

**UNIVERZITA JANA AMOSE KOMENSKÉHO PRAHA**

**BAKALÁŘSKÉ PREZENČNÍ STUDIUM**

**2014 – 2017**

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**Aidana Nurakhimova**

**Funkce režie při tvorbě divadelní inscenace**

Praha 2017

Vedoucí bakalářské práce: Mgr. Martin Šemík, DiS.

**JAN AMOS KOMENSKY UNIVERSITY PRAGUE**

**BACHELOR FULL-TIME STUDIES**

**2014 – 2017**

**BACHELOR THESIS**

**Aidana Nurakhimova**

**Feature directing the creation of theater productions**

Prague 2017

The Bachelor Thesis Work Supervisor: Mgr. Martin Šemík, DiS.

### **Prohlášení**

Prohlašuji, že předložená bakalářská práce je mým původním autorským dílem, které jsem vypracovala samostatně. Veškerou literaturu a další zdroje, z nichž jsem při zpracování čerpala, v práci řádně cituji a uvádím v seznamu použitých zdrojů.

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v univerzitní knihovně.

V Praze dne 15. 5. 2017

*Aidana Nurakhimova*

.....

### **Poděkování**

Ráda bych poděkovala Mgr. Martinu Šemíkovi, DiS. za cenné rady, věcné připomínky a vstřícnost při konzultacích a vypracování bakalářské práce.

## **Anotace**

Divadelní umění má mnohaletou historii. Během ní vznikaly nové divadelní žánry, měnil se tvůrčí proces, vznikla profese režiséra. Proces vzniku současného divadelního představení pro obyčejného diváka není příliš srozumitelné. V teoretické části této bakalářské práce jsou popsány nejdůležitější divadelní pojmy a v praktické části je objasněn proces vytvoření divadelního představení na příkladu pantomimického představení.

## **Klíčová slova:**

Divadlo, divadelní žánry, pantomima, režie, režisér, scénografie.

## **Annotation**

Theater arts have a long history. During its history new theatrical genres were creating, the creative process was changing, occurred the profession of the stage director. The process of creating a contemporary theater performance for an ordinary viewer is not very understandable. In the theoretical part of this bachelor thesis are described the most important theatrical concepts and the practical part shows the process of creating a theater performance on the example of a pantomime performance.

## **Key words**

Theater, theater genres, pantomime, stage direction, director, stage design.

# OBSAH

<b>ÚVOD</b> .....	<b>9</b>
<b>TEORETICKÁ ČÁST</b> .....	<b>10</b>
<b>1 HISTORIE DIVADLA</b> .....	<b>10</b>
<b>2 DIVADELNÍ ŽÁNRY</b> .....	<b>18</b>
2.1 Činohra .....	18
2.2 Balet .....	18
2.3 Opera a opereta .....	19
2.4 Pantomima .....	21
2.5 Loutkové divadlo .....	22
<b>3 DIVADELNÍ SLOŽKY</b> .....	<b>24</b>
3.1 Režie .....	24
3.2 Scénografie .....	26
3.2.1 Kostým .....	29
3.2.2 Rekvizita .....	31
3.3 Dramaturgie .....	32
3.4 Herectví .....	34
<b>4 REŽIE</b> .....	<b>36</b>
4.1 Historie režie .....	36
4.2 Funkce režie při tvorbě divadelní inscenace .....	37
4.3 Režijní techniky a trendy .....	39
<b>5 HERECTVÍ</b> .....	<b>42</b>
5.1 Souvislost režie a herectví při tvorbě divadelní inscenace .....	42
<b>PRAKTICKÁ ČÁST</b> .....	<b>45</b>
<b>6 CÍL A ZDŮVODNĚNÍ PROJEKTU</b> .....	<b>45</b>
<b>7 ANALÝZA RIZIKA</b> .....	<b>46</b>
<b>8 VÝSLEDKY PROJEKTU A CELKOVÉ ZHODNOCENÍ</b> .....	<b>47</b>
8.1 Scénář .....	47
8.2 Odůvodnění vybraného žánru .....	51
8.3 Scénografie vlastního divadelního představení .....	52
8.3.1 Scéna .....	52

8.3.2	Osvětlení .....	53
8.3.3	Kostýmy, naličení, rekvizity .....	54
8.3.4	Hudba.....	55
8.3.5	Závěr .....	55
<b>ZÁVĚR.....</b>		<b>56</b>
<b>SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ .....</b>		<b>58</b>
<b>SEZNAM OBRÁZKŮ A TABULEK .....</b>		<b>61</b>
<b>SEZNAM PŘÍLOH .....</b>		<b>62</b>



## ÚVOD

Divadelní umění, to je jedno z nejtěžších, nejučinnějších a nejstarších lidských umění. Je velmi rozmanité a různorodé. Východiska divadla jsou architektura, malířství a sochařství (které tvoří součásti dekorace), hudba, choreografie (která je důležitá nejen v baletu, ale také v dramatu), dále literatura a herecké umění.

Divadelní umění na rozdíl od jiných, je živé umění. Toto umění opravdu vzniká pouze v okamžicích přímého setkání herců s publikem. Je založeno na nezbytném emocionálním a duchovním kontaktu jeviště a hlediště. Divadelní představení vzniká díky práci velkého kolektivu. Představení je výsledkem složité a mnohostranné práce mnoha lidí. Kromě autora, režiséra a herců se na tvorbě podílejí umělci, hudební skladatelé, kostýmní výtvarníci, vizážisté, osvětlovači, technický personál divadla a další. Všechny složky představení (dekorace, hudba, zvuky, a tak dále) musí být v harmonii do takové míry, aby finální hra byla synchronní a bezchybná.

Cílem této práce je prozkoumat specifika vytvoření divadelního představení pro režiséra. Divadelní představení se skládá z několika složek: režie, scénografie, dramaturgie a herectví. Tato bakalářská práce rozebírá způsoby použití těchto prvků pro vytvoření kvalitního divadelního představení. V daném případě použití pantomimy za účasti neprofesionálních herců - dětí.

Režie je složitý a komplexní proces. Práce režiséra je nejdůležitější a nejvyšší stupeň specializace v oblasti současného divadelního umění. Režisér jako první interpretuje umělecké dílo a pracuje na vytvoření jeho konečné podoby. Během režie vzniká představení plné autorské režisérské vize toho, co napsal autor hry, pro divadelní publikum.

Teoretická část práce bude rozdělena na pět částí, každá z nich je potřebná pro ponoření do tématu divadelního představení. Teoretická část bude popisovat historii divadla, hlavní divadelní žánry, divadelní složky, základní charakteristiky režie a herectví. V praktické části bude autorka popisovat tvůrčí proces vytvoření divadelního představení v žánru pantomimy ze strany režiséra hry. Teoretické poznatky shromážděné v první části práce budou využívány pro vytvoření zajímavého a kvalitního prvního představení od autorky této práce.

# TEORETICKÁ ČÁST

## 1 HISTORIE DIVADLA

Divadlo je jedním z nejstarších umění, které podle předpokladů se zrodilo na základě loveckých, zemědělských a jiných rituálních oslav. Na začátku lidé jen v alegorické formě reprodukovali jevy přírody nebo pracovní procesy. Nicméně rituální akce samy o sobě nebyly divadlem. Podle odborníků umění začíná tam, kde u divadelní akce nastupuje divák jako nezbytný prvek. Vizuální složka jakéhokoli produktu slouží jako poznání, nebo prezentování krásy či půvabu a dojmu líbí se – nelíbí se. Soud o tom, zda se něco někomu líbí nebo ne, vynáší recipient, který objekt hodnotí a posuzuje.<sup>1</sup>

Na začátku vývoje divadla existovaly zpěvy, tance, hudba a dramatické děje v těsném komplexu, avšak během dalšího vývoje a profesionalizace divadla původní propojení bylo ztraceno a divadlo se rozdělilo na tři hlavní typy: činohru, operu a balet.

Historie tradičního divadla začíná v Řecku. Antické divadlo se zrodilo z náboženských slavností a mystérií věnovaných bohům – patronům zemědělství. Hlavním patronem divadla stal Dionýsos. Podle jeho jména vznikly dionýsie, slavnosti, během kterých lidé zpívali a tančili. Za letopočet zrození světového divadla se počítá rok 534 před naším letopočtem, kdy aténský básník Fespidos během Velké dionýsie spolu se sborem použil prvek herce - recitátora.<sup>2</sup> Na začátku takový herec hrál samostatně a mohl komunikovat s chórem. Až potom v antickém divadle vznikl druhý herec a pak i třetí. Vznikla možnost uvést dramatické představení.

Římské a řecké divadelní představení mělo jen dva žánry – tragédii a komedii. Jejich syžety byly nejčastěji mytologické a historické. Představení se pořádala o velkých svátcích a veškeré role hráli výhradně muži. Účastnit těchto představení jako diváci se mohli všichni včetně žen a dětí. Je zajímavé, že v Řecku herecké povolání bylo považováno za prestižní, zatímco v Římě spíše za ostudné.

Vývoj divadelních budov v Řecku je velmi specifický a zajímavý, protože při stavbě tvůrci využívali vlastností terénu a prostor divadla se nacházel v blízkosti

---

<sup>1</sup> HANÁČKOVÁ, A. *Základy teorie divadla: studijní text pro kombinované studium*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013, s. 11. ISBN 978-80-244-3641-8.

<sup>2</sup> KUZISHCHIN, V. I. a kolegy. *Slovar' antichnosti*. Moskva: Ellis Lak, 1994, s. 74. ISBN 5-7195-0033-2.

prostoru chrámů. Od Thespida, který putoval se svou károu, zaznamenal scénický prostor mnoho změn. Zpočátku to byl plátěný stan, který představoval scénu, a prostranství orchestru před ním. Později se stavěla provizorní dřevěná scéna, která se po skončení zbourala.

Za objev scény vděčíme právě Aischylovi. Později už stála pevná scéna, kde se měnila přední plocha zvaná proskenion. Proskenion tvořily dřevěné sloupy, mezi nimiž se měnila na plátně malovaná dekorace. Divadelní inscenace byly hrány v externích podmínkách a současně se scénou protagonisté používali masky. Masky měly převážně charakter karikatur.<sup>3</sup>

Římské divadlo vzniklo podle vzoru řeckého, ale některé prvky se od něj lišily. Sedadla pro diváky v římském divadle tvořila půlkruh ke scéně. Jeviště mělo délku dvakrát větší než u Řeků. Hlavní rozdíly lze vidět v ruinách mnohých římských divadel, například nejlépe dochovaných Aspendos či Orange. K nejznámějším příkladům také patří Colosseum.<sup>4</sup>

Římané po vzoru Řeků obohatili divadelní budovu o scénické stroje, a také dali divadlu jiný charakter. Dekorativnost a technická vyspělost přispěly k duchu zábavy oblíbených gladiátorských zápasů. Z technických inovací římského divadla můžeme uvést následující. Jan Kolegar v knižní publikaci *Historie scénických technologií* uvádí, že velkou pozornost v římském divadlu věnovali ozvučení. V divadle byl vytvořen speciální kanál, který se protahoval v kruhu pod první řadou a před orchestrem a svou formou vytvářel odrazovou čočku, která zesilovala zvuk na celou místnost. Římské divadlo také zdokonalilo scénické stroje, převzaté z tradic řeckého divadla. Převzaté od Řeků byly také periakty. Tedy otáčení bočních periaktů a přeměna zadní dekorace, které známe pod názvem kulisy (plátno na dřevěných rámech) se staly základní divadelní technologií. Do divadla Římané také přinesli oponu. Zatímco v helénistickém divadle veškeré přeměny a přestavba probíhaly před očima diváků, římské divadlo zavedlo tradici všechny tyto změny scény skrývat za oponou. Podle Kolegara v římském divadle existovaly dva druhy opon podobné k současným oponám: *alaeum*<sup>5</sup> a *sipparium*<sup>6,7</sup>.

---

<sup>3</sup> ZAVARSKÝ, J. *Kapitolky zo scénografie*. 1. vyd. Bratislava: Osvetový ústav, 1980, s. 204.

<sup>4</sup> *Encyklopedie antiky*. Praha: Academia, 1978, s. 152.

<sup>5</sup> opona, která se chovala zespodu. Před začátkem hry se stahovala pod scénu a znovu se zvedala na konci

<sup>6</sup> *sipparium* – pohyblivá opona, která oddělovala jednotlivé akty a používala se při změně dekorací

Kromě tragédií a komedií v Římě hrály atellské hry<sup>8</sup>, mimosy<sup>9</sup>, pantomimy. Obecně divadlo v Římě nemělo tak vysoký, vážný, vzdělávací a „posvátný“ charakter, jako to bylo v Řecku.

Právě v Římě začali vznikat profesionální herci, jejichž práce zahrnovala pantomimu, tanec, zpěv a později improvizovaný dialog. Římští herci přestali používat masky a velkou pozornost věnovali právě líčení. Velký důraz byl kladen na přesvědčivost, gesta a výraznou mimiku. Římané také přestali omezovat počet herců na jevišti. Také u nich poprvé vznikly ženy – herečky, hrající ženské role.

I přes velký přínos v rozvoji divadla ovšem římské divadlo nedosáhlo stejně vysoké úrovně jako divadlo řecké. S úpadkem Římské říše upadlo i divadlo a křesťanská církev, jejíž role se zvyšovala, pokládala divadlo za nežádoucí jev a zakazovala ho.

Po pádu Římské říše antické divadlo bylo zapomenuto. Starokřesťanští ideologové odsoudili divadlo a všichni herci, hudebníci a tanečníci byli z křesťanského společenství vyloučeni. Středověké divadlo fakticky se narodilo znovu až na základě lidových slavností a náboženských svátků.<sup>10</sup> Středověké divadlo<sup>11</sup> bychom mohli rozdělit na divadlo náboženské a světské. Náboženské divadlo ve středověku vycházelo z křesťanských bohoslužeb, velikonočních a vánočních svátků. Snaha elit přidat svatost do svého života dala podnět k vytvoření dalšího žánru středověkého divadla - morálky. Tato představení měla velmi mravoučné tendence a hlavní roli neměli lidé, ale abstraktní koncepce. Chrámy se na určitou dobu staly divadelním prostorem. Po čase interiér chrámů nahradil exteriér. Zavarský ve své knize *Kapitolky z dějin scénografie* uvádí, že během všech fází svého vývoje středověká scéna byla simultánní. Na začátku divadelní představení probíhala v chrámu a hlavní oltář sloužil jako Kristův hrob během

---

<sup>7</sup> KOLEGAR, J. *Historie scénických technologií*. 2. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2011, 136 s. ISBN 978-80-86928-94-4.

<sup>8</sup> kratší improvizovaná lidová komedie s komplikovaným dějem hraná ve výrazných maskách a s expresivními gesty

<sup>9</sup> nejrozšířenější a nejdéle existující antický divadelní žánr, ve kterém herci hráli bez masek a obuvi na všední téma

<sup>10</sup> DZHIVELEGOV, A. a G. BOJADZHIEV. *Historie divadla v západní Evropě. Od počátku do roku 1789*. Moskva: Art, 1941, s. 15.

