divadlem jako specifickou estetickou formou spojující vizuální a akustický přenos informací v rámci zvláštního komunikačního modelu. Teorií divadla, které je samostatným a soběstačným uměleckým útvarem čerpajícím z ostatních druhů umění a tvořící jedinečnou uměleckou komunikaci a zkušenost v konkrétním prostoru a čase. Dále divadelním prostředím a prostorem, který bývá v divadle jasně vymezen a rozdělen do zón – jeviště a hlediště. Takto uzpůsobený prostor ovlivňuje tvorbu, přenos i recepci znaků a vyžaduje specifické postupy tvůrčí práce. Konkrétním druhem divadla v této práci je pohybové divadlo a tanec. Prostřednictvím pohybu a tance se v divadle přenáší komunikační obsahy odlišným způsobem. Znakovost těla a pohybu v divadle zahrnuje divadelní kód. Tento systém ustavuje znaky a kód, se kterými divadlo pracuje a reguluje materiál, který je používán jako divadelní znak. Zároveň určuje jakým způsobem a za jakých podmínek mohou být tyto znaky kombinovány a jaký význam těmto znakům diváci přisuzují. Empirická část obsahuje analýzu stínového představení taneční skupiny Teulis, která se zúčastnila projektu Česko Slovensko má talent.

Klíčová slova

Divadlo, divadelní kód, divadelní prostor, komunikace, performance, pohybové divadlo, sémiotika divadla, tanec, úhly pohledu.

Abstrakt

This thesis deals with the theater as a specific aesthetic form combining visual and acoustic transmission of information within a specific communication model. Theory of theater, which is an independent and self-sufficient art department drawing on other types of art and creating unique artistic communication and experience in a particular space and time. The theater surroundings and space, which is in the theater clearly defined and divided into zones - the stage and the auditorium. Thus adapted space affects the creation, transmission and reception of signs and requires specific procedures of creative work. Particular kind of theater in this work is physical theater and dance. Through movement and dance in the theater transmits communication content in a different way. Symbolism of the body and movement in theater includes theatrical code. This system constitutes the characters and the code with which the operating theater and regulates the material which is used as theater character. At the same time determines how and under what conditions they can be combined characters and the importance attributed to these characters to the audience. The empirical part contains an analysis of the performance of shadow dance group Teulis who participated in the project Czech Slovakia has talent.

Key words

Theater, theater code, theater space, communication, performance, physical theater semiotics of theater, dance, viewpoints.

ÚVOD

Pro svou diplomovou práci jsem si vybrala téma divadla, protože (nejen) v evropské kultuře zastávalo vždy zvláštní postavení oproti jiným estetickým formám. Spojuje se zde jak vizuální, tak akustický přenos informací, znaků a komunikačních obsahů. Je souhrou živých aktivních lidí na jevišti i v publiku, strukturované organizace, ale i materiální výbavy a řemeslné práce. Publikum jako speciální typ společenského uskupení vytváří jedinečné prostředí a podílí se tak na kulturní události v určitém prostoru a čase. Prošlo dlouhým vývojem a nyní opět stojí na počátku nové éry, kterou započala média a technologie.

Tato práce se zabývá divadelním prostředím, prostorem, komunikací, pohybovým divadlem, tancem a znakovostí těla a pohybu v divadle. V divadelním diskursu se rozlišuje mezi pojmy inscenace a představení. Inscenací se divadelní dílo nazývá do uvedení před obecnstvem a v tomto momentě se stává artefaktem a představením. Tyto termíny ale v práci používám stejně jako spousta dalších teoretiků jako synonyma.

V první kapitole Teorie divadla čerpám hlavně z prací českých filozofů a teoretiků Otakara Zicha a Jana Mukařovského. Dílo Otakara Zicha je považováno za jedno ze základních příspěvků divadelní vědě a teorii. Snaží se ustavit divadelní umění jako samostatnou a soběstačnou uměleckou formu, popsat obecné zákony a charakteristiky tohoto umění, které by byly platné pro všechny divadelní žánry, a sloučit teoretická stanoviska s estetickými. Věnuje se pojmům dramatického umění a principu stylizace v divadle. Jan Mukařovský se ve svých pracích zabývá otázkami funkce umění, jeho znakovostí, kontextem, uměleckou dialektikou, stavbou uměleckého díla apod., i když se v práci kloním k sémiotickému pojetí znaků Ch. S. Peirce, zpracovala jsem podkapitolu Sémiologie umění, protože Jan Mukařovský se na umělecké dílo nedívá jako na označující a označované, ale jako na trojdimenzionální jednotu celku podobně jako Peirce.

Následující kapitola se věnuje komunikaci obecně a specificky v rámci divadla. Běžný komunikační model se v divadle mění a posouvá na další úroveň, ale přesto si zachovává základní komunikační charakteristiky. Na opačných stranách komunikačního kanálu se objevují zvláštní subjekty – autor díla, který komunikuje nepřímou, ale i herec,

který má přímý kontakt s diváky, a publikum. Divadelní komunikace sdílí některé společné rysy s masmediální komunikací a nové technologie ji opět dále specifikují a transformují. Kapitulu uzavírá ostenze a ostenzivní komunikace v podání Iva Osolsobě, dalšího významného českého teatrologa.

Vztah divadla a performance je velmi nejednoznačný, někteří teoretikové považují performanci za divadelní žánr a někteří ji vyčleňují. v rámci této práce řadím performanci mezi divadelní žánry, protože má s divadelním uměním několik společných rysů, např. přítomnost publika a specifický způsob komunikace a interakce. Také má blízko k tanci a pohybovému divadlu, protože jejich centrálním bodem je tělo a performer. Termíny performer/herce/tanečník opět používám ve stejném smyslu, protože všichni mají společné to, že během určité vymezeného času v divadle, nebo kdekoli jinde, působí (nebo mohou působit) na jevišti před obecnstvem.

Sémiotice divadla a specifickému divadelnímu kódu se věnuje např. německá autorka Erika Fischer-Lichte, která se snaží podat základní definice divadla, ustavit divadelní kód a znaky, se kterými divadlo pracuje. Pro účely této práce není třeba popisovat všemi druhy neverbální komunikace, ale hlavně znakovost gestikulace a proxemiky. Dále je nutné zaměřit se na divadelní prostor, který zahrnuje jeviště, hlediště a scénografické prvky jako osvětlení. Zvláštní kategorií je také hudba, která může, ale nemusí být v divadle využita, např. činoherní představení se často bez hudby obejde, ale v dalších žánrech jako opera, opereta, muzikál apod. je hudba jednou z nejdůležitějších složek.

Tanec jako lidská aktivita založená na pohybu, který je nedílnou součástí divadelní tvorby, může být součástí divadla stejně jako hudba, ale není jeho základní podmínkou. v divadle je tradičním tanečním žánrem balet, který je doménou divadel velké scény a divadla malé scény se zaměřují spíše na tanec scénický, moderní a performativní. Hudba je nedílnou součástí tance, i když se objevují názory, že tanec je možný i bez ní a spojením těchto elementů vzniká jedinečný divadelní zážitek.

Americká divadelní společnost považuje Anne Bogart za velmi významnou režisérku a autorku, která se zabývá také teorií divadelní scény, režie a hereckého umění. Už začátkem 80. let vyvinula ve spolupráci s Tinou Landau soubor praktických technik tréninku performerů/tanečníků/herců - Úhly pohledu. v této práci se zabývá sestavováním uměleckého týmu, tvorbou scénického pohybu a principy pohybů v prostoru a čase. Na základě tohoto jazyka lze popsat dění na scéně.

Pro empirickou část jsem si vybrala vystoupení tanečního souboru Teulis, který se věnuje specifickému žánru stínového divadla. Jejich tanečně akrobatické vystoupení kombinuje prvky z nejrůznějších tanečních žánrů a tanečníci mají baletní i gymnastickou přípravu. Stínové divadlo jsem zvolila záměrně, protože jsem se chtěla zaměřit na pohyb a na znakovost těla. Proto se nevěnuji mimické komunikaci, která je velmi složitá a komplexní a vyžádala by si větší část této práce. Stejně tak jsem vynechala v teoretické části ty prvky divadla, které se tance, a zvláště stínového divadla, nemusí týkat, např. kostýmy a masky. Metodou výzkumu je sémiotická analýza.

Divadlo jako komunikační médium už několik let čelí dalším konkurenčním, vizuálně působícím formám komunikace – filmu, televizi, reklamě, internetu a videoprojekci. Proto bych se chtěla zaměřit na to, čím je divadlo výjimečné a co má navíc oproti ostatním médiím. Podle Zicha nepatří tanec do divadelního umění, protože tanečníci nejsou herci a jejich výkon nepředstavuje žádnou osobu. I samostatný tanečný výkon může být soběstačným uměleckým dílem, není zde tedy splněna podmínka divadelního útvaru jako kolektivního díla. Tanec je citovým, lyrickým projevem, který má s herectvím společnou látku, totiž samotného živého člověka, v tomto případě omezeného jen na viditelný pohyb. V závěru práce se pokusím formulovat, proč tanec patří do divadelního umění a jakým způsobem ovlivňuje komunikaci a interakci v divadelním prostoru.

TEORETICKÁ ČÁST

1. TEORIE DIVADLA

1.1 Divadlo a umění

Divadlo vždy patřilo mezi umělecké formy. Úkolem estetiky by mělo být porozumění struktuře uměleckého díla, které má určité specifické vlastnosti, jež ho odlišují od ostatních jevů. Esteticky působí nejen to, co z díla bezprostředně smyslově vnímáme, ale i jednotlivé složky díla a jejich významové spojení vnímajícího kolektivu. Umělecké dílo není statický, ale dynamický celek, ve kterém neustále působí napětí.¹

Umění je každá lidská tvorba, která se vyznačuje převažující estetickou funkcí a má dvě složky – činnost a výtvor. Tyto dvě složky jsou v umění přítomny dohromady, ale v různém poměru. Činnost vychází hlavně ze strany původce, ale i ze strany vnímatele, protože vnímání probíhá v určitém čase a fázích. V umění je zároveň jednota i mnohost. Jednotu zajišťuje převaha estetického zaměření, která je společná všem uměleckým projevům. Mnohost je dána růzností materiálů (např. řeč, hmota, pohyb) a rozmanitostí speciálních cílů jednotlivých oblastí umělecké tvorby.²

Umělecké dílo lze považovat za produkt záměrné tvorby. Přesto ale nacházíme v uměleckém díle, i v umění celkově, cosi, co se záměrnosti vymyká, co ji přesahuje. Tyto nezáměrné momenty se připisovaly zprvu umělci, jeho psychickým pochodům a stavům a jeho podvědomí.³ Mukařovský se ale pokouší na otázku záměrnosti a nezáměrnosti odpovědět nezávisle na psychologii.

Záměrnost se obecně projevuje jako směřování k nějakému cíli, kterého má být dosaženo nějakou činností, která vychází od nějakého subjektu. V umění ale výtvoři nesměřují k určitému cíli, ale ony samy jsou cílem. Přesto může pod vlivem mimoestetických funkcí směřovat k cílům, které jsou druhotné. Vztah k subjektu je v umění méně určitý, protože jím může být jak tvůrce, tak vnímatel, ke kterému se umělecké dílo obrací. Záměrnost v umění je síla, která zaručuje významovou jednotnost

¹ MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie* [I]. vyd. 2. Brno: Host – vydavatelství, s. r. o., 2007. ISBN 978-80-7294-239-8. Str. 495.

² OSOLSOBĚ, Ivo. *OstENZE, hra, jazyk*. vyd. 1. Brno: Host – vydavatelství, s. r. o., 2002. ISBN 80-7294-076-7. Str. 174.

³ MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie* [I]. vyd. 2. Brno: Host, 2007. ISBN 978-80-7294-239-8. Str. 353

díla, spojuje jednotlivé části a složky díla a vkládá do něj smysl. Je to sémantická energie. Pohlížíme-li na záměrnost z pohledu vnímatele, můžeme ji tak postihnout naprosto úplně, a to bez psychologizace, protože vnímatel není určité individuum, ale kdokoliv, tzn. že vnímatel přináší do vnímaného díla svou vlastní privátní „psychologii“, která se mění od vnímatele k vnímání, a proto zůstává naprosto mimo dílo-objekt.⁴

Nezáměrnost může být podvědomá nebo nevědomá, jejímž zdrojem je autor. Druhem nezáměrnosti jsou neumělost, např. nedodržování perspektivy v malířství, nebo shoda nahodilých vnějších okolností a neosobní nezáměrnost, kterou lze charakterizovat jako nahodilost zásahů, které ale zasáhnou dílo až po jeho vytvoření. Nezáměrnost může být ale časem vnímána jako součást umělecké výstavby díla a stane se tak záměrností. Účinnost nezáměrnosti jako činitele vnímání uměleckého díla je v bezprostřednosti působení složek, které jsou mimo jednotu díla. Pomocí nezáměrnosti navazuje dílo dotyk se skutečností, stává se součástí skutečnosti.

„Divadelní umění není ani herectví, ani drama, ani scéna, ani tanec, ale sestává ze všech prvků, z nichž jsou složeny: z jednání, které je duchem herectví, ze slov, která jsou tělem dramatu; z linie a barvy, které jsou srdcem scény; a rytmu, který je podstatou tance.“⁵ Nelze říci, která z těchto složek je nejdůležitější, ale v jednom ohledu je to jednání. „Divadelní umění povstalo z jednání – z pohybu – z tance.“⁶

1.2 Pojem dramatického umění

Dramatické dílo vnímáme, tedy vidíme a slyšíme, po dobu představení v divadle. Hlavním znakem dramatického díla je jeho vnímání současně zrakem i sluchem, tedy přítomnost vizuálního i akustického kanálu dohromady. Tento jev se u většiny druhů umění nevyskytuje. U tance ale nemusí být obě složky nerozlučně spojené, protože přes vzájemnou jednotnost si udržují svou soběstačnost a samostatnost. Důležitou podmínkou pro existenci dramatického díla je jeho reálné provozování. Zvláštním aspektem dramatického díla je čas, protože dílo probíhá v určitém časovém

⁴ Tamtéž, str. 363.

⁵ GORDON, Edward. *O divadelním umění*. Vyd. 1. Praha: Divadelní ústav, 2006. ISBN 80-7008-204-1. Str. 93.

⁶ Tamtéž, str. 93.

rozmezí a přejímá tak jeho pomíjivost. Dílo se realizuje v omezeném časovém úseku, tzn. začíná nějakým momentem, nějakou dobu existuje, a jistým momentem skončí. Mimo tento vymezený čas dílo neexistuje.⁷

Základním principem dramatického umění je tedy syntéza několika umění, přičemž ani jedno nemá z estetického hlediska primární postavení, všechna jsou si navzájem rovnocenná (Zich dále používá termín syntetická teorie). Každé umění ale musí slevit ze své samostatnosti, aby nedošlo k poškození dramatičnosti celku, jde tedy o jakýsi kompromis. Protože v sobě divadlo kloubí větší množství vyjadřovacích složek, musí být tyto složky ve vzájemné symbióze. Tím, že divadlo v sobě obsahuje více umění dohromady, se stává složitě a komplexní. Jednotlivá umění jsou zde potenciaálně přítomná, ale tím, jak vstupují do styku s divadlem, postrádají svou samostatnost a proměňují se. Důležité je jejich prolínání a vzájemná protikladnost. Jakoby se „rozpuštila“ a složila v umění nové a jednotné.⁸

Divadlo je přes svou materiální hmatatelnost, např. budovu, dekorace, rekvizity apod., podkladem pro nehmotnou souhru sil, které se nesou časem a prostorem a včleňují diváka do svého proměnlivého napětí. Tuto souhru známe jako jevištní výkon, tedy představení.

Teorii spojování umění se zabýval také Otakar Hostinský, který zavedl pojem „umění scénického“. Definuje čtyři druhy kombinací, pro nás je nejdůležitější spojení scénického s hudbou, kdy vzniká tanec a pantomima. Jednotu zajišťují tři podmínky – obsahová jednota, jednota časového průběhu a náladová jednota. Časově lze rozdělit dramatické dílo na dvě složky, proměnlivou a neproměnlivou. První je dána herci a jejich verbálními i neverbálními projevy a druhá naplní scény, dekoracemi apod. i když byla řeč o rovnocennosti všech umění v dramatickém díle, herecká složka zastává ústřední a řídicí postavení. Ostatní složky ji musí respektovat, protože jinak by se narušila dramatičnost díla. To ale neznamená, že by byla nejdůležitější, jen je to dramatická složka v pravém slova smyslu. Ostatní složky jsou dramatické tím, že přispívají k její účinnosti. Tento základní princip - *princip dramatičnosti* - se ale týká pouze estetické (citové) působnosti díla. V rámci syntetické teorie můžeme také hovořit o spojení umělců, nežli o spojení umění jako takových. Na vzniku dramatického díla se podílejí např. autor textu, režisér, herci, kostyméři, dekoratéri, zvukaři, osvětlovači

⁷ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. vyd. 2. Praha: Panorama, 1987. Str. 19.

⁸ Tamtéž, str. 25.

apod. Tato teorie může být nakonec nevýhodná, protože mnohdy odporuje umělecké zkušenosti a často se více osvědčí teorie analytická.⁹

Dramatické dílo je vjem, který máme během divadelního představení v našem vědomí. Na základě tohoto psychického faktu musí být analýza i popis výsledků psychologického rázu. Nejde ale jen o psychický fakt, ale také o fakt umělecký, proto musí být analýza provedena takovým způsobem, aby jednotlivé rozborem stanovené složky působily ještě esteticky. Nesmí tedy dojít k oddělení obsahové a citové složky a takovouto analýzu můžeme nazývat estetickou. Pro dosažení co nejpřesnějších výsledků by měl rozbor probíhat co nejvíce bez předpokladů a nepředpojatě. Dílo tedy musíme pozorovat nezávisle na dílech jiných uměleckých oborů, jakoby to bylo dílo nové v rámci samostatného umění. Na dramatické umění přitom musíme pohlížet jako na umění jednotné.¹⁰

Pro naše účely postačí jen některé části analytické teorie, kterými jsou místo dramatu a osoba dramatu. Místo dramatu neboli okolí dramatických osob zahrnuje vše, co na scéně vnímáme opticky, ale tyto osoby do něj nepatří.

Osoby dramatu jsou těžištěm změn našeho vjemu na základě proměnlivosti jejich chování, činů a pohybů nebo mluvy a dalších hlasových projevů. Toto je děj dramatu, který tvoří pouze osoby dramatu a mimo ně děj neexistuje, protože tyto osoby děj přímo *dělají*. Jde tedy o akce dramatických osob, které jsou vzájemné a vytvářejí reakce. Dramatický děj tedy vzniká jednáním dramatických osob a dramatickou osobu charakterizuje jednání vůči dalším osobám tohoto dramatu. Z toho vyplývá, že dramatické dílo má kolektivní charakter. Dramatická osoba je naše představa, kterou si připojujeme ke složce dramatického vjemu. Jako významová představa pochází z našeho vnitřku, z našich zkušeností. Dokonce splývá natolik, že dostává charakter názornosti. Tato významová představa je obrazová, protože něco představuje nebo zobrazuje. Vedle této představy je tu ale i technická významová představa, která je významovou představou herce, pochází z našich znalostí a je abstraktní, naproti tomu obrazová splývá s vjemem, a proto má ráz názornosti. Dramatické umění pracuje s těmito představami naprosto ojedinele. Pro názornost uvádí Zich příklad se sochařem: sochař tvoří z kamene nějakou sochu, představující např. Dia. Herec tvoří ze sebe sama jistou postavu, která představuje např. Hamleta. Sochař může používat různé látky, ale

⁹ Tamtéž, str. 29 - 34.

¹⁰ Tamtéž, str. 35.

herec pouze své tělo (nepřímo také své vědomí). Nejde o látku trvalou nebo obnovitelnou, ale naprosto jedinečnou a pomíjející. To je důležité pro tanec, který užívá jen viditelné pohyby.¹¹ v herectví i v tanci samotném dochází ke ztotožnění tvořícího umělce s látkou, ze které tvoří. vlastním hercovým dílem je herecká postava. Rozdíl mezi postavou a dramatickou osobou je takový, že postava je to, co herec dělá (hercův vjem) a osoba to, co zrakem a sluchem vnímají diváci (vjem pozorovatelů). Nakonec lze rozdíl shrnout tak, že herecká postava má fyziologický ráz a dramatická osoba psychologický, ale zároveň to jsou aspekty jednoho faktu, který pozorujeme buďto ze zákulisí, nebo z hlediště.

Veškeré hlasové projevy vylučuje pantomima, která je vlastně vystupňováním charakteristického tance ve smyslu jeho intelektualizace. U tělesných pohybů, které se předvádějí v pantomimě, se předpokládá nejen výrazová kvalita, ale také by měli něco znamenat. Pokud umělci pouze tančí a omezí se jen na vizuální projevy, jedná se o taneční pantomimu. Mohou ale představovat také nějakou osobu, a to dokonce osobu nějak jednajících, v tomto smyslu se jedná o dramatickou pantomimu, která vyžaduje herce. Někdo může považovat pantomimu za nepřirozenou, protože je v rozporu s naší vnější zkušeností, podle které víme, že v předváděných situacích lidé vydávají zvuky, i podle zkušeností vnitřních, protože divák předpokládá úplný, všestranný projev.

Herectví zastává hlavní postavení mezi ostatními složkami dramatického umění, protože obsahuje básnickou i scénickou složku. Herec představuje dramatickou osobu, působí na ostatní postavy a projevuje se vizuálně i akusticky, toto nazývá Zich postulát totality hereckého výkonu. Do básnické složky patří celý herecký hlasový projev a do scénické složky patří reálný prostor, ve kterém herci předvádějí svou hrou dramatický děj. Scénický prostor je vymezen a patří k hercům a k jejich výkonům. Scéně jako technické představě odpovídá místo dramatického děje. Toto místo může být určeno velmi přesně, ale i sporadicky. Podstatnou výplní scény jsou herci, kteří ji zároveň mění.¹²

Herce jako spojení zrakových a sluchových dojmů obsahuje mnohonásobně zvrstvený význam. Hercova osobnost je totiž souhrn jednotlivých složek, které mají běžnou charakterizační platnost ve vztahu k nositeli, ale získávají také

¹¹ Tamtéž, str. 44.

¹² Tamtéž, str. 52.

specifické významy, protože na ně působí celková výstavba dramatického díla.¹³ Umělec realizuje to, co mu text předepisuje, ale zároveň přidává nuance, které mohou být dány jednak samotným textem, nebo je herec musí vytvořit sám. Dramatický text sice slouží jako ideová směrnice, ale neurčuje konkrétní specificky umělecké kvality herce.

Významnou složkou divadla je publikum - společenství, které je sociálně velmi rozmanité, např. společenskou vrstvou, věkem, pohlavím, vzděláním, povoláním, zájmy apod. Navzájem ale všechny jednotlivce spojuje pouto vnímavosti pro divadelní umění. Je to soubor jednotlivých osobností, které mají schopnosti zaujímat estetický postoj k obsahu jednotlivých druhů umění. Společnost jako celek a umění potřebují prostředníka, kterým je právě publikum. U každého divadla se ale publikum liší, hlavně v případě divadla určitého uměleckého směru. Obecenstvo zná charakteristiky divadla, jeho herce, které vidí v různých rolích, repertoár apod. Právě toto je důležité pro aktivní vztah publika a divadla, jehož cílem je „vtažení diváka do hry“. Záleží na režisérovi, jak se mu podaří zrušit hmotné rozhraní mezi jevištěm a hledištěm. Také na hercích a publiku: jak moc herec improvizuje, jak publikum přijímá umělecké výkony a jak herec dokáže vyčíst náladu a atmosféru v hledišti, které nevidí.¹⁴

1.3 Složky divadelního díla

Divadelní dílo se jako specifický umělecký výtvor skládá z několika organicky uspořádaných a propojených složek a realizuje se v časoprostoru divadelního média, před publikem, které se jeho realizace účastní. Herecká, vizuální a zvuková složka působí navzájem a vytváří složité vazby. Zvláštní složkou je divák a jeho reakce. Divák se jako složka připojuje až na úrovni divadelního představení, na úrovni inscenace tento komponent chybí. Fázi inscenace ukončuje zrod artefaktu, tedy premiéra divadelního díla, a zrozený artefakt - divadelní představení, je spojen s divákem.

