

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Bakalářská práce

Reprezentace divadla v seriálu *Euforie*

Božena Gunárová

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Lukáš Kubina, Ph.D.

Studijní program: Filmová studia a Divadelní studia

Olomouc 2024

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/diplomovou práci na téma *Reprezentace divadla v seriálu Euforie* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

1.5. 2024

.....

podpis

Ráda bych touto cestou vyjádřila poděkování Mgr. Lukáši Kubinovi, Ph.D., za jeho cenné rady a trpělivost při vedení mé bakalářské práce. Zároveň bych chtěla poděkovat mojí rodině a přátelům za každodenní podporu.

Obsah

ÚVOD.....	6
1 DEFINICE MÉDIA	9
1.1 ŠÍŘE TÉMATU.....	9
1.2 DĚLENÍ MÉDIA	10
1.2.1 MÉDIUM PODLE KOTTEHO A BALMEHO	10
1.3 DIVADELNÍ MÉDIUM V MÉDIU SERIÁLU	12
2 INTERMADIALITA	13
2.1 ŠÍŘE TÉMATU.....	13
2.1.1 INTERMADIALITA PODLE CHRISTOPHERA BALMEHO	14
3 KOMPARACE TELEVIZE A DIVADLA	16
3.1 ROZDÍLY MEZI TELEVIZÍ A DIVADLEM	16
3.1.1 PUBLIKUM – TĚLESNOST.....	17
3.1.2 VIRTUÁLNÍ PROSTOR – ŽIVOST	17
3.1.3 OPAKOVATELNOST – POMÍJIVOST.....	19
4 MÉDIUM STREAMOVACÍCH PLATFORM	21
4.1 HBO	21
4.2 HBO MAX	22
5 PREZENTACE DIVADLA JAKO MÉDIA V JINÝCH MÉDIÍCH	23
5.1 VNÍMÁNÍ DIVADLA JAKO INSTITUCE/UDÁLOST	23
5.2 DIVADLO JAKO KOMUNIKAČNÍ KANÁL	23
6 ANALÝZA INSCENACE.....	25
6.1 PŘEDSTAVENÍ.....	26
6.1.1 EUFORIE.....	26
6.1.2 DIVADLO A KRUTOST	28
6.1.3 FABULE A TÉMA PŘEDSTAVENÍ <i>OUR LIFE</i>	30
6.1.4 SYŽET DÍLU	30
7 ÚVAHY O DEFINICI PŘEDSTAVENÍ ERIKY FICHER-LICHTE V POROVNÁNÍ S PŘEDSTAVENÍM <i>OUR LIFE</i>	32
7.1 MEDIÁLNÍ STRÁNKA	33
7.1.1 VNÍMÁNÍ FASÁDY POSTAV	35
7.2 MATERIÁLNÍ STRÁNKA	37
7.2.1 PROSTOROVÁ STRÁNKA	37
7.2.2 TĚLESNÁ STRÁNKA.....	39

7.3 ZVUKOVÁ STRÁNKA	40
7.4 SÉMIOTICKÁ STRÁNKA	42
7.4.1 NABOURÁNÍ PŘEDSTAVENÍ – MOCENSKÝ ZÁPAS.....	43
7.4.2 TÝMY V SERIÁLU <i>EUFORIE</i> PŘI PŘEDSTAVENÍ <i>OUR LIFE</i>	44
7.5 ESTETICKÁ STRÁNKA	46
ZÁVĚR.....	49
Seznam použitých pramenů a zdrojů.....	50

ÚVOD

Mnoho lidí chodí do divadla nebo sleduje televizi, ale nikdy si neuvědomují si, jak moc je tato média ovlivňují a jak k nim promlouvají. Nejvíce zasažitelný článek lidstva je teď momentálně ten nejmladší, a to Generace Z, do které spadá skupina lidí, která se narodila mezi lety 1997-2009. Dominantním médiem pro tuto generaci je v současnosti televize, resp. streamovací platformy a sociální sítě, jako je Tik Tok, Instagram atp.

Podle statistiky, kterou uvádí ČSÚ k roku 2023, byla největší zastoupená skupina diváku, kteří sledují streamovací služby, ve věku od 16-24 let. Ze statistik vyplývá, že na placených platformách sledovalo filmy nebo seriály 35 % osob.¹ Nárůst počtů diváků streamovacích platform souvisí s pandemií covidu-19, kdy opatření nedovolovalo vycházet, a tak si lidé kulturu museli nahrazovat jinak.

Pro mou práci je důležitější druhá série seriálu, která se vysílala ke konci covidové doby, kdy už se hygienická opatření uvolňovala. Sledování obou sérií seriálu *Euforie* bylo spojené s nedočkavým kolektivním čekáním na nový díl, které doprovázela bohatá diskuse fanoušků seriálu na sociálních sítích. S lehkou nadsázkou lze říct, že všichni čeští fanoušci společně čekali na druhou hodinu ráno, kdy jednou týdně vycházel nový díl.

Když seriál vyšel, neměla jsem o něm takové ponětí. Začala jsem se na něj koukat bez jakéhokoliv nátlaku sociálních sítí a trendů spojených s ním. Viděla jsem ale některé trendy, které interpretovali postavy jako svůj vzor a později jsem narazila na příspěvek, který prezentoval estetickou stránku, to bylo jediné, čím mě seriál na začátku zaujal. Čekání na druhou sérii a zjištění, že pro jeho příběh hraje důležitou roli divadelní představení mi vnuklo jen v dané chvíli nápad, že na něčem tak propracovaném a uchvátaném postavím svoji bakalářskou práci.

Abych to lépe specifikovala, ve své práci se chci zabývat tím, jak promlouvá jedno médium v jiném médiu. Konkrétně mě bude zajímat, jak je médium divadla reprezentováno v jednom z dominantních médií současnosti – televizním seriálu. Pro mou případovou studii

¹ CIESLAR, Jan. (2023). *Český statistický úřad*. Dostupné z: <https://www.czso.cz/csu/czso/v-cesku-pouzivacych-telefony-jiz-82-osob> Citováno 30.04.2024

jsem si zvolila seriál *Euphoria* (2019) vysílaný na streamovací platformě HBO Max, konkrétně dva díly tohoto seriálu, ve kterých hraje důležitou úlohu divadelní představení.

Mým cílem tedy je představit, k čemu TV seriály používají identitu divadelního média a jeho specifickou vlastnost, kterou bychom mohli označit jako divadelnost, jakou funkci má tato divadelnost pro vyjádření a komunikaci.

Vybrala jsem si toto téma, abych ukázala, jak specifické divadlo je a jak může fungovat jako komunikační „kanál“².

Seriál *Euforie* jsem pro analýzu zvolila, jelikož zajímavým způsobem interpretuje médium divadla a plně využívají re-mediací stvořenou identitu divadla. Seriál jsem si vybrala taky proto, že jde v současnosti o jeden z nejsledovanějších seriálů pro mládež. A také proto, že jde o signifikantní příklad využití divadelního představení v příběhu seriálu, přičemž samotné divadelní představení má v celém příběhu významnou úlohu.

Abych vysvětlila vztah mezi médii divadla a televizního seriálu, v první části práce nabídnu definici média, kdy budu vycházet z definice pojmu médium od švýcarského teatrologa a profesora Andrease Kotteho, který o médiu mluví ve své knize *Divadelní věda*, jakožto o něčem nacházejícím se ve středu, střední.³ V další části se budu věnovat otázce intermediality, abych v poslední části aplikovala konkrétní přístupy na příkladu seriálu *Euforia* a v něm inscenovaného představení *Our Life*. Dále budu vycházet z tezí amerického teatrologa Philipa Auslandera, který popisuje intermedialitu ve své knize *Intermediality in Theatre and Performance*.⁴ Následně budu pracovat s knihou *Medium se vždy rodí dvakrát*, kterou napsal André Gaudreault spolu Philippem Marionem.⁵ A v

² KOTTE, Andreas. *Divadelní věda: úvod*. 1. vyd. Praha: KANT pro AMU v Praze, (2010). 216 s. Disk. Velká řada; sv. 13.. Str. 171

³ KOTTE, Andreas. *Divadelní věda: úvod*. 1. vyd. Praha: KANT pro AMU v Praze, (2010). 216 s. Disk. Velká řada; sv. 13.. Str. 169

⁴ AUSLANDER, Philip. *Liveness: performance in a mediatized culture*. 2nd ed. London: Routledge, ©2008. xiii, 208 s.

⁵ MARION, Phillipe a GAUDREAULT, André. Médium se rodí dvakrát. In: SZCZEPANIK, Petr. *Nová filmová historie antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Herrmann, 2004.

neposlední řadě mi bude nápomocný přístup novozélandského teatrologa Christophera Balmeho, který představil v knize *Úvod do divadelnej vedy*.⁶

⁶ BALME, Christopher B. *Úvod do divadelnej vedy*. 5. nanovo prepracované a rozšírené vydanie. Bratislava: Divadelný ústav, 2018. 350 stran. Svetové divadlo.

1 DEFINICE MÉDIA

Předmětem mé práce je prezentace a analýza divadelního představení v seriálu. Znamená to, že se mísí dvě média dohromady. Proto, abych mohla tento vztah mezi médiem divadla a televizního seriálu analyzovat, považuji za důležité se na začátku věnovat definici média.

1.1 ŠÍŘE TÉMATU

Vnímání média je subjektivní a zakládá se na naší předešlé zkušenosti a nasbíranými znalostmi, vyjadřuje se Anderase Kotte na začátku sedmé kapitoly nazvané *Rozhraní s médii* v knize *Divadelní věda* z roku 2010. Tyto dva autory jsem si vybrala, jelikož patří do seznamu tvůrců, kteří ve svých knihách a textech představují „úvod“ do divadelní vědy a jejich snahou je vysvětlit a představit tuto problematiku.

Andreas Kotte píše, že většina odborníků definuje médium jako „stroj“, kam patří třeba televize, počítač, počítačové hry, dále taky spirituální médium. Všechny tyto slova či slovesa mají společný či podobný význam: „slovesa jako komunikovat, reprezentovat, ukládat a uchovávat, masově propagovat, či technologicky kódovat či přenášet.“⁷

Jedná se tedy o velmi široké spektrum „strojů“, od médií v biologii, označující látky pro kultivaci buněk až po fenomény z umělecké oblasti.

Obecné bývá definice média odvozována z významu latinského slova *medius*, které znamená nacházející se ve středu, či prostřední. Jak podotýká Andreas Kotte, pro konkrétní určení média je nutné zaměřit se na to „mezi jakými jevy se médium nalézá.“⁸

⁷ MÜLLER, Richard. CHUDÝ, Tomáš a kol. *Za obrysy média. Literatura a medialita*. Karolinum. 2020. 666. stran. Str. 33

⁸ KOTTE, Andreas. *Divadelní věda: úvod*. 1. vyd. Praha: KANT pro AMU v Praze, (2010). 216 s. Disk. Velká řada; sv. 13. Str. 169

Médium podle Kotteho ale není pouze technickým nástrojem, ale má rovněž kulturní, společenské a historické aspekty, které ovlivňují způsob, jakým se umělecká díla vytvářejí a jak jsou interpretována publikem.⁹

1.2 DĚLENÍ MÉDIA

1.2.1 MÉDIUM PODLE KOTTEHO A BALMEHO

Podle Andree Kotteho, lze tedy médium chápat jako prostředek, který umožňuje sdílení informací mezi autorem a publikem a který má své vlastní charakteristické vlastnosti a omezení. Médium je podle Kotteho spjato s konkrétními formami umění, jako je například divadlo, literatura, film nebo vizuální umění, a tyto formy umění mají každá své vlastní médium.

Andreas Kotte uvádí kategorizaci médií německého novináře Harryho Prose, do tří druhů, na základě jejich vztahu mezi „odesílatelem a příjemcem“.