<sup>11</sup> období středověkého divadla v Evropě se počítá od 9. století do poloviny 16. století.

hry. Jeho vnější vzhled se upravoval pomocí drapérie<sup>12</sup>. Na rozdíl od liturgické hry, která byla v otázce kostýmování i dekorací velmi skromná a střídá, tvůrci mystérií nešetřili na mechanické a veristické výpravě. Středověké náboženské drama bylo symbolické. Členění scény bylo velmi tradiční. Hry se začínaly na levé straně scény, která symbolizovala nebesa. Protilehlá strana, kde scéna končila, byla peklem. Velmi realisticky se zobrazovala antická představa pekla se všemi povinnými elementy: ohněm, pláčem, skřípěním zubů, pekelnými muky a d'ábly. Pro vytvoření kontrastu na straně pekla se používaly speciální přístroje pro výrobu hromu, kouře a sirného prachu, zatímco na straně nebe svěťci se vznášeli pomocí kladkostrojů a mizeli mezi oblaky pod zvuky andělského chóru. Hlavním cílem středověkého divadla bylo vytvářet dojem nádhery a okázalosti.<sup>13</sup>

Liturgické divadlo postupně nabývalo více smyslů a plnilo se psychologickými zkušenostmi. Tendence k realistické interpretaci příběhů a obrazů evangelií šly v rozporu s cíli bohoslužby, a proto v roce 1210 liturgické drama bylo vyloučeno ze sakrálních staveb. Další představení se prováděla venku, což umožnilo zúčastnit se nejen duchovenstvu, ale i obyčejným občanům. Ve druhé polovině 13. století velkou pozornost v představeních měly prezentace životů svatých - mirákle. Na rozdíl od kanonických mystérií mirákle přidávaly evangeliím „běžný“ charakter.<sup>14</sup>

V období středověku kromě náboženských her významnou roli hrálo i světské divadlo. Světské hry ve větší míře než mirákle, byly spojeny s tradičními lidovými představeními. Ve stejné době ve městech bez závislosti na církvi se aktivně rozvíjel žánr mystérií – masového a amatérského umění na náměstích. Mystérie byly tradiční součástí oslav ve městě. Abstraktní náboženské syžety dostávaly národní charakter.<sup>15</sup> Světské divadlo nabízelo pestrou paletu žánrů, jako jsou frašky či rytířské turnaje. Právě v tomto období vznikl základ spolupráce režiséra a výtvarníka – předchůdce dnešního

---

<sup>12</sup> z franc.«draper», což se doslovně překládá jako shromažďování, zdobení - umístění oděvů, látek, materiálů, záclon, atd tak, aby tvořili množství záhybů

<sup>13</sup> ZAVARSKÝ, J. *Kapitolky zo scénografie*. 1. vyd. Bratislava: Osvetový ústav, 1980, s. 27-28.

<sup>14</sup> DZHIVELEGOV, A. a G. BOJADZHIEV. *Historie divadla v západní Evropě*. Od počátku do roku 1789. Moskva: Art, 1941, s. 15.

<sup>15</sup> DZHIVELEGOV, A. a G. BOJADZHIEV. *Historie divadla v západní Evropě*. Od počátku do roku 1789. Moskva: Art, 1941, s. 15.

scénografa. Podle Zavorského jeho první rolí byla technická organizace celých mystérií.<sup>16</sup>

Po ukončení etapy středověku nastupuje znovuzrození antických ideálů, nastupuje historická epocha zvaná renesance. Právě renesance přináší do divadelního umění a do scénografie nejen perspektivu a zajímavě výtvarné řešení, ale i inovační a technické vymoženosti. Brockett tyto podněty vývoje zaznamenával následovně. Scény se v renesanci měnily dokonalým výtvarným řešením představeného prostoru. V renesanci Sebastiano Serlino přináší tři typy scén. V knize Dějiny divadla Brockett uvádí hlavní rozdíly mezi nimi: „*na tragických dekoracích jsou zobrazeny sloupy, štíty střech, sochy a jiné věci hodící se pro krále. Komické dekorace mají vzhled soukromých, obyčejných domů. Satyrskou dekoraci zdobí stromy, jeskyně, hory.*“<sup>17</sup>

Kromě zmíněných tří typických scén renesanční mistři vytvářeli různé mašinerie a zvláštní efekty na ozvláštňení, zpestření inscenací. Jejich vynálezy se používaly pro vytváření efektů magických proměn. Bohové, monstra a mytologické bytosti se zjevovali v různých místech: na moři, ve vzduchu, na nebesích. Velký efekt měly mechanismy pro létání, pomocí kterých se často zjevovali bohové a jiné mytologické bytosti. Spouštěli se na scénu ve vozech, na oblacích nebo na hřbetech zvířat či ptáků. Dalších efektů se dosahovalo pomocí propadliště v podlaze scény. Na pozadí také probíhaly složité efekty, když hory, skály, stromy a jiné objekty vystupovaly a propadaly se.<sup>18</sup>

Resumé renesance jsou nejen technické vymoženosti scén, ale i vývoj divadelních budov, protože zpočátku inscenace byly předváděny v hostincích, nádvořích, později vznikly soukromé divadelní budovy. Gronemeyer zmiňuje, že „*první masivní uzavřené divadlo v Evropě Teatro Olimpico bylo postaveno v letech 1580-1584 ve Vicenze. Jeho stavitelem byl Andrea Palladio.*“<sup>19</sup>

Pompézní a dekorativní baroko má své místo i v dějinách divadla. Jaromír Kazda nabízí přehled druhů a zažitých konvencí dané historické etapy. Barokní divadlo

---

<sup>16</sup> ZAVARSKÝ, J. *Kapitolky zo scénografie*. 1. vyd. Bratislava: Osvetový ústav, 1980, s. 29.

<sup>17</sup> BROCKETT, O. G. *Dějiny divadla*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, Nakladatelství Lidové noviny, 2001, s. 159. ISBN 80-7106-532-3.

<sup>18</sup> BROCKETT, O. G. *Dějiny divadla*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, Nakladatelství Lidové noviny, 2001, s. 169-170. ISBN 80-7106-532-3.

<sup>19</sup> GRONEMEYER, A. *Divadlo*. 1. vyd. Brno: Computer Press, 2004, s. 47. ISBN 80-251-0208-4.

se rozděluje na oficiální a lidové. K prvnímu druhu patřilo šlechtické a církevní divadlo (řádové školy a náboženská bratrstva). Podle J. Kazdy „*šlechtické divadlo bylo předváděné na zámcích, kde si panství vybuďovalo soukromé kukátkové scény. Zámecká divadla měla scénu s perspektivními malovanými kulisami. Církevnímu divadlu po roce 1620 dali zásadní podobu jezuité. Jezuitské divadlo nepoužívalo drama v pravém slova smyslu, šlo o souhrn audiovizuálních atrakcí.*“ Jezuité také často ve svých hrách využívali zvířata (živá, maskovaná či umělá). Lidové divadlo na rozdíl od oficiálního bylo velmi hravé, divadelní a svébytné s účelem znovu vytvořit svět podle vlastních konvencí a zákonů. Pro lidi divadlo bylo lékem proti všednosti a popisnosti.<sup>20</sup>

V období renesance v Itálii také vznikly opera a balet. Termín opera (od italské opera – práce a latinské opera – dílo, práce, produkt) znamená druh hudebně-dramatického díla, založený na syntéze slova, jevištní akce a hudby. Na rozdíl od činoherního divadla, kde hudba plní jen doplňkové funkce, v opeře je hlavní složkou akce. Literárním základem opery je libreto, které může být originální nebo vznikat na základě literárního díla.<sup>21</sup>

Vývoj divadelní scény, ale i samotných divadel poukazuje nejen na nápaditost a pestrost technických inspirací, ale i oslovování recipientů ozřejmováním mytologie, náboženských mýtů a jiných témat přenesených do divadelních žánrů dané doby. Velká divadelní reforma přinesla kromě průmyslové revoluce i osobnosti, které se výrazně podílely na reformě divadelního kostýmu. J. Kolegar ve své práci zmiňuje, že Garrick „*zbavil herectví strojenosti, uplatňoval přirozenost a autenticitu hereckého projevu*“. *Protože mu nevyhovoval tradiční herecký kostým barokní doby, proto změnil Hamletův kostým na černý. Vývoj divadelního kostýmu také ovlivnil francouzský herec F.J. Talma, když ve hře Brutus pro svou roli využil přesnou kopii starořímského oblečení.*<sup>22</sup> Avšak tradici držet historickou věrnost kostýmu zahájila v Německu divadelnice Neuberová. Tuto změnu však diváci neakceptovali. Romantismus a historismus jako směry rozvíjející se v 19. století přinesly do divadla nové elementy. Fakticky šlo o zdokonalený barokní systém a nové mechanismy: vznikl zvýšený prostor nad jevištěm, do kterého se vytahují kulisy, soustava propadlišť a jevištních vozů, která umožňovala

<sup>20</sup> KAZDA, J. *Kapitoly z dějin divadla*. 1. vyd. Praha: H + H, 1998, , s. 155-162. ISBN 80-86-02225-0.

<sup>21</sup> TROJAN, Jan. *Dějiny opery*. Praha a Litomyšl: Paseka, 2001, s. 9. ISBN 80-7185-348-8

<sup>22</sup> KOLEGAR, J. *Historie scénických technologií*. 2. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2011, , s. 14. ISBN 978-80-86928-94-4.

všelijaké efekty a urychlila přestavbu. V tu dobu vznikla a začala se používat jevištní stavebnice a divadelní praktikáble, které se používaly pro vytvoření iluze země pomocí umělých trávníků spolu s kaširovanými stromy. Na jevišti se budovaly i větší stavby: vznikaly paláce, hrady a jiné oblíbené romantické prostory. Technologický rozvoj dovolil změnit svíčky na plynové osvětlení, což ovlivnilo vznik nové profese - osvětlovače.<sup>23</sup>

19. století bylo stoletím divadla, oper, společenského života. Opakem iluze krásy v divadelních inscenacích se stává realismus a naturalismus. Právě tyto směry kriticky poukazují na společenské rozdíly jednotlivých vrstev. Poukazují na sociální podtext doby. Hlavním cílem naturalismu bylo co nejvěrněji poukázat na autentický život. Společnost čekala od divadla pravdivá představení o současné společnosti, dekorace podobné jako reálná místa a od herců pravdivé prožívání emocí na scéně. V té době elementy dekorací často byly přímo přeneseny do divadla. „*Jednou z inovací se stala konvence tzv. čtvrté stěny; když herci na jevišti konali, jako by tato stěna existovala v jevištním portálu.*“<sup>24</sup>

Technické pokroky a inovace se během dějin divadla objevují téměř v každém představeném směru. „*S novou jevištní technikou, elektrickým osvětlením, točnou v propadlišti začíná nová moderní etapa scénografie. Na tomto začátku stáli Adolph Appia a Edward Gordon Craig. Scénografické tvarosloví dotváří malířství, objevuje se zkratka, stylizace (Appia), abstraktní tvar (Craig).*“<sup>25</sup>

Za všechny avantgardní směry lze zmínit expresionismus, který pronikl i na scény divadelních jevišť. Expresie, výkřik, psychologismus se ve scénografickém pojetí projeví v ostrých úhlech geometrizace, což značí propojení s kubismem. Hlavním znakem expresionistické scénografie se stávaly schody, schodiště. Surrealismus jako hnutí rozvíjející se na základě snu a imaginace vytvořily v divadle následující změny. Hlavními prostředky surrealistického divadla jsou malířské vynálezy. Pro daný směr jsou charakteristické plošné kulisy, na kterých pomocí malovaných pláten vznikala iluze

---

<sup>23</sup> ZAVARSKÝ, J. *Kapitolky zo scénografie*. 1. vyd. Bratislava: Osvetový ústav, 1980, s. 67.

<sup>24</sup> Tamtéž, s. 71.

<sup>25</sup> PAVLOVSKÝ, P. *Základní pojmy divadla. Teatrologický slovník*. 1. vyd. Praha: LIBRI, 2004, s. 251. ISBN 80-7277-194-9.



hloubky a prostoru. Jeho důležitým přínosem v divadelním umění je obnovení role rekvizit a nábytku. Autentická rekvizita a nábytek získaly nový význam.<sup>26</sup>

Radikální transformace divadla ve 20. století byla způsobena vědeckotechnickou revolucí a zejména vznikem kinematografie. Vznik konkurence a hrozba zániku se staly pro divadelní umění příčinou aktivního vyhledání nových prostředků divadelního vyjádření. To se stalo příčinou vzniku nové divadelní profese, bez které si současné divadlo není možné představit - režiséra. Pokud divadlo minulých staletí lze nazývat divadlem herců, od začátku 20. století se počítá nová éra divadla. Vznikla nová koncepce divadelního umění. Jednoduchá „technická“ organizace divadelního představení v rámci klasické divadelní tradice nevytváří maximum možného emocionálního dopadu na publikum. Divadelnímu představení už nestačí profesionální provedení každé jednotlivé složky (herectví, scénografie, hlukových nebo světelných efektů, apod.), ale musí tvořit organickou kombinaci sloučenou do jednotného celku.

Vývoj divadla je velmi širokým tématem, které nekončí výše zmiňovaným obdobím a druhy. Tato kapitola práce byla zaměřena hlavně na začátky divadla v historickém kontextu a naznačila směřování některých aktuálně se rozvíjejících směrů.

---

<sup>26</sup> ZAVARSKÝ, J. *Kapitolky zo scénografie*. 1. vyd. Bratislava: Osvetový ústav, 1980, s. 119-120.

## 2 DIVADELNÍ ŽÁNRY

Za tisíce let rozvoje divadla se divadelní umění neustále proměňovalo a vznikaly různé divadelní žánry se svými charakteristickými rysy. Neexistuje nějaký základní druh nebo žánr, od kterého lze odvodit další podoby. Podle dominující inscenační složky se divadlo dělí na hudební (opera, opereta), loutkové, činoherní a pohybové (balet, pantomima).<sup>27</sup> V této kapitole nejsou popsány veškeré divadelní žánry, které existují ve světě, avšak stručně prozkoumány byly odlišnosti nejznámějších a nejrozšířenějších z nich.

### 2.1 Činohra

Činohra (anglicky drama) je žánrově univerzální a dlouhodobě převažující druh divadla v Evropě. Vyjadřovací prostředky činohry velmi těsně korespondují se zobrazovanou realitou a jsou méně stylizované na rozdíl od prostředků ostatních druhů divadla.

Počátky činohry se shodují s počátky divadla, ale její oddělení jako zvláštního divadelního žánru směřuje ke vzniku potřeby druhové diferenciaci divadla. Fakticky činohra je divadlo, které není pohybové, hudební nebo nonverbální. V činohře dominuje mluvená řeč.<sup>28</sup>

Činohra využívala různé vyjadřovací formy během svého rozvoje. Nejpatrnější je rozdíl mezi veršovanou a hovorovou řečí. Veršovaná organizace dramatu má delší, ještě antické tradice, avšak od druhé poloviny 19. století a v současné době hovorová řeč má v činoherním divadle dominantní pozici.<sup>29</sup>

### 2.2 Balet

Balet (z italsk. ballare - tančit) je druh herectví a představení, jehož obsah je ztělesněn v hudebně-tanečních obrazech. Srdce klasického baletu tvoří určitý příběh, dramatická

---

<sup>27</sup> VODIČKA, L. *Úvod do divadelních studií: studijní text pro kombinované studium*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013, s. 50. ISBN 978-80-244-3780-4.

<sup>28</sup> PAVLOVSKÝ, P. *Základní pojmy divadla. Teatrologický slovník*. 1. vyd. Praha: LIBRI, 2004, s. 45. ISBN 80-7277-194-9.

<sup>29</sup> VODIČKA, L. *Úvod do divadelních studií: studijní text pro kombinované studium*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013, s. 50. ISBN 978-80-244-3780-4.

koncepte, libreto. Ve 20. století vzniká bezsýžetový balet, jehož dramatická linka je založena na vývoji hudby.<sup>30</sup>

Za začátek epochy rozvoje baletu ve Francii a po celém světě se považuje 15. říjen 1581, kdy na francouzském dvoře byl předveden první balet Baldassarino di Belgioso Komický balet královnin (Ballet Comique de la Reine). Ve druhé polovině 18. století vznikají nové divadelní žánry jako komedie-balet, opera-balet, ve kterých byly pokusy drammatizovat baletní hudbu.