¹³ MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie* [I]. vyd. 2. Brno: Host, 2007. ISBN 978-80-7294-239-8. Str. 493

¹⁴ Tamtéž, str. 224.

1.3.1 Složka herecká

Herec svým bytím a jednáním vyplňuje hrací prostor. Pracuje s veškerými verbálními i nonverbálními prostředky a jeho přítomnost na scéně je živá. Herecká složka obsahuje i dramatický text, tedy všechny dialogy, monology, poznámky, zpěv apod.

1.3.2 Složka vizuální

Vizuální součást představení tvoří dekorace, scénické objekty, kostýmy, světlo, stíny, promítání filmu a částečně i líčení a maska, které mohou podle kontextu náležet do složky herecké.

Můžeme se ještě setkat s termínem vizuál divadla, pod který je možné zahrnout souhrnný vjem divadla. Zahrnuje tedy celkový soulad, sjednocující a unifikující záměr, výtvarné vybavení nebo výpravu divadla, celkový divadelní design, všechno grafické v divadle, výtvarnou animaci aj. Je to celé divadlo v zorném poli.¹⁵

1.3.3 Složka zvuková

Veškerá hudba, ruchy, šumy, hudebně neorganizované zvuky, zvuky, zvukové záznamy herců. To co herec říká živě na jevišti, ale do této složky nepatří.

1.4 Princip stylizace

Dramatické umění patří mezi obrazová umění (dílo něco zobrazuje, představuje), a protože obrazové představy pochází z naší vlastní životní zkušenosti, dramatické dílo má k této zkušenosti vztah. Všechny složky dramatického díla musí být totožně a rovnoměrně stylizovány.

Divadelní iluze je založena na vjemech, které vnímáme na scéně, svou podobností v nás tyto vjemy vyvolávají představy pocházející z naší vnější zkušenosti

¹⁵ KLÍMA, Miloslav a kol. *Divadlo a interakce II.* vyd. 1. Praha: Pražská scéna, 2007. ISBN 978-80-86102-63-4. Str. 84.

(ze „skutečností“) a my je porovnáváme. Pro srovnávání je ale důležitá jen jejich podobnost ne skutečnost. To, co se odehrává na jevišti, proto není ani skutečnost, ani neskutečnost, ale jiná skutečnost, divadelní. Divadelní iluze plyne ze speciálního případu obrazového zaměření - divadelního zaměření, které pojí k vjemům představu technickou a obrazovou. Nejedná se o iluzi ve smyslu klamně skutečnosti.

Rozdíl mezi divadelní iluzí a skutečností lze převést na rozdíl skupin představ, kterými se řídí buďto pojetí divadelní, nebo skutečností. Skutečností pojetí nevyžaduje zvláštní přípravu mysli, tudíž ani zvláštní skupinu představ, jedná se o všechny představy ze života, naprosto mimo divadlo. Soubor představ, které řídí naše divadelní pojetí, vzniká stykem s divadelním, případně dramatickým uměním.

V divadle se setkáváme s velkým množstvím dramatických osob, dramatických dějů a míst, které jsou ve většině případů smyšlené, ale na základě nejrůznějších detailů a podrobností nám připomínají naše životní zkušenosti. Už bylo řečeno, že ke každému vjemu se připojují dva druhy významové představy – technická a obrazová, z toho vyplývají asociativní spřežky:¹⁶

- Herecká postava – dramatická osoba
- Herecká spoluhra – dramatický děj
- Divadelní scéna – místo děje.

Slohové zákony dramatického díla:

1. Zákon relativního realismu - technické prvky dramatického díla se podobají přírodním, a hlavně životním jevům. Obrazová představa musí být vyvolána na základě podobnosti.

2. Zákon subjektivního realismu – na základě prvního zákona je nutná podobnost mezi dramatickým objektem a naší zkušeností. Tento zákon zužuje první, protože tato podobnost je subjektivní. Jedná se tedy o relaci mezi vjemem a zkušeností publika. Dramatický objekt nemusí být podobný, ale musí se tak alespoň jevit, ale vjem publika musí být podobný, to je rozdíl mezi technickou a obrazovou představou. Relace žádané podobnosti nacházíme mezi vjemem a zkušeností publika. Publikum, které se skládá z různých osobností, může mít jen průměrnou zkušenost a něco mají společné jen někteří.

¹⁶ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. vyd. 2. Praha: Panorama, 1987. Str. 287.

Relativní a subjektivní podobnost mezi technickými a obrazovými představami je v signifikačním smyslu pro dílo nutná, protože jinak by se očekávaná obrazová představa u obecnstva nevyvolala.¹⁷

V divadle můžeme nalézt některé metaforicko-metonymické modely, např. mladého muže hraje mladý muž, starší ženu hraje starší žena, ale v celku jde o předstírání, simulování.¹⁸

1.5 Sémiologie umění

Umělecké dílo je autonomní znak, který v první řadě představuje sdělovací znaky, které jsou jeho zdrojem. Znamená celý společenský kontext, který obsahuje kolektivní podvědomí. Vzniká ze zážitků, prožitků a zkušeností autorovy osobnosti a vkládá se mezi konkrétní zážitky, prožitky a zkušenosti vnímatele a umělce. Umělecké dílo v naší mysli neustále konfrontujeme s něčím, co už známe z dřívějšíka, nikdy není zcela samo. Umění můžeme pochopit pouze jako znak, který je vnímatelný smysly a směřuje k něčemu, něco zastupuje.¹⁹ Tento autonomní znak se skládá z „díla-věci“, což je smyslově vnímatelný symbol, z „estetického objektu“, který je obsažen v kolektivním vědomí a funguje jako „význam“ a ze vztahu k označované věci. Touto neurčitou realitou, na kterou míří umělecké dílo, je celkový kontext sociálních jevů, mezi které patří např. filozofie, politika, náboženství, hospodářství, hodnoty, zájmy, potřeby, věk, pohlaví, profese, vzdělání apod.²⁰ jelikož má umělecké dílo charakter znaku, nemůžeme ho ztotožňovat s psychickými stavy vědomí ani autora, ani kteréhokoliv vnímajícího subjektu, ani s tím, co Mukařovský nazývá „dílo-věc“. Existuje právě jako „estetický objekt, který je ve vědomí celého kolektivu.

Vedle sémiologické funkce lze hovořit také o funkci komunikativní, sdělovací. Jde hlavně o umění, která obsahují syžet, neboli téma a obsah. Syžet je krystalizační osou významu díla. Komunikativní znak na určitou realitu, např. na určitou událost,

¹⁷ Tamtéž, str. 296.

¹⁸ OSOLSOBĚ, Ivo. *OstENZE, HRA, JAZYK*. vyd. 1. Brno: Host – vydavatelství, s. r. o., 2002. ISBN 80-7294-076-7. Str. 120.

¹⁹ MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Umělecké dílo jako znak. z univerzitních přednášek 1936 – 1989*. 3. Svazek edice Theoretica & historica. Vyd. 1. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i., 2008. ISBN 978-80-85778-62-5. Str. 13.

²⁰ MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie [I]*. vyd. 2. Brno: Host, 2007. ISBN 978-80-7294-239-8. Str. 212.

postavu, místo apod. Z tohoto úhlu pohledu se umění podobá čistě komunikativním znakům, ale rozdíl je právě v tom, že komunikativní vztah mezi uměleckým dílem a označovanou věcí nemá existenciální význam. Modifikace vztahu k označované věci fungují jako faktory jeho struktury. Pravou podstatou syžetu je to, že představuje jednotu smyslu, není pasivní kopií reality, a to ani v případě, jde-li o realistické nebo naturalistické dílo.²¹

Důležitost sémiologického charakteru umění spočívá v tom, že právě jedině sémiologické hledisko dovoluje uznat autonomní existenci uměleckého díla a dynamismus umělecké struktury. Vývoj umění lze pak chápat jako imanentní pohyb, který je ale neustále v těsném dialektickém vztahu k vývoji všech oblastí kultury. Můžeme se tak oprostít od sklonu nahlížet na dílo jako na čistě formální konstrukci, nebo jako na přímý obraz psychických i fyziologických dispozic autora.²²

Ani umění nejsou cizí pojmy langue a parole. Langue představuje celou uměleckou strukturu. Soubor norem, které platí v určitém kolektivu, a který předepisuje, co umění je a co už není. Nejedná se o strnulý systém, ale o energii. Tato umělecká struktura má svou existenci v uměleckých dílech, ve kterých se realizuje a je vnímatelná smysly.²³

²¹ MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie* [I]. vyd. 2. Brno: Host, 2007. ISBN 978-80-7294-239-8. Str. 212.

²² Tamtéž. Str. 213.

²³ MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Umělecké dílo jako znak. z univerzitních přednášek 1936 – 1989*. 3. Svazek edice Theoretica & historica. Praha: Ústav Pro Českou Literaturu Av ČR, v. v. i., 2008. ISBN 978-80-85778-62-5. Str. 36.

2. KOMUNIKACE V DIVADLE

2.1 Komunikace

Slovo komunikace pochází z latinského *communicare*, které znamená spolu účastnit se, činit něco společným, rozmlouvat, povídat si a zprostředkovat informace. Na poli jazyka a řeči komunikace slouží k dorozumívání a mezi lidmi se realizuje pomocí jazykových i nejazykových znaků – ústně i písemně, s využitím různých dostupných prostředků a forem, kterými se můžeme vyjadřovat. Mezi formy komunikace patří např. nejrozličnější zvuky, pohyby, způsoby chování a reagování jak přímým kontaktem, tak prostřednictvím médií, tedy tisku, telefonu, rozhlasu, televize a internetu.

Jestliže je komunikace dorozumívací proces, tak se ho musí účastnit minimálně dva partneři, jejichž kódy jsou alespoň částečně shodné. Ideální komunikaci, kdy obě strany používají stejný kód, v praxi zastávají jen počítače. Důležité je taky znát pravidla kódování a dekodování.²⁴

Komunikaci lze podle různých kritérií rozdělit na:

- verbální – neverbální,
- vizuální – akustickou,
- mezosobní – skupinovou – masovou,
- jednosměrnou – dvojsměrnou,
- přímou – nepřímou,
- spontánní – řízenou.

Během komunikace mohou nastat tyto komunikační šumy:

- Fyzické – všechny rušivé vlivy, které nepocházejí ze zdrojů vysílajícího ani recipienta, např. hlasitá hudba, hlučná doprava, siréna, sluneční brýle apod.
- Fyziologické – vlastní fyziologické překážky původce sdělení, ale i příjemce, např. vady výslovnosti, zraku, sluchu, poruchy paměti, nepozornost, únava apod.

²⁴ MISTRÍK, Jozef. *Pohyb ako reč*. vyd. 1. Bratislava: Národné divadelné centrum, 1988. ISBN 80-222-0267-3. Str. 7.

- Psychologické – jedná se o kognitivní a mentální interference (vzájemné pronikání), např. předsudky, stereotypy, emoce, motivace, zájmy, charakter, vlastnosti, temperament, hodnoty apod.
- Sémantické – v případě, že vysílající nebo příjemce rozdílně pochopí významy, např. používání cizího jazyka, zkratk, slangu, nářečí, odborných termínů apod.

2.2 Divadelní komunikace

Divadlo patří mezi formy lidské komunikace a jeho sdělovací podstata je naprosto zřejmá, protože „*divadlo se děje, probíhá v čase a v prostoru jako každá jiná lidská činnost*“ a je „*součástí akcí, které se provozují jako záměrná komunikace po předchozí dohodě mezi těmi, kteří něco předvádějí, a těmi, kteří se přijdou na jejich výkony podívat*“.²⁵ Přesněji je divadlo komunikací ostenzivní, jde tedy o ukazování, prezentování. i v divadle se mohou ukazovat věci, ale mnohem více se zde pro ukazování hodí lidé a to, co dělají a co dovedou se svým tělem. Dovednost, která nás na divadle zajímá, je modelování a napodobování a ve své nejelementárnější podobě je to dovednost komunikovat. Jde tedy o komunikaci komunikací o komunikaci.

Osolobě se snaží odpovědět na otázky, co je lidská komunikace, o čem můžeme komunikovat a čím můžeme komunikovat. Na základě těchto otázek formuluje tři axiomy divadla²⁶:

1. Divadlo je lidská komunikace.
2. Divadlo je o lidské komunikaci.
3. Divadlo modeluje lidskou komunikaci lidskou komunikací.

Lidská komunikace probíhá mezi lidmi a na obou stranách sdělovacího kanálu (nebo alespoň na jedné) se nachází člověk, rozumná lidská bytost, která má schopnosti poznávat. Běžné komunikační teorie popisují komunikaci z pozice adresáta zprávy, který je aktivní, přes zprávu, kód a kanál až k recipientovi, který je pasivní. Svět si lze

²⁵ HYVNAR, J.; PERKNER, S. *Řeč dramatu*. vyd. 1. Praha: Horizont, 1987. Str. 14 - 15.

²⁶ OSOLSOBĚ, Ivo. *Divadlo, které mluví, zpívá, tančí*. vyd. 1. Praha: Supraphon, 1974. Str. 16.

ale představit jako naprosto univerzální, všestranný kanál, ve kterém může vše fungovat jako signál a zpráva. Vše živé i neživé se nachází v neustálém procesu vysílání, interakce existuje mezi vším.²⁷

Lidskou komunikaci lze začít popisovat od recipienta, který má nějaký předmět zájmu - originál. Tento originál je prvotním, původním předmětem zájmu. Pokud je originál recipientovi neomezeně k dispozici, jde o situaci přítomného originálu, kdy s ním recipient může zacházet podle své vůle. Od originálu probíhá tok informací a od recipienta k originálu probíhá příjemcová aktivita, která je vždy minimálně poznávací. Pokud je originál předmětem zájmu více příjemců, může nastat situace sdíleného originálu. Mnohem častěji se ale setkáváme se situací částečně přítomného originálu, kdy nemá recipient originál plně k dispozici. Jde tedy o nějakou část, díl, kousek, stopu nebo otisk, ale i příznak nebo následek. Jestliže se o jeden částečný originál zajímá více příjemců, může se dokonce stát, že každému z nich bude k dispozici zcela jiná část tohoto částečně sdíleného originálu.

Může dojít také k situaci nepřítomného originálu, tedy k nulové komunikaci. Originál je pro příjemce nedostupný, nebo nemusí ani existovat. Tento případ komunikace lze vyřešit dvěma různými způsoby. Originál není na světě pouze jeden jediný, svět nabízí spoustu věcí a událostí, které mohou původní předmět zájmu kompenzovat. Tuto informační náhražku nazýváme model, kterým příjemce reprezentuje nebo re-representuje originál. Situace z přítomného originálu se tak mění na situaci přítomného modelu nebo situaci reprezentovaného originálu. Tento způsob řešení případu nulové komunikace je modelování.²⁸

V druhém případě si recipient vypomáhá lidskou komunitou, ve které určitě existují i jiní příjemci, kteří mohou mít k dispozici originál. Oproti prvnímu způsobu, který je individualistický, technický a založený na množství věci, tento je založen na množství lidí. Jde o sdělovací komunikaci. Předpokladem komunikace je komunikační partner, který sdělení vysílá, který je původcem a tím, kdo má k dispozici to, co chceme i my a může se s námi o to podělit. On sám se nachází v situaci přítomného originálu nebo modelu. Původce může sdělovat pomocí originálu nebo modelu, záleží na tom, co má k dispozici. Jestliže komunikace probíhá sdělováním za pomoci originálu, je to ukazování, prezentace nebo ostenze. O věci se komunikuje pomocí věcí samotné. Pokud

²⁷ Tamtéž, str. 16.

²⁸ Tamtéž, str. 20.

místo originálu v komunikaci figuruje model, jedná se o sdělování reprezentativní, neostenzivní, tedy reprezentativní. Do pozornosti příjemce se dostává něco jiného než prvotní originál.²⁹

Modelování „věci samou“ je nespécifičtější podstatou dramatického umění. Tento princip se projevuje tak, že divadlo modeluje židli židli (nebo jejím modelem, napodobeninou, rekvizitou), gesto gestem, tanec tancem, člověka člověkem atp. Jeden a ten samý originál lze modelovat nejrůznějšími způsoby.

Divadlo je ve svém základu druhem metakomunikace, tedy komunikací o komunikaci. Předmětem jeho zájmu jsou nejčastěji univerzální všudypřítomné problémy, záhady, okolnosti a otázky lidské komunikace. Divadlo modeluje tuto lidskou komunikaci, ale především lidskou interakci, jejímž nejvýraznějším a nejefektivnějším projevem je právě lidská komunikace. Lidská komunikace může mít podobu spolupráce a být tak kooperativní, nebo podobu konfliktu a být kompetitivní. Stejně jako nic není černobílé i tyto dvě stránky komunikace se velmi často prolínají, konflikt někdy připouští nebo potřebuje spolupráci a spolupráce zase jindy očekává jistou míru konfliktnosti.³⁰ Jako metakomunikace užívá divadlo specificky tvořený metajazyk a pracuje s některými metadovednostmi.

Žádný komunikační jev neprobíhá samostatně a izolovaný od ostatních, ale je spojený s konkrétní komunikační situací, která probíhá v určitém komunikačním kontextu, a ten určují mnohé kontextové proměnné, např. prostor, čas, fyzická podoba prostředí, nejrůznější sociální, psychologické, kulturní, historické aj. aspekty.

2.3 Komunikace mezi jevištěm a hledištěm

2.3.1 Publikum

Slovo publikum pochází z latinského „publicus“, které je spojeno s významy obec, národ a stát a zároveň s významy obecného, veřejného a přístupného. v tomto smyslu není divák jen a pouze příslušníkem publika, ale je také občanem a „uživatelé“. v mediálním diskurzu publikum označuje kolektiv uživatelů nějakého

²⁹ Tamtéž, str. 21.

³⁰ OSOLSOBĚ, Ivo. *Divadlo, které mluví, zpívá, tančí*. vyd. 1. Praha: Supraphon, 1974. Str. 43.

média, nebo v širším pojetí kolektiv příjemců nějakého veřejně dostupného sdělení. Tento kolektiv je institucionalizovaný a nevyskytuje se jen v případě divadla, ale je taktéž součástí nejrůznějších společenských aktivit a událostí, např. poutí, koncertů, festivalů, veletrhů apod. Společnou charakteristikou těchto aktivit je role obecnstva hlavně jako příjemce, které představení pozoruje a jemuž je také určeno.³¹

Publikum se jako množina jednotlivců účastní ať už společně nebo rozptýleně, v času anebo prostoru:³²

- organizovaného příjmu sdělení,
- konkrétní veřejně prováděné nebo obecně dostupné aktivity,
- která může sloužit k informování, zábavě, potěš, poučení i osvětě,
- jednotlivec se součástí publika stává dobrovolně, zpravidla nemá žádné sociální ani normativní vztahy ke komunikačnímu zdroji, ani k většímu počtu ostatních členů publika,
- sám v určitých mezích rozhoduje o tom, čemu bude věnovat pozornost, a o interpretaci sdělení,
- jeho zkušenost s mediálním sdělením se realizuje v reálném kontextu, který se liší od sociálního a fyzického kontextu vzniku sdělení.

Obecenstvo je sociálním agregátem. Agregát je seskupení lidí, kteří se současně nalézají v prostorové blízkosti a nejsou ve vzájemném sociálním vztahu, např. lidé v čekárně u doktora, fronta v obchodě, lidé cestující dopravními prostředky apod., má tedy hlavně teritoriální charakter. Mezi členy panuje anonymita až cizost, nejsou hierarchicky rozčlenění a sociální vztahy a kontakty jsou velmi omezené. Chování členů agregace vykazuje jen malé, pokud vůbec nějaké, modifikace oproti chování mimo toto uskupení. Člověk se denně stává součástí několika agregátů a zase z nich vystupuje. Vznik sociální interakce podporuje vzájemná prostorová blízkost, a tak se původní agregát může stát sociální skupinou.

³¹ JIRÁK, Jan; KÖPPLOVÁ, Barbara. *Masová média*. vyd. 1. Praha: Portál, 2009. ISBN 978-80-7367-466-3. Str. 187.

³² MACQUAIL, Denis. *Úvod do teorie masové komunikace*. vyd. 1. Praha: Portál, 1999. ISBN 80-7178-200-9. Str. 397.

2.3.2 Divák

Bez vztahu herce a diváka by divadlo neexistovalo. Divák se ale v této pozici musí ocitnout dobrovolně, když se např. někdo stane svědkem hádky na ulici, dostává se do podobné pozice, ale nejedná se o diváka ve stejném smyslu jako v divadle.³³

Publikum bývá složeno často z nesourodých, nestabilních a proměňujících jedinců. Potencionální divák situačně přijímá specifickou sociální roli a s ní i spojený vzorec chování a zažité konvence. Ve vztahu k divadlu má každý divák požadavky, něco chce a něco očekává. Většina těchto požadavků má obecný charakter, např. chtějí napětí, pobavení, dojetí apod. Diváci se chtějí v divadle bavit, a to v nejširším smyslu tohoto slova. Někteří diváci, zpravidla ti vyspělejší, své požadavky dokážou specifikovat a spojit potřebu zábavy s určitými významy.³⁴

V hledišti na sebe jednotliví diváci vzájemně působí a může dojít k sugestivnímu divadelnímu vnímání. Na dění na jevišti reaguje každý různě rychle a různými způsoby, a proto ti, kteří se zasmějí nebo zatleskají první, strhnou k téže reakci i ostatní. Tento jev známý jako sociální facilitace vede ke vzniku jedinečné atmosféry každého představení.³⁵

Koncepce aktivního publika považuje každého diváka za spoluvůrce finálního působení, účinku a vlivu obsahu mediovaného sdělení. Publikum jako aktivní činitel mediální komunikace si samo vybírá sdělení z předpokládané nabídky a nakládá s ním podle svého vlastního uvážení. Každý člen publika tomuto sdělení dává místo ve svém životě a interpretuje si ho. v rámci společenského kontaktu komunikují diváci mezi sebou, sdělují si své názory, vyslovují různá doporučení a naopak a tato doporučení různou měrou akceptují, ale i odmítají.³⁶ Proces rozpoznávání sdělovaného významu vysvětlují různé modely. Sémiologický pohled na analýzu divadelní komunikace vychází z předpokladu, že nejdůležitějším kritériem komunikační výměny je znakovost komunikačních prostředků. Pro analýzu významů znaků je nutné znát kód

³³ MÁČIKOVÁ, Adriana. *Proč a pro koho hrát divadlo*. Praha, 2011. Diplomová práce na Akademii múzických umění v Praze, na divadelní fakultě, na katedře alternativního a loutkové divadla. Vedoucí diplomové práce Markéta Kočvarová. Str. 27.

³⁴ HOŘÍNEK, Zdeněk. *Drama, divadlo, divák*. vyd. 3. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012. ISBN 978-80-7460-026-5. Str. 43.