Jako první uvádí primární oblast, kam zařazuje právě divadlo a tanec, kdy ve vztahu mezi „odesílatelem a příjemcem“ nemusí být žádný přístroj. Dále podle něj máme sekundární média, kdy je nutno aby měl „přístroj“ jen odesílatel, jedná se například o kouřové signály, vlajkové signály nebo psané/tištěné texty. A následné terciální oblast, která vyžaduje „přístroj“ jak na straně odesílatele, tak recipienta, kam řadíme film, gramofonovou desku, počítač.¹⁰

Odlíšný přístup k definici vztahu mezi divadlem a médií nabízí novozélandský teatrolog Christopher Balme, který problematiku mediality v divadle rozděluje do dvou

⁹ KOTTE, Andreas. *Divadelní věda: úvod*. 1. vyd. Praha: KANT pro AMU v Praze, (2010). 216 s. Disk. Velká řada; sv. 13. Str. 170

¹⁰ Tamtéž. Str. 170

základních tendencí, kdy se problematika chápe, jako „ukládání, přenos a recepce informací“ a „vztahem mezi technologií a lidským tělem, respektive lidskou schopností.“¹¹

Christopher Balme v knize *Úvod do divadelnej vedy* píše, že „...divadlo od počátku 20. století nachází v neustálé výměně a zesíleném konkurenčním vztahu vůči ostatním médiím, divadelně vědní bádání se až donedávna zdráhalo prohlásit vzájemné vztahy mezi nimi za předmět výzkumu.“¹² Divadelní věda podle Balmeho podnikla několik intenzivních pokusů redukovat pojem divadla na minimální formulku Erica Bentleyho, která zní: A hraje B, zatímco C sleduje. Divadelní věda se pokoušela držet si od těla všechny ostatní formy mediálních příbuzenských vztahů, teoretické vymezení předmětu bádání koncem 60. let 20. století odpovídalo vývoji v oblasti divadelní estetiky.¹³

Dále se Balme vyjadřuje k vztahu média jako techniky a média jako lidského těla. „Otázka vztahu mezi technikou a lidským tělem poskytuje divadelní vědě v současnosti bod k teorii médií.“¹⁴ Tuto tezi podkládá argumentem mediálního vědce Knuta Hicketiera, který říká, že „...pro literárně a uměnovědné použití pojmu média, pod které lze zahrnout i divadelní vědu, zatím technický aspekt nehrál důležitou, resp. žádnou roli...“¹⁵

Dle informací, které sdílí Ch. Balme, lze říct, že doposud schází v divadelní teorii větší pozornost věnovaná „formě zprostředkování ovlivněné faktory techniky přístrojů.“¹⁶

Balme vyzývá k širšímu intermediálnímu pojetí divadla, které oproti Kottemu považuje za médium, navrhuje opustit od hledání mediální specifičnosti jednotlivých médií, ale navrhuje orientovat výzkum na hledání vztahů mezi nimi.¹⁷

Ve své práci se zaměřuji na hledání tohoto vztahu, přičemž využívám jak konceptu intermediality, který nabízí Ch. Balme, ale i esencialistických definicí divadla a divadelnost

¹¹ BALME, Christopher B. *Úvod do divadelnej vedy*. 5. nanovo prepracované a rozšírené vydanie. Bratislava: Divadelný ústav, 2018. 350 stran. Svetové divadlo. Str. 237

¹² BALME, Christopher B. *Úvod do divadelnej vedy*. 5. nanovo prepracované a rozšírené vydanie. Bratislava: Divadelný ústav, 2018. 350 stran. Svetové divadlo. Str. 235

¹³ Tamtéž. Str. 235

¹⁴ Tamtéž. Str. 238

¹⁵ Tamtéž. Str. 238

¹⁶ Tamtéž. Str. 238

¹⁷ Tamtéž. Str. 244

A. Kotteho. Vymezení divadelní mediality Eriky Fischer-Lichte, která na rozdíl od Balmeho hledá specifikum divadla v jeho odlišnosti od jiných médií. Tento přístup mi pomůže popsat, jak je v televizním seriálu reprezentována specifická identita média divadla v širších kulturních, společenských a produkčních souvislostech. Této problematice se budu podrobněji věnovat v následující části.

1.3 DIVADELNÍ MÉDIUM V MÉDIU SERIÁLU

Jelikož jsem si vymezila definici divadelního média a předmětem mé práce je mísení dvou médií, je potřeba se zabývat otázkou, k čemu dochází, když se média prolínají či různě kontaminují.

Médium divadla je v *Euforii* ukazováno skrz divadelní představení. Na úvod je třeba říci, že postavy v seriálu jasně rozpoznávají médium divadla, jako něco unikátního, jasně odlišitelného od jiných médií. Samotná režisérka divadelní inscenace identifikuje schopnosti divadelního představení, které bychom mohli označit jako „specifickou schopnost přenosu informací“ – tj. jako zvláštní komunikační kanál.

Balme v uvedené publikaci nabízí rozlišování mezi jednotlivými médii na základě jejich fikčního statusu, dramaturgie, mediální specifičnosti nebo statusu herce. Formou tabulky se snaží o komparaci divadla s jinými médii. Pokud budeme pracovat s Balmeho tabulkou, kterou prezentuje ve své knize, pracujeme s divadlem, jehož status produktů je výhradně fikční.¹⁸ Můžeme tedy shrnout, že se díváme na fikční svět, ve fikčním světě.

¹⁸ BALME, Christopher B. *Úvod do divadelnej vedy*. 5. nanovo prepracované a rozšírené vydanie. Bratislava: Divadelný ústav, 2018. 350 stran. Svetové divadlo. Str. 239

2 INTERMADIALITA

Tématem mé práce je způsob prezentace a definice média v jiném médiu. Prolínání jednoho média s druhým, lze označit pojmem intermedialita a proto je nutné představit tento pojem, s kterým se bude ještě pracovat.

Jak píše Ch. Balme, odborná diskuse na téma intermedialita a mísení médií začala v 80. letech 20. století a „nejprve se zaměřila na vzájemné vztahy textu a obrazu a později na vztahy mezi literaturou a filmem“.¹⁹

Podle teoretiků médií Philippea Mariona a Andrého Gaudreaulta lze intermedialitu chápat jako proces vytváření nových forem umění skrze propojení a kombinaci různých uměleckých médií. Tento proces umožňuje vytvářet nové umělecké výrazy a otevírá prostor pro nové způsoby interpretace a vnímání uměleckých děl. Intermedialita je tedy podle Mariona spojováním, prolínáním a kombinováním různých uměleckých médií a jejich specifických vlastností, jako jsou například zvuk, obraz, pohyb nebo slovo.²⁰

2.1 ŠÍŘE TÉMATU

Jedním z prvních, kdo s pojmem intermedialita začal pracovat, byl v 60. letech 20. století umělec a teoretik Dick Higgins. Jeho pojetí ovlivnilo praktickou tvorbu, ale také dal podněty k teoretizování nové části médií a to tzv. nová média. Jak dodávají Gaudreault a Marion

„(s)lova „intermedia“ a „intermediální“ se pak vynořila až v polovině 60. let minulého století ve stati Synesthesia and Intersenses: Intermedia a krátce poté v jakémsi programovém

¹⁹ BALME, Christopher B. *Úvod do divadelnej vedy*. 5. nanovo prepracované a rozšírené vydanie. Bratislava: Divadelný ústav, 2018. 350 stran. Svetové divadlo Str. 244

²⁰ MARION, Phillipe a GAUDREAUULT, André. Médium se rodí dvakrát. In: SZCZEPANIK, Petr. *Nová filmová historie antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Herrmann, 2004. Str. 443

prohlášení Statement on Intermedia amerického hudebního skladatele, výtvarníka, básníka a typografa, Dicka Higginse,(...)“²¹

Tento pojem se v Higginsově analýze týká především vztahů mezi tradičními médii jako je divadlo, literatura, film, malba a novějšími médii jako jsou počítačové hry, internetové aplikace, interaktivní umění a další. Tento pojem potom může využívat prvky různých médií a uměleckých forem, aby vytvořilo nový význam a způsob vnímání.

2.1.1 INTERMEDIALITA PODLE CHRISTOPHERA BALMEHO

Vraťme se, ale ještě k definici intermediality německého teatrologa Christophera Balme, která nám nabízí pohled akcentující pojetí mediality v divadelních studiích. Balme představuje intermedialitu jako proces, při kterém dochází k prolínání a kombinaci různých druhů médií a výrazových prostředků, jako jsou zvuk, obraz, pohyb, slovo, gesto, vizuální efekty a další. „Intermedialita“ dle Balmeho „v užším smyslu označuje přenesení konvencí jednoho nebo více médií do jiného média.“²²

Tento proces vede k vytváření nových uměleckých výrazů a nových způsobů komunikace s diváky. Balme zdůrazňuje, že intermedialita představuje „...každý přenos látky nebo textového segmentu z jednoho média do jiného.“²³ a dále taky, že „Intermedialita vzniká tehdy, když se pokoušíme estetické konvence nebo zvyklosti zrakového nebo sluchového vnímání jednoho média realizovat v médiu jiném.“²⁴

S konceptem intermediality blízce souvisí tzv. re-mediace o které píše J. D. Bolter a R. Grusin ve své publikaci týkající se tohoto pojmu říká. „Reprezentaci jednoho média druhým můžeme opět označit jako remediaci a budeme dále tvrdit, že remediace je charakteristickým rysem digitálních médií.“²⁵

²¹ SCHNEIDER, Jan a KRAUSOVÁ, Lenka. *VYBRANÉ KAPITOLY Z INTERMEDIALITY*. Vydala a vytiskla Univerzita Palackého v Olomouci, 2008. Str. 7

²² BALME, Christopher B. *Úvod do divadelnej vedy*. 5. nanovo prepracované a rozšírené vydanie. Bratislava: Divadelný ústav, 2018. 350 stran. Svetové divadlo. Str. 244

²³ Tamtéž. Str. 244

²⁴ Tamtéž. Str. 244

²⁵ BOLTER, Jay David a Richard GRUSIN. *Imediace, Hypermediace, Remediace*. In: *Teorie vědy*, (2005), s. 30. Dostupné z: http://is.muni.cz/el/1423/jaro2012/ZURs203/um/Literatura/bolter_a_grusin_-

Na konkrétním příkladu seriálu *Euforie* tedy můžeme sledovat oba přenosy najednou. Co se týče přenosu látky, dramatický text, jehož autorkou je postava Lexi ze seriálu, je převeden na jeviště. Za druhé můžeme sledovat využití estetických konvencí média divadla, vycházející ze spolupřítomnosti herců a diváku – A hraje B a všechno sleduje C. Na konkrétní propojení fikčního světa a každodenního světa v seriálu se podíváme v následujících kapitolách, kdy tyto světy budeme rozdělovat do časových rovin seriálu.

3 KOMPARACE TELEVIZE A DIVADLA

Vztahem mezi divadlem a televizí se zabýval americký teatrolog P. Auslander, který pro určení rozdílu mezi těmito médii věnuje pozornost vztahu mezi živostí („liveness“) a záznamem. To je pro mou práci důležitý aspekt, protože v seriálu se pracuje se vztahem mezi živostí a fikcí. Tyto kategorie pak Auslander chápe jako společensky a historicky vytvořené kategorie živého a zaznamenaného jsou definovány ve vzájemně se vylučujícím vztahu, neboť pojem živého je založen na absenci záznamu a určujícím faktem zaznamenaného je absence živého.²⁶

Když jsme si představili pojmy, jako jsou médium a intermedialita, je nyní na místě se zabývat nekonkrétním a jen obecným porovnáním média televize, resp. televizního seriálu a divadla, resp. divadelního představení. V této kapitole budu popisovat, jak se již zmiňovaná média liší, a co je pro ně specifické. Z předešlých informací vyplývá, jak se na pojmy a celou problematiku můžeme dívat a nyní je důležité vyzdvihnout konkrétní rozdíly, které definují samotné médium.

V následující části budu vycházet z definic, které hledají definici média divadla v jeho ontologické podstatě. Vybrala jsem konkrétní definici, na níž staví také Erika Fischer-Lichte.

3.1 ROZDÍLY MEZI TELEVIZÍ A DIVADLEM

Obecně lze říct, že televize a divadlo jsou dvě různá média, která se liší nejen v rámci jejich prezentace obsahu, ale i v tom, jakým způsobem publikum tato média vnímá. Televizní programy jsou natočeny a editovány, zatímco divadelní představení jsou živá a odehrávají se přímo na jevišti, v jejich případě často mluvíme o jasně vymezeném jevištním prostoru a prostoru hlediště. To znamená, že rozdílnost můžeme vidět v odlišné prezentaci obsahu, ale také v otázce jejich recepce, tj. v tom, jakým způsobem je vnímá a konzumuje publikum.

²⁶ AUSLANDER, Philip. *Liveness: performance in a mediatized culture*. 2nd ed. London: Routledge, ©2008. xiii, 208 s.. Str. 3

3.1.1 PUBLIKUM – TĚLESNOST

Prvním rozdílem je publikum. Divadelní představení je živý a interaktivní zážitek, při kterém se publikum nachází v blízkosti herců a může s nimi komunikovat. Erika Fischer-Lichte tento fenomén v již zmiňované knize nazývá spolupřítomnost.

Mezi rozdíly patří i fakt, že divadlo se spoléhá na sílu hereckého výkonu, zatímco televize může využívat různé efekty, včetně digitálních efektů a postprodukce, aby vytvořila určitou atmosféru. Televize může také využívat různé kamerové úhly a záběry k tomu, aby divákům poskytla detailnější pohled na situace, které jsou předmětem vysílání. Na druhou stranu televizní programy jsou určeny k pasivnímu sledování a divák je vzdálen od děje.

Christopher Balme v knize *Úvod do divadelnej vedy* rozdíly mezi divadlem a jinými médii vidí mimo jiné v odlišném statusu herce, přičemž píše, že status herec v divadle je v bezprostřední produkci a bezprostředním vnímání (tady a teď), zatímco status herec v televizním seriálu a ve filmu vidí v efektu reálného – fotografovaného těla.²⁷

Tohle se v seriálu v našem případě mísí dohromady. My jakožto diváci seriálu vidíme status herce jako fotografovaného těla, těla (postavy) v seriálu vidí statusy herců v divadelním představení jako bezprostřední produkci.

3.1.2 VIRTUÁLNÍ PROSTOR – ŽIVOST

Dalším rozdílem mezi divadlem a televizí je to, že divadelní představení jsou obvykle prezentována v reálném čase, zatímco televizní pořady jsou často rozděleny do kratších segmentů, které mohou být upravovány, přerušovány reklamami a tak dále. Andreas Kotte mluví a popisuje tento rozdíl jako situaci, kdy vzájemné jednání osob a vztah mezi nimi se odehrává ve sejném čase a na stejném místě.²⁸

Balme dále zmiňuje rozdíly ve fikčním statusu mediálního produktu. Uvádí, že v sobě mají jisté rozdíly, které se také týkají fikčního statusu produktu nebo statusu herce.²⁹

²⁷ BALME, Christopher B. *Úvod do divadelnej vedy*. 5. nanovo prepracované a rozšírené vydanie. Bratislava: Divadelný ústav, 2018. 350 stran. Svetové divadlo. str. 239

²⁸ KOTTE, Andreas. *Divadelní věda: úvod*. 1. vyd. Praha: KANT pro AMU v Praze, (2010). 216 s. Disk. Velká řada; sv. 13. Str.12

²⁹ BALME, Christopher B. *Úvod do divadelnej vedy*. 5. nanovo prepracované a rozšírené vydanie. Bratislava: Divadelný ústav, 2018. 350 stran. Svetové divadlo. Str. 239

Christopher Balme píše, že, co se týče fikčního statusu produktu, je divadlo výhradně fikční. U filmu rozlišujeme dokument a hraný film, u televize je to v porovnání s rozhlasem (koexistence „čisté“ informace a „čisté“ fikce s hodně kontaminací).³⁰

V mé práci se zabývám specifickým médiem streamovací televize, které nezprostředkovává zpravodajství, ale přesto nabízí produkty, které mají blízko k „čisté“ informaci, jako jsou některé dokumentární filmy nebo seriály, ale zároveň nabízí produkty „čisté“ fikční, kam se řadí právě seriál *Euforie*.