Samostatným druhem divadelního umění se balet stává ve druhé polovině 18. století a je zásluhou reforem francouzského choreografa Jeana-Georgese Noverreho. Na základě estetiky francouzského osvícenství tento autor vytvořil představení, ve kterém obsah se odhaluje pomocí dramatických výrazných obrazů.<sup>31</sup>

První balety zahrnovaly nejen tance, ale také rozhovory a prvky dramatu. Postupně tanec v baletu vytlačil dramatické prvky. Ve svém vývoji balet se stále pohybuje směrem do oblasti sportu a občas ztrácí na cestě dramatické aspekty. Někdy pokrok v technologii vyvolává zaostávání v obsahu. V moderním baletu se široce používají jiné taneční techniky (především moderního a jazzového tance), stejně tak i prvky gymnastiky, akrobacie, bojových umění a podobné, a proto současný balet potřebuje výbornou fyzickou přípravu a je velmi náročný.

### 2.3 Opera a opereta

Opera je syntetickou formou divadelního umění, ve které dramatická akce je úzce spojena s vokální a orchestrální hudbou. Operní inscenace se obvykle provádí ve speciálně vybavených operních divadlech. Na rozdíl od sborové kultury renesance, kde hudba zůstala nerozvinutým a podřízeným elementem představení, v opeře naopak zaujímá dominantní postavení. Jako prostředek pro individualizaci postav, šíření jejich

---

<sup>30</sup> VODIČKA, L. *Úvod do divadelních studií: studijní text pro kombinované studium*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013, s. 51. ISBN 978-80-244-3780-4.

<sup>31</sup> PAVLOVSKÝ, P. *Základní pojmy divadla. Teatrologický slovník*. 1. vyd. Praha: LIBRI, 2004, s. 158. ISBN 80-7277-194-9.

emocionálních stavů až do nejjemnějších nuancí melodika vynikala mezi všemi ostatními prvky hudebního projevu.<sup>32</sup>

Tento žánr vznikl v Itálii na konci 16. století. Ve spojení poezie, hudby a divadla skupina osvícených florentských básníků a hudebníků hledala způsoby, jak oživit antické divadlo a vytvořit syntetické umění schopné pravdivě vyjádřit lidské pocity. V průběhu prvního pololetí 17. století opera se formovala a postupně získávala nový směr ve svém vývoji. Po rozšíření mimo úzkou společnost florentských básníků a hudebníků ve třicátých letech 17. století byl otevřen první trvalý operní dům v Benátkách. Komorní vystoupení Florentanů byla nahrazena velkolepými divadelními inscenacemi. Současně hudba začala mít převahu nad textem.<sup>33</sup>

V současné opeře existuje mnoho žánrů, jako například velká opera, komická opera (opera-buffa v Itálii, opéra-comique ve Francii, Singspiel v Německu Tonadilla ve Španělsku aj.), romantická opera, opera-balet a další. Žánr komické opery ovlivnil ve 20. století vznik dalších žánrů, jako jsou operety, muzikály, hudební komedie.

Moderní význam pojmu opereta znamená jeden z hudebních divadelních žánrů, dílo a hudební divadelní představení od jednoho do pěti aktů, ve kterém vokální, sborové a choreografické hudební kousky se střídají s mluvenými scénami bez hudby nebo s orchestrálními fragmenty.

Na rozdíl od muzikálu opereta má většinou klasický orchestr a svou vlastní dramaturgii. Její choreografické nástroje se liší ve stylu a nemají zvláštní úlohu a nezávislost jako v muzikálu.<sup>34</sup>

Opereta je různorodá podle formy a obsahu. Existují parodické, parodicko-satirické, lyricko-komické, lyricko-romantické, hrdinsko-romantické operety a další. Pro operety je charakteristická milostná intrika, humor a satirická orientace. Dalším rysem operety jsou ostré hudební kontrasty od dramatického napětí po romantické euforie. Obvykle hudba v operetách má jednoduchý a populární charakter.

---

<sup>32</sup> TROJAN, J. *Dějiny opery*. Praha a Litomyšl: Paseka, 2001, s. 10. ISBN 80-7185-348-8.

<sup>33</sup> TROJAN, J. *Dějiny opery*. Praha a Litomyšl: Paseka, 2001, s. 12. ISBN 80-7185-348-8.

<sup>34</sup> BÁRTOVÁ, M. *Fenomén Gilbert & Sullivan. Vznik anglické operety*. Disk (Akademie múzických umění v Praze): Velká řada. Publisher, Časopis Disk a edice Disk, 2008, s. 24. ISBN 978-80-869-7080-6.

## 2.4 Pantomima

Pantomima (ze starořeckého pantomimos - napodobovat) je druhem pohybového divadelního umění, tedy divadla sdělujícího informace a pocity pouze prostřednictvím neverbálních signálů. Tyto pohyby lidského těla mohou být občas spojené se slovem nebo zvukem, avšak hlavní zásadou je dominance pohybu.<sup>35</sup>

Pantomima je umění vytvářet umělecký obraz pomocí mimiky a plasticity lidského těla většinou bez použití slov. Pantomima vznikla ještě ve starověkém Řecku, kde byla součástí repertoáru mimů. Ve starém Římě v době Augusta se stala samostatným divadelním žánrem.<sup>36</sup> Ve středověku církev pantomimu zakázala, ale potulní herci pokračovali v používání jejích prvků. Komédie del arte také zahrnovala nonverbální kousky. Mezi nejznámější postavy evropské klasické pantomimy lze zařadit tyto umělce: Jean-Baptiste Gaspard Deburau, Marcel Marso, Etienne Decroux, Jean-Louis Barrault (všechné čtyři z Francie), Adam Darius (USA), Boris Amarantov, Leonid Jengibarov, Anatolij Elizarov (Rusko). Pantomimou se běžně nazývaly pohybové a nonverbální projevy starověku, zejména antiky; pak existovalo několik zcela konkrétních pantomimických forem divadla zejména ve Francii, Anglii a střední Evropě. A konečně pojem ve 20. století byl spojený s tvorbou M. Marceaua a jeho následovníků včetně českého tvůrce Ladislava Fialky.<sup>37</sup>

V případě, že mluvené slovo zcela chybí (čistá pantomima), umění patří k nonverbálnímu divadlu. Podle Pavlovského se pantomima od tance odlišuje druhově: „*Má sice k dispozici stejný materiál vyjadřovacích prostředků (viditelný pohyb), ale v pohybu nedominuje specifická stylizace napojená na hudbu nebo analogicky organizovaný rytmus, nýbrž např. hojné využívání mimiky.*“ Obvykle v pantomimě nejde o totální improvizaci, inscenace se tvoří na základě textů (které někdy mohou obsahovat i choreografické poznámky) v podobě libreta nebo scénáře.<sup>38</sup>

---

<sup>35</sup> VALENTA, J. *Metody a techniky dramatické výchovy*. Praha: Grada, 2008, s. 249. ISBN 978-80-247-1865-1.

<sup>36</sup> VODIČKA, L. *Úvod do divadelních studií: studijní text pro kombinované studium*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013, s. 50. ISBN 978-80-244-3780-4.

<sup>37</sup> PAVLOVSKÝ, P. *Základní pojmy divadla. Teatrologický slovník*. 1. vyd. Praha: LIBRI, 2004, s. 209. ISBN 80-7277-194-9.

<sup>38</sup> Tamtéž, s. 209

Mim a dramatický herec má stejný konečný cíl - vytvořit emocionální dopad na diváka. Nicméně dramatický herec působí převážně slovem, verbálně, zatímco mimové pracují mlčky a beze slov. V pantomimě veškeré pohyby jsou obvykle bez taktu a rytmu. Často se provádějí i bez hudby. Pokud hudba je podstatnou složkou pantomimického představení, hraje v ní vedlejší roli. Pro mimy mlčenlivé plastické akce jsou hlavním výrazovým prostředkem pro vytvoření uměleckých obrazů.

Pantomima vyžaduje jednání spojené s pravdou života a logikou. Podle Slavského má čtyři striktní základní podmínky. První a nejdůležitější podmínka: pantomima musí nést určitou představu. Druhá: správná volba akčních podmínek, které vedly k „organickému mlčení“. Divák by neměl vnímat mlčení jako cokoli rušivého, překážejícího nebo chybějícího. Třetí podmínkou je srozumitelnost akce. I za podmínky velké role pomyslnosti každá mimova činnost by měla být pro diváky jasná. Čtvrtá podmínka je spojená s tím, že pantomima by měla obsahovat důvod k emocionální hře, aby mim měl možnost se vyjádřit v jasné akci. Takovou příležitostí může být nějaká událost, která motivuje hrdinu k aktivnímu jednání.<sup>39</sup>

## 2.5 Loutkové divadlo

Hlavním rysem loutkového divadla je využití loutky jako vyjadřovacího prostředku. Kvůli omezení, které nese loutka, vždy jde o zobrazení bytostí, ale ne přímo postav. V loutkovém divadle se mohou hrát jakékoli druhy a žánry divadla (tanec, balet, pantomima, muzikál, opera aj.).<sup>40</sup>

První loutky vznikly jako sakrální a divadelní prvek (a jsou dodnes takové v Africe). První svědectví o loutkách pochází z Egypta (20. století před n. l.), pak z Říma a Řecka a další z křesťanských svatyní.<sup>41</sup>

Existují tři hlavní typy loutkového divadla:

- Divadlo horních loutek (například loutky - rukavice), řízených zdola.

---

<sup>39</sup> SLAVSKIJ, R. E. *Umění pantomimy*. Moskva: Umění, 1962, s. 134.

<sup>40</sup> PAVLOVSKÝ, P. *Základní pojmy divadla. Teatrologický slovník*. 1. vyd. Praha: LIBRI, 2004, s. 165. ISBN 80-7277-194-9.

<sup>41</sup> MAGNIN, C. *Dějiny loutkového divadla v Evropě*. Praha: Akademie múzických umění, 2010, s. 56. ISBN 80-7331-052-x.

- Divadlo nízkých loutek (loutky - marionety), řízených seshora pomocí nití, prutů nebo drátů.
- Divadlo středních loutek, které jsou řízené na úrovni aktérů-loutkářů. Střední loutky mohou být objemné loutky řízené loutkáři ze strany nebo zevnitř (herec-loutkář je uvnitř větší loutky). Mezi střední loutky patří zejména loutky stínových divadel.

### 3 DIVADELNÍ SLOŽKY

V předcházející kapitole byl stručně popsán vývoj divadla. V této kapitole se autorka zaměří na jednotlivé složky, které jsou v divadelní teorii, resp. v divadle obsaženy. Vzhledem k tomu, že scénografie představuje důležitou část divadla, neboť má vliv na samotného diváka, bude jí věnována také podstatná část pozornosti.

#### 3.1 Režie

Režie je nejmladší z divadelních složek. Jejím hlavním úkolem je poskytnout prostorové a časové složení představení pro dosažení nejlepšího dojmu u diváků. Pozadí, rekvizity, trojrozměrné konstrukce jeviště, světlo a hlavně pohyby a výrazy herců dohromady tvoří jednotný umělecký jev podřízený vůli režiséra.

Režie vytváří úplně nový specifický estetický objekt, který je mimo kompetenci jiných uměleckých forem. Režisér fakticky řídí proces vzniku „*obrazu v pohybu neboli obrazu jednání, které koneckonců vychází z nějaké fabule. Je to obraz, v němž výtvarné prvky jsou spojeny s dějovými, prostorové s časovými a zvukové s vizuálními*“.<sup>42</sup>

Režisér evokuje vztahy mezi činy lidského chování a vnější skutečnosti: místo a role, význam a smysl jednání osoby ve světě. To je hlavní rozdíl mezi ním a tvořivostí malíře, který vytváří hlavně „*obtisk*“ okamžitých nebo prodloužených stavů světa.

Režie provádí sloučení různých umění na jevišti. Režiséra v divadle lze srovnat s dirigentem orchestru. Režisér řídí kolektiv, který se skládá z pracovníků různých druhů umění, nejen herců a dramatiků.<sup>43</sup>

Hlavní funkcí režiséra v současném divadle je interpretace hry, podle své vize scénických obrazů postav dané hry. Právě režie nachází syžetový základ, kolem kterého pak probíhá celé představení. Jeho rolí je správné zdůraznění akcentu na okamžiky hry, důležité pro diváka a odrážející současnou realitu.<sup>44</sup>

---

<sup>42</sup> VOSTRÝ, J. *Režie je umění*. 2. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta, 2009, s. 14. ISBN 978-80-7331-148-3.

<sup>43</sup> Tamtéž, s. 25

<sup>44</sup> SULIMOV, M. V. *Zasvěcení do režie*. Petrohrad: Nakladatelský dům Petrohradské vysoké školy, 2004, s. 287. ISBN 5-288-03430-3.



Divadelní režisér vytváří svůj vlastní svět pro postavy hry, obklopuje je věcmi a rekvizitou, nastavuje správný rytmus a vybírá požadovaný hudební doprovod. Hlavním účelem práce divadelního režiséra je vysvětlit divákovi základní myšlenku dramatického díla.

Úkolem divadelního režiséra je realizovat svůj plán představení dramatického díla, často již známého publiku, tak, aby znělo nově a zaujalo diváky. Práce režiséra potřebuje umění přesně vyjadřovat své myšlenky, aby herci, dekoratéri, kostýmní výtvarníci a zvukaři ho pochopili a uvedli do života na scéně. Celé představení je výsledkem obrovské práce všech těchto lidí a úkolem režiséra je sjednotit je kolem jediného nápadu.<sup>45</sup>

Pro úspěšnou činnost divadelní režisér musí být dobrým psychologem, mít dobrou představivost a široký rozhled. Pro řízení lidí a herců režisér má být dobrým organizátorem a vůdcem s vysokou úrovní sebeovládání a sebekázně. Vysoké nároky na sebe i ostatní jsou typickými požadavky pro režiséra.

Záměr a realizace jsou dva pilíře, na kterých stojí moderní režie. Mnoho režisérů své nápady hercům a tvůrčí skupině popisuje velmi podrobně, pro některé improvizace je hlavní předností budoucího představení. I když nelze podceňovat důležitost přípravné fáze práce režiséra, historie prokazuje, že nejdůležitějším momentem práce je to, co probíhá na jevišti. Bez práce herců by nebylo možné vidět bohatost fantazie režisérů.<sup>46</sup>

V souladu s klasickými zásadami režie se vyčleňují následující komponenty záměru (základy režie): kreativní interpretace scénáře; podrobný popis postav; stanovení charakteristik jednání na scéně; rytmus a tempo představení a časové hranice, prostorové řešení (prostor režie); dekorativní a zvuková úprava.

Ve své podstatě je režie činnost tvořivá, umělecká a autorská. Organizační činnost režiséra ho přivádí na stejný stupeň s dramatikem; fakticky se stává spoluautorem díla.

Profese režiséra v divadle potřebuje kreativní myšlení a je velmi obtížným povoláním. K němu jsou nutné mimořádná inteligence, energie, vážnost, znalosti a

---

<sup>45</sup> EJZENŠTEJN, S. M. *Umenie mizanscény*. Praha: Národní divadelné centrum, 1998, s. 34. ISBN 80-85455-69-2.

<sup>46</sup> EFROS, A. V. *Profese: režiser*. 2 vyd. Moskva: Parnas, 1993, s. 32. ISBN: 5-7799-0024-8.

originalita myšlení. Režie je obtížným úkolem vyžadujícím umění v krátkém čase zorganizovat velký kolektiv a jeho práci za účelem vytvořit to, co přejde divákům do srdce a mysli.