³⁵ HYVNAR, J.; PERKNER, S. *Řeč dramatu*. vyd. 1. Praha: Horizont, 1987. Str. 176.

³⁶ JIRÁK, Jan; KÖPPLOVÁ, Barbara. *Masová média*. vyd. 1. Praha: Portál, 2009. ISBN 978-80-7367-466-3. Str. 224.

a systém jeho užívání. Význam mediovaného sdělení určují vztahy a parametry uvnitř systému a konkretizuje a aktualizuje ho kontext se všemi svými platnými intertextovými odkazy.

Divadelní představení je specifický systém, ve kterém diváci vytváří subsystém a to, co je na jevišti má podobu znaku. „*Od okamžiku, kdy publikum přijme konvenci inscenování, se každý prvek té části světa, která byla zarámována (uvedena na jeviště), stává signifikantním*“³⁷ Recepce a reflexe divadelního představení je pro diváka zvláštní druh obecné komunikační zkušenosti.

Divák se do jisté míry podílí na tvorbě představení, už jedním z prvních impulsů pro zrod inscenace je on sám. Možností, jak diváka zapojit je spousta, někteří tvůrci chtějí diváka pobavit, provokovat, vyzvat k akci nebo šokovat apod.

Komunikace v divadle je převážně řízená a vědomá, tedy intencionální, a zprostředkovaná a prováděná s ohledem na určitý záměr. Prolíná se zde komunikace sociální, skupinová, ale někdy i institucionální či mediální, a to na základě umělecké komunikace. Disponuje výhodami skupinové komunikace, protože si zachovává přímí kontakt s recipienty, a proto nevyklučuje vzájemné a zpětné vazby. Přesto už v tomto případě můžeme hovořit o masové komunikaci, protože zde nalezneme velké množství složitých komunikačních spojů.³⁸

Polyfunkčnost divadelní komunikace vychází z celé řady oblastí – biologické, psychologické, sociální, kulturní, ekonomické i politické. Tyto funkce se vzájemně kombinují, podporují i vylučují. Dějiny vývoje divadla ukazují, že v určitých obdobích některé funkce dominují a jiné byly vytlačeny nebo oslabeny. Základními funkcemi tedy jsou:

- zábavní,
- informační,
- kulturní,
- sociální,
- politická,
- estetická,

³⁷ ECO, Umberto. *Meze interpretace*. vyd. 1. Praha: Karolinum, 2004. ISBN 80-246-0740-9. Str. 116.

³⁸ OSOLSOBĚ, Ivo. *OstENZE, HRA, JAZYK*. vyd. 1. Brno: Host – vydavatelství, s. r. o., 2002. ISBN 80-7294-076-7. Str. 97.

- vyjadřovací,
- zobrazovací apod.

Divadlo jako komunikační médium sdílí několik charakteristických rysů s masovými médii:³⁹

- Mediované sdělení primárně slouží ke krátkodobému užití. Zhlédnutí divadelního představení určuje jeho délka. Konkrétní komunikační akt působí na diváka omezenou dobu, reprízy sice dovolují komunikační proces zopakovat, ale opět na omezenou dobu.
- Mediované sdělení produkují formální organizace, které mají formalizované vnitřní vztahy a právně podloženou existenci.
- Sdělení je produkováno s využitím nejrůznějších medializačních technik. Např. herec byl profesionálně vyškolen, svou komunikační roli si pečlivě nacvičuje a připravuje a uvědomuje si specifika divadelního jazyka. I další členové divadelního týmu jsou kvalifikovaní, přesto ale existuje silná tradice amatérského divadla.
- Tato mediovaná sdělení jsou určena širšímu okruhu diváků, ale pro původce sdělení jsou v průběhu jeho tvorby neznámí. Výsledky této tvorby jsou veřejně dostupné a součástí publika se může stát kdokoliv. Dnešní technologie ale dovolují také simultánní přenos ve stejném čase pro vzdálené publikum.
- Role komunikátora a adresáta sdělení se nemůže zcela vyměnit.
- Vztah komunikátora a recipienta je nepřímý.

Dramatické dílo vzniká kontaktem s diváky. Mezi jevištěm a hledištěm probíhá jakýsi kolektivní dialog dvou skupin. Nechybí zde totiž důležitý prvek dialogu, a to obousměrný tok informací, kdy se střídá role příjemce a původce sdělení. Nestřídá se ale v tom smyslu, že by se z diváků stávali herci, ale herci na pódiu reagují na zprávy publika, mohou reagovat na aktuální atmosféru, improvizovat a všelijak diváky zapojit. Dialog není symetrický, tak jako v případě přímé mezilidské komunikace, ale projevuje se zde komplementarita. Jedna skupina se podřizuje druhé, ale na vyšší úrovni, protože diváci se sami dobrovolně vzdali iniciativy a přenechali aktivní roli v divadelní

³⁹ ŽANTOVSKÁ, Irena. *Divadlo jako komunikační médium*. vyd. 1. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2012. ISBN 978-80-7331-243-5. Str. 52 – 53.

komunikaci druhému kolektivu. Komplementarita se stává metakomplementaritou.⁴⁰ Interakce mezi jevištěm a hledištěm může probíhat na úrovni herec-divák, zvláště během komediálních čínoher se často stává, že herci se nechají unést atmosférou a improvizují. Interakce ale probíhá i na úrovni postava-divák, např. pokud to tak vyžaduje scénář.

Přenos informace v divadle se od běžné komunikace liší v několika aspektech, odesílatelem je autor představení, vysílateli informace jsou ale všichni herci, výkonní umělci i techničtí pracovníci, jejichž kódy směřují k divákovi. Tvůrci přejímají nejrůznější podněty ze skutečnosti, přetvářejí je a nakonec je v nové podobě předávají svému obecenstvu. Nejedná se tedy o jednotnou zprávu, ale struktura informací je složitá a významově hierarchizovaná. Také působí na různé stránky osobnosti recipienta. Fyzické jednání herce působí na zrak i sluch. Výtvarné aranžmá scény, rozmístění herců v prostoru a proměny, kostýmy atd. konkretizují a upřesňují okolnosti děje, ale mají i funkci estetickou. Podobně může posloužit i hudba, která dokáže specifikovat dobu a místo nebo emocionálně podmalovat a doplnit dramatické dění. Hraní v divadle ale není jen reprodukční činností, ale skutečnou uměleckou tvorbou, protože informace původně obsažené a zapracované do inscenace obohacuje celá řada informací specificky divadelního charakteru.⁴¹

Z hlediska toku informací můžeme vzájemnou komunikaci mezi jevištěm a hledištěm charakterizovat třemi způsoby. Někdy může komunikace probíhat zcela jednosměrně, nebo se protisměrně směřované zprávy občas střídají, nebo probíhá stálý vzájemný kontakt, jak akustický, tak optický. „*Divák je svázán s hercem, jeviště s hledištěm v kruhu vzájemného podmiňování. Spolu s obrazem je vytvářen i divák.*“⁴² Dívá-li se divák na obraz, je zároveň obrazem, který je pozorován. Komunikace v divadle se netýká jen těchto dvou skupin, ale také na úrovních divák – divák, herec-herce.

⁴⁰ OSOLSOBĚ, Ivo. *Ostenze, hra, jazyk*. vyd. 1. Brno: Host – vydavatelství, s. r. o., 2002. ISBN 80-7294-076-7. Str. 98.

⁴¹ HOŘÍNEK, Zdeněk. *Drama, divadlo, divák*. vyd. 3. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012. ISBN 978-80-7460-026-5. Str. 123.

⁴² DVOŘÁK, Tomáš. *Tělo a vizuální technologie*. In: Martina Pachmanová (ed.): *Tělo a fotografie*. vyd. 1. Praha: Pražský dům fotografie, 1998. ISBN 80-902477-2-5. Str. 105.

Divákovu pozornost poutá komplexnost a naléhavá přítomnost jednání, ale zároveň je na něj kladen požadavek, aby tuto naléhavou přítomnost a toto jednání hodnotil na základě toho, co se stalo, a předpokládání, co se stane.⁴³ Důležitým prvkem divadla je jeho kolektivní zážitek, protože divadlo předpokládá jistou komunitu. Tato komunita se společně podílí na divadelní interakci a všichni zakouší divadlo dohromady.⁴⁴

Produkování významů na jevišti je tak bohaté a rozsáhlé, že divadelní signifikaci nelze redukovat na soubor jednoduchých vztahů mezi znakovými vehikuly a jejich individuálních významů. Pochopení a rozvíjení divadelní komunikace závisí na komunikačních dovednostech jak tvůrce, tak diváka, ale i na kontextu doby.⁴⁵ Za každým představením se skrývá dlouhodobá inscenační práce a kontext tvorby se může výrazně lišit od aktuálního kontextu během realizace daného představení. Reálný komunikační kontext se neustále dynamicky mění a jeho proměny nelze jednoznačně předvídat, protože ho ovlivňují intervenující kontextové modality. Je mnohotvárný, zahrnuje vnější prostředí, ale i vnitřní svět tvůrců a diváků a vytváří tak množství významů.⁴⁶ Na jedné straně aktuální vztažný rámec daného reálného kontextu ustanovuje konkrétní podobu nějaké divadelní situace, ale na druhé straně tento kontext samotná podoba a průběh situace zároveň modelují. Divadlo se jako forma veřejné komunikace podílí na tvorbě a formování vývoje společnosti z hlediska společenského, kulturního, ekonomického i politického.

2.4 Ostenze

Ostenze je takovým typem komunikace, kdy původce prezentuje příjemci originál. Umožňuje přímé poznání druhému člověku zprostředkovaně. Má metonymický a synekdochický charakter. Původce se snaží příjemci něco ukázat

⁴³ BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *Slovník divadelní antropologie: o skrytém umění herců*. vyd. 1. Praha: Divadelní ústav a Nakladatelství Lidové noviny, 2000. ISBN 80-7008-109-0. Str. 48.

⁴⁴ DVOŘÁK, J. *Kreativní management pro divadlo aneb o divadle jinak*. vyd. 1. Praha: Pražská scéna, 2004. ISBN 80-86102-53-X. Str. 20-21.

⁴⁵ ŽANTOVSKÁ, Irena. *Divadlo jako komunikační médium*. vyd. 1. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2012. ISBN 978-80-7331-243-5. Str. 20.

⁴⁶ ŽANTOVSKÁ, Irena. *Rétorika – teorie a praxe*. vyd. 1. Praha: UJAK, 2008. ISBN 978-80-86723-57-0. str. 15.

a vytvořit situaci přítomného nebo částečně přítomného a sdíleného originálu. Aby bylo splněno ostenzivní minimum, musí příjemce originál rozpoznat a identifikovat.⁴⁷

Původce sdělení může s originálem splynout a dát tak plně k dispozici sebe samého. To, co máme k dispozici vždy a všude, jsme právě my sami. Ostenze sebe samého, byť i jen částečná, je nevyhnutelná všem lidem, protože komunikujeme neustále. Na jedné straně se ostenzi může člověk vyhýbat nebo se skrývat, na druhé straně se ale nikdy nemůže ukázat úplně celý (metonymický charakter ostenze).⁴⁸ v běžné ostenzivní situaci sebe samého se na obou stranách komunikace nacházejí adresáti, kteří sdělení přijímají současně. Tok informací jde oběma směry zároveň, role se nemění jako např. u mluveného dialogu, ostenze je v tomto případě vzájemná. I když účastníci komunikačního procesu sdílí stejný originál, nesdílí ho stejným způsobem.

I když má ostenze charakter zprostředkovaného poznání, zároveň je také poznáním přímým, protože předmět našeho zájmu poznáváme přímo našimi vlastními smysly a jsme s ním v bezprostředním kontaktu.⁴⁹ Ostenzí je veškeré ukazování věcí, movitých i nemovitých i ukazování lidí. Člověk může sám sebe ostentativně sdělovat buď sebou samým, nebo i věcmi a činnostmi. Jde o dávání něčeho k dispozici, zároveň vnímání i poznání.

V sémiotice divadla chápeme ostenzi hlavně jako ostenzivní komunikaci pomocí ne-znaků, nebo jako komunikaci pomocí ostenzivních znaků.⁵⁰ Z toho plyne, že lidská komunikace může mít charakter prezentativní (ostenzivní) a reprezentativní. Během ostenzivní komunikace se klade větší důraz na příjemce zprávy než na vysílatele a prvořadá informace se k němu dostává pomocí věci samé. Prezentovat lze jen to, co má někdo k dispozici a je to tedy přítomné.

Více sémiotické pojetí ostenzivní komunikace navrhuje např. Umberto Eco, který nepovažuje znaky v tomto případě za náhražky původních věcí, ale věci chápe jako náhražky slov, samotné věci pak mohou fungovat jako znaky.⁵¹ Umělecké dílo dokáže sdělovat samo sebe jako jedinou skutečnost, ale zároveň může mít i charakter modelu, který vypovídá o něčem jiném.

⁴⁷ OSOLSOBĚ, Ivo. *Divadlo, které mluví, zpívá, tančí*. vyd. 1. Praha: Supraphon, 1974. str. 26.

⁴⁸ Tamtéž, str. 28.

⁴⁹ OSOLSOBĚ, I. *OstENZE, hra, jazyk*. vyd. 1. Brno: Host – vydavatelství, s. r. o., 2002. ISBN 80-7294-076-7. Str. 20.

⁵⁰ OSOLSOBĚ, I. *Principa parodica totiž posbírané papíry převážně o divadle*. vyd. 1. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2007. ISBN 978-80-7331-082-0. Str. 85

⁵¹ Tamtéž, str. 91.

Každé umělecké dílo musí být sdělováno, ukazováno, být tedy věci k ostenzi. Ta zaručuje minimální program umění jako primární zákon. Každodenní vztah člověka k věcem se v umění vytrácí a nahrazuje nový vztah. Věci neslouží člověku, ale člověk slouží materiálu, ať už je jakýkoliv.

Ukazování není jedinou podstatou divadla, je spíše nulovým bodem, kde divadlo opravdu začíná. K ukazování se připojuje specifická podstata divadla, a tou je „hra“, „divadelní iluze“, „model“. Ostenze má nejtěsnější vztah k divadlu, protože to, co by se zde mělo ukazovat, je právě výše zmíněný model vytvořený herci a z herců a neposlední řadě také diváků. ostenzivní komunikace se nevyhne šumu, ve kterém může zaniknout informace o ztělesňované dramatické osobě.⁵²

⁵² Tamtéž, str. 42.

3. PERFORMANCE

Performance vytvořila transpersonální vizuální estetiku, která spojuje subjekty prostřednictvím vzájemné identifikace. K pochopení kulturního působení performance pomůže pojem komisura, který označuje dvě operace spojení na místě styčného bodu – vazba na místě styčného bodu a svěření celé věci do kompetence někoho dalšího. V případě performance je uměleckým dílem samotný umělec, živá bytost, kterou diváci vnímají jako subjekt i objekt uměleckého díla. Oproti jiným uměleckým formám je založena na ztělesnění a propojení času a prostoru, reprezentaci a prezentaci. Umělec se prezentuje a reprezentuje v průběhu existence a činnosti, které se odehrávají ve veřejně přístupném kulturním kontextu. Ideálem performance je proces a moment, který je *ted' a tady*. Velmi důležitá je interakce s publikem. Estetický rámeček performance spojuje herecké a divácké subjekty, kteří jsou schopni v průběhu představení měnit své chování, vzájemně na sebe působit a ovlivňovat se, čímž se mění ustálený vztah mezi subjekty a objekty a mezi předváděním a recepcí.

Performativní vystoupení může být sólové nebo skupinové, s doprovodným scénickým aparátem (světlo, hudba, rekvizity, dekorace, video, film, ale i předměty vyrobené umělcem apod.) či bez něj. Místem konání nemusí být jen divadlo a obsah nemusí tradičně sledovat fabuli a příběh.⁵³

Performance jako zvláštní druh činnosti charakterizuje hlavně nekonvenčnost, subverzivnost, neopakovatelnost, nezachytitelnost a originalnost a nejdůležitějším znakem je tělo. Umělci se zaměřují především na přítomnost a minulost a budoucnost odsouvají do pozadí nebo se na ně nesoustředí vůbec. Od tradičního divadla, které spíše reprezentuje, se liší svou prezentativní povahou, a konkrétně seberezencí. Divák nejenže vnímá, ale zároveň prožívá dění na scéně, performer útočí na jeho emoce, morální zásady, dokáže ho rozesmát, ale také rozbřčet.⁵⁴

Předvádějící umělci používají svá těla jako primární prostředky k tvorbě významu. Na základě toho došlo k zpochybnění estetických standardů, které stanovovaly, co může náležet mezi vlastní objekty a subjekty vizuálního umění. Přísné

⁵³ JOVIČEVIĆ, Aleksandra; vJANOVIĆ, Ana. *Úvod do performativních štúdií*. vyd. 1. Bratislava: Divadelní ústav, 2012. ISBN 978-80-89369-24-9. Str. 59.

⁵⁴ SLÁDEK, Ondřej (ed.). *Performance – performativita*. vyd. 1. Praha: Ústav pro českou literaturu, v. v. i., 2010. ISBN 978-80-85778-76-2. Str. 164.

oddělování umění a přírody se tak začalo pomalu vyvracet. Umělci velmi často vystupovali proti sociálním a politickým ustáleným způsobům chování, které vymezovaly vlastnosti, hranice, omezení a schopnosti rodu, pohlaví a rasy. Metaforický a metonymický charakter signifikace v performanci odhalil do té doby nejasný a záhadný proces vytváření díla. Proces utváření díla je tedy předváděn. Performance vizualizuje také procesy interakce, které konstituují a formují společnosti.⁵⁵

Slovo komisura je odvozené z latinského *commissura* – spojování dohromady nebo spojení. Je to místo, kde se dvě tělesa nebo části jednoho tělesa střetnou a spojí, vytvoří se tak spoj, šev, uzávěr, štěrbina, spojení. V tomto smyslu to mohou být i oční víčka. Komisura je vhodný pojem při vzájemném hledání a možném vzájemném spojení subjektů. Intersubjektivita a identifikace jsou pro performanci charakteristické jako spára mezi víčky. Komisura tedy představuje umělce, který vystupuje metaforicky, jako by byl skutečnou silou tohoto spojení a zároveň jako skutečný aktér tohoto metonymického spoje. Komisura signifikuje tělesnou kontinuitu mezi tělem a jeho objekty, tak jako je vzájemná komunikace lidská komunikace v rámci sociálního těla. Performance funguje jako spojovací článek a klade důraz na vzájemnou výměnu.

Počátky performance jsou spletité, sporné a závislé na kontextu. Mezi performativní formy umění patří např. divadlo, tanec, hudba, ale i poezie. Šedesátá léta byla bohatá na různost projevů performance a umělci chtěli rozlišit jednotlivé záměry a styly. Vznikají tak happeningy, body art, kinetické divadlo apod. Výraz performance se jako označení pro pestrou paletu uměleckých přístupů začal používat až začátkem sedmdesátých let.

Performance nahradila objekt umělcem, tedy subjektem, jehož performance se nemohla stát zbožím a tím zabránila redukci umění na nediferencované obchodování. Klade důraz hlavně na akci, protože tak dochází k obnovení sociální účinnosti umění. I v dnešní době patří mezi efektivní prostředky odporu proti veškerým formám nadvlády, např. padesátá, šedesátá a sedmdesátá léta versus kapitalismus. v osmdesátých letech došlo ke sblížení performance a populární zábavy a tento jev byl nazýván „perfortainment“.⁵⁶

⁵⁵ STILES, Kristine. *Performance*. In: NELSON, Robert S; SHIFF, Richard. *Kritické pojmy dejín umenia*. vyd. 1. Bratislava: Slovrat; Centrum súčasného umenia, 2004. ISBN 80-7145-978-X. Str. 107.

⁵⁶ Tamtéž, str. 116.

Významným milníkem vývoje performance byla druhá světová válka, po jejímž skončení se performance začíná systematicky rozvíjet. Významnými osobnostmi padesátých let byli např. Georges Mathieu a Allan Kaprow – autor teorie happeningu. Happening je založený na účasti diváka a spontánnosti, příběh se nedá předvídat a neřídí se žádnými pravidly. Protikladem bylo mezinárodní uskupení umělců Fluxus, který vytvářel eventy s připojeným písemným návodem. Postupem času začali ovlivňovat mladší generaci, která se zajímala o body art, videoumění apod. Koncem šedesátých let se performance užívala hlavně v souvislosti s tím, jaká je výdrž lidského těla, jaká je jeho vytrvalost, co ho ohrožuje a jaké má limity. Tělo jako téma opět potvrdilo svou nadčasovost.

Většina umělců zaangažovaných v umění performance byly ženy, což rozbíjí představu dějin mužských výkonů na tomto poli, na rozdíl od malby a sochařství. Mezi ženy, které v tomto žánru sehrály klíčovou roli, patřila např. Yoko Ono. V L. A. byl dokonce otevřen Womenhouse, kde ženy upozorňovaly hlavně na problémy, jako jsou znásilnění, incest, domácí násilí, ale věnovaly se také lidským právům, rasovým stereotypům a problematice rodu a sexuality.

Pro dokumentaci performance (ale samozřejmě nejen pro ni) byla důležitá hlavně fotografie, později se přidaly i film a video. Digitální a elektronická média rozvinula interakci, která je základním průsečíkem performance a kinetického umění. v devadesátých letech se představitelé umění performance museli vyrovnat s problémy digitální manipulace, simulace vnímání a virtuální realitou. V osmdesátých letech zahrnoval termín performance jak produkci, tak i prezentaci a interpretaci.

Performance prostřednictvím mimesis zdůrazňuje vztahy mezi realitou, imitací a reprezentací a tím zpochybňuje rozdíly mezi skutečným a umělým. Některé strategie oslabují divákovu i umělcovu schopnost určit, co je reálné, příkladem je hnutí The Situationist International vedené Guy Debordem. Členové hnutí kritizovaly různé formy nadvlády, politické rozdělení a ovládání městského prostředí. Své strategie spojovalo toto hnutí hlavně s uměním veřejného prostranství. Tyto přístupy ale zpochybňují tradiční mimetickou funkci umění, protože umění a realita často v performanci jakoby splývají.

„Všechny performance používají metaforu a metonymii a představují komisuru mezi realitou a metarealitou. Umění performance je samotným životem a zároveň je jeho reprezentací.“⁵⁷

Představitelé performance používají své tělo nekonvenčně, protože chtějí vizualizovat psychické, sociální, politické i kulturní zkušenosti a potřeby a chtějí ovlivňovat celou škálu sociálních problémů. Nastolují otázky související s tělesným přežitím ve století válek, genocidy a hrozící atomové katastrofy. Zajímá je, jak nové technologie ovlivňují veřejnou sféru a jak změnily strukturu informace a její vztah k poznání (např. problematika AIDS a ekologických katastrof).

Performance představuje jedinečnou oblast, kde se zpochybňovaly zavedené sociální mravy, zvyklosti, a kde se odhalovala tabu. Jde o takovou kategorii umění, která se dokáže vzepřít požadavkům dějin umění a ví, jak uniknout hegemonickým interpretacím. Performance se snaží vypovídat pravdu o umění i pravdu o procesu tvorby, přičemž klade důraz na tělo jako centrum své produkce.⁵⁸

⁵⁷ Tamtéž, str.122.

⁵⁸ Tamtéž, str. 127.

4. DIVADELNÍ KÓD

Divadelní kód reguluje materiál, který je používán jako divadelní znak, určuje jakým způsobem a za jakých podmínek mohou být tyto znaky kombinovány a jaký význam těmto znakům přisuzujeme jak na syntagmatické úrovni, tak v případě určitých izolovaných prvků.⁵⁹ Umělecká komunikace mezi autorem, herci a diváky závisí na ovládnutí specifického jazyka divadla.