Co se týče historie živosti v médiu, Philip Auslander píše, že raný film se inspiroval divadlem a vše vycházelo z divadla. To znamenalo, že herci většinou začínali v divadle a pak následně svou praxi provozují ve filmovém průmyslu. Na historickém vývoji vztahu mezi médii můžeme pozorovat způsob, jakým si otázku živosti jednotlivá média přebírala.³¹

Dále ale píše, že zatímco film mohl napravit divadlo pouze na těchto strukturálních úrovních, televize mohla napravit divadlo na ontologické (týkající se bytí) úrovni díky svému nároku na bezprostřednost.³² Naznačil, že televizi, která pouze nepřenáší předchozí formy, ale spíše je rekonstruuje, už nelze vnímat jako prvek našeho kulturního prostředí, ale že ji je třeba vnímat jako prostředí samo o sobě.³³

V současné podobě HBO a její recepce, je tato bezprostřednost diskutabilní. Nejde o živé vysílání, většinou nejde ani o situaci, kdy by v jeden čas seriál sledovalo velké množství diváku, jak je to v případě „klasické“ televize, přesto, že model, kdy jsou jednotlivé díly vysílány v týdenní periodicitě určitou bezprostřednost nabízí a splňuje. Uvedení jednotlivých dílů by z tohoto pohledu určitou, často velmi intenzivní, bezprostřednost nabízely. Společné čekání a reakce, které diváci během sledování sdíleli, vytvářelo silný efekt bezprostřednosti.

Další rozdíl mezi divadlem a filmem, resp. televizním seriálem, je fakt, že představení tvoří nejen herci a rekvizity, ale také publikum, které je důležitou součástí celého celku.

³⁰ BALME, Christopher B. *Úvod do divadelnej vedy*. 5. nanovo prepracované a rozšírené vydanie. Bratislava: Divadelný ústav, 2018. 350 stran. Svetové divadlo. Str. 239

³¹ AUSLANDER, Philip. *Liveness: performance in a mediatized culture*. 2nd ed. London: Routledge, ©2008. xiii, 208 s. Str. 17

³² Tamtéž. Str. 14

³³ Tamtéž. Str. 17

Pokud sedíme v hledišti a sedí vedle nás člověk, který kašle, nebo smrká, vnímáme atmosféru jinak, než kdyby vedle nás neseděl nikdo. Stejně tak diváci mohou ovlivňovat herce a herce diváky. Samotné reakce diváků seriálu *Euforie* nemůžou vytvářet zpětnou vazbu s herci seriálu, neboť jde o již neměnitelný záznam jejich jednání. Zatímco divákům seriálu je zobrazována tato autopoietická zpětnovazební smyčka působící v situaci divadelního představení, kdy dochází k významnému vzájemnému působení mezi herci a diváky.

3.1.3 OPAKOVATELNOST – POMÍJIVOST

Rozdíl mezi televizí a divadlem je otázka opakovatelnosti. Erika Fischer-Lichte ve své knize tento jev vysvětluje jako pomíjivost materiální stránky, ať už se budeme bavit o tělesné, zvukové nebo prostorové stránce.

Abych to lépe vysvětlila, uvedu příklad na televizním seriálu. Když si pustíme televizi a vidíme v ní seriál, ten samý seriál si můžeme najít někde na internetu a pustit si jej přes streamovací službu. Najdeme jednoduše ten stejný záznam, který jsme viděli, nezmění se herecké výkony ani celková atmosféra seriálu. U divadla to funguje trochu jinak, ano můžeme si najít ten stejný záznam, ale pokud by jiný recipient šel na tu stejnou inscenaci v jiný den je velká pravděpodobnost, že by představení mohlo vypadat jinak. To znamená, díváme-li se na seriál, vidíme to stejné, nic se nemění. Materiální stránka seriálu se jen někam přemístila a je uchovaná – na streamovací platformě.

Philip Auslandera ale zastává odlišný názor. Podle autora paradoxně televize remediuje divadlo právě v možnosti opakovat. Jelikož možnost opakovaného puštění si záznamu (seriálu) se ukazuje i v našem případě – když mluvíme o představení zahrnutém v seriálu jako o divadelním záznamu. V knize píše:

„Poprvé jsem si uvědomil, že divadlo je součástí ekonomie opakování, když jsem si na počátku 80. let všiml, že řada na Broadwayi, které jsem viděl, byly zčásti financovány kabelovou televizí s tím, že nahrávané verze představení se budou vysílat na DVD. se později objeví na kabelových sítích.“³⁴

³⁴ AUSLANDER, Philip. *Liveness: performance in a mediatized culture*. 2nd ed. London: Routledge, ©2008. xiii, 208 s. Str. 30.

Rozdíly mezi divadlem a televizí jsou zásadní a mají vliv na způsob, jakým vnímáme a konzumujeme umělecká díla v obou médiích. Divadlo přináší živý a interaktivní zážitek, kde publikum aktivně sdílí prostor s herci, zatímco televize nabízí pasivní sledování děje prostřednictvím obrazovky. Přestože tyto rozdíly existují, moderní média často prolínají prvky z různých uměleckých forem a médií, což vidíme i v případě seriálu *Euforie*. Seriál využívá prvky intermediality a re-mediace, přenáší estetické konvence a zkušenosti z jednoho média do druhého. Například, prostřednictvím divadelního představení, které je součástí děje, a prostřednictvím vizuálního zpracování, které evokuje divadelní atmosféru, *Euforie* propojuje svět divadla se světem televize.

I přes rozdíly mezi divadlem a televizí jsou moderní umělecká díla schopna využívat oba tyto média k vytváření inovativních a poutavých zážitků pro diváky. Seriál *Euforie* právě ukazuje, jakým způsobem mohou být prvky z divadla integrovány do televizního formátu, čímž obohacují a rozšiřují možnosti uměleckého vyjádření a komunikace.

4 MÉDIUM STREAMOVACÍCH PLATFORMEM

Mnou sledovaný případ je ale v určitém ohledu komplikovaný, protože v některých aspektech vybočuje představení z definice vztahu mezi médiem divadla a televize.

Jeden z rozdílů je pomíjivost daného média, jelikož se bavíme o seriálu, je důležité, abych přiblížila fungování streamovací platformy, které zprostředkovává mnou vybraný seriál *Euforie*. Na téhle kapitole se budu snažit představit streamovací platformu která vysílá seriál, kterému se věnuju proto, abych představila, jakým způsobem funguje dnes tak proslulé médium. Tuto kapitolu si můžeme představit jako nějaké informace ohledně fungování a principu média, které nám zprostředkovává produkt, který chceme vidět.

4.1 HBO

HBO (Home Box Office) je americká prémiová kabelová televizní stanice, která se specializuje na vysílání televizních seriálů, filmů a dokumentů. Stanice byla založena v roce 1972 a patří pod společnost WarnerMedia.⁴ HBO od 27. května 2022 provozuje streamovací platformu s názvem HBO Max.³⁵

Zakladatelé Charles Dolan a Gerald Levin si představovali televizní kanál, který by nabízel kvalitní programování, zejména filmy, bez reklam. V 80. letech se HBO rozšířilo na mezinárodní trh, a to především v Latinské Americe a v Evropě.

V průběhu let se stala jednou z nejvýznamnějších kabelových stanic v USA a vydobyla si pověst za kvalitní a originální obsah, jako jsou například seriály "The Sopranos", "Game of Thrones", "Westworld", "Euphoria" a mnoho dalších. Její programová nabídka se zaměřuje především na dramata, komedie, dokumentární filmy a minisérie.

³⁵ SPANGLER, Todd, *HBO Max Sets Official Launch Date*, 21. dubna 2020. Dostupné zde: <https://variety.com/2020/digital/news/hbo-max-launch-date-price-streaming-1234585776/>

4.2 HBO MAX

Na oficiálních webových stránkách HBO se dočteme: „HBO Max je jedinečná streamovací služba, která nabízí prémiovou podívanou z produkce Warner Bros., HBO, DC nebo Cartoon Network a spoustu dalšího, poprvé na jednom místě.“³⁶

Kromě televizního vysílání je HBO dostupné také prostřednictvím streamovací služby HBO Max, která nabízí široký výběr obsahu včetně filmů a seriálů z jiných producentů a distribučních společností.³⁷ Umožňuje divákům sledovat nejen programy HBO, ale i obsah dalších společností vlastněných WarnerMedia. HBO Max je dostupné na mnoha zařízeních, včetně chytrých telefonů, tabletů, televizí a herních konzol.

³⁶ HBO. 2024. *HBO – Shows*

https://www.hbomax.com/cz/cs?gad_source=1&gclid=CjwKCAiApaarBhB7EiwAYiMwqtwb52zVKNWkiCXmPZEOW4-sD68r_QD4yP7hE_3EA7RcltyFyeMJCBoCphkQAvD_BwE&gclsrc=aw.ds

³⁷ Tamtéž.

5 PREZENTACE DIVADLA JAKO MÉDIA V JINÝCH MÉDIÍCH

Než se dostanu k samotné analýze divadelního představení v seriálu *Euforie*, považuji za užitečné představit některé způsoby, jakými je v současných audiovizuálních médiích reprezentováno médium divadla. Abych tedy doložila fakt, že divadlo je všude kolem nás a funguje jako důležitý komunikační kanál nebo prostředek, budeme-li chtít.

Následně se budu zabývat televizním médiem, kam zařadím příklady konkrétně z filmů a seriálu. Představím dvě různé funkce, které divadlo ve filmech nebo seriálech mají.

5.1 VNÍMÁNÍ DIVADLA JAKO INSTITUCE/UDÁLOST

Zde zasadím třeba film jako *La La Land* (2016), *Love Actually* (2003), neb seriál *Simsonovi* (1989). Druhá metoda vnímání se opírá o vnímání divadelního média jako „komunikačního kanálu“. Jedná se o ať už o diegetické nebo nediegetické předání myšlenky, názoru či problému. Zde jsem pracovala s filmy jako je *Black Swan* (2010) nebo *The Phantom of the Opera* (2004) a seriálem *Orange is The New Black* (2013).

Pokud se budeme bavit o filmovém či televizním médiu, zde bych prezentaci divadla rozdělila do dvou způsobů. V prvním filmové tvůrce prezentují divadlo jako kulturní událost odehrávající se v instituci divadla – většinou kamenné budově. Jedná se třeba o film *La La Land* z roku 2016 ve kterém jdou hlavní dvě postavy (Ryan Gosling a Emma Stone) několikrát do divadla. Dokonce postava Emma Stone chce být herečkou, což je také časté spojení a prezentace divadla. Může se pak jednat o filmy, jako jsou třeba *Grown Ups 2* (2013), *Love Actually* (2003) a další jiné rodinné komedie, kdy vidíme, že rodiče jdou na besídku svých dětí, které hrají v divadle.

Co se pak týče seriálu, můžeme vidět stejný vzorec, kdy například v seriálech *Simpsonovi* (1989), nebo *The Big Bang Theory* (2007) hlavní postavy navštěvují divadelní představení nebo sami hrají. Divadlo je v těchto případech prezentováno jen jako událost, či instituce, jelikož mediální povaha neovlivňuje děj seriálu.

5.2 DIVADLO JAKO KOMUNIKAČNÍ KANÁL

Druhý způsob prezentace divadla je trochu odlišný. Týká se to filmů, které skrze divadlo jakýmkoliv způsobem komunikují a využívají ontologie divadla. Do tohoto způsobu

můžeme zahrnout film *Black Swan* (2010) nebo *The Phantom of the Opera* (2004), kdy je divadlo prezentováno jako komunikační kanál. Postavy už nejdou na kulturní událost do divadla, ale postavy reflektují do divadla svůj život a svoje problémy. Pokud se zase budeme bavit o seriálech, týká se to seriálu jako třeba *Orange Is the New Black* (2013), kdy se hlavní postavy mají snažit promítnout své největší trauma do divadla. Pro příklad bych díky rozsáhlosti dílů také uvedla seriál *Simpsonovi*, který reflektuje i druhý způsob prezentace.

6 ANALÝZA INSCENACE

V předešlé části jsem představila základní východiska následující analýzy dvou dílů seriálu *Euforie*. Analýza inscenace, která je součástí vybraných seriálů mi bude sloužit jako případová studie pro zodpovězení mé výzkumné otázky, jakým způsobem komunikuje divadelní médium prostřednictvím média televizního seriálu. Mým cílem bude poukázat na to, jak v seriálu funguje intermediální charakter. Budu se zabývat specifickým charakterem média v televizním seriálu.

Doposud jsem se věnovala jiným konceptům a autorům, které jen vysvětlovali především úvodům do mediální teorie.

Ve své analýze především vyjdu z teoretického východiska německé divadelní vědkyně Eriky Fischer-Lichte, která ve své knize *Úvod do divadelních a performativních studií* navrhla vlastní definici performance. Hlavním důvodem, proč používám tento text, je to, že umožňuje definici divadelního představení jako autonomního média, které jej vymezuje vůči jiným médiím. Jak jsem již zmínila, německá teoretička rozděluje uvažování o definici představení do kategorií mediální, materiální sémiotické a estetické. V dalších odstavcích všechny definice a stránky podrobněji rozeberu a aplikuji na sledované díly seriálu.