### 3.2 Scénografie

Scénografie je pojem odvozený z řeckého slova skenografia, který se obecně vysvětluje jako umění dekorovat divadlo. Scénografie je cesta nespoutané fantazie, představená v architektonických částech technických vymožeností, ve výrazu a emocích dotvořených hudbou, osvětlením či barvou. Funkcí scénografie je zformovat prostor jevištní akce, který bude zahrnovat prvky konkrétního scénografického řešení a jako celek tvořit vizuální složku divadla.<sup>47</sup>

Je to proces tvorby, zkoumání, experimentování. Také jde o myšlenkovou kompozici naladění ducha při zkoumání dramatického textu. Spojováním bodů vzniká struktura, obraz, jistá vize celku. Tvar předmětů je ovlivněn hravostí scénografa, nespoutaností a proměnlivostí objektů. Vládou zde kontrasty statických a aktivně pohybujících se částí scén. Scénografie je částí technickou, řemeslnou, ale i tvořivou, která dotváří umělecké dílo. Je plná obrazotvornosti, fantazie, rozkoše, iluze, podstaty i jednoty.<sup>48</sup>

Co se týče vývoje scénografie z historického hlediska a dějinných epoch, každé historické období ve vývoji divadla vnímalo scénografii jinak. Každá epocha vypovídá o něčem jiném, poukazuje na žánry, které v dané době byly oblíbené a hrané. V antickém řeckém divadle scénografie byla jen uměním výzdoby divadla a malovaných dekorací jako výsledku tohoto umění. V renesanční epoše scénografii vnímali jako techniku kreslení a malování horizontu s použitím pravidel perspektivy. Moderní význam scénografie je výrazně širší a zahrnuje veškerou organizaci organizovat scény a pravidla prostoru.<sup>49</sup>

---

<sup>47</sup> PAVLOVSKÝ, P. *Základní pojmy divadla. Teatrologický slovník*. 1. vyd. Praha: LIBRI, 2004. ISBN 80-7277-194-9, s. 250

<sup>48</sup> Tamtéž, s. 251

<sup>49</sup> PAVIS, P. *Divadelní slovník*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2004, s. 378. ISBN 80-7008-157-0.

Malba dekorací a scén v divadle se v minulosti stala atraktivním úkolem pro umělce a malíře, kteří ji vnímali jako výtvarný experiment. V evropských zemích se touto spoluprací s divadlem vyznačoval třeba slavný Picasso.<sup>50</sup>

Současné divadlo a scénografie se opírají o poznatky z historie a v jistých hrách je potřebné a vhodné jakési „kopírování“ dávné minulosti současnými očima umělců. Historická věrnost kostýmů a scény se zachovala a zdokonalilo se předvedení a technické vymoženosti. V minulosti i v současnosti se o scénografii opírá několik činitelů. Jsou to maska, rekvizita, kostým a v neposlední řadě aktivita samotného herce. Herec v symbióze s maskou a rekvizitou v jistém divadelním prostoru za pomoci efektů, jako jsou světlo, hudba, ticho, tma, tvoří vizuální a jedinečný kreativní proces ztotožnění a přetvoření se. Jako živá dynamická jednotka modeluje samotný herec statický či proměnlivý prostor na scéně, dodává mu nejen logickou strukturu, ale i pojmenovává předměty, dává jim funkci a význam. Právě on svým jednáním a působením na scéně zvýrazní a poukáže na kouzlo jevištního výtvarnictví, vyzvedne umění scénografa, výtvarníka a divákovi svou symbiózou si se scénou vytvoří podmínky pro zrod estetického zážitku.<sup>51</sup>

Blech a kolektiv uvádějí, že rozšířená definice označuje výpravu s důrazem na vnější efekt. „*Scénografie spojuje jevištní výtvarnictví, které poukazovalo na speciální druh užitého umění, vstupujícího mezi inscenační složky a vymezeného i omezeného jevištěm, a pojem scénické výtvarnictví, určující zvláštní dramatický výtvarný obor, který se vedle divadla použije i v jiných oblastech dramatického umění.*“<sup>52</sup>

Právě pojem scénografie je pojem, který se dá interpretovat různorodě. Scénografií dotvářejí, formují a tvarují předměty. Tyto předměty se mohou jevit v různých podobách. Funkčnost předmětů rozmístěných v prostoru scény se stává symbolem, znakem promlouvá k recipientovi. Každý předmět v divadelním prostoru má svou funkci, význam. Předměty tedy můžeme dělit na funkční a symbolické. Funkční předměty souvisejí se scénou jako prvky či složky sloužící k vykonání například pohybu. Jsou to jakési pohyblivé objekty, kterými manipuluje herec při přemísťování ze

---

<sup>50</sup> PAVLOVSKÝ, P. *Základní pojmy divadla. Teatrologický slovník*. 1. vyd. Praha: LIBRI, 2004, s. 253. ISBN 80-7277-194-9.

<sup>51</sup> PERKNER, S., HYVNAR, J. *Řeč dramatu*. 1. vyd. Praha: Horizont, 1987, s. 94. ISBN 40-056-87.

<sup>52</sup> BLECH, a. kol. *Encyklopédia dramatických umení Slovenska M-Ž*. 2. diel. 1. vyd. Bratislava: Veda, 1990, s. 305. ISBN 80-224-0001-7.

strany na stranu nebo jinými zajímavými rotacemi pohybu. Nicméně jsou inscenace, které využívají mechanický pohyb jednotlivých funkčních předmětů, jež dosahují někdy obrovských rozměrů proti tělu herce. Symbolické předměty plní funkci, která je popřena hlavně významem jakési výpovědi, znaku, symbolu, kterou má recipient odečíst, odkódovat.<sup>53</sup>

Tyto předměty zahalené rouškou symbolu korespondují nejen s vizuální stránkou scény, ale také s režijním autorským záměrem inscenace. Kromě čitelného odkazu symbolické předměty splňují dekorační estetickou funkci, lákají barevností a atypičností. Ohromují nás monumentalitou, svou velikostí a uvádějí v nás pocit vznešenosti. Scénografie je osobitý druh umění, který nám nabízí komplexní vizuální pohled na danou inscenaci. Vizuální stránka scény je první podnět, se kterým přichází divák do kontaktu při návštěvě divadla a vybrané inscenace.<sup>54</sup>

Konkrétní nebo abstraktní prostor je vstupem pro další tvůrčí a nezbytné složky v procesu divadelní inscenace. Zmíněný pojem, prostor v scénografii, nabývá rozměrů nejen divadelního, scénografického, ale i scénického prostoru. Pavis definuje tyto pojmy následovně: „*Dramatický prostor, to je prostor, o kterém hovoří text, abstraktní prostor, který si čtenář nebo divák musí vytvořit pomocí vlastní představivosti.*“<sup>55</sup>

Scénografii jako aktivní tvůrčí složku řídí scénograf, který přichází se svým návrhem scény za režisérem, ten následovně schválí, doplní vizi scénografa. Samotný návrh je ovlivněn autorem a textem připravované inscenace. Scénograf se snaží najít vztahy a paralely půdorysu scény ve vertikální nebo horizontální poloze. Přemýšlí nad umístěním herce, vytváří mu podmínky pro pohyb, kterému je vystaven v konfrontaci se scénou. Nezapomíná při stavbě scény na diváka, na to, jak na něj bude působit scéna, vnímá psychologii diváka. Jeho nápady, myšlenky a podněty jsou úzce propojeny s režisérem, kostymérem, zvukařem i osvětlovači, při opeře i s dirigentem. Probíhá zde dialog, kde zmínění zástupci hledají společný, jasně čitelný vizuální znak. Tvůrčí proces nekončí návrhem, ale až do premiéry se tvoří v mysli scénografa, je ale i konfrontován ze strany řemeslníků, kteří ne vždy souhlasí s vidinou režiséra, scénografa. I od mistrů

---

<sup>53</sup> PAVLOVSKÝ, P. *Základní pojmy divadla. Teatrológický slovník*. 1. vyd. Praha: LIBRI, 2004, s. 254. ISBN 80-7277-194-9.

<sup>54</sup> ZAVARSKÝ, J. *Kapitolky z dějin scénografie*. 1. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2011, s. 75. ISBN 978-80-7460-009-8.

<sup>55</sup> PAVIS, P. *Divadelní slovník*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2004, s. 335. ISBN 80-7008-157-0.

dílny rozpracovanosti scény přicházejí podněty, nápady a vylepšení technického a praktického charakteru. Pokud je jeviště připraveno, scénograf scéně vkládá duši pomocí světla a tmy. Správné použití světla na podsvícení objektu z různých úhlů použitím různého zbarvení umí pozvednout a povýšit objekt, dát mu jakýsi charakter, vytvořit atmosféru.<sup>56</sup>

Pod řízením režiséra scénograf fakticky vnáší do dramatického díla výtvarné umění architektonické, plastické a malířské. Jeho hlavní úkol je vhodným způsobem řešit inscenační prostor, jeho členění, strukturu a proporce pro vytvoření jednotného prostředí. Důležitá je nejen architektura, ale také i předměty ji zaplňující: hlavně nábytek, zařízení a rekvizity. Předměty mají scénu nejen zaplňovat, ale významově dokreslovat a esteticky obohacovat. Světlo vytváří čtvrtou dimenzi dramatického prostoru. Použitím dopadu lomu světla v kombinaci s hudbou scénograf tvoří různé efekty potřebné pro zvýraznění a dynamizaci prostoru a vzniku dramatických akcentů a nálad. Tma také může ve scéně sloužit jako prostředek pomáhající k rychlé změně scény nebo přesunům scény, předmětů a rekvizit.<sup>57</sup>

### 3.2.1 *Kostým*

Kostýmem se nazývá oděv, který herec používá během představení. K němu patří také obuv, pokrývky hlavy, rukavice a další doplňky. Podle Pavlovského jako výtvarný znakový prvek je kostým vždy součástí scénografie.<sup>58</sup> Kostýmem je i líčení herce, jeho účes, doplňky a obuv (deštníky, kapesníky, šály, batohy, kabelky, klobouky, šperky). Pouze v takovém komplexu pojetí kostýmu je úplné.

Historie vývoje divadelního kostýmu je velmi dlouhá. Jak již bylo zmíněno v kapitole 1, v řeckém dramatu role žen vždy vykonávali muži. Herci nosili masky, a proto mimika ze hry byla odstraněna, což bylo příčinou větší práce na umění pohybu a gesta. Povahu postavy definovala maska na obličeji vytvořená ze dřeva nebo látky.

---

<sup>56</sup> VÍTEK, S. *Dramatická umění: Úvod do studia*. 1. díl. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1988, s. 124.

<sup>57</sup> Tamtéž, s. 62.

<sup>58</sup> PAVLOVSKÝ, P. *Základní pojmy divadla. Teatrologický slovník*. 1. vyd. Praha: LIBRI, 2004, s. 157. ISBN 80-7277-194-9.

Určitý význam měla i barva masky: například fialová znamenala výbušného muže, zrzavá mazaného a záludného.<sup>59</sup>

Ve starořímském divadle ženské role také hráli muži. V římském divadle herci zpočátku nepoužívali masky, jak to bylo v divadle řeckém, a proto diváci mohli sledovat živé hraní s bohatou mimikou.

Napodobující herci (profese mima se zrodila právě ve starém Římě) měli na sobě šaty, které se skládaly z látek různé textury a barvy (contunculus). Takový oblek sloužil jako předobraz Harlekýna z italské commedie dell'arte. Masky mimové nepoužívali vůbec nebo jen ty, které nezakrývaly celý obličej.

Divadelní kostým je důležitou součástí obrazu herce. To jsou vnější příznaky a charakteristika postavy, které pomáhají herci se vcítit do role. Také kostým je prostředkem uměleckého dopadu na diváka. Špatný kostým může „zabít“ herce, dobrý ho naopak „oživit“ a poskytnout klíč k pochopení role a odhalení vlastností charakteru dané postavy. V případě, že kostým je nepříjemný (padá, ničí se, omezuje pohyb) herec (a s ním i diváci) se bude neustále rozptylovat kvůli problémům s ním a zapomene na svou roli. Naopak dobrý kostým odráží povahu postavy, pomáhá lépe si zvyknout na roli, procítit pravdu a dokonce vytvořit požadovaný emocionální stav.<sup>60</sup>

Pavlovský píše, že *„materiál kostýmu může být organický a anorganický, přírodní a umělý. Základní funkce kostýmu je znaková. Kostým je relativně stálou součástí struktury herecké kreaace (usnadňuje vizuální proměnu hercova zevnějšku, napomáhá stylizaci jeho pohybu, zvýrazňuje vizuálnost hereckého projevu aj.)“*<sup>61</sup>

V divadle kostým nabývá vlastnosti popisující charakter postavy a vyjadřuje nejen její společenské postavení, ale i stav mysli. Dnes stejně jako v minulosti divadelní kostým zůstává předmětem zvláštního díla umělců, kteří ho tvoří nejen jako samostatný produkt, ale také jako důležitější komponent představení.

---

<sup>59</sup> KOTTE, A. *Divadelní věda: úvod*. Praha: KANT pro AMU v Praze, 2010, s. 160. ISBN 978-80-7437-019-9.

<sup>60</sup> ZACHARZHEVSKAJA, R. V. *Historie kostýmu: od starověku do současnosti*. 3. vyd. Moskva: RIPOL klassik, 2005, s. 12. ISBN 5-7905-1398-0.

<sup>61</sup> PAVLOVSKÝ, P. *Základní pojmy divadla. Teatrologický slovník*. 1. vyd. Praha: LIBRI, 2004, s. 157. ISBN 80-7277-194-9.

### 3.2.2 Rekvizita

Divadelní rekvizita (z latinského requisitum – potřebná, nutná věc) je relativně malý předmět, který používá herec během představení. Podle Pavlovského velikost, konzistence a váha rekvizity jsou omezené fyzickými možnostmi člověka.<sup>62</sup> Jiní odborníci pokládají za rekvizitu všechno, s čím herec přichází přímo do styku. Existuje také zvláštní druh rekvizity, který má název fiktivní rekvizita, když herec manipuluje s abstraktními, vymyšlenými předměty, například míčky pro žonglování.

Existuje dělení rekvizit podle typu:

- **výpravné** – tyto rekvizity se nepohybují, např. nábytek
- **hrací** – tyto rekvizity se přímo účastní akce, např. puška, hrnek
- **osobní** – tyto rekvizity patří herci, např. brýle
- **spotřební** – znehodnocují se během představení, např. jídlo a nápoje
- **živé** – zvířata

Divadelní rekvizity lze také rozdělit podle funkcí, které plní.<sup>63</sup>

První funkce je takzvaná funkce postavy, když objekt, často poměrně velký, ve hře působí jako významná nezávislá postava. Zpočátku vznikla kvůli názoru, že věc může být prvkem, „hrdinou“. Chápání předmětu jako nezávislého scénografického charakteru bylo oživeno ve druhé polovině 20. století v souvislosti s posledními objevy plastické a divadelní avantgardy v dílech několika divadelních mistrů.

Druhá funkce je herní. Zahrnuje použití různých rekvizit ze strany herce a manipulace s nimi během hry s cílem ukázat charakteristické rysy postavy nebo situace, ve kterých se nachází. Rozmanité a virtuózní byly hry s rekvizitami aktérů italské commedie dell'arte. Meč mohl hrát roli ocasu, hole nebo se používat k boji. Příklady herního využití rekvizit lze nalézt v dramatech Shakespeara a Lope de Vegy.

Třetí funkce rekvizity je sloužit jako reálný element vybavení skutečného místa činnosti, být příznakem postavy, který charakterizuje její postavení, pozici, profesi (tyč,

---

<sup>62</sup> PAVLOVSKÝ, P. *Základní pojmy divadla. Teatrologický slovník*. 1. vyd. Praha: LIBRI, 2004, s. 235. ISBN 80-7277-194-9.

<sup>63</sup> VALENTA, J. *Metody a techniky dramatické výchovy*. 1. vyd. Praha: Grada, 2008, s. 213. ISBN 978-80-247-1865-1.

trojzubec, meč, tyč, koště, atd) nebo součásti jejich každodenních pracovních a dalších oblastí života (deštník, kufr, hůl, peněženka, mobilní telefon, atd).

V každé ze tří funkcí se může jednat prakticky o stejné předměty. Navíc ve stejné hře se může stát přeměna za různých okamžiků nebo dokonce současně v souladu se zákonem okamžité divadelní „reinkarnace“.