4.1 Divadelní kód jako systém

divadelní kód má tři úrovně – systém, normy a řeč. Pokud chceme popsat divadelní kód na systematické úrovni, musíme ustanovit kompletní soubor znaků, které jsou s ohledem na divadlo vůbec možné nebo myslitelné. Divadlo začne existovat, když osoba A reprezentuje X, zatímco S se dívá. Z této základní definice divadla se pokusíme odvodit minimum a maximum souboru znaků. Pro výše zmíněnou definici musí platit, že A musí jednat určitým způsobem, mít určitý vzhled a musí jednat v určitém prostoru. Z těchto tří faktorů mohou být odvozeny všechny možné znaky.⁶⁰

Jednání určitým způsobem může mít formu pohybů celým tělem nebo jeho částmi. Patří sem tedy pohyby hlavou, rameny, pažemi, rukama, prsty, trupem, nohama a chodidly. Tyto znaky nazýváme kinezické (součástí kineziky je i mimika – znaky tvořené pohyby obličeje). Tyto pohyby mohou být prováděné na jednom místě, anebo při změně místa, např. u tance. Další rozlišení utváří používání předmětů a rekvizit. Kinezické znaky vytvářené tělem lze rozlišit na gestikulaci a proxemiku. Gestikulace zahrnuje pohyby rukou a těla beze změny místa a proxemika zase pohyby skrze prostor. Vizuálních kinezické znaky tedy produkuje herec svými tělesnými pohyby.

Pro určitý vzhled postavy je důležité rozlišit dvě skupiny znaků. Znaky, které produkuje herec vnějším vzhledem, odkazují k „přirozenému“ vzhledu X, např. jeho stavbě těla, tváři, vlasům apod. Nebo znaky, které zahrnují „umělý“ vzhled a oblečení

⁵⁹ FISCHER-LICHTE, Erika. *The semiotics of theater*. 1. vydání. Indiana: Indiana University Press, 1992. ISBN 0-253-32237-5. Str. 10.

⁶⁰ Tamtéž, str. 13.

X, tedy záměrně vymyšlený vzhled. Když A zobrazuje X, osvojí si základní tvar a formu. Herec vytváří určitý vnější vzhled prostřednictvím masky, účesu a kostýmu.

Pro jednání v určitém prostoru je zapotřebí odlišit specifické uspořádání prostoru do zón – jeviště hlediště a prostorovou část, ve které se pohybují herci. Toto prostorové uspořádání určuje způsob, jakým se k sobě navzájem vztahují obecnost a herci, např. zda je publikum umístěno do kruhu okolo jeviště, nebo ze tří, dvou, či jedné strany. Vzhled prostorové části, kde se pohybují herci, vytyčují všechny předměty, které jsou v něm přítomny relativně delší dobu a zůstávají beze změny – kulisy. Předměty, jejichž umístění, tvar a vzhled se mohou pozměnit, nazýváme rekvizity. Mezi prostorové prvky patří i osvětlení, které může mít různou intenzitu, barvy apod.

Divadelní znaky tedy můžeme klasifikovat na základě těchto kategorií:⁶¹

Zvuky	Akustické	Přechodné	Týkající se prostoru
Hudba			Týkající se herce
Lingvistické znaky			
Paralingvistické znaky			
Mimické znaky	vizuální		
Gestikulace			
Proxemika			
Maska		Dlouhotrvající	
Vlasy			
Kostým			
Koncepce jeviště	Týkající se prostoru		
Dekorace jeviště			
Rekvizity			
Osvětlení			

⁶¹ Tamtéž, str. 15.

Divadlo nepoužívá znaky tak, jak je původně generuje nebo generoval příslušný kulturní systém. Spíše je rozvíjí jako znaky těch znaků produkovaných kulturním systémem. Proto musí být divadelní znaky alespoň na úrovni systému, který tvoří, klasifikovány výhradně jako ikonické znaky. Lingvistické znaky obvykle fungují jako symboly, mimické jako indexy, ale v divadle mají převážně podobu ikonů. Jinými slovy, lingvistické znaky produkované A denotují lingvistické znaky produkované X, a mimické znaky A podle toho denotují mimické znaky X. Z toho důvodu nejsou divadelní znaky stejné jako ty, které tvoří daný kulturní systém, ale zobrazují je právě na ikonické úrovni. V systematické rovině obsahuje divadelní kód jen ikonické znaky, které mohou nicméně fungovat jako indexy nebo symboly na úrovni normativní a řečové.⁶²

Divadelní sémiotika staví na základech sémiotiky kulturního systému. Divadelní znaky vytvořené hercovou aktivitou (lingvistické, paralingvistické, hudební, mimické, proxemické a gesta) označují odpovídající kulturní znaky. Systém je repertoár znaků a vnitřních pravidel jejich užívání, skládání, vybírání a kombinování – kód.

4.2 Typologie znaku

4.2.1 Přírozené a umělé znaky

Přírozené znaky jsou determinovány fyzikálními pravidly a zákony, např. nějaké symptomy poukazují na určitou nemoc apod. Umělé znaky závisí na lidské intervenci. Na jevišti velmi často dochází ke změně přírodních znaků na umělé.⁶³

4.2.2 Ikon, index a symbol

Více vyhovující se zdá být velmi dobře známá druhá triáda znaků C. S. Peirce. Ikon reprezentuje svůj objekt na základě podobnosti. Indexický znak na svůj objekt

⁶² Tamtéž, str. 16.

⁶³ ELAM, Keir. *The semiotics of theatre and drama*. 1st ed. New York: Methuen & Co., 1980. ISBN 0-416-72050-1. Str. 20.

přímo ukazuje. Symbolický znak se ke svému objektu vztahuje na základě nějaké dohody nebo zákona a tento konvenční vztah je nemotivovaný.

V divadle je preferovaným typem znaků ikon, protože základním ikonem jsou tělo a hlas herce. Indexy se objevují např. v podobě gest a osvětlení. Symbolickým znakem na jevišti může být např. řeč, protože jazyk je symbolický systém, ale i znaky jako vlajka apod. Žádný z těchto tří znaků není striktně jen ikonem, indexem nebo symbolem, ale jejich hranice se vzájemně překrývají a na jevišti fungují dohromady.⁶⁴

4.2.3 Metafora, metonymie a synekdocha

Metafora přenáší význam na základě vnější podobnosti. Metaforické prostředky dovolují oddělit umělecké významy od přímých a věcných významů dramatických faktů a zobecňovat i aktualizovat.

Metonymie přenáší význam na základě vnitřní příbuznosti a synekdocha je určitým druhem metonymie fungující na principu záměny části za celek a naopak. Metoda synekdochy je v divadle velmi produktivní a je na ní založeno velké množství jevištních výrazových prostředků – náznaků. Předmět nebo děj se divákům nepředstavují úplně, ale jen náznakem, aby se sami mohli dovtípit a domyslet si celek. Velmi často i rekvizity zobrazují jen část celého prostředí apod.⁶⁵

4.3 Herecké činnosti jako znaky

4.3.1 Kinezické znaky

Všechny komunikační prostředky, a tedy i pohyby těla, patří do komunikačních schémat, která si všichni jedinci konkrétních společností a kultur musí během svého vývoje osvojit. Pohyby mají informační obsah a jejich interpretace je často velmi složitá a nejednoznačná a umožňuje ji hlavně kontext.

⁶⁴ Tamtéž, str. 27.

⁶⁵ HOŘÍNEK, Zdeněk. *Drama, divadlo, divák*. vyd. 3. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012. ISBN 978-80-7460-026-5. Str. 138.

4.3.1.1 Gestikulace

Znaky tvořené gestikulací a pohyby těla beze změny místa mají v divadle zvláštní význam. Divadlo může existovat bez jazyka, kostýmů, dekorací, rekvizit, osvětlení, hudby a zvuků, ale žádná forma divadla se nemůže plně osvobodit od hercovy fyzické přítomnosti, tudíž i jeho gestikulace. Už ze samotné definice, že A zobrazuje X, zatímco S se dívá, vyplývá, že divadlo bez A není možné.⁶⁶ Gestikulační systém je založen na významovém podtextu pohybů různých částí těla.

Gestikulace má specifickou schopnost vytvořit vyjádření, která mohou být společná různým kulturám, ale mohou také v každé kultuře znamenat něco jiného. Každá kultura tvoří gestikulační znaky na základě specifického kódu, který lze aplikovat pouze na tento konkrétní kulturní systém. Tyto pohyby jsou tedy konvenční, kulturně normalizované a fixně standardizované.⁶⁷

Pro rozlišení gestikulačních znaků lze rozdělit tělo do osmi zón, které mohou být zkoumány odděleně – (1) hlava, (2) obličej, (3) krk, (4) trup, (5) ramena, paže a zápěstí, (6) ruce, (7) boky, nohy a kotníky, (8) chodidla. Každá zóna má svou počáteční pozici, která se mění a s ní i význam.⁶⁸

Gestikulační znaky vždy fungují jako označující, jehož připsování musí být provedeno znovu v každé nové situaci. Gesta mohou mít podobu jak symbolu (např. zaťatá pěst jako pozdrav), indexu (např. zaťatá pěst jako vyjádření hněvu), tak i ikonu (např. zaťatá pěst jako hrozba, znak agrese). Jazyk gestikulace nemůže ale představovat znakový systém na vyšší úrovni abstrakce, protože je vázán na konkrétní, aktuální procesy.

Gesta mohou být rozdělena do dvou základních kategorií, buď je používáme během procesu komunikace a interakce, nebo slouží k naplnění záměru. Znaky vytváříme a interpretujeme s ohledem na zobrazovaný objekt, na osobu produkující znak, a na vztahy mezi částmi komunikace, přičemž jedna z těchto tří rovin je vždy v popředí. Důležité je rozlišit, kdy znak doprovází jazyk a kdy ho zastupuje.

⁶⁶ FISCHER-LICHTE, Erika. *The semiotics of theater*. 1. ed. Indiana: Indiana University Press, 1992. ISBN 0-253-32237-5. str. 39.

⁶⁷ MISTRÍK, Jozef. *Pohyb ako reč*. vyd. 1. Bratislava: Národné divadelné centrum, 1988. ISBN 80-222-0267-3. Str.25.

⁶⁸ FISCHER-LICHTE, Erika. *The semiotics of theater*. 1. ed. Indiana: Indiana University Press, 1992. ISBN 0-253-32237-5. Str. 41.

Gestikulační znaky doplňující jazyk vytváří význam převážně v rovině objektu a jsou úzce spojené s lingvistickými znaky. Kontextuální význam pomáhají dotvořit a určit. Znaky zastupující jazyk tlumočí význam, který jinak nesou znaky lingvistické, příkladem může být znaková řeč pro neslyšící nebo pantomima. Gesto může být jen malý detail, který osvěží pohyb a vyjádří osobní zaangažovanost tanečníka a jeho vztah k okolí a přináší do pohybového výrazu emocionální podtext⁶⁹

Každá kultura má soubor gestikulačních znaků, které považuje za typické pro určitý věk. To zahrnuje na jedné straně gesta, která se formují za specifických biologických podmínek, např. plazení jako u batolat, která pramení z neschopnosti sedět nebo stát, nekontrolované a nekoordinované pohyby dětí, nemotorné pohyby adolescentů, kontrolované a koordinované pohyby dospělých a gesta starších lidí, kteří postupně ztrácejí kontrolu nad svými pohyby. Na druhé straně jsou gesta, která kultura umožňuje používat jen některým skupinám, např. vyplazování jazyka se u dětí toleruje, ale dospělí by tím porušil konvenci, nebo gesta sportovců, mladých lidí apod. kultura také vytváří soubor předpisů s ohledem na pohlaví, který reguluje druhy znaků vhodných a charakteristických pro muže a ženy.⁷⁰

Odlišná gesta v oblasti sociálních postavení a profesí produkují výhradně kulturně specifické představy. Taková diferenciací je nutná ve všech kulturách, které jsou založeny na přísné sociální hierarchii. Existují dva rozdílné druhy gestikulačních znaků, které naznačují sociální status osoby, jež je používá. Za prvé znaky, které jsou odlišné, ale používají je členové různých skupin za účelem sdělit stejný význam, nebo znaky vyhrazené členům konkrétní skupiny.

Gestikulaci podporuje další kulturní složka, a tou je oblékání. Např. sandály a volné oblečení umožňují více pohybu než krajovaná halenka, brokátová vesta a paruka. Kalhoty umožňují různé pozice nohou než sukně, jiný postoj zaujme osoba s kratší sukní než s delší. Jinak chodí člověk v teniskách a jinak na vysokých podpatcích. Kapsy u bundy nebo u kalhot ovlivňují pohyby paží a rukou. Korzet, klobouk a mnoho dalších prvků oblékání jednak odlišují osobu používající konkrétní znaky, ale také tyto znaky zintenzivňují a podporují.⁷¹

⁶⁹ POLÁKOVÁ, Marta. *Sloboda objavovať tanec*. vyd. 1. Bratislava: Divadelní ústav, 2010. ISBN 978-80-89369-23-2. Str. 71.

⁷⁰ FISCHER-LICHTE, Erika. *The semiotics of theater*. 1. ed. Indiana: Indiana University Press, 1992. ISBN 0-253-32237-5. Str. 47.

⁷¹ Tamtéž, str. 49.

Na úrovni subjektu vytváří také gestikulace diferenciaci v oblasti sociálních rolí, např. dospělý muž používá různé znaky, když si hraje se svým malým dítětem, jiné v zaměstnání, jiné v roli manžela, člena klubu apod. Gesta tedy naznačují, jakou roli osoba produkující znaky zastává v určitých konkrétních situacích. V případě znaků, které se nevážou ke specifickým sociálním rolím příslušné společnosti, také dochází k utvoření významu. Gesta poskytují informace o fyzickém stavu osoby a dovolují interpretovat i duševní rozpoložení. V rovině subjektu mají důležitou funkci vyjádřit náladu a city. To samé platí ale i pokud se někdo snaží své city a náladu skrýt. Různé kultury používají různé formy gestikulace k vyjádření emocí a mají různé techniky k jejich kontrole, které závisí jak na stálých, ale i dočasných charakteristikách osoby, která se pravidelně vyskytuje v sociálních interakcích, tak na vlastnostech prostředí.⁷² Vhodná interpretace gestikulačních znaků vyžaduje ale mnohem více než jen faktory věku, pohlaví a sociálního statusu. Gesta mohou význam podpořit, ale i pozměnit, oslabit, neutralizovat, předcházet mu nebo mu i odporovat.

Gesta, která vytváří význam převážně v intersubjektivní rovině, můžeme rozdělit do tří kategorií. První obsahuje znaky používané během zahájení interakce, druhá obsahuje znaky regulující další směr interakce a třetí ty znaky, které interakci ukončují. Jedná se hlavně o gestikulační znaky, které zastupují jazyk.

V divadle tedy gesta herce A denotují gesta postavy X. Gestikulační kód v divadle je založen na kódu dané společnosti nebo uskupeních, ale může se specificky lišit (např. indické taneční divadlo). Evropské divadlo zůstává mnohem více v kontaktu s gestikulačním kódem dané kultury. Zvláštní vztah mezi gestikulačním kódem divadla a společnosti, která ho vždy podporuje, funguje také jako základní ložisko významu.⁷³

Gesta mohou sekundárně fungovat na komunikativní úrovni jako znaky, které říkají něco o osobě, nebo jako znaky referující ke vztahu této osoby k dalším osobám interakce, nebo jako znaky jeho postoje k objektu. Takové znaky mohou být použity v divadle a gesta A mohou být pochopena jako znaky říkající něco o postavě X a jeho vztahu k Y a Z (další osoby účastníci se interakce). Gesta používaná v divadle k naplnění záměru často potřebují rekvizity, ale zároveň mohou sloužit jako znaky poukazující na přítomnost těchto rekvizit. Herec například může zapálit neexistující oheň na neexistujícím ohništi pomocí neexistujícího dříví. Může otevřít neexistující

⁷² Tamtéž, str. 49.

⁷³ Tamtéž, str. 55.

okno, vzít si neexistující klobouk apod.⁷⁴ v tomto smyslu je cílem záměr a tyto znaky se používají v pantomimě. Pantomima, jako interakce mezi hercem a světem objektů, vzniká hlavně užíváním gest, které naplňují různé záměry. Herec nejprve uvede postavu a její základní charakteristiky, pak předvede předmět, ke kterému postava referuje a nakonec užije gesta za účelem předvést, co jsou tyto aktivity zač. Fáze reprezentování objektu je ale velmi často vynechána, protože předmět je prezentován použitím gest, která ukazují jeho užití.

Gestikulační znaky mohou nahradit jiné divadelní znaky, zatímco je nahradit nelze. Divadelní kód bez těchto znaků je nemyslitelný, protože by se nemohl ustavit. Gestická symboličnost je základní pro pochopení a objevení významů, se kterými tanec pracuje.⁷⁵

4.3.1.2 Proxemické znaky

Proxemika je druhem neverbální komunikace, která závisí na vzdálenostech mezi komunikujícími subjekty. Tato vzdálenost bývá především horizontální, ale může nastat i vertikální, např. pódium, jeviště umístěné výše než hlediště apod. Klasifikovat proxemické znaky a přidělit jim místo v divadelním kódu není snadné, protože na jedné straně jsou prováděny jako gestikulační znaky a vše výše uvedené tedy platí také pro ně. Ale na druhé straně vytvářejí zvláštní kategorii kinezických znaků, protože význam jim může být připsán, jestliže referují k prostoru, který je obklopuje.

Proxemické znaky tvoří dvě skupiny. Za první znaky, které používají vzdálenost mezi jednotlivými osobami interakce, tj. prázdný prostor a změnu vzdálenosti v tomto prostoru. Za druhé znaky, které používají tvar pohybů, tj. pohyby napříč prostorem.

V každé kultuře existují dané vzdálenosti pro všechny účastníky interakce s ohledem na komunikační situaci a na vztah mezi komunikujícími stranami. Vzdálenost považující se za odpovídající se zásadně v různých kulturách liší. Například v arabské a islámské kultuře je komunikativní vzdálenost na veřejnosti mezi přáteli (muži) velmi malá a komunikace je dokonce možná, jedině pokud se obě strany mohou navzájem dotýkat. V anglo-americké kultuře je zase zvykem, že

⁷⁴ Tamtéž, str. 57.

⁷⁵ ŠPANIHELOVÁ, Magda. *Scenen dance: tělo pro kameru*. vyd. 1. Casablanca: Praha, 2010. ISBN 978-80-87292-09-9. Str. 76.

komunikativní vzdálenost je na délku paže, takže fyzický kontakt je více méně nemožný. Každá jednotlivá osoba má různý osobní prostor, proto když spolu dvě osoby komunikují, musí najít hranici, která vyhovuje oběma. Neustále se tedy během interakce pohybují, aby tuto hranici našly, a tomuto pohybu se říká proxemický tanec.⁷⁶ Vzdálenost mezi osobami může být v kontextu konkrétní kultury interpretována jako znak vztahu mezi nimi. Např. v anglo-americké kultuře může být minimální vzdálenost mezi postavami pochopena jako znak intimacy, je třeba ale brát v úvahu znaky používané na veřejnosti a v soukromí. Různou vzdálenost mezi sebou mají např. šéf a jeho zaměstnanci a kolegové mezi sebou. Rezervovaní lidé nebo přehnaně společenští a familiérní lidé apod.

Divadlo může používat odpovídající vzdálenost jako znak. Vzdálenost mezi hercem A a hercem B může být realizována a interpretována jako znak vztahu mezi postavou X a postavou Y, jestliže mají na paměti obecná pravidla vzdálenosti mezi komunikujícími stranami přijatá kulturou a zvláštní pravidla v různých situacích, ve kterých jsou uplatňována. Vzdálenost mezi herci na jevišti může ovlivňovat význam, který není výhradně odvozen z příslušného významu v dané kultuře a tak může vytvořit nový význam na jevišti týkající se prostoru nebo postavy. Např. když je prostor na jevišti rozdělen na nebe a peklo, realitu a sen, minulost a přítomnost apod. vzdálenost mezi herci tedy může být realizována a interpretována jako znak se sémantickými souvislostmi.⁷⁷

Důležitou vlastností pohybu je to, že může být prováděn jako gestikulační znak. Např. když se osoba pohne konkrétním směrem, zatímco mluví, tak mohou gestikulační znaky této osoby odkazovat na rovinu objektu lingvistické promluvy jakékoliv osoby zahrnuté do konverzace, na subjektovou rovinu této osoby a na intersubjektivní rovinu mezi všemi osobami.

Pohyb skrze prostor není uskutečňován pouze konkrétním zvláštním způsobem, ale je také uskutečňován pro určitý konkrétní účel a smysl, který vždy leží za horizontem cílů a záměrů komunikace a interakce. Jde o pohyb k místu, z místa, okolo místa, pohyb odměřuje určitý prostor. Můžeme ho charakterizovat jako pohyb, který slouží k naplnění záměru. Jako gesto, které naplňuje nějaký záměr a které je

⁷⁶ KŘIVOHLAVÝ, Jaro. *Jak si navzájem lépe porozumíme*. vyd. 1 Praha: Nakladatelství Svoboda, 1988. Str. 50.

⁷⁷ FISCHER-LICHTE, Erika. *The semiotics of theater*. 1st ed. Indiana: Indiana University Press, 1992. ISBN 0-253-32237-5. Str. 60.

prodchnuto významem tím, že referuje ke konkrétnímu objektu – který je produkován, distribuován a spotřebováván s jeho pomocí – tak i význam pohybu prostorem tvoří reference k prostoru, který odměřil. Mimoto ale může mít pohyb prostorem také sekundární význam, protože funguje také jako komunikativní znak.

V divadle může pohyb prostorem částečně převzít primární funkci jako gesto naplňující záměr s ohledem na objekt. Také je vždy znakem realizovaným s ohledem na postavu X, a podle toho musí být interpretován. Má-li být možné ho interpretovat, pak musí referovat ke konkrétnímu prostoru jeviště, ve kterém je realizován. Jak může být význam připsán znaku pohybu, záleží také na významu prostoru jeviště a jeho rozdělení do zón. Např. příchod a odchod herce A značí, že postava X odněkud přichází nebo někam odchází. Způsob, jakým jsou tyto pohyby prováděné, říká něco nového o postavě X a vztah mezi X a cílem, o který se snaží.⁷⁸

Divadlo nevyužívá jen na cíl orientované pohyby, ale také pohyby generující význam způsobem, který rozděluje jevištní prostor, např. diagonální pohyby, pohyby paralelní s oponou, souměrné a nesouměrné sekvence pohybů apod. Význam gest může být ustaven, jestliže se vztahují k prostoru, ve kterém jsou realizovány. Nicméně nesmí být ve vztahu k prostoru jako označující znaky možného konkrétního prostoru, ale spíše jako znaky označující prostor samotný, ve smyslu abstraktního způsobu strukturování prostoru. Prostor jeviště může vykonávat obě funkce v jednom. Může označovat určité místo a zároveň reprezentovat abstraktní prostor, který je významně strukturován pohyby. Hercovy pohyby napříč prostorem také tvoří význam tím, že označují jak konkrétní, tak abstraktní prostor, tj. prostor sám o sobě.⁷⁹

Proxemické znaky jsou v divadle používány ve všech svých formách, navíc tyto znaky tvoří taneční divadlo a balet. Tanečník ustavuje prostor kolem sebe a význam vyvstane, jen pokud a když se tanečník vztahuje k prostoru určitým způsobem. Jedině tak může tanečník svými pohyby také komunikovat. Vztah k prostoru je proto vždy primárním vztahem v tomto žánru divadla

K těmto znakům divadelního kódu může být na úrovni systému v podstatě přiřazen pouze jeden význam, protože označují odpovídající znaky produkovány postavou X. Se všemi ostatními významy – slovními a kontextovými – musí být

⁷⁸ Tamtéž, str. 61.