Pro vysvětlení sociologického problému a jevů pracuji s knihou Ervinga Goffmana: *Všichni hrajeme divadlo: sebeprezentace v každodenním životě*.³⁸ Goffmanův přístup je pro mou analýzu důležitý z toho důvodu, že potřebuji postihnout, jak se uvnitř světa média seriálu přechází mezi sférou každodenního života a jednání, a sférou divadelního představení.

Než se dostanu k samotné analýze, stručně představím narativ resp. děj vybraného seriálu, abych dokázala přiblížit kontext jednání jednotlivých postav. Následující pasáž bude rozdělena do dvou částí. První se bude věnovat přiblížení divadelního představení a okolností, za kterých se uskutečňuje. Ve druhé části pak na vybraný segment aplikuji teoretickou koncepci Eriky Fischer-Lichte.

³⁸ GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo: sebeprezentace v každodenním životě*. Překlad Milada McGrathová. Vyd. 1. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1999. 247 s.

6.1 PŘEDSTAVENÍ

V těchto kapitolách budu představovat samotné představení, které se odehrálo a budu pracovat s informacemi, které se divákům dostávají v průběhu obou sérií televizního seriálu. Následně se zaměřím na reprezentaci divadla, jak je nám divadlo ukazováno a jak se s divadelností pracuje.

6.1.1 EUFORIE

Euforie je dramatický seriál, který sleduje život skupiny středoškoláků v moderním americkém městě a napsal ho režisér Sam Levinson. Seriál je produkován společností HBO a jeho první sezóna byla uvedena v roce 2019. *Euforie* získala mnoho pozitivních ohlasů kritiků i diváků a získala mnoho ocenění, včetně cen Emmy.³⁹

Seriál *Euforie* se vyznačuje silnou vizuální stránkou a intenzivními emocionálními scénami. Celá estetika seriálu je nastavená do fialové barvy. Každá epizoda obsahuje mnoho retrospektivních momentů a flash-backů, které divákům umožňují proniknout do myšlenek a emocí postav.

V hlavní roli účinkuje herečka Zendaya Maree Stoermer Coleman, která hraje postavu Rue Bennett, drogově závislou teenagerku, která se snaží zapadnout do kolektivu svých vrstevníků. Komplikuje jí to ale její zdravotní stav, jelikož trpí chronickou úzkostí a dalšími psychickými poruchami. Seriál se zaměřuje na mnoho témat, jako jsou drogy, sex, rodinné problémy a osobní krize. Může také fungovat jako prevence a názorná ukázka, jak to vypadá, když je někdo závislý na návykových látkách. Ačkoliv není hlavním tématem užívání drog, ale v případě hlavní hrdinky Rue jde o rizikové užívání zejména opiodů, ale i stimulantů jako je Kokain či sedativa Xanax. Tomuto tématu prezentace drog v seriálu *Euforie* se vyjadřovala studie, která říká, že prezentace užívání drog a prezentace samotné zkušenosti považují za pravdivou.⁴⁰

³⁹ Euphoria. *Awards and Nominations*. (2022). Dostupné z: [Euphoria - Emmy Awards, Nominations and Wins | Television Academy \(emmys.com\)](https://www.emmys.com/shows/euphoria)

⁴⁰ KAUFMAN, Michelle. BAZELL, Alice. A kol. (2021) "This show hits really close to home on so many levels": An analysis of Reddit comments about HBO's Euphoria to understand viewers' experiences of and reactions to substance use and mental illness, *Drug and Alcohol Dependence*. Volume 220. Dostupné z:

Každá postava má svůj vlastní příběh a každá čelí svým vlastním výzvám. Například postava Jules Vaughn (hraje ji Hunter Schafer) je transsexuální dívka, která hledá své místo ve světě a snaží se najít lásku. Rue se vrací z odvykací kliniky a potkává novou dívku ve městě, Jules se kterou naváže hluboké přátelství a později i romantický vztah. Nate Jacobs (Jacob Elordi), který má problémy s násilím a kontrolou, zápasí s vlastní sexualitou a vztahem se svým otcem, který má dvojí život. Cassie Howard (Sydney Sweeney) se vypořádává s důsledky svých sexuálních vztahů a snahou najít lásku a porozumění. Kat Hernandez (Barbie Ferreira) prochází proměnou, když se stává populární na internetu a objevuje novou sebedůvěru. Maddie Perez (Alexa Demie) zápasí s toxickým vztahem s Natem, zatímco se snaží zjistit, co chce pro svůj život. Zároveň se postupem času dozvídáme, že Cassie chodí s bývalým přítelem Maddie, což ovlivňuje děj při představení, protože je to důvod, proč Maddy během představení zaútočila na Cassie. Zobrazené problémy se mísí a navazují na sebe. Tahle návaznost pak rozvíjí celý děj.

První řada seriálu se zaměřuje na Rue, která se po propuštění z léčebny seznámí s Jules Vaughnovou, transdívkou, která se právě přestěhovala do předměstí East Highland. Mezi oběma postavami se rozvine romantický vztah. Seriál dále sleduje osudy dalších postav, jako jsou Lexi Howardová (Maude Apatow), nejlepší kamarádka Rue z dětství a její sestra Cassie. Fezco „Fez“ O’Neill (Angus Cloud), místní drogový dealer s blízkým přátelským vztahem k Rue. Cal Jacobs (Eric Dane), přísný otec Natea, který žije nebezpečný dvojí život, Madeline „Maddy“ Perez, populární studentka, přítelkyně Natea, Nathaniel „Nate“ Jacobs, středoškolský sportovec, jehož problémy s hněvem maskují jeho sexuální nejistotu, Katherine „Kat“ Hernandez, dívka bojující se svým tělem a sexualitou.

Druhá řada seriálu pokračuje v příběhu Rue, která se potýká se svým drogovým relapsem a problémů týkajících se drog. Rue se snaží udržet střízlivá a zlepšit svůj vztah se svou rodinou a přáteli.

Rue v průběhu druhé sezóny znovu propadá do drogové závislosti, z které se dostane pomocí svojí matky a kamaráda z podpůrné skupiny, kterou kvůli své závislosti navštěvuje. Zároveň se Maddy rozchází s Natem a Nate začne randit s Cassie, která byla do té doby její

nejlepší kamarádka. Zároveň ale, jelikož je Rue drogově závislý člověk, udělá vše proto, aby mohla ukojit své tužby, a tak řekne vše, co ví, aby ze sebe odvedla pozornost. Tím se Maddy a její kamarádky dozví o tom, že se Cassie schází s jejím ex přítelem. Všechny tyto události, které během dvou sérií v seriálu odehrají jsou pak námětem představení, ve kterém Lexi většinu ze situací reflektuje.

V této práci se ale primárně zaměřím na divadelní představení *Our Life*, které můžeme zjednodušeně popsat jako interaktivní divadelní zážitek, ve kterém se diváci, které jsou zároveň postavy v seriálu, stávají součástí příběhu divadelního představení.

6.1.2 DIVADLO A KRUTOST

Předmětem této analýzy jsou primárně dva poslední díly druhé série, a to části s názvem *Divadlo a jeho dvojník* (S02E07) a *Celý život mé srdce toužilo po tom, co neumím pojmenovat* (S02E08).⁴¹ Ve kterých se realizuje divadelní představení *Our Life*, jež je předmětem této analýzy. V sedmém díle vidíme začátek představení, kdy se divákům seriálu přiblíží děj, tématem osmého dílu je pak “mocenský zápas”, který popisují níže a konec představení, které zároveň uzavírá celý seriál.

Samotný název sedmého dílu přímo odkazuje na stejnojmennou sbírku esejí *Divadlo a jeho dvojenec* od francouzského surrealistického dramatika a divadelního vizionáře Antonina Artauda.

Princip funguje v seriálu tak, že název reflektuje rozdvojení postav (zrcadlení) – Jak budu psát v následujících kapitolách, oba díly jsou rozděleny do rovin, které se vzájemně proplétají, přičemž reálné postavy zrcadlí ty fikční a ty fikční zase ty reálné.

Součástí Artaudovy sbírky je mimo jiné manifest *Divadlo krutosti*. Artaud v tomto textu představuje vizi divadla, které má být schopné odrážet a zároveň ovlivňovat realitu, a proto je podle autora důležité, aby bylo autentické, pravdivé a kruté.⁴²

⁴¹ Druhý díl je inspirován stejnojmennou básní od amerického básníka a spisovatele Charlese Bukowského, která vyjadřuje jeho touhu po lásce, smyslu a štěstí.

⁴² Samotný manifest *divadla a krutosti* je kanonický manifest, na který odkazuje řada avantgardních umělců druhé pol. 20. století, jako je třeba Julian Beck a Judith Malina z *The Living Theatre*, kteří se u Artauda inspirovali ve svých divadelních experimentech, v nichž akcentovali tělesný a rituální rozměr představení.

Krutost můžeme v seriálu vidět v několika rovinách a tou je například krutost ve své podstatě. Kruté se to ale může také zdát určitým postavám proto, že se v daném dílu Euphorie a představení, zdůrazní jejich nedostatky a tím se pomalým způsobem mění jejich identita. Tady můžeme sledovat reálnou krutost jednotlivých postav. Publikum kolem se na dané osoby dívá a dané osoby ví, že jsou viděny a dokonce, že je o nich mluveno ve hře.

V seriálu už zmiňovaná Meddy Perez v šestém díle, druhé série, mluví o Cassie a vyjadřuje se krutě. „Like a grisly murder. One that shocks the nation“⁴³ ⁴⁴ Mluví tady o krutosti, kterou by využila na Cassie a kterou v sobě cítí, jelikož udržovala kontakt s jejím bývalým přítelem. Nemůžeme se pak divit, že její reakce u sledování divadelního představení, kdy Cassie vyšla jako negativní postava, byly takto veselé, jelikož Lexi prostřednictvím divadla vyjádřila dostatek krutosti a surovosti. „Lexi you're a fucking G!“⁴⁵ Tuhle frázi vykřikla směrem k jevišti Maddy potom, co dosledovala scénu, kde Lexi uráží jejího ex přítele a zároveň uráží jeho genderovou orientaci.

Zároveň vidíme scénu, kdy se baví Lexi s kamarádem Fescem a říká „What happens if Cassie sees the play and thinks I am being cruel, even though I am not?“⁴⁶ takže s myšlenkou, že je její představení kruté už pracuje od začátku. Po scéně, kdy Lexi větu říká, následuje okamžitě záběr na Cassie, kdy z jejího výrazu můžeme rozpoznat, že sestřinu hru prožívá velmi intenzivně a můžeme tak Lexinu hru brát jako krutou vůči vlastní sestře.

Odkaz na samotné dílo Antonina Artauda v názvu sedmého dílu si ale stále lze interpretovat různými způsoby. Paralelu mezi danou esejí a seriálem lze najít v krutosti reálného života, jak je jednoduché svým chováním narušit realitu či obtížnost rozeznatelnosti, co je reálné a co je jen iluze. „...je jisté, že potřebujeme především divadlo, které v nás

⁴³ *Euforie*. II. řada 6. díl. *A Thousand Little Trees Of Blood*. HBO. 20. února. 2022 (13:42) „Jako při kruté vraždě. Takové, která šokuje celý národ.“

⁴⁴ Jelikož jsou seriály adresovány pro generaci Z a témata obou představení jsou kontroverzní, je důležité přihlížet na generační rozdíly a pro lepší zasazení budu pracovat s originálním zněním citací ze seriálů.

⁴⁵ MITHCELL, Mollie. *Newsweek*. (21. 2. 2022) Dostupné online: <https://www.newsweek.com/lexi-play-euphoria-season-2-episode-7-cassie-nate-break-1681077>

⁴⁶ *Euforie*. II. řada 7. díl. *The Theater And Its Double*. HBO. 20. února. 2022 (10:45) „Co když si Cassie bude myslet, že jsem krutá, ačkoliv nejsem?“

probudí nervy a srdce.“⁴² Mluvíme tady o prezentaci divadla v seriálu a jeho prezentace je neobyčejná. Prostřednictvím protagonistky se nám ukazuje krutá pravda. Autoři *Euphorie* pracují s metaforou v metafoře. Vše se vrství a rozčleňuje. Zároveň pracují s realitou, která se stala a ta může být krutá. Zároveň nás přivádí k otázce rituální povahy představení („...v konečném důsledku na nás působí jako duševní terapie.“), jak píše Artaud ve svém manifestu *Divadlo a krutost*. Jeho názor či vize krutého divadla funguje na bázi toho, že aby se stalo divadlo zase nezbytným, musí nám poskytnout vše, co je obsaženo v lásce, zločinu, válce či šílenství.⁴⁷

6.1.3 FABULE A TÉMA PŘEDSTAVENÍ *OUR LIFE*

Téma samotného představení, které se v uvedeném dílu odehraje, vychází z osobních zkušeností postavy Lexi, která měla pocit, že je stále ve stínu své sestry Cassie, která je vnímána jako sexuální ikona a má mnoho obdivovatelů.⁴⁸

Během divadelního představení se autorka představení snaží interpretovat události, které se děly mezi kamarádkami Rue, Lexi, Maddy, Cassie a Kat. Do představení jsou ale zahrnuty ještě další postavy s vlastní dějovou linkou. Jelikož je nám ale seriál prezentován v několika rovinách, není jednoduché stoprocentně stanovit, kdy představení začíná. Rekonstrukce celé fabule divadelního představení není vzhledem ke specifické střihové skladbě čili prolínání “snových” scén, divadelních scén a událostí které popisují každodenní život postav, možná, resp. je těžké jí kvůli nejasnému přecházení mezi časovými rovinami a snovými scénami jednoznačně určit.