### 3.3 Dramaturgie

Anglický dramatik a divadelní režisér John Boynton Priestley uznával, že divadlo je výsledkem kolektivních úsilí množství lidí, avšak současně tvrdil, že „hlavní roli v divadle hraje dramatik. Všichni ostatní jen realizují jeho myšlenky, zatímco on je pravým kouzelníkem, který vytváří hru z ničeho.“ Podle něho ve světě je více a více lidí, kteří sami o sobě nemohou dělat nic, dokud nevznikne někdo, kdo bude vytvářet pro ně plán činnosti. Priestley uváděl, že špatným divadlem je to, ve kterém roli dramatika podceňují.<sup>64</sup>

Cílem dramaturgie je objasnit otázky, co, v jaké struktuře a za jakým účelem se má předvádět.<sup>65</sup> Základními pojmy dramaturgie jsou téma, konflikt, událost, bod zvratu, postava, fabule a další. Jejich definice u různých dramatiků může nabývat velmi odlišný význam.

Podle Gustava Freytaga drama má pět částí a tři scénické účinky, které vytvářejí „pyramidovou výstavbu“ dramatu (viz tabulka 1.).<sup>66</sup>

Obvykle se dramaturgie dělí na dvě formy: otevřenou a uzavřenou. K první patří například dramaturgie Shakespeara, části děje jsou relativně samostatné a na konci nemusí bezpodmínečně docházet k vyřešení konfliktů. Pod uzavřenou formou se ale rozumí realizace děje v dějovém oblouku, který má určitý začátek a konec. Sem patří

---

<sup>64</sup> *Dramatik a divadlo*. Petrohradský teatrální časopis [online]. Petrohrad, 2008. № 51 [cit. 2017-04-09]. Dostupné z: <http://ptzh.theatre.ru/2008/51/114/>

<sup>65</sup> KOTTE, A. *Divadelní věda: úvod*. Praha: KANT pro AMU v Praze, 2010, s. 136. ISBN 978-80-7437-019-9.

<sup>66</sup> FREYTAG, G. *Technika dramatu*. Praha: Ústav pro učební pomůcky průmyslových a odborných škol, 1994, s. 48.



klasická dramaturgie (aristotelská) a analytická dramaturgie, ve které hlavním dějem dramatu je vyšetřování.<sup>67</sup>

Ve vztazích dramatiků a režisérů převládají problémy v interpretaci dramatu, zavedení změn do hry ze strany režiséra a jako důsledek koexistence dvou konceptů - režijního a literárního. V tomto kontextu režie ve vztahu k dramaturgickému textu je tvorbou nového textu na zbytcích starého. Dramatici jsou velmi citliví k takovému druhu využití jejich děl.

Hlavním způsobem pro režiséra, jak předejít dramatickému diktátu, je vytvořit inscenaci (jevištní verze) na základě existujícího literárního artefaktu. Inscenace je druhem taktického „řešení“, který umožňuje odstranit případné rozpory a konflikty mezi dramatikem a režisérem. Ve snaze radikálně změnit akcenty autentického dramatu nebo prózy vzniká speciální jevištní verze. Tato praxe v divadle se aktivuje, když poptávka diváků určuje nutnost vzniku nových představení, ale absence nové literatury se kompenzuje vytvořením četných inscenací, zpracování, verzí.

Inscenace je vždy dramatisací literárních zdrojů, doplněných o herní dimenzi, vytvoření nových smyslů současně s dodržováním tendence zůstat blízko k původnímu textu. Inscenace není jen představení na základě prózy určené pro scénu, ale je způsobem, jak vyjádřit něco nového s využitím původních textů a symbolů.

Existuje několik základních modelů předělování dramatického děje: kontaminace, když do jednoho celku se spojuje několik zdrojů (včetně různých autorů);<sup>68</sup> adaptace - uvedení do souladu s autorským stylem myšlení. Kromě toho jako samostatná skupina se oddělují inscenace - pokračování, které spočívají ve vývoji a pokračování scény dramatických nebo prozaických originálů.

V jakémkoli případě hlavním cílem interpretace literárního textu na jevišti je uskutečnění autorského záměru.

---

<sup>67</sup> KOTTE, A. *Divadelní věda: úvod*. Praha: KANT pro AMU v Praze, 2010, s. 144. ISBN 978-80-7437-019-9.

<sup>68</sup> OWENS, W. M., "The Third Deception in *Bacchides*: Fides and Plautus' Originality," *The American Journal of Philology* 115 (1994), s. 381-382.

### 3.4 Herectví

Pro herce je hlavní hodnotou především profesionální uznání. Největší spokojenost v profesi herec dostává přes pocit jednoty s lidmi v hledišti a partnery na jevišti. Mezi hercem a politikou divadla, režisérem, partnery v průběhu divadelního procesu vznikají důležité vztahy. Kvalita vztahů je klíčovým prvkem této profese.

Podle systému Stanislavského každý herec by měl mít následující duchovní a fyzické prvky potřebné v tvůrčím procesu: umělecký vkus, široké znalosti, vnímavost, scénickou pozornost a svobodu, tvůrčí fantazii a představivost, schopnost transformace, emocionální paměť, sebekontrolu, smysl pro pravdu a další.<sup>69</sup>

Velmi důležité pro herce jsou následující osobnostní rysy: emocionalita, pružnost emocionálních reakcí, empatie, vnitřní svoboda, umělecké nadání, příjemná komunikace, sociální odvaha, schopnost samoregulace a tvůrčí vůle. K profesionálně důležitým vlastnostem herce také patří scénický temperament, emocionální vnímavost k obrazům z fantazie, plastická představivost a tvořivost. Herci ve srovnání s jinými profesemi jsou velmi vnímaví ke svým smyslům a ovlivnitelní, mají širokou škálu pocitů, které neustále kontrolují.<sup>70</sup>

Důležitou složkou úspěšné herecké práce je ochota herce ke scénické činnosti, vytvoření dojmu na diváky a reprodukci intelektuálního, citového a volního potenciálu jeho postavy. Herec musí být připraven k zátěži spojené s herectvím a musí neustále pracovat na harmonizaci své osoby pomocí vyhledání hluboké kreativní části své osobnosti.

Herectví je základem divadelní akce. Podle Stanislavského síla divadla je v herci. Jeho přínosem se stalo rozdělení hereckého jednání na herecké řemeslo, herectví představování a herectví prožívání.<sup>71</sup> Divadlo je umění, které vzniká před očima pozorovatele tvůrčího procesu. Všechny divadelní složky jsou určeny pro diváka: malování, hudba a drama. Přímá interakce s publikem je však hlavní funkcí herce.

---

<sup>69</sup> STANISLAVSKIJ, K. S. *Práce herce nad sebou. Procesní zkušenosti*. Moskva: Eksmo, 2013, s. 240-248. ISBN 978-5-699-65580-9.

<sup>70</sup> VOSTRÝ, J. *O hercích a herectví*. 2. vyd. Praha: KANT, 2014, s. 102. ISBN 978-80-7437-141-7.

<sup>71</sup> KOTTE, A. *Divadelní věda: úvod*. Praha: KANT pro AMU v Praze, 2010, s. 115. ISBN 978-80-7437-019-9.

S nástupem režijního divadla se centrem pozornosti stal právě herec. Právě to byl začátek rozvoje osobnostního, pohybového a improvizovaného herectví, preferujícího a posilujícího veškeré možnosti aktéra divadelního představení včetně interpretačních.<sup>72</sup> Ruský herec a divadelní režisér Konstantin Stanislavskij je světově známou divadelní postavou. Systém hereckého umění, určený pro zefektivnění dojmu ze hry herce, který on vytvořil, přinesl velký úspěch. Celkový systém se opírá o divadelní praxi. Systém Stanislavského vznikl na základě zkušeností a z důvodu jeho uměleckých potřeb konkrétních řešení v problematice herectví a režie v konkrétních situacích. Podle Stanislavského každý herec v důsledku svých praktických zkušeností musí vytvořit svůj vlastní systém práce na roli.<sup>73</sup>

---

<sup>72</sup> HANÁČKOVÁ, A. *Základy teorie divadla: studijní text pro kombinované studium*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013, s.41. ISBN 978-80-244-3641-8.

<sup>73</sup> STANISLAVSKIJ, K. S. *Práce herce sám na sobě. Procesní zkušenosti*. Moskva: Eksmo, 2013, s. 448. ISBN 978-5-699-65580-9.

## 4 REŽIE

Režie je relativně novou divadelní profesí, která v současné době se vyvíjí. Její role v moderním divadle potřebuje další výzkum za účelem získání nových technik a nástrojů pro efektivní vyplnění režisérských funkcí.

### 4.1 Historie režie

Začátky vzniku funkce divadelního režiséra se objevily ještě v antickém řeckém divadle, ačkoli v té době roli „učitele“ hrál sám autor dramatického díla. V renesanční době se velmi často hlavní člen divadelní společnosti stával dramatikem a režisérem. Takové případy jsou známé v italských, španělských a německých divadlech.

Vznik divadelního režiséra jako samostatné profese probíhal ve druhé polovině 19. století. Za místo narození se pokládá Meiningenské divadlo v německém Sasku, v jehož čele byl Ludwig Kronek.<sup>74</sup> V Meiningenské divadelní společnosti hlavní postavení měl režisér a celková práce na představení byla novinkou v této době. Režisér prováděl podrobnou předběžnou studii textu hry, pak v divadle nastávalo dlouhé období repetičí. Velká pozornost byla věnována jednotnosti verbální a pohybové stránky divadelního představení. Všechny komponenty hry byly podřízeny většímu celku, jehož cílem bylo zveřejnit obsah dramatického díla. Režisér Kronek se snažil ukázat skutečné životní prostředí a éru, ve které jednaly postavy divadelní inscenace. Pro větší iluzi pravdy v historických představeních se využívaly masové scény. Jejich skupina také zavedla mnoho nových věcí ve sféře scénografie a dekorací. V divadlech té doby se typicky používal standardní „pavilon“, pomocí kterého se znázorňovaly vnitřní místnosti. Meiningenská divadelní společnost se snažila využívat vybavení na scéně jako další způsob, jak charakterizovat hrdinu.

Francouzský režisér André Antoine se stal reformátorem své národní divadelní scény na konci 19. století.<sup>75</sup> Jeho inovativní a mnohostranná činnost hraje obrovskou roli v historii režie. Snažil se zdokonalit všechny složky divadelního představení: zlepšit

---

<sup>74</sup> HANÁČKOVÁ, A. *Základy teorie divadla: studijní text pro kombinované studium*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013, s. 38. ISBN 978-80-244-3641-8.

<sup>75</sup> André Antoine 1858 – 1943. *Malá kronika francouzského filmu* [online]. [cit. 2017-04-09]. Dostupné z: <http://web.quick.cz/franfilm/antoine/Antoine.html>

literární kvalitu divadelních her, najít a podpořit nové osoby v dramatu, vždy bojoval s divadelní rutinou a připravil základ pro nové divadelní skupiny. André Antoine učinil ambiciózní reformu francouzské scény: byl aktivním oponentem komerčního divadla, vyslovoval se pro aktualizaci akademických tradic francouzské scény, byl režisérem současných her.

Ve 20. století se režisér divadla stal šéfem celé scény a procesu. Tento trend pokračuje i dnes. Všechno a všichni v divadle se řídí podle vůle režiséra. Proto při hodnocení divadelní hry diváci často na prvním místě hodnotí výkon režiséra.

## 4.2 Funkce režie při tvorbě divadelní inscenace

Profese režiséra (z francouzského *régisseur*, původně latinský kořen *rego* – řídím) patří do kategorie tvůrčích. Režisér, který ovlivňuje tvůrčí práci celého divadla, je hlavním aktérem a šéfem všeho dění. Podstatou jeho profese je řízení celého tvůrčího procesu vzniku divadelního představení. K úkolům režiséra divadla patří všechno v oblasti organizace a provedení všech činností v souladu s plánem představení. Režisér pracuje na textu hry, vybírá vhodné herce a dekorace ještě před aktivní prací nad dílem, pak synchronizuje činnost herců, jejich soulad a shodu se syžetem a uměleckým záměrem (a to jak autora hry, tak i režiséřským).<sup>76</sup>

Režiséřské funkce v moderním divadle jsou mimořádně významné a různorodé: fakticky on plánuje a je zodpovědný za úspěšný průběh celého tvůrčího a technického procesu přípravy divadelního představení.<sup>77</sup>

První etapou režijní práce na představení je vytvoření celkového návrhu a jevištní verze původního díla (často ve spolupráci s dramatikem). Pak režisér sestavuje inscenační skupinu včetně scénografa, kostýmního výtvarníka, choreografa, asistenta režie, v případě potřeby i světelného designéra, režiséra jevištních pohybů, bojových dějů apod. Pak na základě shromážděných informací a odhadů se připravuje rozpočet představení (včetně výroby nebo koupě všech dekorací a rekvizit). Zároveň režisér

---

<sup>76</sup> HANÁČKOVÁ, A. *Základy teorie divadla: studijní text pro kombinované studium*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013, s. 40. ISBN 978-80-244-3641-8.

<sup>77</sup> FREJKA, J. a L. PETIŠKOVÁ. *Divadlo je vesmír*. Praha: Divadelní ústav, 2004, s. 168. ISBN 978-80-700-8163-1.

stanoví herce, kteří se zúčastní představení, a rozdělí role. Asistent režie má na starosti technickou organizaci procesu jeviště a zaznamenávání všech fází práce na inscenaci.

Dál práce režiséra se skládá z několika současných směrů činnosti. Na jedné straně to je obecná koordinace a dohled na činnost všech členů divadelního týmu. S umělci režisér tvoří návrh dekorací a kostýmů, se skladatelem určuje celkovou koncepci hudebního doprovodu, s odborníky pohybu připravuje plastickou partituru představení atd. Úkol režiséra spočívá v zajištění integrity všech komponent a jejich kombinování do jediného kreativního rozhodnutí. Proto každý krok práce všech členů produkčního divadelního týmu se řídí příkazy režiséra. Souběžně s tím začíná nejdůležitější část přípravy představení – divadelní zkoušky režiséra s herci, jejichž cílem je zajistit, aby herci pochopili své role a myšlenky celého představení.<sup>78</sup>

Všechny nedostatky divadelního představení se obvykle spojují s prací režiséra, zatímco za úspěch jsou chváleni herci. Ve skutečnosti úspěch nebo neúspěch kterékoli ze složek divadelního děje je určen především prací režiséra, který je hlavní hnací silou tvůrčího procesu celé divadelní společnosti a hlavním spoluautorem hry.

K jeho hlavním funkcím patří i práce s herci. Jak už je zmíněno výše, profese divadelního režiséra je neoddělitelně spojena s tvorbou. Režisér interpretuje dramatická díla svým vlastním způsobem a provádí je prizmatem svého vlastního vědomí. Pro vytvoření potřebného výsledku je potřebné neúnavné vedení hereckého týmu a práce s každým z herců zvlášť. Často správné jednání a zacházení režiséra s herci se stává základem úspěchu celé inscenace.

Fakticky režisérské funkce jsou souborem základních povinností „šéfa“ všeobecně a režie jako profese vyžaduje ještě odpovídající umělecké myšlení a vynikající organizační schopnosti.<sup>79</sup>

---

<sup>78</sup> TAIROV, A. A. *Odpoutané divadlo*. Praha: Časopis Disk a edice Disk, 2005, s. 45-48. ISBN 978-80-7331-035-6.

<sup>79</sup> VOJTĚCHOVSKÝ, M. a J. VOSTRÝ. *Obraz a příběh: scéničnost ve výtvarném a dramatickém umění*. Praha: KANT pro AMU, 2008, s. 27. ISBN 978-80-869-7086-8.

### 4.3 Režijní techniky a trendy

Proces řídit funguje ve třech etapách: interpretace dramatického díla, práce na materiálu s herci a sloučení všech prvků budoucího představení dohromady.