⁷⁹ Tamtéž, str. 61.

na úrovni systému zacházeno jako s možnostmi označení, které mohou být dány aktuální formou normy, a to hlavně v případě řeči. V průběhu performance nebo představení se všechny možné znaky míchají a tak dochází k vytvoření konečného významu. Jednotlivé znaky referují k sobě navzájem třemi různými způsoby, zaprvé znaky používané simultánně se mohou vzájemně posílit a podpořit, zadruhé si mohou odporovat a zatřetí mezi sebou nemusí mít žádný rozpoznatelný vztah.

Každá skupina znaků musí být interpretována v každém případě zvlášť. Během interpretace význam znaků generovaných hercem nezávisí výhradně jen na znacích používaných simultánně a těch dominantních, ale odvíjí se také od všech různých faktorů v divadle.⁸⁰

4.4 Prostorové znaky

V úvodu kapitoly zazněla definice minimální podmínky divadla: herec A zobrazuje postavu X, zatímco publikum S se dívá. Zatím popsané znaky se týkaly speciálního vztahu mezi hercem A a postavou X, tedy hercovy aktivity fungující jako znak aktivity X. Tyto znaky ale také poukazují na vztah mezi postavou X a publikem S, protože zatímco herec vytváří znaky za účelem označit X, publikum je interpretuje za účelem vytvořit si jejich význam v souvislosti s X. Jde tedy o znaky, které se na jedné straně vztahují ke vztahu mezi A a X, ale na druhé straně se také vztahují ke vztahu mezi X a S.

Prostorové znaky referují k výše uvedenému divadelnímu trojúhelníku v zásadě jiným způsobem. Ze všeho nejvíc souvisí s otázkou, kde A/X/S probíhá a jaké je zde uspořádání. Divadlo se může hrát jak ve speciální budově k tomu určené, tak i na náměstí, v restauraci, na louce apod. Dalším prvkem prostoru je vnitřní uspořádání, tedy jak jsou vůči sobě rozmístěni herci a diváci, zda kulaté jeviště obklopují diváci v kruhu (amfiteátr), nebo zepředu a ze stran (shakespearovské jeviště), nebo jen zepředu. Třetí složkou prostoru je samotné jeviště, kde hrají herci A a zobrazují postavy X.

Prostorové znaky se vztahují tedy k trojúhelníku A/X/S stejně tak jako ke vztahu mezi A – S, A – X a tím i X – S. Nejdříve je nutné zaměřit se tedy na to, jak prostor funguje jako systém, který produkuje význam a jaké jsou základní kategorie, kterých se

⁸⁰ Tamtéž, str. 63.

prostorem produkovaný význam týká. Proto je nutné začít funkcemi prostoru. Každý prostor může být považován za potencionální životní prostředí člověka bez ohledu na to, zda se jedná o přírodní prostor (např. moře, les), nebo prostor člověkem vytvořený (např. budovy, náměstí). v tomto ohledu může být prostor považován za pole lidských aktivit, které určité aktivity vyvolává nebo umožňuje. Prostor tedy může označovat aktivity, které jsou v něm možné. Nemůžeme popsat všechny myslitelné aktivity, ale lze říci, že prostor je schopen označit ty funkce, které umožňuje.⁸¹

4.4.1 Divadelní prostor

V divadelním prostoru se materializují umělecké obrazy a záměry autora inscenace pomocí nejrůznějších prostředků. Tento prostor má pomoci navodit potřebné divákovy zaměření a očekávání a vytvořit vhodné tepelné, světelné, dotykové, zvukové a čichové podmínky pro recepci. Možnosti divadelního prostoru ohraničují i takové faktory jako rozpočet a technické parametry místa⁸²

Základní rozdělení místa konání představení je na prostor, který byl vystavěn výslovně divadelním účelům a na prostor, který byl původně vytvořen k jiným účelům, ale dočasně nebo opakovaně slouží jako divadlo. V prvním případě se divadelní budova, sál, hlediště i jeviště projektují, staví a zařizují pro diváky. Toto místo speciálně určené pro divadlo může být znakem referujícím na jedné straně ke společnosti, která ho postavila a hodnotám a ideám, které v této společnosti platí a převažují. Na druhé straně k divadlu jako instituci a jeho postavení v této společnosti a hodnotám a ideám tímto divadlem přijatým a propagovaným. Např. amfiteátr řeckého divadla můžeme interpretovat jako polis a její demokratické uspořádání. Podobně můžeme definovat symbolickou funkci divadelní budovy jako sociální funkci divadla. To splňuje hlavně množství forem divadla, které závisí na jeho funkci duchovní, reprezentující, politické, pedagogické, zábavní apod. Jestliže je divadlo umístěné v budově, která sloužila jiným účelům, je tento prostor mnohem méně brán jako znak, který by mohl být interpretován s ohledem na divadlo.⁸³

⁸¹ Tamtéž, str. 94.

⁸² MAYDL, Přemysl. *Psychologie a sociologie divadla*. vyd. 1. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978. Str. 62.

⁸³ FISCHER-LICHTE, Erika. *The semiotics of theater*. 1. ed. Indiana: Indiana University Press, 1992. ISBN 0-253-32237-5. Str. 97.

Prostor, ve kterém se koná A/X/S, může být viděn a interpretován jako znak jejich sociálních atributů. Specifický vztah mezi A a S odkazuje k různým zvláštním sociálním funkcím divadla. Divadlo můžeme totiž chápat jako sebezobrazení a sebereflexi kultury, která ze stejného důvodu rozděluje v divadle na ty, kdo zobrazují a na ty, kdo se dívají. Vztah mezi a a s je tedy specifickým vzorem interakce, k jehož významu lze dojít skrze vztah k příslušné sociální funkci divadla. Část prostoru vyčleněná pro herce a část prostoru vyhrazená pro publikum se setkávají někde uprostřed, aby vytvořily demarkační linii, a striktně se navzájem oddělují oponou. Role A nebo S nejsou oboustranné.⁸⁴ Tato separace ale poněkud oslábla např. v době barokního divadla a dnes existují divadelní představení, která se snaží zapojit i diváky.

Základní použití prostoru, jako přidělení části a a části S, může být pochopeno jako znak sociální funkce divadla. Tato funkce vyvstává na jedné straně v sociálním statusu divadla a na druhé straně v hodnotách a myšlenkách propagovaných divadlem. Jako indikace sociálního kontextu, ve kterém je individuální představení realizováno a mělo by být hodnoceno, vynáší jevištní koncepce na světlo důležité pragmatické faktory, na kterých závisí konstituce významu každého jednotlivého představení.⁸⁵

Uspořádání prostoru dokáže komunikaci mezi hercem a publikem podpořit, ale také ji oslabit. Gesto provedené na velkém kukátkovém jevišti vyzní jinak než v komornějším divadle. Vlivem prostoru divák mění, svou pozornost a připravenost na představení, i takové faktory jako pohodlná sedadla, klimatické podmínky v prostoru a nejrůznější rušivé elementy se podílí na utvoření celkovém dojmu. Určité typy lidí si vybírají určité prostory, a proto volbou prostoru můžeme ovlivnit i složení budoucího obecenstva.⁸⁶

4.4.2 Jevištní prostor

Jeviště je nejprve prázdným prostorem, který lze definovat jako část prostoru, ve kterém A hraje za účelem zobrazit X. Umístění tohoto prostoru závisí na celkovém základním rozvržení prostoru a detailech a zvláštnostech prostoru určeného jak pro

⁸⁴ Tamtéž, str. 99.

⁸⁵ Tamtéž, str. 101.

⁸⁶ MÁČIKOVÁ, Adriana. *Proč a pro koho hrát divadlo*. Praha, 2011. Diplomová práce na Akademii múzických umění v Praze, na divadelní fakultě, na katedře alternativního a loutkové divadla. Vedoucí diplomové práce Markéta Kočvarová. Str. 18.

herce, tak pro diváky a výsledném vztahu mezi těmito skupinami. Tato definice zahrnuje praktickou i symbolickou funkci: označuje tedy prostor, ve kterém A hraje a prostor, ve kterém se nachází X. Můžeme o něm hovořit jako o prostředí a poli aktivit pro A a stejně to platí pro X. Činnosti, jednání a pohyby prováděné v tomto prostředí skupinou A označují činnosti, jednání a pohyby skupiny X. Pro výsledný stav scény jsou důležité tyto faktory: režijní koncepce, konkrétní prostor divadla, ale i fyziognomické vlastnosti členů hereckého souboru.⁸⁷

Jako každá forma prostoru, také jeviště kvůli svému vztahu k hledišti, tvaru a kompozici vyvolává jen určité druhy činností. Ty lze omezit na určité druhy pohybů, např. jiné pohyby umožňuje jeviště kruhového tvaru a jiné půlměsícového, jiné pohyby jsou možné na rovném povrchu a jiné na schodech apod. Jelikož prostor může pohyb umožnit a povolit, ne určovat, herec není určován, ale je stimulován příslušným prostorem, pokud jde o pohyby realizované k zobrazení X. Může využít různé možnosti poskytnuté prostorem, a dokonce může vykonat i pohyby, které prostor přímo nenaznačuje. Jeviště se stává znakem možnosti provést určité proxemické znaky, které produkuje A, a které jsou určeny k označení X. Jelikož herec jako trojrozměrné těleso vždy potřebuje místnost, jeviště také reprezentuje neredukovatelný prvek divadelního kódu - možnosti.

Divadelní prostor by měl být většinou středně velký. Intimní nebo naopak obrovská rozloha mohou spíše uškodit, protože narušují zrcadlicí funkci divadla. Pro tuto funkci jsou uzavřený prostor, úplnost a identita obou světů (divadelního a reálného) důležité, protože umožňují jistotu hranic mezi vysíláním a recepcí znaků.⁸⁸

Pokud se vzdálenost mezi herci a diváky zmenší natolik, že fyzická a fyziologická blízkost upozadí mentální významy, vznikne dostředivý prostor plný napjaté dynamiky. Divadlo se stává spíše místem spoluprožívaných energií a zprostředkované znaky ztrácejí sílu. Divák pozoruje aktéry z tak těsné blízkosti, že svou pozornost věnuje hlavně na tělesnou blízkost. Příliš velký prostor zase působí odstředivě a svými rozměry může předurčit vnímání všech ostatních prvků. Pozorování může být ohroženo také simultánním hraním na různých místech.

⁸⁷ MAYDL, Přemysl. *Psychologie a sociologie divadla*. vyd. 1. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978. Str. 63.

⁸⁸ LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. vyd. 1. Bratislava: Divadelný ústav, 2007. ISBN 978-80-88987-81-9. Str. 187.

Divadlo rámuje určitý prostor a do popředí se dostává jeho uzavřenost a vnitřní organizace. Jeviště není homogenní prostor, ale tvoří ho synchronně a střídavě využívané hrací pole, které vyznačuje světlo, ale i předměty v něm umístěné. V epicky zaměřeném divadle se události na různých místech (jevištích) spojují rámem narativní kontinuity. Postup scénické montáže připomíná filmový střih, protože ten hrací pole rozděluje na heterogenně definovatelné jednotlivé části. Montáž je ale svým způsobem otevřená, protože divák určuje, kdy a jak zaměří svůj pohled.⁸⁹

V rámci zkoumání divadla jako horizontálního a vertikálního prostoru vyvstává otázka: „komu herec hraje?“ zjednodušeně lze rozeznat pět základních skupin: k bohům, ke královské rodině, k divákům, k jiným hercům a k ničemu.

V dobách starověkého Řecka a Říma hráli herci přímo k sochám svých bohů, které stály vysoko nad diváky. Renesance a vrcholné období dvorního divadla postavilo do centra královskou rodinu, která nejčastěji seděla na balkóně a tedy nad hlavami lidu, i když ne tak vysoko jako bohové. Od devatenáctého století se více hraje dopředu, pro běžné publikum. Příchod naturalismu a dramatiků jako Ibsen, začal herce obracet jednoho k druhému a zrodila se tak čtvrtá stěna. Samuel Beckett obrací hercův vztah k prázdnotě a nicotě. Vesmírné zaměření vztahu se přesunuje k lidskému a existenciálnímu. V dnešní době je volba vztahu svobodná a vybírá se podle užitečnosti, dokonce v rámci jedné inscenace často dochází k volnému řadění několika typů vztahů.⁹⁰

4.4.2.1 Vztah jeviště a hlediště

Prostor jeviště a hlediště můžeme nejzákladněji rozlišit v termínech kubického a sférického divadla. Jeviště kubického divadla se nazývá kukátkové, protože je vyňato a do divadla vloženo za účelem (re)prezentace. Jedná se o fragment světa, který je dán divákovi k dispozici, aby ho mohl shlédnout a prožít. Tento typ jeviště se vyznačuje stále vybavenou scénou, kulisami a horizontem. Sférické divadlo je více otevřené a v jeho centru se nachází hlavně herec a jeho divadelní jednání, např. antické divadlo, divadlo na volném prostranství apod.

⁸⁹ Tamtéž, str. 194.

⁹⁰ BOGART, Anne; LANDAU, Tina. *Úhly pohledu: The viewpoints Book*. vyd. 1. Praha: Divadelní ústav ve spolupráci s divadlem Archa, 2007. ISBN 978-80-7008-210-2. Str. 94.

Více specificky můžeme jeviště rozdělit na kukátkové, typ kinosálu, scénu s proměnlivými rozměry (otáčivé jeviště, několikaposchod'ová scéna apod.), na konstrukci, která vychází ze zásady jednotného divadelního prostoru a zahrnuje obecenstvo i herce (divadlo se sjednoceným prostorem bez jasného rozdělení hlediště a jeviště, např. cirkusová aréna Total-Theater v Berlíně), na divadlo opouštějící divadelní budovy a hledající tak nová místa (např. happeningy) a nakonec divadlo *transformable*, které je proměnlivé a schopné nejrůznějších transformací.⁹¹

4.4.3 Osvětlení

Osvětlení se může přidat k možné signifikaci na jevišti. Protože může referovat jak k technickým zařízením, které produkují určitý druh světla na jevišti a také k jeho kvalitě a vlastnostem. Termín „světlo“ bude používán ve smyslu specifického znakového systému, a termín „osvětlení“ pro technické zařízení, které slouží k vytváření těchto znaků v divadle. Přirozeně i uměle tvořené světlo – jako přirozeně a uměle vytvářené prostory – může být interpretováno z hlediska jeho praktických a symbolických funkcí. Osvětlení prostoru mu jako první dává možnost vypadat jako místnost. K této základní praktické funkce se obvykle jako důsledek pojí možnost světla převzít širokou škálu symbolických funkcí, které jsou rozvinuty, stanoveny a regulovány v nejrůznějších kulturních kódech, např. v náboženství, poezii, malbě, astronomii apod.⁹²

Téměř každá kultura se naučila interpretovat světlo jako znak ve vztahu k denní době a ročnímu období, ale také vyvinuly bohatou zásobárnu světelného symbolismu, který lze vystopovat až k raným počátkům vnímání postavení dne a noci, světla a stínu. V divadle může být světlo používáno jak s ohledem na svou praktickou funkci, tak jako znak pro funkci symbolickou. Světlo funguje a působí na základě svých jednotek, kterými jsou intenzita, barva, distribuce a pohyb. Jestliže se změní některý z těchto faktorů, tak se změní i význam světla.⁹³

⁹¹ SŁAWIŃSKA, Irena. *Divadlo v současné myšlení*. vyd. 1. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 2002. ISBN 80-902482-6-8. Str. 170.

⁹² FISCHER-LICHTE, Erika. *The semiotics of theater*. 1. ed. Indiana: Indiana University Press, 1992. ISBN 0-253-32237-5. Str. 110.

⁹³ Tamtéž, str. 111.

Jednou ze základních znakových funkcí světla na jevišti je označení světla slunečního, měsíčního, světla pochodní, světla svíček, světlo duhy, neonové světlo apod. splněním této funkce může současně vykonat další funkce, které se vztahují k příslušnému druhu světla. Během denotace „světla“ může světlo konotovat velké množství dalších významů, proto je nutné je rozdělit na znaky, které mohou být provedeny jen ve vztahu k dalším divadelním znakům, jako např. gestikulaci, a nezávislými samostatnými znaky, které se vážou ke kategoriím jako je místo, čas apod.

Dnešní technologie a efekty umožňují naprosto nové použití světla v divadle, které dřív nebylo ani myslitelné. Světlo může dopadat jen na konkrétní části hercova těla nebo na konkrétní dekorace a rekvizity. V divadle jeviště vždy zůstává ve svém rozsahu, bez ohledu na to, které prvky světlo izoluje, a jednotlivé prvky jako obličej, ruka, určitá rekvizita apod. si uchovávají své rozměry. Tyto rozměry lze ale měnit pomocí stínů. Světelná izolace různých částí jeviště často aktualizuje možné symbolické významy a může měnit znak znakového systému v jiný znak tohoto znakového systému a vytvořit nový význam. To s sebou nese změnu možného významu stanoveného v souboru příslušného znakového systému, aniž by sám o sobě fungoval jako znak se svým vlastním významem.

Světlo je významným prostředkem k navození určité atmosféry. K této funkci se ale nezbytně váže kulturní kód, např. v naší kultuře teplejší odstín světla obecně vyvolává pocity klidné, přívětivé, přátelské atmosféry, zatímco chladnější tóny vedou k znepokojení a navození úzkosti a smutku. Naproti tomu ale zase měsíční světlo může být romantické apod. Tyto kódy nesouvisí jen s náladou, ale také s představami, např. temnota znamená něco špatného a zlého, jasnost zase dobro. Světlo a zvuk rozbíjejí konvenční scénické konstrukce a vytvářejí v divadle nový prostor.

4.5 Nonverbální akustické znaky

Základní denotativní znaková funkce divadelních znaků vždy souvisí, ať už různými způsoby, s postavou X⁹⁴:

⁹⁴ Tamtéž, str. 115.

1. – verbální a kinezické znaky produkovány hercem a fungují jako znaky pro činnosti postavy X,
2. – znaky, které tvoří vnější vzhled herce a fungují jako znaky vnějšího vzhledu postavy X,
3. – znaky používané na jevišti fungují jako znaky pro prostor, ve kterém se nachází postava X, tedy jako znaky prostředí.

Za účelem zobrazit X, hraje A určitým způsobem, má specifický vzhled a nachází se v konkrétním prostoru. Jestliže nonverbální akustické znaky nejsou přímým konstitučním prvkem, jsou zahrnuty ve výše zmíněných faktorech jako znaky použité a interpretované buď pro činnosti nebo vzhled X, nebo prostor, v němž se X nachází.⁹⁵

Prostor lze definovat jako potencionálně lidské prostředí, které netvoří výhradně jen vizuální znaky, ale také znaky akustické, zvuky a hudba. Např. les se neskládá jen z trávy, květin, stromů, keřů, hub, bobulí apod., ale také ze šustění listů, tekoucí vody, ptačího cvrlikání apod. Město stejně jako domy, ulice, náměstí, koleje apod. obsahuje zvuky motorů, barů, průmyslový hluk apod. Jestliže se tedy prostředí, ve kterém lidé žijí, skládá jak z prostorových prvků, tak i zvuků a hudby. Obě tyto složky spolu navzájem souvisejí a mohou referovat jedna k druhé. Jestliže jsou používány jako divadelní znaky, mohou být ve vztahu k postavě X interpretovány ne jenom jako znaky činnosti, ale také prostoru, kde se nachází

Nonverbální akustické znaky mohou obecně fungovat jako systém, který vytváří význam na základě tónu, melodie, rytmu, metru a intenzity. Hudba má nejmenší možné oddělené tónové jednotky, které mohou být spojeny dohromady do větší tónové syntagmy v souladu s pravidly příslušného systému. Rozhodujícím rozdílem mezi hudbou a zvuky je, že hudba musí být vždy produkována záměrně, zatímco zvuky mohou být produkty přirozených procesů nebo nezáměrné vedlejší produkty lidské aktivity.⁹⁶

4.5.1 Hudba

⁹⁵ Tamtéž, str. 115.

⁹⁶ Tamtéž, str. 116.

Obecně hudba probíhá v prostoru a čase a jejím materiálem je hudební zvuk (podmnožina zvuku). Hudba se podílí na tvorbě divadelního díla zvláštním způsobem, protože není závislá na fyzickém prostoru. Přesto by se ale zvuk bez existence prostoru nemohl šířit a tím, že se zvuk v prostoru šíří pomocí molekul, ho lidé mohou vnímat a také rozlišovat jeho prostorové kvality.

Scénická hudba pomáhá členit tok představení třemi způsoby. Za prvé zdůrazňuje určité momenty představení, a tím divákovi zpřehledňuje svou výstavbu. Toto zdůraznění vyvolá střídání hudby hudbou nebo změna z ticha do hudby a opět změna z hudby do ticha. Za druhé, hudba používá motivy, kterými propojuje, spojuje a zdůrazňuje důležité momenty a prvky v průběhu představení. Hudební motivy tak označují momenty, které si má divák spojit a porovnat. Za třetí může scénická hudba ovládnout představení a naprosto vytlačit text.⁹⁷

Divadlo jako proces obsahuje znaky, které v kultuře naplňují specifické významy, ale zde se vyskytují spíše jako znaky znaků a jejich účelem je reflektovat příslušnou kulturu dvěma způsoby. Divadlo je reflexí kultury a jako takové prezentuje tuto kulturu jejím členům. Proto je třeba čerpat ze sémiotiky příslušného kulturního systému, ne ze sémiotiky estetických a individuálních stylů. I když divadlo obsahuje poezii, malbu, performanci, hudbu apod. je spíše specifickým komplexem znaků, které označují znaky nejrůznějších kulturních systémů. Hudba bývá často považována za umění, spíše než za specificky fungující prvek kultury, ale pro účely divadla je lepší zkoumat obecné funkce, které může hudba v kultuře vykonávat.⁹⁸

Hudbu většina kultur požívá v určitých sociálních situacích, např. posvátných, oslavných, zábavných, během práce apod. Každá situaci si žádá určitý druh hudby, který není zaměnitelný. Taneční hudba se nehodí k náboženským obřadům, žalozpěv by byl nevhodný na svatbě apod. Takové situace jsou v evropské kultuře upevněné a koordinované s příslušným hudebním stylem. Jestliže hudební styly souvisí se sociálními situacemi, lze definovat odkaz na tyto situace jako takzvanou praktickou funkci. Pokud jsou založené na určitých kulturních kódech a schopné referovat k příslušným sociálním situacím, lze je považovat za znak těchto situací.

⁹⁷ TRPIŠOVKÝ, Lukáš. *Hudba jako komponent divadelního díla*. In: KLÍMA, Miloslav a kol. *Divadlo a interakce* V. vyd. 1. Praha: Pražská scéna, 2011. ISBN 978-80-86102-73-3. Str. 99.

⁹⁸ FISCHER-LICHTE, Erika. *The semiotics of theater*. 1st ed. Indiana: Indiana University Press, 1992. ISBN 0-253-32237-5. str. 121.