6.1.4 SYŽET DÍLU

Sedmý díl začíná tím, že se ocitáme v zákulisí, kde sedí Lexi, která se následně zvedá a ocitne se na pohřbu otce od Rue, vidíme proslov Rue, a následně se Lexi ocitne v pokoji Rue a recituje báseň. Nejde jen o střih, ale jde o transformaci, kdy se plynule mění ohnisková

⁴⁷ ARTAUD, Antonin. *Divadlo a jeho dvojenec*. Překlad Jan Kopecký a Ladislav Šerý. Praha: Herrmann & synové, 1994. 172 s. Str. 96

⁴⁸ Postava Lexi v dialogu s postavou Fezcem vysvětluje, že celá hra je o přátelství a oba to pak přirovnají k filmu *Stůj při mně* (Rob Reiner, 1986). „Damn, so its kinda like *Stand By Me* vibes“ říká Fez a na to mu Lexi odpoví „Yes! Exactly!“⁴⁸ Postava odkazuje na ikonický film z 80. let 20. století, vyprávějící příběh skupiny dvanáctiletých chlapců, kteří se vydají na výlet a ten jím změní život.

vzdálenost, z detailu na obličej postavy k celému záběru. Přičemž při tomto posunu se mění prostředí, ve kterém se postavy ocitají.

Diváci seriálu jsou také obeznámeni hned na začátku se jmény osob, které ve hře hrají. Autorka v úvodní části představení popisuje a představuje jména jednotlivých hrdinek divadelní hry, ale nám jako divákům seriálu je díky střihu a kontextu jasné, že jsou to dvojníci a je evidentní, která postava zastupuje kterou. . Rue = Jade. Cassie = Hallie a její dvě kamarádky jako Marta a Luna. Dokonce i postava Natea Jacobse má svoji alternativu, a to jméno Jake. „Its based by real people“ říká konkrétně v seriálu postava Lexi.⁴⁹

Oba díly mají části, kde se vyskytuje snové vyprávění, jedná se o to, že časové roviny, které jsou nám prezentovány, jsou za sebou zastoupeny tím způsobem, že se nám celý děj jeví snově. Buď, že sníme my, jakožto diváci seriálu nebo samotné postavy, které v seriálu a představení hrají. V těchto scénách se postavy ocitají v blíže neurčitém a prázdném prostoru. Informace jsou nám prezentovány v rovinách, které přeskakují z retrospektivních flashbacků do přítomnosti, které se odehrávají ve scénickém prostředí hry.

Celé představení se pak točí kolem toho, jak Lexi vnímala určité události, které se všem staly. Představení pak funguje jako komentář nebo spíše metakomentář událostí, které Lexi se svými přáteli zažívala. Z toho pak vyplývají události z domácnosti sester či úmrtí otce. Divákům představení je přiblížen také děj ohledně toho, když Rue zemřel otec a také jak fungovala domácnost u dvou sester a také, jak fungoval vztah Meddy a Natea. Celý děj se točí kolem drogové závislosti Rue, rodinou linkou Lexi a zbytkem události, které nějak Lexi formulovaly.

⁴⁹ *Euforie*. II. řada 7. díl. *The Theater And Its Double*. HBO. 20. února. 2022 (9:45) „Je to podle skutečných lidí...“

7 ÚVAHY O DEFINICI PŘEDSTAVENÍ ERIKY FISCHER-LICHTE V POROVNÁNÍ S PŘEDSTAVENÍM OUR LIFE

Po tom, co jsem stručně představila a popsala děj seriálu a samotné představení *Our Life* je nutné představit prameny, které budu využívat v analýze samotného představení.

Představení se pokaždé mění a není stejné, proto je důležitý rozdíl mezi inscenací a představením. Mluvíme zde o fenoménu pomíjivosti, který Erika Fischer-Lichte ve své knize definuje. Kromě pomíjivosti stanovuje Fischer-Lichte také další aspekty, které považuje za charakteristické pro definici představení. Konkrétně představuje následující čtyři aspekty.

Jako první uvádí přítomnost aktérů a diváků, mluví o různých skupinách osob. Navzájem se ovlivňující jedinci procházející transformací k novému poznání. Tento fenomén nazývá Fischer-Lichte jako tělesnou spolupřítomnost a řadí jí do první kategorie, kterou pojmenovává jako mediální podmínky. Erika Fischer-Lichte chápe médium jako otázku zprostředkování, pro ni jsou podmínky zprostředkování v představení dány specifickou situací spoluúčastí aktérů a diváků, přičemž dodává, že se v tomto ohledu liší od mediálních podmínek představení od jiných uměleckých forem.

Další kategorie podmínek, kterou Fischer-Lichte zmiňuje je materiální stránka, kdy mluví o pomíjivosti a vysvětluje, že divadlo je rozdílné médium, protože „...představení neprodukuje nic jiného krom sebe samého. Je přechodné, prchavé a dočasné, často využívá prostory, těla a předměty, které přetrvávají.“⁵⁰ Materiální aspekt představení dále dělí na prostorovou, tělesnou a zvukovou stránku.

Třetí kategorii pojmenovává jako sémiotickou stránku představení, kdy popisuje, jak v představení vznikají významy.

Poslední stránkou představení, kterou se Fischer-Lichte zabývá, označuje jako estetickou, přičemž se zaměřuje na otázku, jaký zážitek umožňuje vyvolat představení prostřednictvím všech zmiňovaných podmínek a jak se liší od zážitků, které vyvolají jiné typy

⁵⁰ FISCHER-LICHTE, Erika. Úvod do divadelných a performatívnych štúdií. 1. vydanie. V Bratislave: Divadelný ústav, 2021. 275 stran. Svetové divadlo. Str. 41

situací. Členění Eriky Fischer-Lichte využijí i v následující části, kdy se budu postupně věnovat jednotlivým stránkám představení *Our Life*.

7.1 MEDIÁLNÍ STRÁNKA

Předpokladem pro to, abychom mohli hovořit o představení, je podle Eriky Fischer-Lichte “tělesná spolupřítomnost různých skupin osob” žádoucí. Tento předpoklad spolupřítomnosti podle autorky vytváří “specifické podmínky zprostředkování” což znamená, že jí charakterizuje jako mediální stránku. „Cokoliv, co dělají aktéři, má dosah na diváky a cokoliv, co dělají diváci, má dosah na aktéry a ostatní diváky.“⁵¹ Fischer-Lichte tento vztah popisuje pojmem zpětnovazební autopietická smyčka Toto slovní spojení, které popisuje vzájemné spolupůsobení diváků a herců v divadelní události, je pro definici představení E. Fischer-Lichte stěžejní a je jistě klíčové také pro pochopení pozice představení *Our Life* v epizodě seriálu *Euforie*.

Můžeme to jasně vidět i na příkladech, kdy akce jednoho jedince ovlivnila úplně všechny. Chci ukázat na to, že jednotlivec v podobě sedícího recipienta může ovlivnit svým chováním nebo vykřikováním to, jak se jedinec v podobě postavy ztvárňující fiktivní postavu cítí, nebo může reagovat.

V našem případě jde tedy hlavně o vykřikování, nebo i formu povzbuzování, a následného nabourání čtvrté stěny představení svou fyzickou schránkou. Erika Fischer-Lichte v tomto kontextu zdůrazňuje aktivní pozici všech účastníků představení a myslí tím jak herce, tak diváky. „Jelikož představení vzniká díky tomu, že se navzájem ovlivňují všichni účastníci svým jednáním a chováním, umožňuje jim, aby si během něho vyzkoušeli úlohu subjektu spolurozhodujícího o jednání a chování jiných, který zároveň nechává jiné spolurozhodovat o svém jednání a chování.“⁵²

Jak jsem naznačovala, ukazuje se nám tady příklad prolínání časových rovin a prolínání mezi každodenností a divadelní fikcí. Funguje to tak že máme jednu rovinu, a to je

⁵¹ FISCHER-LICHTE, Erika. Úvod do divadelných a performatívnych štúdií. 1. vydanie. V Bratislave: Divadelný ústav, 2021. 275 stran. Svetové divadlo. Str. 33

⁵² Tamtéž. Str. 36

divadelní do divadelní roviny současně vstupuje rovina každodennosti, kterou prožívají postavy v seriálu. Můžeme to nazvat bořením fikčnosti – abych to zase stáhla k seriálu – Cassie ve své rovině každodennosti nevědomky boří fikční svět vytvořen Lexi na jevištním prostoru. Ve své rovině každodennosti myslím to, že postava Cassie fungovala pod sociálním nátlakem a jednala za svou vlastní postavu tady a teď. Její výstup, který předvedla, nebyl nijak zinscenován nebo nacvičen, jednala na základě pocitů, které v ní situace vyvolala a svým jednáním narušila iluzi představení. Obě sestry pak fungují v jiné rovině, které se navzájem ruší. Lexi vnímá primárně fikční svět divadelní hry, zatímco Cassie vnímá primárně divadelní představení jako společenskou událost, která se jí ale bezprostředně dotýká. Na příkladu to můžeme vidět tak, že si celý archeologicko-geometrický prostor, kde se odehrává představení *Our Life* představíme jako „rámec“. V tom rámci jsou nějaká pravidla, která se musí dodržovat (koncepty které popisuje Erika Fischer-Lichte). Nedodržením těch pravidel dochází k narušení divadelní roviny v našem případě „rámce“. Rámec divadla je narušen realitou, kterou každodenně prožívají postavy v seriálu. Tato prezentace časových rovin nám může predikovat, jak bude následná spolupřítomnost fungovat a jak se bude vyvíjet.

V seriálu tuhle kategorizaci na diváky a aktéry můžeme pozorovat ještě komplexněji. Vidíme tady týmy nebo skupiny diváků. Část účastníků dokáže jednoduše dekodovat reálnou předlohu představení a vlastní předobraz v postavách inscenace a část účastníků představení, která o celkové fabuli nemá bližší informace a dění na jevišti chápou jako výhradně fikční.

Celé představení můžeme také rozdělit do několika rovin. Určit “spolupřítomnost” není vzhledem ke stříhové skladbě, prolínání časových rovin či mimodivadelní každodennosti ale úplně jednoduché. Toto prolínání časových rovin vytváří situace, kdy není spolupřítomnost založena a závislá na jednotě místa a času. Když píšu o realitě seriálu, píši o fikčním světě seriálu, každodennosti postav, kterou vymezují vůči imaginárnímu světu divadelního představení.

V seriálu pak vidíme rovinu divadelní – čili představení. A vidíme realitu, která se odehrává ve fikčním světě seriálu. V rovině divadelního představení můžeme vidět jasně rozdělený prostor, na jevišti vidíme kulisy a aktéry. Tyto roviny jsou rozděleny do dvou zobrazení. První zobrazení pracuje s postavou, která existuje v každodenním světě seriálu. Druhé zobrazení pak ukazuje herečku, která jen reprezentuje postavu, která je z reálného světa seriálu.

Na začátku seriálu vidíme v záběrech popis fikčních postav, krátké představení a v dalším stříhovém záběru vidíme výrazy postav, podle kterých se představení inspiruje, kopíruje.

Divákům seriálu je tedy hned předkládán jejich první dojem na ně samé. Můžeme mluvit o zrcadlení, divadle a jeho dvojenci. Během obou dílů vidíme několik rovin, co se týče roviny, kde se odehrává představení, divákům je to představováno pomocí střihů záběrů, kdy zase vidíme dokumentovaný výraz postavy. Vidíme totiž rytmicky za sebou střih (fikční) reality, představením, kde vystupuje postava, která slouží jako předloha a následně záběr, kde je dvojník postavy.

V rovině reality, která se odehrává v seriálu, máme zase několik rovin. Ty už ale příliš rytmické nejsou. Dále vidíme rovinu „bezčasí“. Jedná se o scény, které nepatří nikam, ale zároveň nám dotváří děj představení a reality tvořené v seriálu, jelikož nám zobrazují vnitřní myšlenkové pochody postav, jejich emocionální stav a pomáhají nám porozumět jejich motivacím. Zároveň tyto scény „bezčasí“ fungují jako náhled na pocity prezentovaných postav. Jako příklad tohoto bezčasí můžeme uvést scénu, ve které vystupují postavy Natea a Cassie, kdy slyšíme nediegetický hlas Lexi vysvětlující, že všechny kamarádky měly určitou představu o lásce.⁵³ Následně vidíme Natea jak oblékala Cassie, do oblečení. Z toho, jak je nám scéna ukazována nemůžeme jednoznačně scénu zasadit do představení, ale ani do samotného seriálu. Snový dojem „bezčasí“ je v těchto scénách vizuálně zobrazen úhlem kamery a nasvícením scén. Úhel kamery zabírá detailně obličej postavy a jejich výrazy. Jeho zvuková složka je pak zastoupená klidnou hudbou italského skladatele Piero Piccioni, tomuhle se budu věnovat v další kapitole, kde rozebírám zvukovou stránku seriálu.

Jako další rovina v realitě seriálu je postava, která hraje drogového dealera, a diváci sledují vývoj týkající se jeho problému s jinou postavou, který graduje. Postava Fezca je jako jediná, která není na představení, ačkoliv je jeho součástí.

Jelikož můžeme přímo sledovat, co se děje na jevišti, nabízí se nám možnost vidět, že to, co se děje na jevišti, má přímý dopad do reality postav.