První etapa zahrnuje analytickou práci. Analýza hry režisérem se liší od analýzy hry, kterou provede kritik nebo spisovatel. Samozřejmě proces analýzy bude mít společné rysy, avšak existují i významné rozdíly. Kromě hodnocení hloubky odhalení tématu a myšlenek dramatického díla, originality a integrity jazyka, ostroty postav a rozsahu konfliktu režisér hodnotí možnosti realizace díla ve výhledu hry. Specifika jeho analýzy jsou spojena především s pořádkem otevření obsahu pro diváky, vyjádřeného prostřednictvím fyzického života postav, neboli mizanscén. Taková analýza je zcela závislá na odborných i lidských kvalitách a pozicích režiséra, který analyzuje díla na vhodnost pro určité herce s přihlédnutím k jejich osobnosti a v souladu se znaky, navrženými autorem díla.<sup>80</sup> Konstantin Stanislavskij psal o tom, že „najít „zrno“ dramatu a určit hlavní akční linie procházející všemi jeho epizodami je první etapou v práci herce a režiséra. Interpretace dramatu a povaha její realizace je vždy nevyhnutelně do jisté míry subjektivní a spojená jak s osobními, tak i s národními charakteristikami režiséra a herce. Pouze hluboký smysl k umělecké osobnosti autora původních myšlenek a pozornost k jeho pocitům, na kterých vznikalo drama, poskytuje dramatickému divadlu možnost odhalit její uměleckou hloubku a vyjádřit její integritu a harmonii kompozice.“<sup>81</sup>

Druhou etapou režiséřské práce na inscenaci je práce režiséra s hercem. Tuto etapu Stanislavskij dělí na dvě období: „průzkum inteligence“ a „budování mizanscén“. Z tohoto důvodu daná etapa má dvojí povahu: analytická část s aktéry se pak mění na syntetickou. Stanislavskij se domníval, že první období má zvláštní význam. „Režisér sbírá všechny zúčastněné strany a po dobu několika měsíců sedí s nimi u stolu, kde všichni podrobně zkoumají své role a samotnou hru. Vznikají diskuze, používá se pomoc odborníků na různá témata. Současně vznikají výkresy nebo modely budoucích scénérií

---

<sup>80</sup> VOSTRÝ, J. *Režie je umění*. 2. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta, 2009, s. 43-88. ISBN 978-80-7331-148-3.

<sup>81</sup> SOROKIN, V. N. *Jednota koncepčních rámců kreativních pozicí K. S. Stanislavskogo a L. S. Vygotskogo*. Moskva: Umění a vzdělávání, 2011. №5. s.88-94. ISSN: 2072-0432. [online]. [cit. 2017-04-09] Dostupné z: [http://www.art-in-school.ru/art/iskusstvo\\_i\\_obrazovanie\\_2011\\_05.pdf#page=88](http://www.art-in-school.ru/art/iskusstvo_i_obrazovanie_2011_05.pdf#page=88)

*a kostýmů pro budoucí představení. Pak až do nejmenšího detailu se zkoumá, co každý z herců musí cítit, když nakonec přijde na scénu a začne žít rolí.*<sup>82</sup>

Nakonec účelem třetí etapy je organizace všech částí tvůrčího procesu do jediného uměleckého kusu scénického umění. Režisér má spojit dohromady vnější detaily hry - kulisy, rekvizity, hudbu, zvuk a světlo tak, aby pomáhaly herci vytvořit na jevišti skutečný život. Je důležité, aby scénérie a samotná atmosféra scény byly přesvědčivé a přispívaly k víře v pravdivost pocitů.<sup>83</sup>

Tato poslední etapa vyžaduje od režiséra neméně náročnou práci, trpělivost, vytrvalost, než v etapách předchozích. Zachovat tvůrčí atmosféru po celou dobu přípravy představení a zkombinovat kreativní a technickou stránku hry, to je prací režiséra a jeho darem tvůrce.

Příznakem myšlení moderního režiséra je začlenění různých trendů do hry. Moderní divadlo vypráví nejen o boji lidí či postav, ale spíše o boji a interakcích kulturních trendů, ztělesněných v určitých postavách. Nyní postava už není nějakou určitou osobností se svým vlastním charakterem, biografií, hodnotami a životním stylem, jak ji dříve ukazovalo divadlo. Kategorie charakteru podléhá rekonstrukci. Trvalé postavy se nahrazují hrdiny se snahou o sebeidentifikaci v životě, kteří hledají štěstí, lásku a smysl života. Takoví hrdinové se mění v procesu hry, což velmi ovlivňuje působení hry na diváky.

Hry moderních divadel mohou prokazovat zničení trendu tradiční kultury a ukazovat na neaktuálnost vysokých motivů na současném kulturním poli. Důležitým trendem současnosti je multikulturnost, a proto v představeních vystupují herci různých národností a vnášejí se do něj elementy různých kultur.<sup>84</sup> Dalším moderním trendem médií a divadla je intermedialita. Technické možnosti se neustále rozvíjejí, díky čemuž vznikají nové scénografické nálezy a nástroje. Charakteristickým rysem současného divadla je využití různých technologií během inscenace do divadelní praxe a přítomnost

---

<sup>82</sup> SOROKIN, V. N. *Jednota koncepčních rámců kreativních pozicí K. S. Stanislavského a L. S. Vygotského*. Moskva: Umění a vzdělávání, 2011. №5. s.88-94. ISSN: 2072-0432. [online]. [cit. 2017-04-09] Dostupné z: [http://www.art-in-school.ru/art/iskusstvo\\_i\\_obrazovanie\\_2011\\_05.pdf#page=88](http://www.art-in-school.ru/art/iskusstvo_i_obrazovanie_2011_05.pdf#page=88)

<sup>83</sup> ČERNÝ, F. *Otázky divadelní režie*. 1. vyd. Praha: Melantrich/Estetika divadelní a filmové tvorby, 1988, s. 237.

<sup>84</sup> LAZORČÁKOVÁ, T. *Dějiny světového divadla I: od antiky po renesanci: studijní text pro kombinované studium*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013, s. 12. ISBN 978-80-244-3607-4.



jiných dalších médií v rámci divadelní produkce. Výsuvné jeviště, pohyblivé osvětlení a sedadla, hydraulické jevištní plochy a velmi přizpůsobitelné prostředí jsou pro moderní divadlo již obvyklými novinkami.

## 5 HERECTVÍ

Režisér tvoří své postavy nikoli přímo, ale s pomocí herců. Herec pro režiséra je nosič symbolů, v němž se koncentrují veškeré informace o psychologických a pohybových rysech a zvláštностech charakteru, jeho vztahu s jevištním prostorem.

### 5.1 Souvislost režie a herectví při tvorbě divadelní inscenace

I když se zdá, že role režiséra v představení je relativní a zastupitelná (tématem, dekorací, zvukovým a technickým vybavením), on přidává cíl a význam do veškerých moderních dramatických praxí. Tato skutečnost ovlivňuje specifiku vztahu a důvěru mezi režisérem a herci.<sup>85</sup>

Důležitou složkou činnosti režiséra je právě pomoc hercům, pomocí kterých režisér realizuje svůj plán divadelní inscenace. Režisér se aktivně podílí na tvorbě intonací, gest a pohybů charakteristických pro postavu herce, jež jsou nedílnou součástí herecké činnosti. Vytvoření konceptu rolí je důležitou částí režiséřské práce, vznikající ve fázi vytvoření režiséřského záměru. Podle Stanislavského samotný herec nemůže vytvořit dobrou roli. Jeho herectví bude jednostranné a neúplné. Pomoc režiséra pro herce je nezbytná, protože pouze s ním on si může poslechnout pokyny odborníka a ponořit se do pocitů.<sup>86</sup>

Režisér ve své roli tvůrce používá pro realizaci svých tvůrčích pohybů a materiálů práci herce, ve které se spojuje režiséřská umělecká iniciativa s aktérskou vůlí. Záměr režiséra se realizuje v jeho verbálních a fyzických projevech. Režisér divadelní inscenace působí jako katalyzátor pro umění herce a v první řadě využívá herce v zájmu vytvoření ucelené a harmonické hry.

Herec pro režiséra je fakticky hlavním tvůrčím materiálem, ve kterém režisér vyjadřuje své umělecké záměry. Herec se nachází v centru průběhu scénických akcí. Je

---

<sup>85</sup> ANDRIKANIS, J. *Homevideo I., aneb, Sám sobě režisérem*. Ilustroval Sergej KONDAKOV. Praha: Grada, 2008, s. 18. ISBN 978-80-247-2193-4.

<sup>86</sup> STANISLAVSKIJ, K. S. *Práce herce nad sebou*. Procesní zkušenosti. Moskva: Eksmo, 2013, s. 240-248. ISBN 978-5-699-65580-9.

živým vztahem mezi texty autora dramatu, scénickým rozhodnutím režiséra a vnímáním diváka.

Použitím různých materiálů, včetně mechanických elementů a nástrojů, režisér tvoří jednotný propojený celek, který je cílem a podstatou jeho umění. Půvabná plátna, trojrozměrné stavby na jevišti, zvukové efekty, intonace, pohyb a postava herce se za pomoci režiséra prolínají dohromady, což vede ke vzniku zásadně nového uměleckého fenoménu. Právě pomocí vytvoření a úpravy mizanscén režisérem vzniká nový estetický objekt, který je mimo kompetence jiných uměleckých forem. Faktické umění režiséra je v tom, aby uváděl fragmenty prostoru s jejich neustálými změnami v čase, které budou dělat na diváka největší dojem. Režisér řeší všechno, co se týká hereckého projevu včetně veškerých jevištních prvků, prostoru, ve kterém se herec bude pohybovat, dále také rytmus představení, dramatičnost a divadelnost inscenace.<sup>87</sup>

S pomocí různých materiálů vizuálně ožívá záměr režiséra vytvořený jeho fantazií. Výsledek práce režiséra přímo závisí na správnosti výběru materiálů (uměleckých a výrazových prostředků včetně herců) pro představení. Zde také vzniká největší problém režie. Pro režiséra herec je fakticky „mluvící postava“, která znázorňuje text děje. Na druhé straně je obraz často nemožné pochopit bez doprovodného textu. Jejich synchronizace je úkolem režiséra a má být tak dokonalá, aby publikum zapomnělo, že jsou to dva různé způsoby vnímání. Režisérská inscenace je úprava neboli vytvoření zvláštního druhu synchronizace, s jejíž pomocí vzniká efekt umění. Fyzicky přítomný herec vlastní pozornost diváků a dominuje nad nehmotným významem textu. Herec je vždy realizátor, působící nebo mluvící osoba. Jeho rolí je provádět předem připravenou činnost jako okamžitou a spontánní.<sup>88</sup>

Vztahy mezi hercem a režisérem mohou mít tři různé podoby. První typ jsou perfektní vztahy, které ve skutečnosti jsou poměrně vzácné: úplná názorová a tvůrčí shoda, společná tvorba a hledání pravdy. Druhý typ vztahu vzniká, když režisér a herec směřují k sobě navzájem a hledají společnou tvorbu a shodu. Třetím druhem vztahů, velmi zneklidňujícím, je kompletní nesoulad tvůrčích pohledů, kdy režisér musí fakticky nutit herce, aby přijal jeho pohled na roli.

---

<sup>87</sup> VOSTRÝ, J. *Režie je umění*. 2. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta, 2009, s. 155-158. ISBN 978-80-7331-148-3.

<sup>88</sup> STANISLAVSKIJ, K. S. *Práce herce nad sebou. Procesní zkušenosti*. Moskva: Eksmo, 2013, s. 53. ISBN 978-5-699-65580-9.

V každém případě přes herce režisér uskutečňuje svůj plán inscenace a tvoří realizaci hry v divadelním prostředí. Bez herců neexistuje dramatické umění a bez herců nemá ani smysl existence režiséra. Ale naopak: když herci hrají bez režiséra, hra ztratí své kvality a sílu.

## **PRAKTICKÁ ČÁST**

### **6 CÍL A ZDŮVODNĚNÍ PROJEKTU**

Projekt je pokusem o vytvoření divadelního představení podle vlastního scénáře, které je založeno na pantomimě. Zvláštní podmínkou bylo vytvoření souboru neprofesionálních herců, který by se skládal především z dětí. Cílem projektu se stalo vytvořit takové představení, které by bylo zajímavé i pro nezaujaté účastníky. Dalším cílem bylo odhalit možnosti každého z neprofesionálních herců a vzbudit jejich zájem o divadelní představení. Snaha implementovat teorii do praxe vedla ke vzniku premiéry dále popsané hry.

Vlastní scénář poskytoval dostatečný prostor jak pro autorčin tvůrčí proces v roli režie, tak i dětí v roli herců. Vybraný žánr představení, pantomima, nepotřeboval od neprofesionálů zapamatování si velkých textů, ale spíše šlo o umění vžít se do rolí a prožít je na scéně pravdivě.

## 7 ANALÝZA RIZIKA

Největší riziko neúspěchu projektu samozřejmě představovala specifčnost souboru, jenž by se podle plánu měl skládat z dětí, které nijak nesouvisely s divadelním uměním a neměly s ním žádné zkušenosti. Z hlediska udržení pozornosti diváků je pantomima jedním z nejtěžších žánrů a bezesporu vyžaduje pečlivé vypracování scénáře a důkladnou přípravu hereckého souboru. Kromě toho tento žánr od umělců vyžaduje značnou přípravu, ladný pohyb a schopnost cítit každý sval těla, což je nejdůležitější.

Velké riziko je vytvořit a využít dětský soubor neprofesionálních herců, protože příprava na hru potřebuje pravidelná a častá setkání – zkoušky - pro dosažení žádoucího výsledku. Pravidelné zkoušky jako příprava na hru potřebují aktivní účast, kterou ne každý rodič může svým dětem zajistit. Nelze garantovat, že dětský neprofesionální kolektiv vytvoří reálný divadelní tým, bude dostatečně motivován a že žádný herec neupadne do rozpaků či jiných problémů přímo na scéně.

Pro každé dítě bylo nesmírně důležité zúčastnit se představení. A protože děti všechno vnímají velmi seriózně, nebylo možné připravit náhradníky pro případ absencí nebo nemoci hlavních herců.

Reakce diváků je pro herce - děti velmi důležitá, a proto její absence nebo nepochopení syžetu představení ze strany diváků hrozí roztrpčením a zklamáním pro všechny účastníky. Děti musí být správně psychologicky naladěné, neunavené a musí umět přemáhat strach a stres.

## 8 VÝSLEDKY PROJEKTU A CELKOVÉ ZHODNOCENÍ

Během praxe se zjistilo, že vybrané děti byly velmi talentované a vždy rychle pochopily probíranou látku a osvojily si potřebné znalosti. Co se týká vytrvalosti mladých herců, nebylo jim co vytknout. Během zkoušek každé dítě se snažilo ze všech sil, s nikým nebyly problémy, podmínkou však byla správná organizace aktivit. Největší problém působili spíše rodiče dětí, kteří se během procesu práce neustále vměšovali do různých záležitostí.

Zvláštní pozornost během přípravy autorka musela věnovat psychologickému naladění herců. Děti totiž očekávaly podporu, přijetí a jasné instrukce. Během zkoušek vznikla silná emocionální vazba, děti pečlivě poslouchaly a snažily se vykonávat své role co nejlépe. Na zkouškách panovala přátelská a tvůrčí atmosféra.

Velkým překvapením pro autorku bylo, že některé děti pro své role samy nabízely nějaké nové řešení nebo pohyby. Jejich tvůrčí rozlet jsem většinou podporovala, pokud se shodoval se syžetem hry. Je zajímavé, jak různé bývají děti; u některých tvůrčí schopnosti se projevují od velmi malého věku.

Diváci toto představení přijali vřele, i když je samozřejmě velmi těžké udělat objektivní závěry týkající se hodnocení diváků, protože se polovina publika skládala z rodičů hereckého souboru.

Samotní herci byli také s výsledkem velice spokojeni, mnozí z nich dokonce vyjádřili přání pokračovat a prohloubit své pantomimické dovednosti. Dalším výsledkem účasti dětí ve hře byl zřejmý rozvoj jejich komunikačních schopností, mimiky, fantazie a absence strachu ze scény.