Na jedné straně evropská kultura, stejně jako další, používá souvztažnosti sociálních situací a hudebního žánru, ale na druhé straně také předefinovává dvě extrémní situace, ve kterých se hudba používá a v konečném důsledku odporuje tomuto spojení. Zavádí situace stanovené funkcí, výhradně sloužit účelu poslouchání hudby – koncerty. Hudba, předváděná zde, může pocházet z jakéhokoli hudebního stylu bez spojení mezi stylem a určitou sociální situací a být relevantní koncertu. Výše zmíněná praktická funkce hudby je pozastavena a tento základní nedostatek funkce s ohledem na skutečnou sociální situaci se stává funkcí novou.⁹⁹

Ze všech složek divadla scénická hudba nejvíce ovlivňuje pohyb a gesta herce. Pohyb jako nejmarkantnější kinetická divadelní složka má stejně jako hudba rytmus, metrum a tempo.¹⁰⁰

Tím, že hudba určitým způsobem referuje ke konkrétním situacím, vykonává tak svou praktickou funkci. Pomáhá ale také vytvořit symbolický význam. Lze rozlišit mezi významy spojené s prostorem a pohybem, nebo související s předměty a činnostmi v prostoru, nebo s náladou, emocemi apod., a nakonec významy vztahující se k představám a myšlenkám. Tyto významy se vyvíjejí na základě kulturních kódů, např. v naší kultuře vysoké tóny spojujeme s veselostí a nízké tóny se smutkem apod. významy tvořené hudbou lze ale jen velmi těžko úzce definovat.

Hudba se v divadle používá vždy s ohledem na nějakou její konkrétní funkci, která může souviset s ostatními znaky. Hudbu jako divadelní znak lze rozlišit na tu, kterou tvoří hercova aktivita, a na tu, která vychází z orchestru nebo technického zázemí. V druhém případě mohou hudební znaky plnit různé funkce. Význam může referovat ke specifickým prostorovým podmínkám i k pohybům různých předmětů a osob. Hudba může konstituovat prostorové předměty jako její význam, bez ohledu na to, zda používá příznačných motivů, hudební onomatopoeie (např. zvířecí zvuky), nebo symbolické metody. Hudební znaky mohou i poskytnout charakterizaci umístění, které se jeviště snaží označit, např. použitím orientální hudby, španělské kytary, afrických bubnů apod. Hudba také může označit různé období, např. barokní hudba je znakem pro minulost, rocková hudba pro současnost a elektronická pro budoucnost. Hudební znaky mohou souviset se situacemi nebo činnostmi, např. může hudba referovat jak

⁹⁹ Tamtéž, str. 121.

¹⁰⁰ TRPIŠOVKÝ, Lukáš. *Hudba jako komponent divadelního díla*. In: KLÍMA, Miloslav a kol. *Divadlo a interakce v. vyd. 1*. Praha: Pražská scéna, 2011. ISBN 978-80-86102-73-3. Str. 102.

k přírodním jevům jako je např. bouřka, tak ke společenským jevům jako je např. válka apod. Praktická funkce hudby se tak transformuje do symbolické funkce.¹⁰¹

Významy tvořené hudbou mohou být také vztaženy k pohybům, které herec na jevišti provádí. Může označovat rázování, poskakování, skákání, šplhání, běhání apod. Hudební znaky se tak jeví více spjaté s proxemickými a gestikulačními znaky, podobně jako se má zpívání k lingvistickým znakům. Proto mohou hudební znaky měnit významy tvořené proxemickými a gestikulačními znaky, mohou je zesílit, nebo jim odporovat a tímto způsobem vytvořit významy nové (vztažené k X). Toto spojení mezi proxemickými a gestikulačními znaky je základem pro specifický divadelní žánr tanečního divadla a baletu.

Hudba se na jedné straně překrývá se specifickými znakovými funkcemi prostorových znaků, ale na druhé straně se také překrývá se znaky, které herec produkuje skrze svou aktivitu, tedy verbální a kinezické znaky.

Na rozdíl od zvuků nemůže být hudba poskytnout přesné, jasné a konkrétní reprezentace předmětů, místa, situace, činnosti apod., tak jako zvuky moře, bitvy nebo klepání na dveře. Její zásobárna významů může být omezena odkazováním na příslušné prostory jeviště. To ale neznamená, že nemůže mít schopnost označit předměty, místa, a situace a zároveň označit celkovou náladu či atmosféru, abstraktní představu nebo myšlenku. Např. hudba interpretovaná jako znak pro bouřku může být zároveň považován za znak něčeho špatného a strašného apod. Jinými slovy, funkce znaku vykonávaného zvuky jsou téměř úplně totožné s těmi funkcemi prostorových znaků, které jsou zaměřeny na konkrétní předměty, místa, situace a akce.

V divadle je hudba velmi silným stimulujícím prvkem. Je jako další herec, partner, ale zároveň dar, který vede k rozšiřování možností. Lze ji používat dvěma způsoby, a to živě, nebo z nahrávek (i kombinovaně). vždy ji kontroluje člověk, který je součástí skupiny a podílí se na tvorbě inscenace. Určuje její výběr, trvání skladeb, hlasitost atp. Pro skupinu tak udává tempo a jindy je zase nechává v naprostém tichu.¹⁰²

¹⁰¹ FISCHER-LICHTE, Erika. *The semiotics of theater*. 1. ed. Indiana: Indiana University Press, 1992. ISBN 0-253-32237-5. str. 125.

¹⁰² BOGART, Anne; LANDAU, Tina. *Úhly pohledu: The Viewpoints Book*. vyd. 1. Praha: Divadelní ústav ve spolupráci s divadlem Archa, 2007. ISBN 978-80-7008-210-2. Str. 95.

5. POHYBOVÉ DIVADLO A TANEC

5.1 Tělo a pohyb

Tělo je médium a zprostředkovatel, jehož prostřednictvím člověk vnímá a zažívá svět. Je základním prvkem v procesu vzniku a vývoje různých vyjadřovacích systémů. Svou konstitucí a schopností modelovat vstupuje do sociálních, kulturních a dalších struktur, které může prezentovat. Na to společnost reaguje a zaujímá stanoviska, která se mohou ustálit. Tyto ustálené typy vzájemné konfrontace se následně modifikují a nabývají symbolické významy. Tělo je nástrojem tanečníka a slouží jak k jeho sebevyjádření, tak i komunikaci. Tělesnou artikulací vytváří neverbální jazyk, kterým komunikuje s ostatními tanečníky, ale i se všemi v jeho okolí. „*Jedna věc je hýbání se a druhá věc je citění pohybu, podobně jako jsou dvě rozdílné věci dívání se a skutečné vidění.*“¹⁰³

Skrze tělo tanečník vnímá neustále množství informací, vjemy a pocity se mění s každou polohou těla. Tvar těla vnímá tanečník pomocí kinestetického vnímání, a to mu také umožňuje rozvíjet tvary ve vztahu k okolí. Pohyb má velmi těsný vztah právě k tvaru, protože díky němu se pořád mění a na tomto základě lze tanec popsat jako dynamický sled tvarů. Tvar těla vynikne hlavně když se pohyb zastaví.

Základem pohybu je změna rovnováhy, protože i když člověk stojí vzpřímeně, není nehybný, ale ve skutečnosti vykonává množství mikropohybů a přenáší svou váhu.¹⁰⁴ S pohybem těla se také pohybuje bod, ze kterého člověk vnímá veškeré dění. Pohyb jako nezákladnější prvek života vzniká změnou místa v prostoru a v čase, ale zahrnuje také klid. Pohyb se skládá ze tří složek – rytmické, prostorové a dynamické. Každá z nich může být libovolně zesílena nebo utlumena. Rytmus

¹⁰³ PRESTON-DUNLOP, Valerie. *a Handbook for Modern Educational Dance*. Second edition. London: A&C Black, 1994. ISBN 978-0823802470. Str. 3.

¹⁰⁴ BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *Slovník divadelní antropologie: o skrytém umění herců*. vyd. 1. Praha: Divadelní ústav a Nakladatelství Lidové noviny, 2000. ISBN 80-7008-109-0. Str. 9.

pomáhá divákovi spoluprožívat tanec, dynamické zážitky probouzí v divákovi emoce a prostor dává vzniknout divácké fantazii.¹⁰⁵

V divadelním diskurzu je pohyb velmi složitou a neuchopitelnou kategorií, která se kdykoli může vázat k jakékoli složce divadelního díla, ale zároveň tyto komponenty přesahuje. Bez pohybu nelze ustavit divadelní akt a díky své neoddělitelné souvislosti s časem patří do obou dimenzí současně. Pro ustanovení hereckého aktu musí hercův pohyb splnit několik podmínek, z nichž základní jsou:¹⁰⁶

- pohyb vykonávaný hercem musí být záměrný a musí sledovat nějaký cíl. Divák musí tento pohyb vnímat jako zobrazení záměrného a cíleného jednání dramatické osoby anebo ho musí chápat jako nositele dalších významů, které s jednáním postavy nesouvisejí přímo, a to i v případě absence pohybu.
- Hercův pohyb jako konstitutivně zakládající prvek jeho hry musí směřovat k transformaci jeho vlastního přirozeného bytí v umělou znakovou entitu – herecký znak.

V pohybovém divadle se vyprávění uskutečňuje pomocí fyzického těla a všemi jeho prostředky. Pohyb jako ústřední výrazový moment nahrazuje text jako takový, přebírá iniciativu a nese rozhodující část umělecké informace.

5.2 Tanec

Tanec je jako tělesné umění naprosto neoddělitelný od člověka, a tudíž i od divadla. Interpretovat, převést či „přeložit“ taneční zkušenost do řeči slov může být velice obtížné. Tanec můžeme nazvat ostrovem automorfie, který patří do účelové motoriky člověka. V tanci se usiluje o pravou nefalšovanou plastiku a hlavní je zde pocit trojrozměrnosti.¹⁰⁷

¹⁰⁵ KRÖSCHLOVÁ, Jarmila. *Výrazový tanec: taneční tvorba*. vyd. 1. Praha: IPOS-ARTAMA, 2002. ISBN 80-7068-106-3. Str. 9.

¹⁰⁶ KLÍMA, Miloslav a kol. *Divadlo a interakce*. vyd. 1. Praha: Pražská scéna, 2006. ISBN 80-86102-51-3. Str. 16.

¹⁰⁷ MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Umělecké dílo jako znak*. z univerzitních přednášek 1936 – 1989. 3. Svazek edice Theoretica & historica. Praha: Ústav Pro Českou Literaturu Av ČR, v. v. i., 2008. ISBN 978-80-85778-62-5. Str. 23.

Pojem tanec je velmi široký, stejně tak jako taneční prvky nalezneme i ve sportech, hrách a různých pohybových aktivitách, tak i tanec si bere prvky z těchto odvětví. Když lidské činnosti rozdělíme na přírodní a kulturní, tanec se zařadí do činností kulturních a do kategorie zábavy nebo práce nebo může být obojím.¹⁰⁸

Tanec jako múzické umění, stejně jako hudba i básnictví, probíhá v čase. Jeho nezakladnějším a nejzřetelnějším znakem je pohyb jako lidský projev, který zahrnuje ale také klid – pózu a postoj. Pohyb má své odkud-kam, východisko a cíl, přesto ale nelze všechny pohyby označit za taneční (obyčejná chůze, pohyby při práci apod.), taneční pohyby od většiny ostatních odlišuje významný rys, a to je rytmus. Rytmičké pohyby jsou pravidelně a rovnoměrně rozčleněné, ale do této skupiny pohybů spadají i např. pohyby sportovní. „*Taneční pohyb se od každodenních činností těla zásadně odlišuje tím, že daný pohyb re-prezentuje.*“¹⁰⁹ Taneční pohyb je svým způsobem vytržen z kauzální kontinuity běžného lidského chování a jednání. Tanečnickovy pocity se nevztahují k aktuálně prožívané události, ale on je uměle navozuje, představuje si je a snaží se do nich vžít. Racionální vysvětlení těchto pohybů spočívá právě v znovu-předvedení těchto pocitů a v jejich koexistenci s jinými pohyby, které následně vytvářejí celistvý text. Aby byla definice tance co nejužší, lze říci, že je to souhra výrazových rytmických pohybů a uměním se stává, jakmile má jeho forma estetický účinek. Z nepřeberného množství pohybů, které je lidské tělo schopno vykonat, si tanec určité pohyby vybírá a specifickým způsobem je upravuje, stylizuje a umocňuje. V tanci nejde jen o prosté skládání jednotlivých pohybů, ale i o souhru těchto pohybů, které vzájemnými vztahy získávají nové vlastnosti. Stejně jako jazyk skládá slabiky ve slova, tanec skládá jednoduché pohyby ve vyšší celky.

Tanec lze rozdělit do dvou velkých skupin, na tanec dramatický a extatický. Extatický tanec nemá vztah k vnějšímu světu, na rozdíl od dramatického, který vzniká z afektů a různých vzruchů, napodobuje, představuje a znázorňuje duševní prožitky, emoce a pocity, a proto často přitahuje pozornost publika.

Taneční pohyb by měl splňovat jisté parametry a je prováděn s velkou přesností a přísnou kontrolou v rámci specifického prostředí. Měl by být v souladu s konkrétními technikami, které určují přístup k manipulaci s tělem a celkové zacílení těchto pohybů.

¹⁰⁸ RAY, Jan. *Jak se dívat na tanec*. vyd. 1 Praha: vyšehrad, 1947. Str. 9.

¹⁰⁹ ŠPANIHELOVÁ, Magda. *Srceen dance: tělo pro kameru*. vyd. 1. Casablanca: Praha, 2010. ISBN 978-80-87292-09-9. Str. 30.

Taneční těla lze velmi lehce rozeznat od ostatních, protože jsou velmi disciplinovaná a tato disciplinovanost spočívá v kontrole aktivity. Těla vykonávají pohyby opakovaně, rytmicky, někdy i chronologicky a zároveň jakoby bez momentální potřeby či nutnosti. Tanečník se učí ovládat jednotlivé části svého těla zvláště, nezávisle na celém organismu. Jeho tělo se fragmentarizuje a následně spojuje v lepší a dokonalejší tělo, aby dosáhlo určitého efektu, a to estetického. Obrazová podstata tance vyvstává, když tělo svým pohybem modeluje pozice, které jednak obrazy vytvářejí, a jednak jsou jako obrazy vnímány. Tímto způsobem tanec sděluje informace a vytváří text. Nestálost a víceznačnost tance toto uchopení pohybu jako nějakého sdělení znesnadňuje. Povaha tance je těsně spoutána s danou společností a jejími kulturními znaky. Cílem tance není jen estetické působení, ale také vyjádření nejhlubších citů a lidské duše.¹¹⁰

Divákovo pochopení specifické motoriky tance určují jeho zvyky a zkušenosti. Pro rezonanci pohybů s konkrétními významy nebo cílenými sděleními, musí divák užívaný pohybový slovník a performující tělo vztáhnout k nějakému sociologickému diskurzu. Pohyb je primárně sociální text, který je komplexní a polysémický, ale vždy smysluplný a pořádek se rozvíjí a mění.¹¹¹

5.2.1 Rytmus jako taneční prvek

Základní definice rytmu je střídání kratších a delších, akcentovaných a neakcentovaných fází. Střídání fází může být pravidelné i nepravidelné. Z teatrológického hlediska má rytmus vztah k metru – pulsaci projevu. Střídá se jeden těžký a jeden nebo více lehkých pulsů, jejichž vzorec je předem dán v celém průběhu dodržován. Lehkost nebo těžkost pulsů je pro diváka těžko viditelná nebo slyšitelná, ale přesto ji cítí.¹¹² Metrum je podřízeno rytmu a v poezii, v hudbě i v tanci jsou pevně svázány.

V rámci rytmu je tanec uspořádán do časových jevů a člení se. Přerušení může vzniknout střídáním, ale i opakováním a dochází tak usnadnění jak tvorby

¹¹⁰ DUNCAN, Isadora. Tanec. Praha: Družstvo DÍLO přátel umění a knihy, 1947. Str. 19.

¹¹¹ ŠPANIHELOVÁ, Magda. *Srceen dance: tělo pro kameru*. vyd. 1. Casablanca: Praha, 2010. ISBN 978-80-87292-09-9. Str. 19.

¹¹² KRÖSCHLOVÁ, Eva. *Jevištní pohyb: herecká pohybová výchova*. vyd. 2. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 1988. ISBN 80-85883-32-5. Str. 27.

a produkce, tak i recepce a vnímání uměleckého procesu. Rytmus ale není jen členěním, ale také různé prvky shrnuje a seskupuje.

Rytmus zahrnuje i pauzy a ticho a na tomto podloží se rytmus rozvíjí. Jestliže chybí vědomí ticha a pauz, rytmus ani nemůže vzniknout, protože dva rytmy rozlišuje právě způsob jejich uspořádání.

Sborový tanec disponuje znásobenou rytmickou figurou a větší počet tanečníků umocňuje jeho účinek. Rytmus spojuje jednotlivé osoby použitím různých a rozmanitých pohybů ve vyšší celek.

Účinky tance se zvyšují zpravidla spojením s hudbou. Zapojením více smyslových orgánů cítí divák rytmus intenzivněji.

5.2.2 Tanec a hudba

Na raném stupni tvoří pohyb, tón a slovo jednotu. Hudba se jako samostatný celek dokázala od tance oprostit a vyvinout takové formy jako je symfonie, ale tanec i přes jisté snahy osvobodit se, zůstal s hudbou svázán.¹¹³

Hudba má časový rámeček, tanec ale plyne současně v čase i v prostoru. Nejzřetelnějším a nejzákladnějším společným prvkem hudby a tance je už výše zmíněný rytmus. všechny další složky a výrazové prostředky lze k sobě přiřadit, v jistém smyslu si budou odpovídat, ale v podstatě jsou rozdílné, např. určité taneční gesto odpovídá melodii apod.

Hudebník myslí v tónech a tanečník v gestech, pohybech a postojích. Ve vztahu k hudbě lze rozdělit tanečníky do dvou skupin, první ke zvolené hudbě vytváří tanec a hudba je důležitou inspirací. Jisté hudební dílo zaujme tanečníka natolik, že ho pohybově realizuje. Druhá, méně početnější skupina, postupuje naopak a k hotové taneční skladbě a hledá vhodnou hudbu, nebo v krajních případech je hudba už k hotovému choreografickému dílu skládána.

Tanečník může být vzhledem k hudbě impresivní nebo spekulativní. V prvním případě převládá u tanečníka citová složka a má širokou škálu možností, jak hudbu vyjádřit. Od jednoduchého vyjádření souhrnné nálady hudební skladby se může propracovat k hlubokým a niterným pocitům z hudby, které se snaží vystihnout a formulovat svými tanečními pohyby. Tyto pohyby by na diváka měli působit

¹¹³ RAY, Jan. *Jak se dívat na tanec*. vyd. 1 Praha: vyšehrad, 1947. Str. 58.

v souladu s hudbou, pokud by tanec a hudba působily protichůdně, u diváka by to vyvolávalo spíše negativitu a ambivalenci. Na jednu stranu se jedná o oblíbený typ tanečníka, ale často se jeho umělecký projev může zvrhnout v kýč a přílišnou sentimentalitu. Spekulativní tanečník se snaží hudbu pohybem vykládat.

Tato snaha převést hudbu do pohybů (oběma způsoby) závisí na tanečnickově hudebním i tanečním vzdělání a temperamentu. Při bližším zkoumání rozeznáte duncanovce, tanečníka školeného klasickým baletem apod. Někdo bude přísně sledovat hudební motiv a držet se frázování, další se zaměří na rytmickou složku a jiný se pokusí zdůraznit náladu hudební skladby. Velmi často se tanečník snaží podložit hudbu nějakým příběhem. „*Úkolem tance je vytvořit ve spojení s hudbou nové, svébytné dílo*“¹¹⁴

Někdy funguje tanec jako doplněk hudby, ale někdy se tanečník snaží použít hudbu jako pozadí pro svůj taneční projev. Nejideálnější se tedy jeví stav, kdy se hudba a tanec navzájem doplňují, nezastírají se, ale naopak se navzájem vyzdvihují. V jistém směru je ale tanec oproti hudbě v nevýhodě, protože jakákoliv skladba zachycená notami může ležet ladem klidně i staletí a následně zvou zaznít v plné kráse. Choreografické dílo ale tuto možnost nemá, nebo alespoň ještě donedávna nemělo. V podstatě se rozplývá před očima publika. Dnes lze pořídit vizuální i akustický záznam, který umožňuje nesčetněkrát dílo shlédnout, otázkou ovšem zůstává, jestli má takový záznam nějakou estetickou hodnotu.

Příčinné vztahy mezi hudbou a pohybem jsou přirozené, vznikají organicky, intuitivně a na základě vrozeného tělesného rytmu. Jsou velmi asociativní a pramení z nezměrné (i nevědomé) zásobárny kulturních představ.¹¹⁵ Přesto ale nelze říct, že by hudba byla naprosto nezbytnou součástí tance, protože jeho podstatou je rytmus.

5.2.3 Scénický tanec

Tanec můžeme ještě konkrétněji než na dramatický a extatický, rozdělit na lidový, společenský a scénický. Lidově se tančí lokálně, obecnější a univerzálnější je společenský tanec. Scénický, neboli jevištní, počítá s obecnstvem, neslouží jen

¹¹⁴ Tamtéž, str. 64.

¹¹⁵ BOGART, Anne; LANDAU, Tina. *Úhly pohledu: The viewpoints Book*. vyd. 1. Praha: Divadelní ústav ve spolupráci s divadlem Archa, 2007. ISBN 978-80-7008-210-2. Str. 97.

k zábavě, společenskému styku, ale svou individualizací se stává uměleckým projevem. Přesto ale převzal, stylizoval a přizpůsobil si mnoho prvků z tanců lidových i společenských.¹¹⁶

Tanec jako divadlo nebo tanec jako podívána. Kořeny dnešního jevištního tance sahají hluboko do historie.¹¹⁷ Tanec vychází hlavně z rituálních a mytologických kořenů, kdy tělo fungovalo jako médium, skrze které jedinec cítil přítomnost nadpřirozených sil. Žádná jiná umělecká forma nezůstala takto zakořeněna v charakteru obřadního rituálu. Zde je tělo vždy znkem a symbolem. Rituál svou podstatou vyzývá k participaci diváků a chce je emociálně vtáhnout do svého prostředí, kde se mohou účastnit společného prožitku.

Tanečník komponuje velké množství jednotlivých momentů a musí je vázat určitou jednotou, kontrastovat je a harmonizovat. Choreografické dílo se skládá z těchto prvků:¹¹⁸

- základní kroky,
- jejich kombinace,
- v provedení jednoho nebo více tanečníků,
- za doprovodu hudby,
- účelem je vyprávět příběh a/nebo vyjádřit pocity a emoce,
- s využitím kostýmů, osvětlení a scény.

Tyto prvky ale nemusí nutně obsahovat každé choreografické dílo. Záleží na typu představení, na žánru, na režisérovi, možnostech divadla, uměleckém záměru apod. Tanec může na jevišti působit sám o sobě, svébytný pohyb může být jediným vyjadřovacím prostředkem na scéně, ale také může být spojen s hudbou, zvuky, světly, slovy apod.

Dějový tanec, který zobrazuje souvislý příběh, nějakou dramatickou akci, vyžaduje charakterizaci postav. Tato postava je vše, co tanečník může ztělesnit – lidská bytost, pohádková bytost, fantastické zjevení, přírodní jev, rostlina, zvíře a věc.

¹¹⁶ RAY, Jan. *Jak se dívat na tanec*. vyd. 1 Praha: vyšehrad, 1947. Str. 133.

¹¹⁷ Tamtéž, str. 151.