7.1.1 VNÍMÁNÍ FASÁDY POSTAV

Jelikož jsem se věnovala tělesné spolupřítomnosti osob, je pro mě důležité, abych vysvětlila jejich chování zahrnuto v seriálu a jejich jednání, které prezentovali během představení či narušení představení. Konkrétní chování rozebírám v kapitole, která se týká

⁵³ *Euforie*. II. řada 7. díl. *The Theater And Its Double*. HBO. 20. února. 2022 (25:00)

narušení čtvrté stěny v představení. Určité chování ale buduje postávám jistý management dojmu. K popsání vztahu mezi fikčním a reálným neboli mimodivadelním světem seriálu můžeme využít dramaturgickou sociologii E. Goffmana, konkrétně pak sociální role a již zmiňovaný management dojmů, který popisuje způsob, kterým jedinec kontroluje vlastní prezentaci v sociální interakci s cílem vytvořit či vyvolat určitý dojem u druhých.⁵⁴

Pozorujeme tedy, jak Lexi ve své roli řídí to, jak jí teď vnímáme, jak ovlivňuje dojem, který si o ní diváci vytváří. Erving Goffman, který ve své knize *Všichni hrajeme divadlo* popisuje analogii divadelního představení k popisu lidské interakce ve společnosti.⁵⁵ V tomto případě je to pro nás důležité z toho důvodu, že tvůrce seriálu samotnou Lexi nijak nepopisoval. Seriál fungoval na principu toho, že téměř každý díl okrajově popisoval jednu z hlavních postav a zároveň se děly jiné situace. To však o postavě Lexi ale neplatí. Tvůrce seriálu ji tedy nevěnoval okrajově jeden z dílů, ale věnoval ji prezentaci sebe samotné skrz divadelní prostředí a přes roviny, které byly zahrnuty v rovině divadelní.

V seriálu to pak vidíme tak, že se Lexi prezentuje jako „upřímný“ jedinec a její sestra Cassie, která vystupuje, jako hlavní narušovatel zase jako druhý extrém „cynického“ jedince, jak to popisuje Goffman.⁵⁶ Chci tím poukázat, že pozorujeme, jak se Lexi v sérii různých interakcí v průběhu divadelního představení, snaží prezentovat jako upřímný jedinec, zatímco Cassie se prezentuje jako cynický jedinec. Jedná se o to, že když budeme komparovat výstupy obou postav je explicitně ukázáno, jaký management dojmu si obě budují ať už vědomě či nevědomě. Divákům seriálů je ukazováno také to, jaký druh fasády můžeme sledovat u obou sester. „Fasáda je tedy standardní výrazové vybavení, které jednotlivec záměrně či mimoděk užívá během svého výkonu.“⁵⁷ Tyto fasády jsou nám prezentovány skrz dějové roviny, které se během celého seriálu stále mění. Pro příklad uvedu zase viditelné představování a budování dojmu postavy Lexi a postavy Cassie. Cassie pod celkovým nátlakem ze strany publika, a kvůli narážkám Lexi, vtrhne do scénického prostoru a naruší specifika divadelního

⁵⁴ GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo: sebeprezentace v každodenním životě*. Překlad Milada McGrathová. Vyd. 1. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1999. 247 s. Str. 20

⁵⁵ Tamtéž. Str. 15

⁵⁶ Tamtéž. Str. 25-26.

⁵⁷ Tamtéž. Str. 29

představení. Zároveň ale pracuje se svojí fasádou tak, jak je na ní tlačeno. Vidíme v publikum diváky, kteří na ní tlačí a vyzývají se na otázky.

7.2 MATERIÁLNÍ STRÁNKA

Další stránkou, kterou Erika Fischer-Lichte považuje za důležitou pro vymezení představení je jeho pomíjivost. „Cokoli udělá herec na jevišti, nepřetrvá krátký moment provedení.“⁵⁸ Pomíjivost tělesné stránky se těžko posuzuje, jelikož všechny pohyby, které se odehrály, skončily, ale v našem případě zde nastává možnost opakovatelnosti, a to přehráním si seriálu znova, jak vysvětluje Auslander. To, co nám seriál umožní sledovat jsou dlouhodobé dopady představení na každodenní život postav.

Fischer-Lichte rozděluje tuto materiální stránku do tří částí? – 1) na prostorovou stránku, kterou dále dělí na architektonicko-geometrický prostor a prostor který vzniká prostřednictvím představení.⁵⁹ 2) na tělesnou stránku. Celkové vnímání těla funguje na autonomní a sémiotické úrovni. Erika Fischer-Lichte při popisu materiality těla upozorňuje na dichotomii jeho vnímání, kdy na jedné straně herec tělo má a zároveň tělem je.⁶⁰ A 3) zvukovou stránku.⁶¹ Všem těmto okruhům se budu následovně věnovat a zároveň budu analyzovat tyto okruhy na mnou vybraném seriálu.

7.2.1 PROSTOROVÁ STRÁNKA

Jak jsem již zmínila, Erika Fischer-Lichte rozděluje dva typy prostoru, v představení. První označuje jako architektonicko-geometrický prostor, který je zároveň i tím druhým, a to atmosférickým prostorem. Architektonicko-geometrický prostor představení *Our Life* je v obou případech škola, ve které studenti podílející se na představení studují. Divadelní sál, který nám seriál prezentuje, je součástí jejích školy. Fenomén středoškolského divadla je

⁵⁸ FISCHER-LICHTE, Erika. Úvod do divadelných a performatívnych štúdií. 1. vydanie. V Bratislave: Divadelný ústav, 2021. 275 stran. Svetové divadlo. Str. 41

⁵⁹ Tamtéž. Str. 38

⁶⁰ Tamtéž. Str. 41

⁶¹ Tamtéž. Str. 50

součástí americké kultury a účast na představeních pořádaných středoškolskými studenty je významnou součástí každodenního života velké části americké společnosti. Na stránce *Taylor and Francis Online* v článku, který se zabývá tradicí středoškolských her v Americe se říká, že je doporučeno využít nemainstreamových divadelních postupů...⁶²

Architektonicko-geometrický prostor popisuje Erika Fischer-Lichte jako „...jakousi nádobou, jejíž základní vlastnosti (půdorys, výšku, šířku, délku, objem atd.) nijak neovlivňují to, co se v ní děje.“⁶³ V případě představení *Our Life* v seriálu *Euforie* tento objektivní prostor tvoří budova školy, konkrétně divadelní sál této školy, který nám předurčuje vztahy mezi diváky a herci. Prostor je utvořen z frontálního uspořádání sedadel. Uprostřed mezi sedadly na stranách jsou dvě uličky, které vedou z divadelního sálu. Jeviště tvoří hluboká rampa.

V představení se jedná o výpravnou scénografii, která působí na první pohled profesionálním dojmem. Zároveň se na začátku využívá točna. Nejčastěji se pak scénografií ocitáme u režisérky Lexi doma, nebo když je s kamarády venku. Můžeme třeba vidět kulisu, která symbolizuje lampu, od které se dvě kamarádky rozdělí a pokračují do zákulisí svou vlastní cestou.

Dále se vyjadřuje k atmosférickému prostředí. Mluví o prostoru, který není hmatatelný a vytváří ho všechny události, které se dějí během představení. „Prostorová stránka není jen o tom, jak aktéři a diváci daný prostor využívají, o jejich pohybu a vnímání, ale také o zvláštní atmosféře, kterou tento prostor dýchá.“⁶⁴ Na atmosférickém prostoru se tedy podílí diváci i herci. Ať už to je pach, vůně, nálada nebo zvuk. A dále píše, že „...právě atmosféra je asi nejlepším dokladem pomínutelnosti prostorové stránky představení“⁶⁵

V seriálu mluvíme hlavně o tom, jakým způsobem se projeví Lexi, která byla doposud introvertka. Na tenhle impuls společně s informacemi, které Lexi prezentuje, se vytvořila

⁶² COUSINS, Heather. (2010) *Upholding Mainstream Culture: The tradition of the American high school play*. Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance, 5(1), 85–94. Dostupné z: <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/135697800114212>

⁶³ FISCHER-LICHTE, Erika. Úvod do divadelných a performatívnych štúdií. 1. vydanie. V Bratislave: Divadelný ústav, 2021. 275 stran. Svetové divadlo. Str. 38

⁶⁴ Tamtéž. Str. 41

⁶⁵ Tamtéž. Str. 41

směsice pocitů a emocí ohledně narativu. V představení *Our Life* tvoří atmosféru především použité světlo, které je po většinu času potemnělé, pro detail se pracuje s úzce vymezeným kuželem světla, který je intenzivní. Většinou nás autorka bere na místa, která se odehrávají večer, takže světlo je nastaveno tak, aby bylo potemnělé, nebo se ocitáme u autorky doma, kde ale také není světlo jasné. Tvořená atmosféra může být vytvořena takto, jelikož souvisí se samotnou osobností Lexi, která je tichá a introvertní.

Na atmosféru má pak kromě samostatných inscenačních postupů dopad i skutečnost a okamžik, kdy diváci odhalují, co se skutečně skrývá za fiktivními příběhy představení. Inscenační postupy a reakce diváků pak vede k hmatatelnému napětí, které je v seriálu intenzifikované stříhem a detailními záběry na postavy. Jako například, po tom, co se postava Lexi vyjadřuje k postavě Rue, která sedí v hledišti, vidíme detailní záběr na Rue, z kterého můžeme vyčíst její pocity.

Jako velký zlom a změnu atmosférického prostoru můžeme brát, když sestra Lexi vtrhne na pódium a najednou se kolem celého představení začnou klást otázky, které se ale spíše dotýkají reality. Konečným výbuchem pocitů všech kamarádek se zase atmosférický prostor mění, jelikož diváci berou hru zase jinak. Jelikož situace, kterou předvedly postavy, které útočily na Cassie byly agresivního rázu, divákům se pozměnila forma vnímání a ocitli se na rozmezí toho, zda je představení podle skutečné události nebo je to jen fikce.

7.2.2 TĚLESNÁ STRÁNKA

Pro vymezení materiální podstaty představení je zásadní jeho pomíjivá tělesná stránka, která je, jak píše Erika Fischer-Lichte, tvořená ze specifického materiálu, živého organismu, jenž není možné libovolně tvarovat. Existuje v procesu neustálé proměny a vývinu.

Z tohoto popisu materiálu Erika Fischer-Lichte také rozděluje dva druhy přemýšlení o tělu, které se objeví na pódium. Jeden druh vnímání postavy je fenomenologický, kdy akcentuje tělo herce, jako neznakové zdůrazňuje hercovo “tělesné bytí ve světě”, a druhé sémiotické vnímání, které hercovo tělo vnímá jako komunikační nástroj. Mluví o tělu, kterým herec manipuluje, aby vytvářel význam, který si divák interpretuje.⁶⁶

⁶⁶ FISCHER-LICHTE, Erika. Úvod do divadelných a performatívnych štúdií. 1. vydanie. V Bratislave: Divadelný ústav, 2021. 275 stran. Svetové divadlo. Str. 44

V knize se ale Fischer-Lichte vyjadřuje k problému mezi fenomenologickým a sémiotickým tělem. „V divadle má divák vnímat výlučně postavu a cítit jen s ní. Pokud jeho pozornost upoutá fenomenální tělo a přestane jej vnímat jako znak duševního a citového rozpoložení postavy, ale jako smyslné tělo, začne cítit s hercem, což jej nevyhnutelně vytrhne z iluze.“⁶⁷

7.2.2.1 SÉMIOTICKÉ TĚLO

Ze sémiotického hlediska můžeme vyvodit následující tvrzení, jelikož Lexi své postavy hodně implicitně interpretovala a je vidět, z koho konkrétně vychází. Postavy, které mají symbolizovat dané osoby, mají podobnou stavbu těla. Mají podobné vlasy, a to je dostatečné k tomu, aby zastoupily postavy seriálu, jelikož jsou od sebe vizuálně velice rozdílné. Cassie je blondýna, Maddy pak černovláska, Kat má černé ale výrazně krátké vlasy. Hlavní věc, kterou měly splňovat byly charakterové vlastnosti zobrazených postav. Herečka, která hrála Cassie, neboli “Hallie” (Eden Rose Ginsberg) musela splňovat dlouhé vlasy a větší poprsí. Je to něco, co je na “opravdové” Cassie výrazné a rozeznatelné od dalších studentů. Samotná Hallie pak prezentovala Cassie jako někoho, kdo se jen zaobírá svým tělem, kdo využívá svých křivek proto, aby byla slavná.

7.3 ZVUKOVÁ STRÁNKA

Kromě prostorové a tělesné stránky uvádí Erika Fischer-Lichte také zvukovou stránku, jako podstatnou pro definování pomíjivosti v představení. „Posluchač se třese, má husí kůži, rozbuší se mu srdce, zrychlí dech; upadne do melancholie nebo naopak přepadne euforii, zmocní se ho nějaká nejasná touha, ožijí v něm vzpomínky a tak dále. Zvuková stránka dokáže silně zapůsobit.“⁶⁸ Tuto schopnost zvuku bezprostředně působit na diváka můžeme zřetelně pozorovat také v případě představení *Our Life*.