### 8.1 Scénář

*Seznam postav:*

- Matka s dcerou;
- Líná dívka;
- Arogantní dívka;

- Dvě dospívající kamarádky;
- Pouliční umělkyně, mimka;
- Tři malá děvčátka, mimky;
- Policista.

Na scéně se objevuje unavená žena ve starém černém kabátu a červené čepici. Vedle ní jde malá rozmarná dcera, která drží matku za ruku a pořád bez přestání mluví. Dcera neustále táhne matku za rukáv kabátu a snaží se upoutat její pozornost, ale matka jí jen nedbale přikývne. Pravděpodobně je ponořená do svých myšlenek. Pak si sednou na lavičku a matka začne zaplétat dceři cop. Dcera se i dál snaží něco matce říci a dál škube rukávem.

Mezitím se na scéně objeví líná dívka. Lehne si na záda na trávu, vytvoří z rukou a nohou hvězdu a dívá se na mraky.

Téměř okamžitě přichází arogantní dívka. Telefonuje. Po ukončení hovoru hned začne esemeskovat a surfovat na internetu. V přestávkách mezi SMS a surfováním znovu vede dlouhé rozhovory a prochází se jako modelka na pódiu. Přitom její oči neustále sledují okolní lidi a setkávají se s jejich očima. A pokaždé, když se jejich pohledy setkají, dívka na ně hned upře přezíravý pohled nebo se prostě otočí.

Současně s příchodem arogantní dívky do parku vejdou tam také dvě dospívající kamarádky. Mluví mezi sebou. Hned je vidět, že se chystají na piknik a jsou rády, že se dostaly ven. Dívky položí na zem pléd a ještě předtím, než úplně rozloží své piknikové potřeby, začínají se zabývat něčím jiným. Jedna z nich má rozzlobený pohled a pootevřená ústa a monotónně kliká prstem na mobil, druhá si z kabelky vytáhne časopis a ponoří se do čtení. Zdá se, že pro ně není nic na světě důležitější než to, co právě dělají.

Na scénu vstupuje děvčátko s kufrem. Je oblečeno do klasického kostýmu mima. Jde dopředu a zastaví se uprostřed scény, klečí a otevírá před sebou kufr. Diváci nevidí, co v kufru je, ale děvčátko začne postupně vytahovat své věci a dívat se na ně. Přitom se také dívá na okolní lidi a vymýšlí si, jaké věci může pro představení použít. Když má vybráno, zavírá svůj kufr a dává ho na stranu a jistým krokem směřuje k nejbližší



skupině lidí. Hlavní hrdinka se zastaví vedle matky s dítětem a začne zabavovat neposedné dítě a roztržitou matku. Vytáhne z kapsy nafukovací balonek a rychle ho nafoukne. Děvčátko sedící na lavičce natáhne ruce k balonku, ale mimka jí gesty vysvětluje, že balonek dostane, až když matka ukončí pletení copu, a proto musí sedět klidně. Děvčátko se zklidňuje a mim dává balonek jeho matce. Matka si bere balonek. Má na tváři rozpačitý úsměv a dívá se na pouliční umělkyni tak, jako by až teď zjistila, že je tady. Ale jakmile se mimka otočí, matka uvolní ruku a vítr unáší balonek pryč. Matka a dítě se vracejí k tomu, čím se předtím zabývaly.

Mimka přichází ke dvěma kamarádkám a marně se snaží upoutat jejich pozornost. Dívky pokračují ve své zábavě. Pravděpodobně si neuvědomují přítomnost jiné osoby. Zdá se, že nic nemůže přilákat jejich pozornost; ani jasné žárovky, ani mýdlové bubliny.

Umělkyně je zoufalá, protože neví, co má s těmito dvěma dělat, a proto přechází k telefonující dívce, která si jí nevšímá. Pak nakonec ukončí hovor a se zřejmým pohrdáním navazuje s mimkou rozhovor. Okamžitě odmítá všechny nápady na zábavu, které jí mimka nabízí. Dívka se cítí příliš mimořádná a povýšená na to, aby ji bavila jakákoliv zábava, kterou mimka zná.

Umělkyně již neprojevuje žádné nadšení a přibližuje se k dívce ležící na trávě. Na začátku jí již beznadějně vypráví o tom, co by mohly dělat a co si pro ni vymyslela. Kupodivu na každý návrh dívka reaguje kladně, i když zdrženlivě. Mimka je šťastná z toho, že nakonec našla někoho, kdo její představení ocení. Ihned rychle běží pro svůj kufr. Položí všechny své věci blíže k dívce a začne jí neustále ukazovat všechno, co má. Dívka se přitom ani nehne. Mimka si po nějaké době všímá, že i když se zdá, že dívka má zájem, vůbec se nehýbá. Vrhne se ke kufru a vytáhne z něj flétnu jako svou poslední naději. A v okamžiku, kdy nabere vzduch do plic, aby začala hrát, je slyšet hlasité chrápání dívky.

Umělkyně klečí vedle rozptýlených věcí, zakryje si tvář rukama a začíná plakat. Pláč slyší tři děti a běží tam. Vůbec se nepodobají jiným dětem, které jsou kolem, a není jasné, jak se ocitly poblíž. Najdou zdroj pláče, pomalu obklopí mimku, spojí ruce a začnou se točit. Mimka zvedá oči a překvapeně se dívá, co se děje. Na její tváři se objevuje úsměv. Hřbetem ruky si osuší slzy, bere je za rukou a zapojí se do jejich

intenzivního tance. Ve čtyřech začínají hrát a bavit se a na ostatní již pozor nedávají. Střídají se a ukazují miniatury jedna druhé a nechávají se tak unést, že si nevšimnou, jak se mezi ně dostalo i to rozmazlené děvčátko, které sedělo s matkou na lavičce. Nejprve všechny čtyři zírají na něj, pak na jeho matku, která je se zájmem sledovala. Rozmazlené děvčátko jim pomocí miniatury ukázalo, že nebude plakat, pokud mu dovolí si s nimi hrát. Umělkyně se rozesmály a již pět lidí začalo skákat přes ohnutá záda druhého. Během hry si nevšimly, že se dostaly na pléd dvou dívek, které přišly na piknik. Rychlostí blesku vtrhly do jejich tichého světa a smály se tak hlasitě, že všech sedm se na vteřinu zastavilo a začaly se na sebe dívat, jako by se bály, že všechno jedna druhé zkazily. Pak se jedna z dívek rozesmála, hodila pryč časopis a zeptala se, jestli se k nim může přidat. Tak se přidali další dva lidé. Za nějakých pár minut již všechny přítomné dívky, které dříve nechtěly hrát, vesele skotačily spolu s naší hlavní hrdinkou a jejími malými pomocnicemi.

Objevuje se však policista a ruší zábavu. Vidí, že umělkyně působí ilegálně a na nesprávném místě, mává obuškem a svižným krokem se k mimce přibližuje a oznamuje jí, že za nepovolené vystoupení jí udělí pokutu. Tři malé mimky, které ještě před několika chvílemi naší umělkyni pomáhaly, se rozběhly různými směry pryč. Mimka ukázala prázdné kapsy a její pohyby ztuhly.

Policista nemilosrdně vytýkal řadu věcí narušitelce zákona. Na jeho tváři bylo vidět nepochopení toho, jak je možné tak lehkovážně porušovat zákon, když pak dotyčný nemá žádné možnosti splácet případné pokuty. Mimka se mohla jen dívat na zem pod nohy a neustále ji rozkopávat špičkou boty. Ve stejné době její malí pomocníci si uvědomili, že jim nic nehrozí. Začali nenápadně žádat o pomoc pro mimku, zastávali se jí. Snažili se vysvětlit policistovi, že mimka nikomu nepřekážela, naopak. Tím ji chtěli ospravedlnit v očích zástupce zákona. Ale lidé zůstávali lhostejní. Opět celý park se snažil nevšímat si mimky a jen nenápadně se všichni dívali na narušitelku zákona, když skupina záchranářek vyrazila k následujícím lidem.

V tento okamžik se ze svého místa zvedla líná dívka. Byla jediným člověkem v parku, který se hry nezúčastnil, a jediným divákem všeho, co se dělo. Byla trochu ve vyvýšené poloze, podpírala si tvář a celou dobu se zájmem pozorovala všechno, co

mimka dělala. Teď se k ní přiblížila, stáhla si z hlavy klobouk, položila ho před nohy mimky na zem a hned tam hodila dvě mince.

Ostatní se okamžitě na sebe podívali a vytvořila se fronta z těch, kdo chtějí mimku podpořit penězi. Všichni pomohli podle svých možností a po spočítání získaných peněz mimka vesele jde k policistovi a s úsměvem je mu dává. Policista je ze všeobecné vlídnosti a vzájemné pomoci tak zmaten, že je v rozpacích a stydí se. Nakonec mimce porušení odpouští, nechává jí všechny vybrané peníze a na oplátku ji jenom prosí, aby ho účastníci přijali do hry.

Park se naplnil určitým nevysvětlitelným klidem a atmosférou společné jednoty. Každý zapomněl na své problémy a ponořil se do mimovolné radosti typické pro bezstarostné děti a neúnavné psy. Pouze jeden - Pán Bůh - ví, jak dlouho by mohla trvat tak utopická existence, kdyby nenastal déšť. Nejdříve celá společnost ho jen slyšela, ale brzy mimka si ho všimla první. Překvapivé bylo, že hranice lijáku se shodovala s hranicí scény. Mimka plná nadšení, pomalu, jako by se bála, že někoho vystraší, se přiblížila k okraji jeviště a protáhla ruku k dešti. V tento okamžik jako mávnutím kouzelného proutku na celý park padá vodní lavina. Lidé nějakou chvíli udiveně se dívají na nebe a pak, jako by po dohodě, náhle se otočí a jdou si všichni po svém, odcházejí v různých směrech. Na jejich tvářích jsou znovu vidět jejich minulé starosti. Všichni někam běží a ze všech sil se snaží udržet své telefony na uchu současně se čtením nových komentářů nebo fotografií.

## **8.2 Odůvodnění vybraného žánru**

Pantomima je způsobem vyjádření emocí pomocí těla i neverbálních signálů. Hra mimiky, gest a pohybů těla bez použití slov se často stává pro diváky mnohem otevřenější než dramatické představení. Lidé, kteří se setkávají s uměním pantomimy, rozvíjejí své kreativní myšlení. Pantomima také učí diváky pozornosti k nuancím nejen na scéně, ale i v životě. Faktické umění pantomimy by se mělo stát významnou etapou uměleckého vzdělání každé osoby. Velkou výhodou pantomimy je to, že kvůli své jednoduché struktuře a syžetu nepotřebuje velké znalosti, a proto představení bude zajímavé pro celou rodinu bez ohledu na věk. To, že pantomima nevyužívá verbální projevy, znamená, že znalost jazyka není potřebná ani u diváků. Pantomima tedy je

mezinárodním žánrem vhodným pro diváky z různých zemí. Představení pantomimy jsou také dostupná pro neslyšící lidi a poskytují jim možnost dívat se na hru bez jakýchkoli omezení.

Silným nedostatkem žánru je potřeba větší pozornosti ze strany diváků k tomu, co se děje na scéně za účelem správné interpretace. Pro herce tento nedostatek se projevuje v nutnosti veškeré své činnosti vyjadřovat velice přesně, protože herec-mim si nemůže pomoci slovem. Není to nejjednodušší žánr pro hraní dětmi, avšak pokud se do něho ponoří a budou schopny vyjádřit své pocity, emoce a činnosti bez použití slov, udělají velký krok dopředu ve svém umění hrát na scéně, pochopení rolí herců v divadle apod.

Ze všech výše zmíněných důvodů pantomima je tak zajímavá pro děti. V hravé formě rozvíjí jejich gesta, pohyby a mimiku. Pantomima přispívá k rozvoji tvůrčí fantazie, rozšiřuje znalosti dítěte a zvyšuje jeho zájem o svět. Další příčinou, proč je pantomima pro děti velmi užitečná, je to, že během hry děti získávají možnost využití své fantazie.

### **Určení divadelních složek režisérem**

Bakalářský projekt je v podobě pantomimy o pouličních umělcích. Centrální téma zní - mimové a výzvy, kterým tito specifičtí herci čelí ve své práci.

Každý režisér má svou představu, jak by mělo vypadat jeho ideální představení. Určitě jakoukoli hru je vždy možné zlepšit a přinést do ní něco nového. Vzhledem k tomu, že bakalářský projekt byl pro autorku první režijní prací a první zkušeností v pantomimě, využívala jsem veškeré své získané znalosti v daném momentě. Samozřejmě v průběhu režie bylo zjištěno, jak pro autorku vypadá pantomimické představení v nejlepší variantě.

## **8.3 Scénografie vlastního divadelního představení**

### **8.3.1 Scéna**

První etapou se stal výběr scény. Na obrázku 1. je znázorněno základních pět typů divadelní scény. Jsou tam 1 - scéna-krabice, 2 – scéna-aréna; 3 – prostorová scéna (a – otevřené jeviště, b – otevřené jeviště se scénou – krabicí); 4 – kruhová scéna (a – otevřená, b – zavřená); 5 - simultánní scéna (a - společné jeviště, b – jednotlivé jeviště).

Pro pantomimické představení autorka vybrala jako nejvhodnější scénu 3b: prostorovou scénu s otevřeným jevištěm se scénou - krabicí.

Vybraná scéna pro tuto pantomimu vyhovuje nejlépe. Na přední straně otevřené plochy budou probíhat dějství spojená s mimkou - pouliční umělkyní, zatímco současně v zadní části jeviště se ukazují sekundární dějství.

S cílem, aby diváci věnovali nejvíce pozornosti tomu, co ukazují herci v pantomimě, se autorka snažila dosáhnout minimalistického stylu projektu, především scény, dekorací a dalších detailů.

Scénu bude tvořit černá krabice s tvrdými kulisami ozdobenými jako městské náměstí. Dekorace a kulisy budou zbarvené v pastelových barvách. Opona posledního plánu by měla být zakryta černými a bílými pruhy tkaniny, padajícími ze stropu až k podlaze scény. Černé a bílé pruhy budou zavěšeny střídavě, aby vytvořily dojem vícerozměrného prostoru. Pro scénu by stačilo 5 kusů tkaniny s šířkou nepřesahující jeden metr. Nejúčinnějším druhem textilie by podle mé představy bylo přírodní hedvábí průměrné hustoty.

### **8.3.2 Osvětlení**

Co se týče osvětlení, podle režie představení by mělo dosáhnout živosti a pohyblivosti, aby světlo odpovídalo citovým náladám okamžiků hry, které právě probíhají na jevišti. Na obrázku 2. je zobrazeno vzorné osvětlení scény pro představení.

V první scéně až do příchodu hlavní postavy bylo zamýšleno zvýrazňovat kolemjdoucí hrdiny paprsky světla jednoho po druhém. Po vstupu hlavního hrdiny na scénu je třeba využívat pro přední stranu scény bílé světlo, zatímco zezadu to budou tlumené žluté odstíny. Při využití takového způsobu osvětlení lidé budou věnovat hlavní pozornost otevřené scéně a ději, spojenému s postavou mimky. Děj v pozadí hraje roli pro vytvoření potřebné atmosféry a dojmu reality představení u diváků.

### **8.3.3 Kostýmy, nalíčení, rekvizity**

Velmi důležitou složkou scénografie je vzhled herců, který udělá první dojem na diváky a je způsobem, jak znázornit nejdůležitější rysy postav, které herci hrají.

Na obrázcích 3 až 6 jsou zobrazeny náčrtky kostýmů a nalíčení, které autorka vytvořila pro některé z postav. Na prvním obrázku 3. jsou vidět důležité detaily vzhledu postavy arogantní dívky. Pro vytvoření dojmu, že dívka je chlubitivá a domýšlivá a jejím největším zájmem je zevnějšek, se používají krásné šaty, náramek, barva kabelky je stejná s barvou lodiček s vysokými podpatky. Důležité je také jasné nalíčení dívky jako charakteristika její velké pozornosti, kterou věnuje svému zevnějšku.