¹¹⁸ ŽIKOVSKÁ, Petra. *Autorskoprávní ochrana choreografií v ČR*. In: kolektiv autorů: *Ozvěny tance*. vyd. 1. Praha: Akademie múzických umění v Praze, hudební fakulta, 1998. ISBN 80-85883-40-6. Str. 99.

v případě lidské bytosti lze určit, zda se jedná o člověka z minulosti nebo přítomnosti, venkovana, či měšťana, pohlaví, věk apod.¹¹⁹

Současný tanec má ve shodě se světovým vývojem rozsáhlý repertoár tanečních stylů, forem a jazyků, které vznikaly od 70. let dvacátého století. V určitých dějinných etapách se všude ve světě určitým způsobem tanec vymezoval proti tehdejším oficiálním tanečním formám a divadelním institucím. Tanec a taneční divadlo se tak začíná měnit a součástí této proměny také bylo stírání hranic tance, které se staly měkkými, prostupnými a zahrnujícími podněty jiných uměleckých oborů. Současný tanec už je velmi liberální zónou umění, do které přirozeně vplouvají mnohotvárné experimentální formy divadla. Došlo také k vytvoření vlastního publika, které vyrostlo jak v hledištích kamenných divadel, tak i v hledištích avantgardních festivalů, v klubech, tělocvičnách, opuštěných industriálních prostorách a příležitostných místech. Rysem současného tanečního umění je interdisciplinarita a současný tanec je otevřené pole s četnými přesahy.

¹¹⁹ KRÖSCHLOVÁ, Jarmila. *výrazový tanec: taneční tvorba*. vyd. 1. Praha: IPOS-ARTAMA, 2002. ISBN 80-7068-106-3. Str. 92.

6. ÚHLY POHLEDU

Úhly pohledu se zabývají technikou tréninku performerů, sestavováním uměleckého týmu a tvorbou scénického pohybu. Označují principy pohybů v prostoru a čase. Vytvářejí jazyk, kterým lze popsat dění na scéně.¹²⁰ Jednotlivé úhly pohledu se ovšem překrývají a navazují na sebe.

6.1 Fyzické úhly pohledu

6.1.1 Úhly pohledu času

6.1.1.1 Rychlost

Jde o míru rychlosti, kterou proběhne pohyb. Jak pomalu nebo jak rychle se něco odehraje na scéně. Změny tempa mohou pozměnit význam fyzické akce, např. když naše ruka po něčem sahá, střední rychlost může implikovat sloveso *dotknout se*, rychlé tempo spíše *popadnout* a pomalé třeba *plížit se*.

6.1.1.2 Trvání

Jak dlouho pohyb a pohybová řada trvají nebo pokračují. Jedná se o dobu, po kterou skupina lidí setrvává v jisté formě pohybu před její změnou. Na jevišti je nutné vycítit, co trvá uspokojivě dlouho pro to, aby se něco stalo. Ale i obráceně, co trvá příliš dlouho a na scéně začíná skomírat.

6.1.1.3 Kinestetická reakce

Spontánní fyzická reakce na pohyb, který se odehrává mimo nás. Je to časový úsek odpovědi na vnější pohybovou nebo zvukovou událost. Impulsivní pohyb vznikající na základě smyslových podnětů (př. někdo mi tleskne před obličejem, já mrknu). Kinestetická odpověď se zabývá problémem, kdy se pohnout, na rozdíl od

¹²⁰ BOGART, Anne; LANDAU, Tina. *Úhly pohledu: The viewpoints Book*. vyd. 1. Praha: Divadelní ústav ve spolupráci s divadlem Archa, 2007. ISBN 978-80-7008-210-2. Str. 20.

tempa, které řeší jak rychle, nebo trvání řešící jak dlouho. Jde o neustálé odpovědi na události probíhající okolo nás, které jsou často necenzurované.

6.1.1.4 Opakování

Opakování čehokoliv na scéně. Může jít o vnitřní opakování, např. opakování pohybu vlastního těla pohybem vlastního těla, nebo o vnější opakování, např. opakování rychlosti, tvaru, gesta apod. Opakování někoho nebo něčeho mimo tělo vlastním tělem. Způsob, jak se herec pohybuje (tempo), kdy se pohybuje (kinestetická odpověď), a jak dlouho to trvá (trvání), určuje opakování.

6.1.2 Úhly pohledu prostoru

6.1.2.1 Tvar

Vnější křivka nebo kontura, kterou tělo, ale i těla utváří v prostoru. Každý tvar lze rozložit do linií, křivek a kombinací linií i křivek. Může být statický nebo se může prostorem pohybovat. Může být vyjádřen různými formami: tělem v prostoru, tělem ve vztahu k architektuře, která vytváří tvar, tělem ve vztahu k dalším tělům, která vytváří tvar. Může být vytvořen samostatně nebo ve spolupráci s ostatními, různé tvary mohou splývat a posouvat se

6.1.2.2 Gesto

Pohyb zahrnující část nebo části těla. Jde o tvar, který má začátek, střední část i konec. Gesta mohou být tvořena všemi částmi těla, které lze od sebe oddělit, např. rukou, nohou, paží, hlavou, ústy, chodidly, okem, břichem. Herec tedy může použít jednotlivé části, i tak malé, jako je prst, špička nohy, obočí atp., nebo může více segmentů těla použít najednou.

Gesto chování patří do určitého světa lidského chování, tak, jako bychom ho pozorovali v našem běžném každodenním životě, např. drbání, mávání, klanění apod. Nejčastěji přináší informaci o postavě, nějakém časovém období, okolnostech apod.

Může také vyjádřit nějakou myšlenku či záměr a dále se dělí na osobní gesto (sólový výstup) a veřejné gesto (akce hraná s vědomím blízkosti ostatních). Patří sem i idiosynkratická gesta, která jsou jedinečná a odlišují jedince nějakým prvkem chování nebo projevu, např. tiky, výstřední způsob drbání, různé naklánění hlavy, špulení rtů atp.

Výrazové gesto náleží z větší části do vnitřního světa, než do vnějšího a vyjadřuje jakýkoli vnitřní stav, emoci, touhu, myšlenku a hodnotu. Oproti gestu chování, které je spíše reprezentativní, je toto gesto více abstraktní a symbolické, více univerzální a nadčasové, ale ne tak běžné. Tímto gestem se osoba snaží vyjádřit radost, zlost apod.

6.1.2.3 Architektura

Tento úhel pohledu se týká fyzického prostředí a způsobu, jak může být pohyb prostorem ovlivňován. Jde o to, jak tančit s prostorem, jak být s místností v dialogu a jak nechat pohyb (hlavně tvar a gesto) vznikat vlivem prostředí. Architektura zahrnuje:

- Pevnou hmotu, jako stěny, podlahu, strop, nábytek, okna, dveře apod. pevná hmota může určit Hercův pohyb.
- Texturu, např. je-li pevná hmota tvořena dřevem, látkou, umělou hmotou, kovem. i to může mít vliv na pohyb, který tvoříme ve vztahu k architektuře. Herec může pracovat se světlem nebo proti němu, může do něj vstupovat a následně z něj vystupovat.
- Světlo, které může mít různé zdroje a vytvářet tak stíny.
- Barvu, např. jedna červená židle mezi černými může ovlivnit choreografii. Důležité je tedy rozmístění barev v prostoru. Využity mohou být všechny barvy, i škála, která je často přehlížena.
- Zvuk, který tvoří sama architektura, nebo který vzniká ze vztahu k ní, např. vrzání dveří, šoupání nohou, ozvěna.

Práce s architekturou vytváří prostorové metafory, které dávají formu takovým pocitům, jako: jsem v pasti, ztracen v prostoru, vysoko nad zemí apod.

Herec tedy může pracovat pouze s architekturou pod svýma nohama nebo na dosah ruky, ale může také přesunout svou pozornost na vzdálenější architekturu.

6.1.2.4 Prostorové vztahy

Vzdálenost mezi věcmi na scéně může nastat mezi dvěma těly, jedním tělem a skupinou těl, skupinou těl a skupinou těl (nebo skupinami), tělem a architekturou. Jde o nalezení expresivních možností prostorových vztahů na scéně, které umožňují dynamicky pracovat s různými vzdálenostmi.

6.1.2.5 Topografie

Topografií může být krajina, vzor na podlaze (v průběhu pohybu na scéně vzniká obraz – podlahový graf) design tvořený pohybem v prostoru apod. Každá práce na scéně zahrnuje rozhodování o tom, jak velký bude prostor a jaký bude mít tvar.

6.2 Kompozice

Kompozice je způsob výběru a sestavování jednotlivých složek divadelního jazyka do scénického díla. Metoda, jak uvést umění do praxe. Tuto techniku používají i choreografové, malíři, spisovatelé, hudební skladatelé i filmoví tvůrci. Jde tedy o metodu vytváření, formulování a rozvíjení divadelního slovníku, který vždy slouží danému dílu. Dovoluje neustálý dialog s dalšími formami umění, protože si z nich vypůjčuje nejrůznější prvky a odráží je.¹²¹

6.3 Čtyři podoby energie

Herec má k dispozici čtyři podoby energie: horizontální, vertikální, těžkou a lehkou. Horizontální energie propojuje herce navzájem a se světem kolem

¹²¹ BOGART, Anne; LANDAU, Tina. *Úhly pohledu: The viewpoints Book*. vyd. 1. Praha: Divadelní ústav ve spolupráci s divadlem Archa, 2007. ISBN 978-80-7008-210-2. Str. 25.

nich, vertikální je spojuje s přírodou a vesmírem. Těžká energie je mladá, robustní, viditelná a syrová, lehká e vospělá a křehká, čím více se odehrává uvnitř, tím méně je navenek viditelná.

Tyto energie lze v těle cíleně a dovedně vyrovnávat, např. dva herci na scéně mají tendenci používat velké množství horizontální energie, ale jeden zase více vertikální, proto je důležité zaměřit se i na opačnou energii.¹²²

¹²² BOGART, Anne; LANDAU, Tina. *Úhly pohledu: The viewpoints Book*. vyd. 1. Praha: Divadelní ústav ve spolupráci s divadlem Archa, 2007. ISBN 978-80-7008-210-2. Str. 45.

EMPIRICKÁ ČÁST

7. ANALÝZA PŘEDSTAVENÍ TANEČNÍ SKUPINY TEULIS

7.1 Teulis

Taneční skupina Teulis pocházející z Ukrajiny soutěžila v pořadu „Česko Slovensko má talent“ v roce 2012 a zúčastnila se i finálového večera.

Tato skupina se zabývá stínovým divadlem. V jejich vystoupeních se objevují jak taneční prvky, tak prvky z baletu, gymnastiky, akrobacie, ale i cirkusového umění. Posouvají hranice mezi žánry a styly, čerpají z klasických pohybových disciplín, míchají je a vytváří nové vizuální zážitky. V každém představení se snaží svými těly zobrazit živý příběh a překvapit diváky originálními vizuálními efekty.

7.2 Představení ve finále Česko Slovensko má talent

Pro finálový večer seskupení Teulis připravilo představení inspirované Moulin Rouge. Moulin Rouge je původní francouzský kabaret založený v roce 1889. Kabaret proslul hlavně kankánovým tancem, nerůznějšími operetami, revue a vystoupeními slavných umělců jako Édith Piaf, Frank Sinatra a dalšími. Stal se ústředním motivem několika celovečerních filmů i dokumentů a objevoval se v literárních dílech francouzských spisovatelů. Naposledy jsme Moulin Rouge mohli vidět v úspěšném muzikálovém filmu o tragické lásce s Nicole Kidman a Ewanem McGregorem. Hlavními postavami filmu jsou Satine – prostitutka a vystupující zpěvačka a tanečnice v kabaretu Moulin Rouge a básník Christian, kteří se do sebe zamilují. Jejich lásce ale okolí nepřeje a příběh končí smrtí Satine na tuberkulózu. Pro svou choreografii zvolila skupina píseň z filmu Moulin Rouge – El Tango De Roxanne. Roxanne je původně píseň od kapely The Police, jejíž frontmanem byl Sting. Tato píseň je o muži, který se zamiluje do prostitutky. Sting dostal nápad během procházky tzv. „uličkami lásky“ (red light district) v Paříži. Sting si vybral jméno Roxanne, protože má bohatou historii - Roxanne byla manžela Alexandra velkého a životní láska Cyrana z Bergeracu.

Vystoupení začíná příchodem dvou postav – ženy a muže, kteří spolu krátce tančí tango. Tango pochází z Uruguaye a Argentiny a je považováno za velmi výrazný, vášnivý a obtížný tanec se specifickým hudebním doprovodem, který se vyznačuje výraznou rytmikou. Na plátně vidíme jen dvě siluety postav, pozadí je nenápadné, dva pruhy světla míří k postavám a kouř dodává na intimnosti.

Obraz se náhle mění a z neurčitého prostředí se stává místnost s obrazy, stolem a židlemi, na které postavy usedají. Nejdříve vypadají jako zamilovaný pár, ale po chvíli se žena s dramatickým gestem zvedá a nahněvaně odchází. Muž se rozčílí a rozbije skleničku – zvuk tříštěného skla slyšíme v hudebním doprovodu a barva pozadí se změní na červenou, která naznačuje zlost, rozhořčení, podráždění, pobouření, zběsilost a divokost. To vše doplňuje i text, ve kterém slyšíme „mad!“.

Na plátně vidíme ženu, která jakoby vystupuje z květiny, květina se uzavírá a tvoří šaty - podobnost se zrozením venuše. Venuše jako symbol narození, plodnosti, lásky a sexuální touhy byla také bohyní květin a spojována byla zvláště s růžovou růží (ta odkazuje na lidskou touhu). Žena je velmi sebejistá.

Obraz se mění v hořící svíčku s ženským profilem - svíčka je symbolem času, který rychle plyne. Profil také připomíná bustu Nefertiti. Nefertiti byla staroegyptská královna a manželka faraona Achnatona. Její jméno se stalo synonymem krásy, jemných a elegantních rysů a v překladu jméno znamená „kráska, která přišla“ v písni se zpívá o prodávání těl a na plátně vidíme stylizovaná ženská těla.

Lásku dvou milenců v další pasáži symbolizují labuť a západ slunce s oranžovou teplou září. Labuť jako vznešený bílý pták naznačuje čistou lásku, křehkost, zranitelnost, ale také ladnost, eleganci a krásu a hlavně věrnost a oddanost. Během námluv labuť předvádí tzv. synchronní tanec, kdy si kladou své hlavy a dlouhé krky přes sebe. Žijí v trvalých párech a často se stává, že po uhynutí jednoho z páru, druhý umírá brzy na to. i slavné labutí jezero Čajkovského vypovídá o lásce doslova až za hrob. Labuť jako vodní pták úzce souvisí i se symbolikou vody, kterou také můžeme ve výjevu vidět. Voda tedy symbolizuje intuici, snění, emoce a kreativitu. Labuť je také symbolem transformace, např. v řecké mytologii se Zeus sám proměnil v labuť, aby zamezil své touze po Ledovi. Téma transformace se také objevuje v pohádce o ošklivém káčátku, které po nesnadném dospívání vyroste v krásnou,

elegantní labuť. Západ slunce a oranžové světlo také odkazují k romantické lásce, mládí, optimismu a radosti ze života.

Ústřední pár opět tančí tango, náhle přiběhnou lidé a začnou je od sebe odtrhávat. Milencům společnost nepřeje a nevěří jejich lásce. Siluety na plátně se promění v hlavy muže a ženy umístěné naproti sobě a hledící jedna na druhou. Vypadají opravdu jako „živé“, můžeme vidět i jemnou mimiku očí a úst.

Příběh vrcholí a těla tanečníků ztvární střelnou zbraň, ze které vystřelí. Tanečníci opět tančí tango. Do hlavní ženské postavy je zamilovaný ještě někdo další a pokouší se je rozdělit, na scéně ale opět vidíme další symbol lásky – srdce, s jemným a třpytivým pozadím. Některé výklady symbolu srdce uvádí, že je spojen s listy břečťanu, který v řecké, římské a rané křesťanské kultuře představoval díky své odolnosti a trvalosti věčnou lásku. I způsob jakým roste, těsně u své opory představuje oddanost. Srdce má většinou na vyobrazeních souměrný tvar – obě strany jsou stejné a mohou symbolizovat muže a ženu jako sobě rovné a milující se navzájem stejnou měrou (může ale symbolizovat i lásku matky a dítěte apod.). Souměrné, ale zrcadlově obrácené strany odkazují také k dualitě světa, den a noc, dobro a zlo, světlo a tma, mládí a stáří apod. Srdce je považováno za sídlo citů.

Výrazné hudební finále je doprovázeno akrobatickými prvky a světelnými efekty. Poslední obraz tvoří nápis „LOVE“.

Těžištěm děje jsou osoby dramatu, v případě této choreografie je to ústřední dvojice, muž a žena, o kterých ale divák neví přesné informace, neví jméno ani věk a stínové divadlo zahaluje i jejich tváře. Diváci tak mohou naplno zapojit svou fantazii, představivost a kreativitu. Děj příběhu vzniká jednáním těchto osob, jejich akcí, vzájemnou komunikací, interakcí a hlavně skrze jejich pohyby. vše ostatní na scéně tvoří místo dramatu, ale toto prostředí je také velmi neurčité, jen během momentu v restauraci a při západu slunce dokáže divák okolí určit blíže. O místu děje napovídá i výběr písně, vzhledem k tomu, že pochází z filmu Moulin Rouge, jehož děj se odehrává v Paříži přibližně na konci 19. století, i děj choreografie se může odehrávat v Paříži a v přibližně stejném časovém určení.

7.3 Složky divadelního díla

- Herecká složka – všechny neverbální prostředky na scéně, které tvoří především tanec, pohyby, pózy, akrobacie a kolektivně tvořené tvary a siluety.
- Vizuální složka – na jevišti chybí klasické rekvizity a dekorace, veškerý děj se odehrává na plátně (respektive za plátnem a specifickým způsobem se přenáší na plátno). Důležitá je tedy hra světla a stínu. Chybí i kostým, líčení a maska. Nejvýznamnější z vizuální složky jsou pro diváka tedy stíny, siluety a tvary.
- Zvuková složka – nejvýraznější ze zvukové složky je určitě hudba, ale obsahuje i nehudební zvuky, např. tříštění skla, a text.

7.4 Komunikace mezi jevištěm a hledištěm

Soutěž „Česko Slovensko má talent 2012“ se konala v Národním divadle v Brně. Publikum v divadle bylo opravdu hodně různorodé a skládalo se hlavně z rodin a přátel účinkujících, ve všech věkových kategoriích, přibližně stejného počtu mužů i žen, nejrozumnějšího vzdělání i povolání a s rozdílnými zájmy, motivy a očekáváními.

Předpokládám tedy, že diváci šli do divadla dobrovolně a s požadavkem na podívanou plnou talentů, zábavy, pobavení, napětí i dojetí (že ne vždy se jednalo o vystoupení hodné Národního divadla, jsme se mohli přesvědčit v televizních přenosech, ale produkce tato vystoupení vybírá záměrně kvůli zdůraznění kontrastu s ostatními výstupy). Divák si utváří představu o tom, co v divadle uvidí na základě předchozích zkušeností, ale také v rámci celé akce. Soutěž není nijak limitovaná, co do žánrů a stylů a před publikem se tak střídají sólový zpěváci a kapely, sólový tanečníci i taneční skupiny, akrobaté, baviči, kouzelníci, iluzionisté a průkopníci nejrozumnějších aktivit, které člověk může, nebo se alespoň snaží, ovládnout. Do divadla se tedy diváci nešli podívat na nějakou konkrétní inscenaci, ale vystoupení některých interpretů přesto mohli znát, např. v případě rodinných příslušníků, ale také dílem náhody apod. Národní divadlo v Brně propůjčuje soutěži větší počet míst k sezení, než divadla malé scény a působí honosněji. Když jde člověk běžně do kteréhokoli divadla velké scény, předpokládá se určitý dress code a vzorec chování. Lidé v případě nelibosti nepískají,

nehází rajčata, ale buďto ze slušnosti zůstanou do konce představení nebo odejdou během přestávky. Během soutěže se divácké reakce lišily od toho, co by si za běžných podmínek v divadle obecnost dovolilo a často také komunikovali se zvláštním prvkem v divadle – porotou. Ta fungovala jako most mezi soutěžícími a obecností. Někdy se názory publika a poroty zcela shodovali, někdy byly naprosto odlišné a velmi často panoval rozkol i mezi jejími členy. Porota má ale přesto velký vliv a může ovlivnit divákův konečný dojem z představení. v divadle panovala během soutěže specifická atmosféra a někdy diváky zaujal interpret, který by za běžných podmínek v žádné soutěži neuspěl. Nejrůznější (ne)zpěváci, (ne)tanečníci a (ne)umělci svým celkovým vzhledem, příběhem a charismatem upoutali pozornost, ale někdy byla situace taková, že pobavení diváků dosahovalo ironie až sarkasmu.

V rámci projektu „Česko Slovensko má talent“ nedochází na jevišti k velké improvizaci, účinkující mají většinou svá vystoupení pečlivě natrénovaná a odzkoušená. Často se ale stává, že porota nebo moderátoři se chopí iniciativy a překvapí samotné soutěžící, např. nečekaným úkolem nebo požadavkem. V případě stínového představení v podání skupiny Teulis ale možnost improvizace odpadá, protože formace musí být velmi pečlivě nacvičené, důležité je také načasování, jednak kvůli hudbě, jednak kvůli doprovodnému promítání na plátno. Chyba jednoho tanečníka může znamenat zmaření celého vystoupení. Přes plátno je komunikace s publikem omezena, protože tanečníci diváky pouze slyší, ale diváci během představení tohoto typu ani improvizaci neočekávají. Stínové divadlo vyžaduje určitý typ hlediště, nejlépe nasměřované přímo proti plátnu. V Národním divadle v Brně diváci seděli i ze stran, měli tak trochu zhoršené podmínky pro recepci díla a některé tvary a siluety viděli hodně zkresleně a nepřesně. Vzhledem k tomu, že představení ale netrvalo dlouho, diváci tento fakt ustáli a vystoupení si užili i z nepříznivých pozic. Plátno se tak stává specifickým druhem kukátkového jeviště, veškeré dění a jednání se odehrává v jasně vyznačeném prostoru, ze kterého ale tanečníci během vystoupení odchází a znovu do něj vstupují.

Ve srovnání komunikačních možností na úrovních divák-divák a tanečník-tanečník, vychází s většími komunikačními příležitostmi úroveň divák-divák. Tanečníci spolu během představení komunikují tak, jak si to natrénovali, ale přesto jsou v pozoru, aby mohli zareagovat na případný výpadek nějakého kolegy.

7.5 Divadelní znaky v choreografii

- Zvuky - např. tříštění skla, výstřel ze zbraně. Zvuky jsou akustické, přechodné znaky, které se zároveň týkají prostoru, kterým se šíří, a zároveň se mohou týkat herce, pokud je vydává, ale tento případ se v choreografii neobjevuje.
- Hudba - El Tango de Roxanne. Stejně jako zvuky patří hudba mezi akustické, přechodné znaky týkající se zároveň prostoru i herce. Použitá hudba se ale opět vztahuje k prostoru, protože tanečníci nezpívají.
- Lingvistické znaky – text písně. Lingvistické znaky jsou akustické, přechodné a ve většině případů náleží do hercovy sféry, ale v případě tohoto vystoupení patří k hudbě a zároveň zdůrazňují tanec, jednotlivé pohyby a pózy.
- Paralingvistické znaky – jen velmi omezeně v rámci textu písně, jsou akustické, přechodné a také náleží k hudbě.
- Mimické znaky – vizuální a přechodné typy znaků týkající se herce, které se ve stínovém divadle neobjevují. Jen v případě zobrazení detailu hlav, kdy diváci vidí mimiku tváře, ale specifickým způsobem ji tvoří těla tanečníků.
- Gestikulace – vizuální, přechodné a hercovy znaky. V rámci tance jsou velmi důležité a vzhledem k chybějícím mimickým znakům musí být ještě více zjevné.
- Proxemika – vizuální, přechodné znaky a hercovy znaky, které opět v choreografii dominují. Jsou součástí tance a během tvorby všech siluet, stínů a tvarů záleží na vzdálenostech jednotlivých tanečníků, aby byl na plátně viděn požadovaný výsledek.
- Maska – vizuální, dlouhotrvající, hercovy znaky. v představení se neobjevují.
- Vlasy – stejná charakteristika jako u masky a v představení je nalezneme jen velmi omezeně. Hlavní ženská postava má rozpuštěné vlasy, ostatní tanečnice stažené, tak má divák možnost rozeznat hlavní postavu, když nevidí ani tvář, ani kostým.
- Kostým – vizuální, dlouhotrvající, hercovy znaky, které se ve stínovém divadle neobjevují. Šaty ženy opět tvoří těla tanečníků.
- Koncept jeviště – vizuální, dlouhotrvající znaky týkající se prostoru. v případě vystoupení Teulis je koncept jednoduchý a založený na plátně, kde se

odehrává veškerý děj. Přenos znaků na plátno umožňují speciálně rozmístěné světelné zdroje a videoprojekce.