⁶⁷ FISCHER-LICHTE, Erika. Úvod do divadelných a performatívnych štúdií. 1. vydanie. V Bratislave: Divadelný ústav, 2021. 275 stran. Svetové divadlo. Str. 44

⁶⁸ Tamtéž. Str. 50

Součástí představení je taneční výstup, který odkazuje a paroduje jednu z postav Natea Jacobse. Scénografie je explicitní, jelikož se scéna odehrává v posilovně, kde jsou sami muži a doprovází je píseň *Holding Out for a Hero* od Bonnie Tyler. Na jevišti vidíme šatní skříňky a stroje na posilování, které obklopují herci jen v spodním oděvu. V scéně, kde se pracuje s metaforou, „kam zmizeli všichni správní chlapi“, se Lexi snaží odkázat na sexualitu a absurdní a agresivní chování Natea, kterého byla Lexi v průběhu dvou sérií seriálu svědkem. Výstižně tuto scénu popsala televizní kritička Molli Michelle: „Lexi v této scéně zcela zjevně upírala pozornost na Nata a jeho komplikovaný boj s vlastní sexualitou a Nate to věděl, což ho přimělo k tomu, aby se vyřítil z divadla.“⁶⁹ Médium divadla v této části umožňuje díky své bezprostřednosti a spolu přítomnosti prolnutí divadelního představení s každodenní realitou postav seriálu. Zároveň potvrzuje moji tezi, vycházející z názvu epizody odkazující na Artaudovy vize, že divadelní představení v této scéně překračuje hranice mezi uměním a životem. Celé to ale pro Lexi a představení mělo velký význam a scénka byla komentovaná zase Meddy Perez jako „Lexi you're a fucking G!“⁷⁰

Zároveň zvuková složka slouží jako přechodný znak, jelikož hraje vždy, když diváci vidí představení, či nám jsou představovány myšlenky postav, které souvisí s dějem představení. Zastoupený je výrazně italský skladatel Piero Piccioni se svými skladbami jako je *Amore mio aiutami* nebo *E' vero ogni mondo è felice* . „Top televizní písní je italská skladba od jednoho z nejpłodnějších italských skladatelů filmové hudby.“⁷¹ Jeho skladby jsou snového a pomalého tempa, které dodává ději právě snové vyprávění.

⁶⁹ MITHCELL, Molli. Newsweek. (21. 2. 2022) *The 7 Most Shocking Moments From Lexis Play in Euphoria* . Dostupné z: [The 7 Most Shocking Moments From Lexi's Play in 'Euphoria' and More \(newsweek.com\)](https://www.newsweek.com/the-7-most-shocking-moments-from-lexis-play-in-euphoria-and-more)

⁷⁰ Tamtéž.

⁷¹ *Top TV Song Last Week: Amore mio aiutami by Piero Piccioni* . Dostupné z: <https://www.tunefind.com/blog/2022/03/top-tv-song-euphoria-amore-mio-aiutami-version-no-2-piero-piccioni/>

7.4 SÉMIOLOGICKÁ STRÁNKA

Vznik a vnímání významů v představení vychází podle Fischer-Lichte z podstaty představení, které je založeno na spolupřítomnosti aktérů a diváků a pomíjivosti všech složek představení. „...jen o nějakou nespécifickou pobídku, smyslový údaj, ale o to, že něco se vnímá jako něco.“⁷² Významy proto podle Eriky Fischer-Lichte nejsou něčím neměnným, ale vynořují a zanikají v průběhu představení. Charakteristiku významové stránky můžeme vidět i v mém příkladu. Na začátku představení *Our Life* nelze jednoznačně určit, jaké významy budou diváci v hledišti dekódovat. Významy nejsou předem určené předlohou divadelní hry, nebo inscenačním záměrem režisérky Lexi, ale vznikají na základě toho, jak diváci postupně odhalují předobraz postav a inscenovaných situací.

Erika Fischer-Lichte rozlišuje mezi dvěma režimy vnímání, které vyplývají z dichotomie mezi fenomenologickým a sémiotickým vnímáním, která se prolíná všemi stránkami její definice představení. „Vnímáme-li tělo herce jako jeho tělesné bytí ve světě a věci v jejich fenomenálním bytí, jedná se o přítomnostní režim. Pokud je však vnímáme jako znak – dramatické postavy a předmětů v jejím okolí -, jedná se o reprezentační režim vnímání. Ten si vyžaduje, aby se vnímání vztahovalo na postavu, resp. fiktivní svět, ve kterém se postava pohybuje.“⁷³

V této části se zaměřím na otázku reprezentačního režimu vnímání, který je v mém konkrétním případě představení *Our Life* v seriálu *Euforie* specifický a dvojitý. Na jedné straně jsou diváky postavy v představení dekódovány jako dramatické postavy fikčního příběhu Lexi. Zároveň reprezentují skutečné postavy z každodenního života diváků. K analýze tohoto dvojitého reprezentativního režimu vnímání připojím přístup Eriky Fischer-Lichte s konceptem sociálních rolí, jak jej charakterizuje dramaturgická sociologie Ervinga Goffmana.

⁷² FISCHER-LICHTE, Erika. Úvod do divadelných a performatívnych štúdií. 1. vydanie. V Bratislave: Divadelný ústav, 2021. 275 stran. Svetové divadlo. Str. 56

⁷³ Tamtéž. Str. 57

7.4.1 NABOURÁNÍ PŘEDSTAVENÍ – MOCENSKÝ ZÁPAS

Tento specifický reprezentativní režim vnímání můžeme analyzovat perspektivou dramaturgické sociologie, která chápe situaci jako symbolickou interakci, ve které jedinec zaujímá sociální roli a ovládá a kontroluje dojem, který vyvolá u druhých. Zde se vracím zpět k managementu dojmů, který jsem vysvětlovala v teoretické části.

V případě situací v seriálu *Euforie* můžeme mluvit o tom, jak Cassie převzala iniciativu po tom, co autorka Lexi interpretovala její osobu a sociální roli svým dojmem. V seriálu se nám to ukazuje tak, že v osmém díle druhé série se Cassie vrací do divadelního sálu, po tom, co odešla, a míří přímo na jeviště. Převzala svou roli a buduje svůj management dojmu dle svého uvážení a pod svojí kontrolou. Vztah mezi sociální rolí a divadelní rolí si můžeme představit na Cassie a jejím divadelním obrazu Hallie. Lexi na základě „reálné“ osoby vytvořila dramatickou osobu, kterou bychom mohli charakterizovat jako její dvojník. Lexi se prostřednictvím této dramatické postavy snaží vytvořit dojem zrcadlení pocitů a vlastností, které má její sestra. Cassie pochopitelně dokáže dekódovat tento význam a přijímá vlastní iniciativu. Postava Cassie potom, co se na jevišti rozzuří říká: „Okay. Well, If That Makes Me A Villain, Then So Fucking Be It. I Can Play The Fucking Villain.“⁷⁴

Celou situaci v představení *Our Life* tedy nemůžeme chápat jen jako estetickou událost, ale jako svého druhu „mocenský střet“ mezi různými týmy, „...dojde k mocenskému zápasu aktérů a diváků nebo také jednotlivých diváků a jedna strana se pokusí vnutit druhé určitou definici vztahů, názory, hodnoty, přesvědčení.“⁷⁵ Podobný pohled pak nabízí také Erika Fischer-Lichte, když popisuje aspekt tělesné spolupřítomnosti. Erika Fischer-Lichte píše ve své knize, když se vyjadřuje a spolupřítomnosti: „Kdo nesouhlasí, může se pokusit o kritiku a prosazení vlastních názorů nebo může odejít. Každý z přítomných zde v podstatě nese svůj podíl odpovědnosti.“¹⁶ Jednoduše nám to vysvětluje a ukazuje jednoduchý nesouhlas s prezentovanou informací.

⁷⁴ *Euforie*. II. řada 8. díl. *All My Life, My Heart Has Yearned for a Thing I Cannot Name*. HBO. 20. února. 2022 (11:50) „Dobře! Pokud to ze mě dělá padoucha, tak ať to tak kurva je. Můžu hrát zkurveného padoucha.“

⁷⁵ FISCHER-LICHTE, Erika. Úvod do divadelných a performatívnych štúdií. 1. vydanie. V Bratislave: Divadelný ústav, 2021. 275 stran. Svetové divadlo. Str. 37.

Pokud totiž představení považuje za výsledek konfrontace jejich účastníků, musíme do určité míry myslet na otázku vzájemného ovlivňování či dosahování vztahů, které mají mocenský charakter. „Pro účely této práce je možné „interakci“ (to jest interakci tváří v tvář) zhruba definovat jako vliv jednotlivců na činy druhých v jejich bezprostřední fyzické přítomnosti;“⁷⁶

7.4.2 TÝMY V SERIÁLU *EUFORIE* PŘI PŘEDSTAVENÍ *OUR LIFE*

Týmy, které popisuje Erving Goffman můžeme, jak jsem už zmiňovala vidět i v seriálu *Euforie*. Goffman zdůrazňuje, že členové týmu mají určité tajemství nebo „tajné dohody“, které mají před nečleny týmu. Jejich cílem je zachovat určitý výklad situace. „Tým je seskupení, ale je to seskupení nikoli ve vztahu k sociální struktuře nebo sociální organizaci, ale spíše ve vztahu k interakci nebo sérii interakcí, v nichž se příslušně zachovává definice situace.“⁷⁷ Spolupřítomnost všech účastníků divadelního představení můžeme popsat touto perspektivou týmu. Goffman rozděluje dva týmy. Jeden, který je součástí představení, buduje, podílí se. A druhý tým, který jen pozoruje. Mezi těmito dvěma týmy existuje už zmiňované „tajemné pouto“ kdy tým, který vystupuje, nedává najevo, co je realita a co není. Předmětem mé práce je ale narušování rovin reality, a tak je tým, který vystupuje obohacen o členy, kteří mají fungovat v týmu pozorovatelů.

Tým první se skládá ze samotné postavy Cassie. Situace, které se staly a informace, ať už fikčního rázu či informace vycházející z reálné každodennosti postav ze seriálu, udělaly z Cassie samostatný tým. Její způsob vystupování v každodenních situacích, ale i způsob, jakým jej Lexi vyobrazila, jelikož dramatická postava působí panovačně a sebestředně. Cílem jejího týmu je obrana sebe samé a odklonění se od reputace, kterou má ve škole. Její reputace ve škole se pak točí jen kolem jejího těla. Samotná Lexi tenhle motiv prezentuje do divadelního představení, kdy vidíme, jak se postava Hellie upravuje v zrcadle a má kontrolu nad svým vzhledem.⁷⁸

⁷⁶ GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo: sebe prezentace v každodenním životě*. Překlad Milada McGrathová. Vyd. 1. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1999. 247 s. Str. 21

⁷⁷ Tamtéž. Str. 64.

⁷⁸ *Euforie*. II. řada 7. díl. The Theater And Its Double. HBO. 20. února. 2022 (16:40)

Jako druhý tým bych považovala tým Lexi. Do týmu patří ona sama, celé obsazení představení *Our Life* a následně její matka, která je do představení také zahrnutá. Cílem druhého týmu je pomoc Lexi prezentovat svůj náhled na život postav, který ona sama má.

Třetí tým obsahuje kamarádky Lexi, které sedí v hledišti a z kterých udělala dramatické postavy, a v představení mají jejich dvojníci důležitou roli. Celý tým má pomyslného vedoucího, kterým je Maddy Perez.

Jako poslední tým označím ostatní diváky, kteří sedí v divadelním sále školy. Jedná se o tým, který jako jediný ze čtyř necítí vůči postavě Cassie (týmu Cassie) osobní zášť. Jedná se o diváky, kteří nemají v celém seriálu významnou roli a tvoří tak spíše dav. Cílem tohoto týmu je udržení situace pod kontrolou. Doptávají se na kontrolní otázky a formují situace. Zbylé dva týmy, tým Lexi a tým Maddy, cítí vůči Cassie zášť, nenávist či jiné emoce.

Když to shrneme, reakce týmu formovaly Cassie a vyvíjely na ní sociální tlak, který jí pak donutil k věcem, které zapříčinily vytvoření druhého týmu. Po agresivním odchodu druhého zformovaného týmu, kdy kamarádky Maddy, Kat a Cassie utekly jinam, se vytvořil třetí tým, který měl "tajnou dohodu" pokusit se reálné informace přetvořit do fiktivních, znamená to jako "dělat, že to bylo součástí představení".

Pokud se ale vrátím k vyjádření nesouhlasu prostřednictvím aktu narušení přijde mi pro mou práci zajímavá teze o které mluví Erika Fischer-Lichte: „To, co se děje během představení, se na jeho začátku často nedá předvídat. Všichni účastníci jsou spolutvůrci, kteří se různou měrou a různým způsobem spolupodílejí na jeho tvorbě, ačkoli sami o něm nerozhodují. Právě oni vzájemným působením svého jednání a chování představení vytvářejí, a naopak, představení z nich dělá aktéry a diváky.“⁷⁹ – v reálném životě nemůžeme nikdy dopředu říct, jak představení dopadne, v tomto případě je to trochu jiný vzorec, jelikož jako diváci seriálu máme vhléd do motivace herců i diváků divadelního představení, a tak je pro nás lehčí si představit na základě informací o jedinci, jak představení dopadne.

K tomuto jevu se Erving Goffman vyjádřil následovně: „Informace o jedinci pomáhají charakterizovat situaci, umožňují ostatním předem odhadnout, co od nich dotyčný bude očekávat a co oni mohou očekávat od něj.“¹⁸

⁷⁹ FISCHER-LICHTE, Erika. *Úvod do divadelních a performativních štúdií*. 1. vydanie. V Bratislave: Divadelný ústav, 2021. 275 stran. Svetové divadlo. Str. 34

V případě *Euphorie* Lexi už na začátku věděla, že její hra, kterou napsala a představení, se všemi důležitými aspekty, jako je zrcadlení, bude vytvářet situace, které budou mít charakter mocenského zápasu. Když se budu opírat o citovanou tezi, tak Lexi měla o Cassie jasnou charakterizaci, která jí dotvářela výsledek, jaký mohla očekávat. Což v tomhle případě ze svých důvodů danou tezi vyvrací. Při zodpovězení výzkumné otázky můžeme zhodnotit, že seriály prostřednictvím divadla komunikují agresivně a bez zábrán. Divadlo je pak médiem, který pomáhá ke gradaci.

7.5 ESTETICKÁ STRÁNKA

V poslední řadě Erika Fischer-Lichte popisuje ve své knize událostní povahu představení a divácký zážitek. V rituálnosti se hlavně jedná o spolupřítomnost, tělesnost a spoluúčast. Taky jedna z důležitých věcí je liminalita, čili dosažení přeměny, kvůli které byl celý rituál započat. Historik Karel Šíma se ve své publikaci *Od rituálů a obyčejů k performancím aneb jak studovat festivity moderní doby*, vyjadřuje k rituálu takto "...Rituály a slavnosti jsou proto především prostředkem, pomocí něhož si společenství připomíná a pomocí společného emočního prožitku (efervescence) utvrzuje příslušnost ke společné kolektivitě..."⁸⁰

Zdůraznila bych otázku estetické události a také do jaké míry to platí pro mou analýzu. Rámec seriálu spíše zdůrazňuje transformační aspekt, v našem případě tedy nebereme představení *Our Life* jako estetickou událost. Analýza představení v seriálu nám umožňuje vnímat celou událost z několika rovin. Celou situaci vnímáme s informacemi, které se staly před představením, které se staly během představení a po představení.

Spojitosť tedy spíše pozoruji u prahového zážitku a konkrétněji spojitosti s rituálností. Když to přirovnáme k seriálu, analýza nám ukazuje přípravu nebo odpoutání od svého každodenního života, následnou liminalitu a konečné přijetí a adaptaci. U přechodových

⁸⁰ ŠÍMA, Karel. *Od rituálů a obyčejů k performancím aneb jak studovat festivity moderní doby?*. Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2017. Str. 20

rituálu popisuje Erika Fischer-Lichte tři fáze. Jedná se o fáze, které člověk nebo aktér, či divák podstupuje během rituálu či jiné události, která je v něčem rituální.

První je fáze separační, kdy ti, co podstupují transformaci se „...odpoutávají od svého každodenního života...“⁸¹ Touto fází prochází naprosto všichni, co v den představení vejdou do budovy školy a sedí v hledišti či stojí v zákulisí. Ať už vědomě či nevědomě se separují od svého života, který byl před představením. Druhá fáze je fáze prahová či transformační. V knize tuhle fázi autorka popisuje jako „stav mezi“ všemi sférami, což účastníkům umožňuje nové občas i znepokojivé zážitky. Toto bych přirovnala k průběhu představení, ať už se jedná o klasický akt nebo akt agresivního narušení, které snad nejvíce dopomáhá k transformaci. A poslední třetí fází je fáze sloučení „kdy se jako transformovaní, s novým statutem a novou identitou zpětně začleňují do společnosti“⁸²

Rituálnost můžeme v představení sledovat díky tomu, že nám seriál ukazuje osudy postav před představením, během něj a také po něm. Už jen z toho důvodu, že je inscenace *Our Life* o lidech, kteří teď fungují jen jako recipienti. Celé představení začíná tím, jak se baví Lexi s Rue u ní v pokoji, s tím, že následně vidíme záběr na Zendayu, která hraje Rue, jak přemýšlí nad tím, co se snaží Lexi prezentovat. Jako druhý příklad bych uvedla zase Cassie, kdy jakožto recipient musí sledovat všechny věci, které se sestrám staly. Doslova všichni, o kterých je samotné představení prožívají věci po druhé – ať už jde o pohřeb otce Rue, nebo postupné zmizení otce Cassie a Lexi, či poukazování na dysfunkční vztah, který měla postava Maddy a Nate.

Můžeme vidět, jak se osobnosti jedinců mění spolu s představením a po jeho konci. Když zůstaneme u příkladu Cassie, vidíme jak se s postupným přidáváním informací o její osobě, mění její nálada do agresivního módu. Pokud se zpátky vrátím k Rue, vidíme jednoznačně, že dorazila na představením, čímž rituál začal. Následně vidíme, jak všechny ukázané události prožívá znova, kdy v této fázi dochází k nějaké liminalitě, či poznání. A následně vidíme Rue odcházet z divadla jakožto jiného člověka. To samé můžeme říct o všech, kteří tam jsou. Cassie prošla liminální událostí a už nikdy nebude vnímána stejná, stejně tak

⁸¹ FISCHER-LICHTE, Erika. Úvod do divadelných a performatívnych štúdií. 1. vydanie. V Bratislave: Divadelný ústav, 2021. 275 stran. Svetové divadlo. Str. 61

⁸² Tamtéž. Str. 61

Nate Jacobs a zbylí kamarádi Lexi. Všichni po tom, co skončí představení, musí s novým statutem fungovat a začlenit se zpět do společnosti.

A v poslední řadě, pokud budeme mluvit o Lexi, na začátku se bojí a má pochybnosti, uvědomuje si, že její divadelní představení, nebo jeho obsah, může někomu ublížit nebo působit krutě. Přesto ale, jelikož je to představení je jediné, co má, uvede své představení. Během celého představení nám seriál zprostředkovává její nálady a pocity, takže můžeme pozorovat co se s Lexi během představení děje. Vidíme také záběry, co se děje s recipienty v hledišti a jak na jejich činy reaguje. Všechny tyto okamžiky a vjemy jí transformují a na konci si je vědomá, co jí čeká a s čím bude muset jakožto „nový“ člověk pracovat.

ZÁVĚR

V úvodu této práce jsem se ptala na výzkumnou otázku, k čemu se identita divadla využívá v médiu seriálu. V průběhu mé práce jsem zjistila, že samotná definice toho, co je médium je velice obtížná. Hlavně je celkový pojem médium hodně rozšířeno.

Odpověď na mou otázku, co z divadelnosti využívá médium seriálu je fikční rozhraní. Jak už jsem v celé práci psala, celkové vnímání divadla můžeme rozdělit do dvou okruhů, kdy první okruh se pohybuje v rovině estetické, jak popisuje Erika Fischer-Lichte, kdy divadelní představení v seriálu vnímáme jen jako událost pod záštitou instituce. Je to běžný postup a běžná prezentace. V teoretické části jsem tohle vnímání připodobňovala nebo hledala v seriálu *Simpsonovi* (1989). Druhé vnímání, které médium televize využívá je vnímání transformační, já tohle vnímání nazývám „komunikační kanál“. Vnímání divadelního představení, které je zahrnuto v seriálu, který divadelní médium prezentuje jako „komunikační kanál“ funguje, jak jsem psala v teoretické části, na rovině transformace čili dochází k nějaké liminalitě. Představení není formováno jako událost, ale diváci, kteří sledují představení, prochází transformací a následně pracují s nutností začlenit se. K tomuhle bych přirovnala seriál *Orange Is the New Black* (2013) kdy vidíme postavy, kteří hrají v divadle, samotný výstup zastupuje transformační fázi rituálu a následně vidíme, jak musí pracovat se svým managementem dojmu a pracují na fázi začlenění.

Samotná analýza představení nám zodpověděla otázku, jakým způsobem je prezentováno divadlo v jiném médiu. Divadlo je prezentováno a využito jako prostředek pro gradaci a dramatickosti narativu, explicitně vidíme, že představení hýbe narativem seriálu. Představení *Our Life* využívá časové roviny, které jsem vysvětlovala v analytické části. Zároveň nám tvůrci skrze médium divadla ukazují jinou interpretaci důležitých událostí seriálů. Také se ukazuje, že divadlo formou události využívá své podstaty iluzivnosti a tu využívá pro předání informací.

Seznam použitých pramenů a zdrojů

Literatura:

ARTAUD, Antonin. *Divadlo a jeho dvojenec*. Překlad Jan Kopecký a Ladislav Šerý. Praha: Herrmann & synové, 1994. 172 s.

AUSLANDER, Philip. *Liveness: performance in a mediatized culture*. 2nd ed. London: Routledge, ©2008. xiii, 208 s.

BALME, Christopher B. *Úvod do divadelnej vedy*. 5. nanovo prepracované a rozšírené vydanie. Bratislava: Divadelný ústav, 2018. 350 stran. Svetové divadlo.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Úvod do divadelných a performatívnych štúdií*. 1. vydanie. V Bratislave: Divadelný ústav, 2021. 275 stran. Svetové divadlo.

GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo: sebezprezentace v každodenním životě*. Překlad Milada McGrathová. Vyd. 1. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1999.

KOTTE, Andreas. *Divadelní věda: úvod*. 1. vyd. Praha: KANT pro AMU v Praze, 2010. 216 s. Disk. Velká řada; sv. 13.

MARION, Phillipe a GAUDREAULT, André. *Médium se rodí dvakrát*. In: SZCZEPANIK, Petr. *Nová filmová historie antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Herrmann, 2004.

MÜLLER, Richard. CHUDÝ, Tomáš a kol. *Za obrysy média. Literatura a medialita*. Karolinum. 2020. 666. stran.

SCHNEIDER, Jan a KRAUSOVÁ, Lenka. *VYBRANÉ KAPITOLY Z INTERMEDIALITY*. Vydala a vytiskla Univerzita Palackého v Olomouci, 2008.

ŠÍMA, Karel. *Od rituálů a obyčejů k performancím aneb jak studovat festivity moderní doby?*. Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2017.

Články a ostatní online zdroje:

BOLTER, Jay David a Richard GRUSIN. *Imediace, Hypermediace, Remediace*. In: *Teorie vědy*, (2005), s. 30. Dostupné z: http://is.muni.cz/el/1423/jaro2012/ZURs203/um/Literatura/bolter_a_grusin_-

CIESLAR, Jan. (2023). *Český statistický úřad*. Dostupné z: <https://www.czso.cz/csu/czso/v-cesku-pouziva-chytre-telefony-jiz-82-osob> Citováno 30.04.2024

COUSINS, Heather. (2010) *Upholding Mainstream Culture: The tradition of the American high school play*. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 5(1), 85–94. Dostupné z: <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/135697800114212>

Euphoria. *Awards and Nominations*. (2022). Dostupné z: [Euphoria - Emmy Awards, Nominations and Wins | Television Academy \(emmys.com\)](https://www.emmys.com/awards/nominations/wins)

HBO. 2024. *HBO* – *Shows* https://www.hbomax.com/cz/cs?gad_source=1&gclid=CjwKCAiApaarBhB7EiwAYiMwqtwb52zVKNWkiCXmPZEOW4-sD68r_QD4yP7hE_3EA7RcltyFyeMJCBoCphkQAvD_BwE&gclidsrc=aw.ds

KAUFMAN, Michelle. BAZELL, Alice. A kol. (2021) *“This show hits really close to home on so many levels”*: An analysis of Reddit comments about HBO’s *Euphoria* to understand viewers’ experiences of and reactions to substance use and mental illness, *Drug and Alcohol Dependence*. Volume 220. Dostupné z: https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0376871620306335?casa_token=RkNN0zLPuI0AAAAA:FbEZvJ9IPZIIlv8bmt0ifbuUnOkHo48xayDYCyN0dYISNSINu8E_JblxKfuA3iwCf1_2LbRi9s-

MITHCELL, Molli. *Newsweek*. (21. 2. 2022) Dostupné online: <https://www.newsweek.com/lexi-play-euphoria-season-2-episode-7-cassie-nate-break-1681077>

SPANGLER, Todd, *HBO Max Sets Official Launch Date*, 21. dubna 2020. Dostupné zde: <https://variety.com/2020/digital/news/hbo-max-launch-date-price-streaming-1234585776/>

Top TV Song Last Week: Amore mio aiutami by Piero Piccioni. Dostupné z: <https://www.tunefind.com/blog/2022/03/top-tv-song-euphoria-amore-mio-aiutami-version-no-2-piero-piccioni/>

Televizní díla:

Euforie. II. řada 6. díl. *A Thousand Little Trees Of Blood*. HBO. 20. února. 2022

Euforie. II. řada 7. díl. *The Theater And Its Double*. HBO. 20. února. 2022

Euforie. II. řada 8. díl. *All My Life, My Heart Has Yearned for a Thing I Cannot Name*. HBO. 20. února. 2022

NÁZEV:

Reprezentace divadla v seriálu *Euforie*

AUTOR:

Božena Gunárová

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUCÍ PRÁCE:

Mgr. Lukáš Kubina, Ph.D.

ABSTRAKT:

Bakalářská práce se bude zabývat otázkou užití média divadla v současné sériové produkci na streamovacích platformách. Cílem práce je prozkoumat, jakým způsobem je divadlo, jakožto specifická kulturní forma v seriálové tvorbě reprezentována, jaké funkce plní a jaký vztahy mezi médii jsou. Ve své práci budu využívat koncepty z oblasti divadelních a performativních studií a mediální teorie, nadále pak s koncepty remediace a intermediality, které uplatním na konkrétním seriálu *Euphoria*. Zároveň bych ve své práci chtěla představit, jak se proměňovala reprezentace divadelního představení v elektronických audiovizuálních médiích v historické perspektivě.

KLÍČOVÁ SLOVA:

médium, intermedialita, remediace, seriál, rituálnost

TITLE:

Representation of the theatre in the series *Euforie*

AUTHOR:

Božena Gunárová

DEPARTMENT:

Department of Theater and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Lukáš Kubina, Ph.D.

ABSTRACT:

The bachelor thesis will address the question of the use of the medium of theatre in contemporary serial production on streaming platforms. The aim of the thesis is to explore how theatre, as a specific cultural form, is represented in serial production, what functions it performs and what the relationships between the media are. In my work I will use concepts from theatre and performance studies and media theory, continuing with the concepts of remediation and intermediality, which I will apply to the specific series *Euphoria*. At the same time, in my work I would like to present how the representation of theatrical performance in electronic audiovisual media has changed in a historical perspective.

KEYWORDS:

medium, intermediality, remediation, serial, ritual