- Dekorace a rekvizity – vizuální, dlouhotrvající, prostorové znaky se tak jak je známe z tradičního divadla, v představení neobjevují, ale tvoří je tanečníci samotní – svými těly a jejich uspořádáním, např. stůl a židle, zbraň apod.
- Osvětlení – vizuální, dlouhotrvající, prostorové znaky. Osvětlení je velmi důležitým prvkem stínového divadla, bez kterého by ani nemohlo vzniknout. Dnešní technologie umožňují použít světla o nejrůznější intenzitě a barvě. Světla jsou umístěna hlavně za plátnem, aby vznikaly stíny, ale i mimo plátno pro umocnění světelné show.

7.6 Typologie znaků

- Přirozené a umělé znaky – na jevišti velmi často dochází ke změně přirozených znaků na umělé a v případě stínového divadla je to tak se všemi znaky. i samotná těla tanečníků a tvary, které jejich pomocí vytváří, se stávají znaky na plátně.
- Ikon, index, symbol – všechny stíny jsou ikony, protože s předměty, které zastupují, jsou svázány skrze svou vnější podobnost (tvar). Gesta a osvětlení jsou indexy, protože na předměty přímo ukazují. Symboly jsou text a další tvary (ikony) zobrazené na plátně, např. symbol srdce, labutě, svíčky apod.
- Metafora, metonymie a synekdocha – metafora se v choreografii objevuje např. skrze symbol srdce. Metonymií je např. zpodobnění hlavní ženské postavy – prostitutky – s venuší, která sice nebyla považovaná za kurtizánu, ale mají některé společné rysy, jako je láska a sexuální touha. Synekdoch je na jevišti během představení spousta. Samotné stíny a siluety jsou jen náznakem a rozehrávají diváckou fantazii a představivost, prostředím se stolem a židlemi je velmi neurčitě a opět nechává rozhodující podíl kreativity na divácích apod.

7.7 Úhly pohledu

- Rychlost - se jevišti různě střídá, během tancování je tempo většinou středně rychlé až rychlé, ale během póz je rychlost na nule a střídají ji fáze klidu. Toto střídání tempa je důležité pro tvorbu znaků, které musí být precizní a provedeny do detailů správně. Pokud by se tanečníci pokoušeli o vytvoření stínů ve velké rychlosti, mohlo by docházet k nepřesnostem a byl by oslaben účinek a efekt těchto znaků. Rychlost pohybů také koresponduje s hudbou, aby během představení mezi těmito složkami nevznikal nesoulad, který by na diváky mohl působit disharmonicky.
- Trvání – se v představení používá často a souvisí s tvorbou formací, které tvoří tanečníci svými těly. Klidové pózy trvají dostatečně dlouho na to, aby je diváci zaznamenali, ale nesetrvávají v útvarech zbytečně dlouho a příběh pokračuje v přiměřeném tempu. Stejně jako rychlost i trvání na jevišti velmi úzce souvisí s hudbou.
- Kinestetická reakce – je spontánní, a proto se ve vystoupení příliš neobjevuje, protože tam jsou všechny pohyby přesně dané a nacvičené. Přesto ale v rámci kinestetické reakce choreografové řeší, kdy se tanečníci pohnou. V případě tance opět pomáhá hudba, ale cit pro pohyb.
- Opakování – se týká čehokoliv na scéně. V představení se opakují např. pohyby během tance tanga, ale neopakují se stejné formace a útvary.
- Tvary – jsou ve stínovém divadle nejdůležitějším prvkem. Křivky, kontury, stíny a siluety tvoří nejrůznější tvary s významy, jejichž prostřednictvím se na scéně vypráví příběh. Během tance jsou stíny dynamické a pohybují se, ale střídají je tvary statické (srdce, „love“, stůl, židle apod.) nebo jen částečně pohyblivé (zbraň, hlavy, svíčka, květina apod.). Nejčastěji se v choreografii objevují tvary těla v prostoru a tvary těla ve vztahu k dalším tělům, ale tvar se posouvá na další úroveň, protože jednotlivá těla pak nejde rozeznat. Vidíme jen výsledný shluk těl, které se transformují do požadovaného útvaru, a jejich tělesnost se vytrácí, aby se později opět dostavila ve formě tance. Tělo se díky

přítomnosti dalšího média a intervenci dalšího aparátu může posunout na jinou úroveň, protože přestává být limitováno svou fyzičností. V podání Teulis jsou i tmavé siluety schopné hrát pestrými barvami.

- Gesta – se ve vystoupení objevují neustále, kromě určitých formací. Tanečníci je tvoří celými svými těly, ale někdy nějaké gesto zvýrazní, např. při hádce, rozbití skleničky, žena v šatech apod. Gesta jsou také velmi výrazná během tance tanga, které to přímo vyžaduje. Gesta chování informují o postavách, časovém období, okolnostech apod. V představení taková gesta odlišují muže a ženu, naznačují starší historické období a netradiční prostředí. Výrazová gesta vyjadřují všechny vnitřní stavy, emoce, touhy, myšlenky apod., v choreografii jimi tanečníci vyjadřují např. zlost, zamilovanost, žárlivost atp.
- Architektura – a fyzický prostor ovlivňují pohyb na scéně zásadním způsobem. Vystoupení se odehrává v prostoru tradičního divadla, jehož budova byla za tímto účelem postavena a jeviště je ohraničeno třemi stěnami, podlahou a stropem. Pohyb se tak musí tvořit s ohledem na tzv. čtvrtou stěnu, odkud scénu pozorují diváci. Slabinou stínového divadla je právě nutnost pozorovat plátno nejlépe z jednoho stanoviště tak, aby ho měl divák přímo před sebou. Plátno také omezuje pohyb v tom smyslu, že se musí uskutečňovat za ním, kdyby tanečníci vystoupili zpoza plátna, už by se nejednalo o stínové divadlo v plném rozsahu, ale představení s jeho prvky. Stínové divadlo by nemohlo vzniknout bez světla, jehož hlavní zdroj je umístěn za plátnem a mezi nimi je prostor, kde se pohybují a tančí tanečníci. Další světla jsou ale i mimo plátno. Barvy byly použity spíše neutrální, jen v určitých výrazných momentech svítla barevná světla v kombinaci s projekcí, např. červená barva během hádky, která je spojena s energií, dynamikou, prudkostí, silou, mocí, s představami ohně, krve, nebezpečí, výstrahy, lásky a hluku. Oranžová s výjevem labutí symbolizuje slavnostní náladu, vyvolává pocit radosti, je spojena s představou slunce, tepla, bohatství, zlata, úrody a očekávání.
- Prostorové vztahy – umožňují expresivně a dynamicky pracovat s různými vzdálenostmi. Při tvorbě formací využívá Teulis

prostorové vztahy nejrůznějším způsobem, ale pro diváka je často skrytý, protože probíhá za plátnem. Svou vzdáleností od světla mohou tanečníci tvořit různě velké stíny s rozmanitými detaily.

- Topografie – se v průběhu vystoupení mění, a kdybychom srovnali např. podlahový graf s grafem, který těmito pohyby vznikne na plátně, zásadně by se lišily. Pohyb za plátnem je specifickým způsobem přenášen na plátno a vytváří zcela novou topografii.

ZÁVĚR

Divadlo je komplexní společenský a umělecký jev, který tvoří kolektivní umělecká tvůrčí činnost. Nejedná se jen o umělecký výtvar, ale také sociální produkt a vzniká spoluprací a společným myšlením individuálních i společenských subjektů. Je místem nejrůznějších druhů a stupňů sociálního střetu a setkávání, vznikají zde nejrůznější situace a má určité postavení mezi sociálními, ekonomickými, kulturními i politickými jevy.

Jak už bylo řečeno, tanec do divadelního umění patří, ale ne zcela neoddělitelně. Naprosto obecně může tancovat kdokoliv, kdekoliv a kdykoliv a stejně tak divadlo může fungovat bez tance. Z historického hlediska je ale patrné, že divadlo přitahuje tanec a naopak. Nejranější rituální podoby divadla zahrnovaly minimálně nejrůznější pohyby, ale i pohyby taneční, tradiční divadelní taneční disciplínou je balet a ještě donedávna diváci navštěvovali kabarety plné kankánového, ale i jiného tance. Tanečníci se od herců liší tím, že na jevišti nepoužívají všechny herecké činnosti, a to hlavně řeč. Co se ale herec snaží vyjádřit mluvou, tanečník se snaží vyjádřit pohybem. Absence jazykové bariéry umožňuje tanci být médiem umělecké zkušenosti a výměny. Tanec může být jen abstraktní a spojen se zážitkem z hudby i z pohybu a působit čistě jen vizuální potěšení. Zároveň ale stejně jako dramatický herec může i tanečník představovat nějakou postavu a taneční vystoupení může mít děj a divákovi vyprávět příběh. Tanečník také může vystupovat sám, ale v divadle se ve většině případů setkáme s tanečními soubory, které divadelní dílo tvoří společně, a proto je kolektivním výtvozem. V tanci se projevuje jak osobnost, tak i kolektivní, národní a lidské hodnoty. Pohybující se lidské tělo vzbuzuje v druhém člověku, který je vnímá, ozvěnu jemných změn napětí pozorovaného jedince. Pozorovatel tak dává vlastní tělesnou odpověď na vnímané pohyby a tato motorická odpověď vysílajícího jedince je schopna vytvořit zvláštní vztahy a vazby mezi divákem a tanečníkem. Vztah mezi tanečníkem a divákem je tedy jiný než mezi divákem a hercem činohry. Během tanečního vystoupení lze často pozorovat, že diváci se např. jemně pohybují do rytmu hudby a kopírují tanečnickovy pohyby, aniž by to věděli. V dnešní době lidé přijímají přibližně 80 % podnětů skrze svůj smysl zraku, toto nadměrné vizuální vnímání může mít za důsledek další zvyšování

zájmu o vizuální žánry v divadle, nebo naopak kompenzaci nedostatku akustických podnětů rozvojem hudebních žánrů.

Oproti médiím, která disponují elektronickou pamětí, divadlo je živé a je živá i jeho paměť. Je proměnné, stejně jako je proměnná herecká i taneční práce a stejně tak i publikum – nikdy nebude žádné představení stejné, bude se lišit obecnost i akce na jevišti, přestože je pilně nacvičená a odzkoušená. Činoherní divadlo, a hlavně to komediální, nabízí asi největší prostor pro improvizaci a dialog mezi herci a diváky. Přesto ani tanečník nám nikdy nenabídne totožný zážitek dvakrát a stejně tak mu diváci nepřipraví naprosto totožnou atmosféru. Zážitek z divadelního díla umocňuje jeho kolektivní charakter, ale zároveň si každý divák uchovává nějaké prožitky jen sám pro sebe.

V čem tkví smysl divadla pro diváky? Může to být opojení jeho atmosférou nebo představením, odpoutání se od skutečnosti apod. Návštěva divadla je také považována za společenskou událost, která vyžaduje určitý vzorec chování, dress code apod. Jsou to ale hlavně lidé, koho opět přitahují lidé. Lidská aktivita, pohyb, komunikace a interakce vždy poutají pozornost a přitahují ostatní. Divadlo je jedinečný umělecký instrument, který má možnosti objasňovat nejrůznější zkušenosti, ale také skutečnost zastírat, přetvářet, a dokonce i v rámci science fiction a fantasy vytvořit nové světy.

Ve srovnání s jinými zeměmi, jak v Evropě, tak mimo ni, v Čechách není příliš velká tradice tanečního divadla, kromě baletu a scénického tance, který je součástí např. muzikálů. Zároveň se většina profesionálních tanečních vystoupení soustředí v metropoli, částečně proto, že regiony nedisponují dostatkem využitelného prostoru. Současné taneční minority se oproti tradičním žánrům nacházejí v izolaci, kde je udržuje nezájem médií, ale i nevědomost potencionální divácké obce. Přestože naše země disponuje hustou divadelní sítí, divadla dávají těmto minoritám jen velmi malý nebo žádný prostor. Přesto se ale už dnes konají akce, festivaly a slavnosti, které se snaží tyto nedostatky vyrovnat, např. festival Tanec Praha, Divadlo Archa, divadlo Ponec, divadlo Alfred ve dvoře, konzervatoř a divadlo Duncan Centre, festival Čtyři dny v pohybu, SE.S.TA, Divadlo29 Pardubice, Bazilika České Budějovice apod. Také se rozšiřuje obec tanečních diváků z řad samotných tanečních center a konzervatoří, ale i z řad běžného publika. Dále je v Čechách velká neprofesionální taneční oblast, která je potencionální diváckou základnou a tanečníci z toho prostředí snadněji přecházejí do

prostředí profesionálního. Tato oblast také přitahuje zahraniční tanečníky i choreografy, kteří přinášejí nové taneční trendy.

I když v Čechách taneční žánry v divadle nejsou tak rozšířené, je tu divadelní tradice obecně opravdu hluboko zakořeněná, dokazují to např. i významní čeští teoretikové na poli divadelní vědy, kvalitní divadelní vzdělání, počet divadel a hlavně jejich návštěvnost. Zimní divadelní, ale i letní sezóna nabízí množství kvalitních a zajímavých představení a i přes vyšší ceny vstupného jsou hlediště často vyprodaná. Na některá představení je velmi obtížné sehnat vstupenky a další inscenace divadla uvádějí již řadu let. Širokou divadelní základnu tvoří děti, pro něž je divadlo u nás velmi rozšířené, oproti některým zemím, např. v Japonsku děti do divadla nechodí téměř vůbec a první zkušenosti s divadelním prostředím mají až ve vyšším věku.

S prohlubováním globalizace a každodenní přítomností masmédií souvisí i problematika rozporu divadla chápaného jako nástroj konzumace umění a divadla chápaného jako nástroj šíření kultury.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *Slovník divadelní antropologie: o skrytém umění herců*. Vyd. 1. Praha: Divadelní ústav a Nakladatelství Lidové noviny, 2000. ISBN 80-7008-109-0.
- BOGART, Anne; LANDAU, Tina. *Úhly pohledu: The Viewpoints Book*. Vyd. 1. Praha: Divadelní ústav ve spolupráci s divadlem Archa, 2007. ISBN 978-80-7008-210-2.
- COHEN, Selma Jeanne. *International Encyclopedia of Dance*. Vol 4. New York: Oxford University Press, 2004. ISBN 0-19-517588-3.
- DVOŘÁK, Jan. *Kreativní management pro divadlo aneb O divadle jinak*. Vyd. 2. Praha: Pražská scéna, 2004. ISBN 80-86102-53-X.
- DVOŘÁK, Tomáš. *Tělo a vizuální technologie*. In: Martina Pachmanová (ed.): *Tělo a fotografie*. Vyd. 1. Praha: Pražský dům fotografie, 1998. ISBN 80-902477-2-5.
- DUNCAN, Isadora. *Tanec*. Praha: Družstvo DÍLO přátel umění a knihy, 1947.
- ECO, Umberto. *Meze interpretace*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 2004. ISBN 80-246-0740-9.
- ELAM, Keir. *The semiotics of theatre and drama*. 1st ed. New York: Methuen & Co., 1980. ISBN 0-416-72050-1.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *The semiotics of theater*. 1st ed. Indiana: Indiana University Press, 1992. ISBN 0-253-32237-5.
- GORDON, Edward. *O divadelním umění*. Vyd. 1. Praha: Divadelní ústav, 2006. ISBN 80-7008-204-1.
- HOŘÍNEK, Zdeněk. *Drama, divadlo, divák*. Vyd. 3. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012. ISBN 978-80-7460-026-5.
- HYVNAR, Jan; PERKNER, Stanislav. *Řeč dramatu*. Vyd. 1. Praha: Horizont, 1987.
- JENČÍK, Joe. *Tanec a jeho tváření*. Praha: Zátíší, knihy srdce i ducha, 1926.
- JIRÁK, Jan; KÖPPLOVÁ, Barbara. *Masová média*. Vyd. 1. Praha: Portál, 2009. ISBN 978-80-7367-466-3.
- JOVIĆEVIĆ, Aleksandra; VJANOVIĆ, Ana. *Úvod do performativních studií*. Vyd. 1. Bratislava: Divadelní ústav, 2012. ISBN 978-80-89369-24-9.

KLÍMA, Miloslav a kol. *Divadlo a interakce*. Vyd. 1. Praha: Pražská scéna, 2006. ISBN 80-86102-51-3.

KLÍMA, Miloslav a kol. *Divadlo a interakce II*. Vyd. 1. Praha: Pražská scéna, 2007. ISBN 978-80-86102-63-4.

KLÍMA, Miloslav a kol. *Divadlo a interakce III*. Vyd. 1. Praha: Pražská scéna, 2008. ISBN 978-80-86102-66-5.

KLÍMA, Miloslav a kol. *Divadlo a interakce IV*. Vyd. 1. Praha: Pražská scéna, 2010. ISBN 978-80-86102-70-2.

KLÍMA, Miloslav a kol. *Divadlo a interakce V*. Vyd. 1. Praha: Pražská scéna, 2011. ISBN 978-80-86102-73-3.

KLÍMA, Miloslav a kol. *Divadlo a interakce VI*. Vyd. 1. Praha: Pražská scéna, 2012. ISBN 978-80-86102-75-7.

KLÍMA, Miloslav a kol. *Divadlo a interakce VII*. Vyd. 1. Praha: Pražská scéna, 2013. ISBN 978-80-86102-80-1.

KRÖSCHLOVÁ, Eva. *Jevištní pohyb: herecká pohybová výchova*. Vyd. 2. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 1988. ISBN 80-85883-32-5.

KRÖSCHLOVÁ, Jarmila. *Výrazový tanec: taneční tvorba*. Vyd. 1. Praha: IPOS-ARTAMA, 2002. ISBN 80-7068-106-3.

KŘIVOHLAVÝ, Jaro. *Jak si navzájem lépe porozumíme*. Vyd. 1. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1988.

LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Vyd. 1. Bratislava: Divadelný ústav, 2007. ISBN 978-80-88987-81-9.

LEIGH FOSTER, Susan. *Reading dancing*. 1. ed. Berkley, Los Angeles, London: University of California Press, 1986. ISBN 0-520-05549-7.

MÁČIKOVÁ, Adriana. *Proč a pro koho hrát divadlo*. Praha, 2011. Diplomová práce na Akademii múzických umění v Praze, na divadelní fakultě, na katedře alternativního a loutkové divadla. Vedoucí diplomové práce Markéta Kočvarová.

MACQUAIL, Denis. *Úvod do teorie masové komunikace*. Vyd. 1. Praha: Portál, 1999. ISBN 80-7178-200-9.

MAYDL, Přemysl. *Psychologie a sociologie divadla*. Vyd. 1. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978.

MISTRÍK, Jozef. *Pohyb ako reč*. Vyd. 1. Bratislava: Národné divadelné centrum, 1988. ISBN 80-222-0267-3

- MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie* [I]. Vyd. 2. Brno: Host – vydavatelství, s. r. o., 2007. ISBN 978-80-7294-239-8
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky*. Vyd. 2. Praha: Odeon, 1971
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Umělecké dílo jako znak. Z univerzitních přednášek 1936 – 1989*. 3. Svazek edice Theoretica & historica. Praha: Ústav Pro Českou Literaturu Av ČR, V. v. i., 2008. ISBN 978-80-85778-62-5.
- OSOLSOBĚ, Ivo. *Divadlo, které mluví, zpívá, tančí*. Vyd. 1. Praha: Supraphon, 1974.
- OSOLSOBĚ, Ivo. *OstENZE, hra, jazyk*. Vyd. 1. Brno: Host – vydavatelství, s. r. o., 2002. ISBN 80-7294-076-7.
- OSOLSOBĚ, Ivo. *Principa parodica totiž posbírané papíry převážně o divadle*. Vyd. 1. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2007. ISBN 978-80-7331-082-0.
- POLÁKOVÁ, Marta. *Sloboda objavovať tanec*. Vyd. 1. Bratislava: Divadelní ústav, 2010. ISBN 978-80-89369-23-2.
- PRESTON-DUNLOP, Valerie. *A Handbook for Modern Educational Dance*. Second edition. London: A&C Black, 1994. ISBN 978-0823802470.
- RAY, Jan. *Jak se dívat na tanec*. Vyd. 1 Praha: Vyšehrad, 1947.
- SCHECHNER, Richard. *Performancia: teórie, praktiky, rituály*. Vyd. 1. Bratislava: Divadelní ústav, 2009. ISBN 978-80-89369-11-9.
- SIBLÍK, Emanuel. *Tanec*. Vyd. 1. Praha: Unie, 1917.
- SLÁDEK, Ondřej (ed.). *Performance – performativita*. Vyd. 1. Praha: Ústav Pro Českou Literaturu Av ČR, V. v. i., 2010. ISBN 978-80-85778-76-2.
- SŁAWIŃSKA, Irena. *Divadlo v současném myšlení*. Vyd. 1. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 2002. ISBN 80-902482-6-8.
- STILES, Kristine. *Performance*. In: NELSON, Robert S; SHIFF, Richard. *Kritické pojmy dejín umenia*. Vyd. 1. Bratislava: Slovrat; Centrum súčasného umenia, 2004. ISBN 80-7145-978-X.
- ŠPANIHELOVÁ, Magda. *Srceen dance: tělo pro kameru*. Vyd. 1. Casablanca: Praha, 2010. ISBN 978-80-87292-09-9.
- TÓTH, Štefan. *Tanečné písmo, metodický príspevok pre zápis tanečného pohybu*. Vyd. 1. Bratislava: Nakladateľstvo Slovenskej akadémie vied a umení, 1952.
- Zárubová-Pfeffermannová, Noemi. *Gesta a mimika*. Vyd. 1. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2008. ISBN 978-80-7331-128-5.

ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. Vyd. 2. Praha: Panorama, 1987.

ŽANTOVSKÁ, Irena. *Divadlo jako komunikační médium*. Vyd. 1. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2012. ISBN 978-80-7331-243-5.

ŽANTOVSKÁ, Irena. *Rétorika – teorie a praxe*. Vyd. 1. Praha: UJAK, 2008. ISBN 978-80-86723-57-0.

ŽIKOVSKÁ, Petra. *Autorskoprávní ochrana choreografií v ČR*. In: kolektiv autorů: *Ozvěny tance*. Vyd. 1. Praha: Akademie múzických umění v Praze, hudební fakulta, 1998. ISBN 80-85883-40-6.

SEZNAM PŘÍLOH

Příloha č. 1 – CD s videem vystoupení taneční skupiny Teulis