Na obrázku 4. jsou postavy matky s dcerou. Je vidět také balónek, který jim dává mimka. Barva balónku není podle autorky důležitá, avšak zelená barva je symbolem klidu a pohody, proto ji vybrala. Další důležitou charakteristikou pro vytvoření postav matky s dcerou je jejich velká podobnost jak barvou vlasů, tak i v oblečení.

Další dva obrázky jsou autorskými předpoklady, jak by mohly vypadat postavy mimek. Mimové vždycky nosí jen černobílé oblečení a nalíčení tvaru, a proto hlavní postava na obrázku 5. má pruhovaný rolák a punčochy, její oblečení dokončují bílé rukavice. Avšak podle výše uvedeného scénáře pouliční umělkyně by musela být optimistická a otevřená, diváci by měli ji litovat a soucítit s ní. Na tomto obrázku obličej není ideální, ale detaily kostýmu jsou dobře znázorněné.

Na obrázku 6 se nachází průměrný náčrtek postav malých mimek, které pomáhaly hlavní postavě ve hře. Nejsou plně oblečené jako mimky, mají hlavně černobílá trička, punčochy a nalíčení. Důležité jsou také rukavice, které mimky potřebují pro lepší průhlednost pantomimy. Z důvodu, že téměř všichni herci jsou děti, pro přidělení „dětského“ vzhledu daným postavám se dělají dva culíky po obou stranách hlavy. Další barvy u daných postav jsou jen světle modrá a růžová a slouží jen jako pozadí oblečení mimů, nikoli jako hlavní elementy.

#### **8.3.4 Hudba**

Vzhledem k tomu, že hudba v pantomimě hraje důležitou roli, pro své představení bylo vybráno několik děl francouzského skladatele Yanna Tiersena pro vytvoření potřebné atmosféry. Hudba v mém představení nehraje hlavní roli, jejím účelem je být spíše v pozadí pro posílení emocí a dojmů diváků.

#### **8.3.5 Závěr**

Každý režisér se snaží, aby reálné představení se co nejvíce shodovalo s jeho ideální představou. Podle názoru autorky její první režisérská zkušenost je považována za úspěšnou, protože bylo dosaženo většiny režisérských cílů. Úplná spokojenost s kostýmy a se scénou u režiséra je těžko dosažitelná, avšak v dané premiéře úroveň spokojenosti byla velmi vysoká. Neprofesionalita herců určitě ovlivnila prvotní záměr, avšak děti se snažily udělat vše co nejlépe. Poučit se ze svých chyb je velmi efektivní, a proto podle názoru autorky práce její další představení bude ještě lepší.

## ZÁVĚR

V této práci bylo dosaženo hlavního cíle prozkoumat specifika vytvoření divadelního představení pro režiséra. Teoretický základ tvoří pět kapitol. První z nich obsahuje stručnou historii divadla. Ve druhé kapitole byly prostudovány divadelní žánry, především činohra, balet, opera a pantomima. Třetí kapitola zkoumala čtyři hlavní divadelní složky: režii, scénografii, dramaturgii a herectví. Ve čtvrté kapitole byla podrobně popsána složka tvorby divadelního představení, která je středem pozornosti dané bakalářské práce – režie. Poslední kapitola popisuje souvislost režie a herectví a úlohu režiséra v práci s herci.

Na základě podrobných teoretických poznatků vznikl autorčin tvůrčí projekt - pantomimické představení. Hlavním přínosem práce tedy je podrobně popsán proces režijní práce na interpretaci scénáře a jeho realizace ve formě, požadované režisérem.

Bakalářský projekt se stal pro autorku práce pokusem o vytvoření konkurenceschopného divadelního představení podle vlastního scénáře. Výběr pantomimy jako divadelního žánru představení byl odůvodněn zájmem o využití relativně složitějšího žánru pro rozvíjení v hravé formě dětských pohybů, gest a mimiky. Využitý soubor neprofesionálních herců se skládal především z dětí, a proto pantomima byla také způsobem, jak rozvíjet jejich tvůrčí fantazii a rozšířit jejich znalosti o divadelních představeních a svých možnostech. Vybraný žánr, pantomima, potřeboval od souboru umění vžít se do rolí a prožít je na scéně pravdivě.

V praktické části autorka práce také podrobně popsala a odůvodnila scénografii divadelního představení včetně osvětlení, kostýmů apod. Veškeré složky určené režisérkou pracovaly směrem pro jeden cíl a účel - vytvoření kvalitní pantomimy, zajímavé i pro nezaujaté účastníky.

Kladný výsledek premiéry představení byl zaznamenán jak ze strany herců a režie, tak ze strany diváků. Herci získali nové znalosti a umění, zlepšili své schopnosti řízení pohybů a mimiky. Reakce diváků byla velmi pozitivní a jejich podpora byla velmi důležitá pro herce. Dalším přínosem bakalářské práce se stalo ponoření do procesu tvorby divadelního představení a důležité role režie v divadle.



Role režie v moderním divadle je mimořádně podstatná a její funkce jsou různorodé. Pochopení procesu vzniku současných divadelních představení a role režie v ní je velmi důležité pro další rozvoj divadelního umění a zdokonalení divadelní vědy. Pouze v praxi lze získat nové techniky a metody tvorby divadelního představení jakýchkoli žánrů.

## SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

### Seznam použitých českých zdrojů

- BÁRTOVÁ, M. *Fenomén Gilbert & Sullivan. Vznik anglické operety*. Disk (Akademie múzických umění v Praze): Velká řada. Publisher, Časopis Disk a edice Disk, 2008. 163 s. ISBN 978-80-869-7080-6.
- BROCKETT, O. G. *Dějiny divadla*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, Nakladatelství Lidové noviny, 2001. 948 s. ISBN 80-7106-532-3.
- ČERNÝ, F. *Otázky divadelní režie*. 1. vyd. Praha: Melantrich/Estetika divadelní a filmové tvorby, 1988.
- EJZENŠTEJN, S. M. *Umenie mizanscény*. Praha: Národné divadelné centrum, 1998. ISBN 80-85455-69-2.
- Encyklopedie antiky*. Praha: Academia, 1978.
- FREJKA, J. a L. PETIŠKOVÁ. *Divadlo je vesmír*. Praha: Divadelní ústav, 2004. ISBN 978-80-700-8163-1.
- FREYTAG, G. *Technika dramatu*. Praha: Ústav pro učební pomůcky průmyslových a odborných škol.
- GRONEMEYER, A. *Divadlo*. 1. vyd. Brno: Computer Press, 2004. 192 s. ISBN 80-251-0208-4.
- HANÁČKOVÁ, A. *Základy teorie divadla: studijní text pro kombinované studium*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013. ISBN 978-80-244-3641-8.
- KAZDA, J. *Kapitoly z dějin divadla*. 1. vyd. Praha: H + H, 1998. 252 s. ISBN 80-86-02225-0.
- KOLEGAR, J. *Historie scénických technologií*. 2. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2011. 136 s. ISBN 978-80-86928-94-4.
- KOTTE, A. *Divadelní věda: úvod*. Praha: KANT pro AMU v Praze, 2010. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-019-9.
- LAZORČÁKOVÁ, T. *Dějiny světového divadla 1: od antiky po renesanci: studijní text pro kombinované studium*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013. ISBN 978-80-244-3607-4.
- MAGNIN, C. *Dějiny loutkového divadla v Evropě*. Praha: Akademie múzických umění, 2010. ISBN 80-7331-052-x.
- PAVIS, P. *Divadelní slovník*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2004. ISBN 80-7008-157-0.
- PAVLOVSKÝ, P. *Základní pojmy divadla. Teatrologický slovník*. 1. vyd. Praha: LIBRI, 2004. 352 s. ISBN 80-7277-194-9.
- PERKNER, S., HYVNAR, J. *Řeč dramatu*. 1. vyd. Praha: Horizont, 1987. ISBN 40-056-87.

- TAIROV, A. A. *Odpoutané divadlo*. Praha: Časopis Disk a edice Disk, 2005. ISBN 978-80-7331-035-6.
- TROJAN, Jan. *Dějiny opery*. Praha a Litomyšl: Paseka, 2001. ISBN 80-7185-348-8.
- VALENTA, J. *Metody a techniky dramatické výchovy*. Praha: Grada, 2008. Pedagogika (Grada). ISBN 978-80-247-1865-1.
- VÍTEK, S. *Dramatická umění: Úvod do studia*. 1. díl. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1988.
- VODIČKA, L. *Úvod do divadelních studií: studijní text pro kombinované studium*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013. ISBN 978-80-244-3780-4.
- VOJTĚCHOVSKÝ, M. a J. VOSTRÝ. *Obraz a příběh: scéničnost ve výtvarném a dramatickém umění*. Praha: KANT pro AMU, 2008. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-869-7086-8.
- VOSTRÝ, J. *Režie je umění*. 2. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta, 2009. ISBN 978-80-7331-148-3.

### Seznam použitých zahraničních zdrojů

- ANDRIKANIS, J. *Homevideo I., aneb, Sám sobě režisérem*. Ilustroval Sergej KONDAKOV. Praha: Grada, 2008. Audio-video. ISBN 978-80-247-2193-4.
- BLECH, a. kol. *Encyklopédia dramatických umění Slovenska M-Ž*. 2. diel. 1. vyd. Bratislava: Veda, 1990. ISBN 80-224-0001-7.
- DZHIVELEGOV, A. a G. BOJADZHIEV. *Historie divadla v západní Evropě. Od počátku do roku 1789*. Moskva: Art, 1941.
- EFROS, A. V. *Profese: režiser*. 2 vyd. Moskva: Parnas, 1993. Fond „Ruské divadlo“. ISBN: 5-7799-0024-8.
- KUZISHCHIN, V. I. a kolegy. *Slovar' antichnosti*. Moskva: Ellis Lak, 1994. ISBN 5719500332.
- OWENS, W. M., "The Third Deception in Bacchides: Fides and Plautus' Originality," *The American Journal of Philology* 115 (1994).
- STANISLAVSKIJ, K. S. *Práce herce nad sebou. Procesní zkušenosti*. Moskva: Eksmo, 2013. ISBN 978-5-699-65580-9.
- SULIMOV, M. V. *Zasvěcení do režie*. Petrohrad: Nakladatelský dům Petrohradské vysoké školy, 2004. ISBN 5-288-03430-3.
- ZACHARZHEVSKAJA, R. V. *Historie kostýmu: od starověku do současnosti*. 3. vyd. Moskva: RIPOL klassik, 2005. ISBN 5-7905-1398-0.
- ZAVARSKÝ, J. *Kapitolky zo scénografie*. 1. vyd. Bratislava: Osvetový ústav, 1980.

## Seznam použitých internetových zdrojů

André Antoine 1858 – 1943. *Malá kronika francouzského filmu* [online]. [cit. 2017-04-09]. Dostupné z: <http://web.quick.cz/franfilm/antoine/Antoine.html>

*Dramatik a divadlo*. Petrohradský teatrální časopis [online]. Petrohrad, 2008. № 51 [cit. 2017-04-09]. Dostupné z: <http://ptzh.theatre.ru/2008/51/114/>

SOROKIN, V. N. *Jednota koncepčních rámců kreativních pozicí K. S. Stanislavskogo a L. S. Vygotskogo*. Moskva: Umění a vzdělávání, 2011. №5. s.88-94. ISSN: 2072-0432. [online]. [cit. 2017-04-09] Dostupné z: [http://www.art-in-school.ru/art/iskusstvo\\_i\\_obrazovanie\\_2011\\_05.pdf#page=88](http://www.art-in-school.ru/art/iskusstvo_i_obrazovanie_2011_05.pdf#page=88)

*Metodický portál inspirace a zkušenosti učitelů* [online]. [cit. 2017-04-10]. Dostupné z: <http://clanky.rvp.cz/clanek/s/G/18067/O-PRAKTICKEM-VYUZITI-STORYTELLINGU-VE-VYUCE.html>

*Vejer Budušcnostej: Stanovlenije objektivna* [online]. 2014 [cit. 2017-04-10]. Dostupné z: <http://www.veer.info/52/shevchenko-4.htm>

*Ministerstvo Kultury Rossijskoj Federacii* [online]. 2010 [cit. 2017-04-05]. Dostupné z: <http://mkrf.ru/press-center/news/region/v-arkhangel'ske-stavyat-spektakl-kursk-dramaticheskaya-istoriya-posvyashchennaya-10-letney-godovshchine-gibeli-podvodnoy-?t=sb>

## SEZNAM OBRÁZKŮ A TABULEK

### Seznam obrázků

Obrázek 1: Typy divadelních scén .....	II
Obrázek 2: Rozmístění osvětlení.....	II
Obrázek 3: Kostým arogantní dívky .....	III
Obrázek 4: Kostým matky s dcerou .....	IV
Obrázek 5: Kostým pouliční umělkyně.....	V
Obrázek 6: Kostým malých mimek.....	VI

### Seznam tabulek

Tabulka 1: Členění dramatu podle Gustava Freytaga .....	I
---	---

## SEZNAM PŘÍLOH

Příloha A Členění dramatu podle Gustava Freytaga .....	I
Příloha B Grafické příklady .....	II

## Příloha A Členění dramatu podle Gustava Freytaga

Tabulka 1: Členění dramatu podle Gustava Freytaga

Pět částí	Tři scénické účinky
1. úvod	
	2. moment vzrušení (počátek pohnutého děje)
3. stoupání	
4. vrchol	
	5. tragický moment (počátek protihry)
6. obrat	
	7. moment posledního napětí (stoupá před katastrofou)
8. katastrofa	

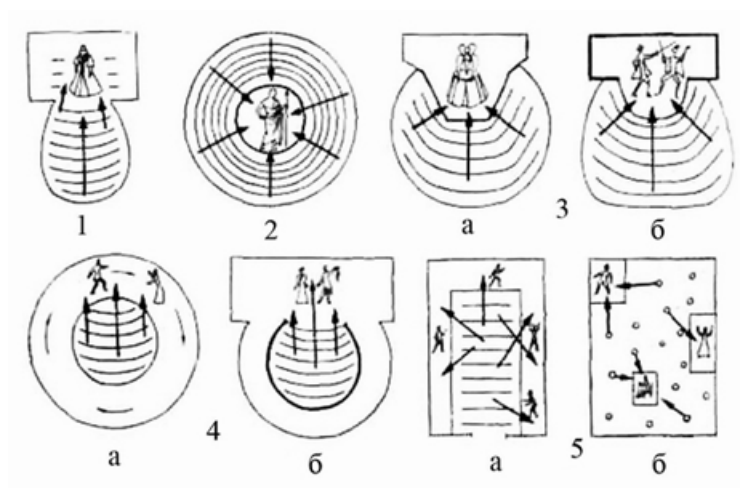
Zdroj<sup>89</sup>

---

<sup>89</sup> *Metodický portál inspirace a zkušenosti učitelů* [online]. [cit. 2017-04-10]. Dostupné z: <http://clanky.rvp.cz/clanek/s/G/18067/O-PRAKTICKEM-VYUZITI-STORYTELLINGU-VE-VYUCE.html/>

## Příloha B Grafické příklady

Obrázek 1: Typy divadelních scén



Zdroj<sup>90</sup>

Obrázek 2: Rozmístění osvětlení



Zdroj<sup>91</sup>

<sup>90</sup> *Vejer Buduščnostej: Stanovlenije objektivna* [online]. 2014 [cit. 2017-04-10]. Dostupné z: <http://www.veer.info/52/shevchenko-4.htm>

<sup>91</sup> *Ministerstvo Kultury Rossijskoj Federacii* [online]. 2010 [cit. 2017-04-05]. Dostupné z: <http://mkrf.ru/press-center/news/region/v-arkhangelske-stavyat-spektakl-kursk-dramaticeskaya-istoriya-posvyashchennaya-10-letney-godovshchine-gibeli-podvodnoy-?t=sb>



Obrázek 3: Kostým arogantní dívky

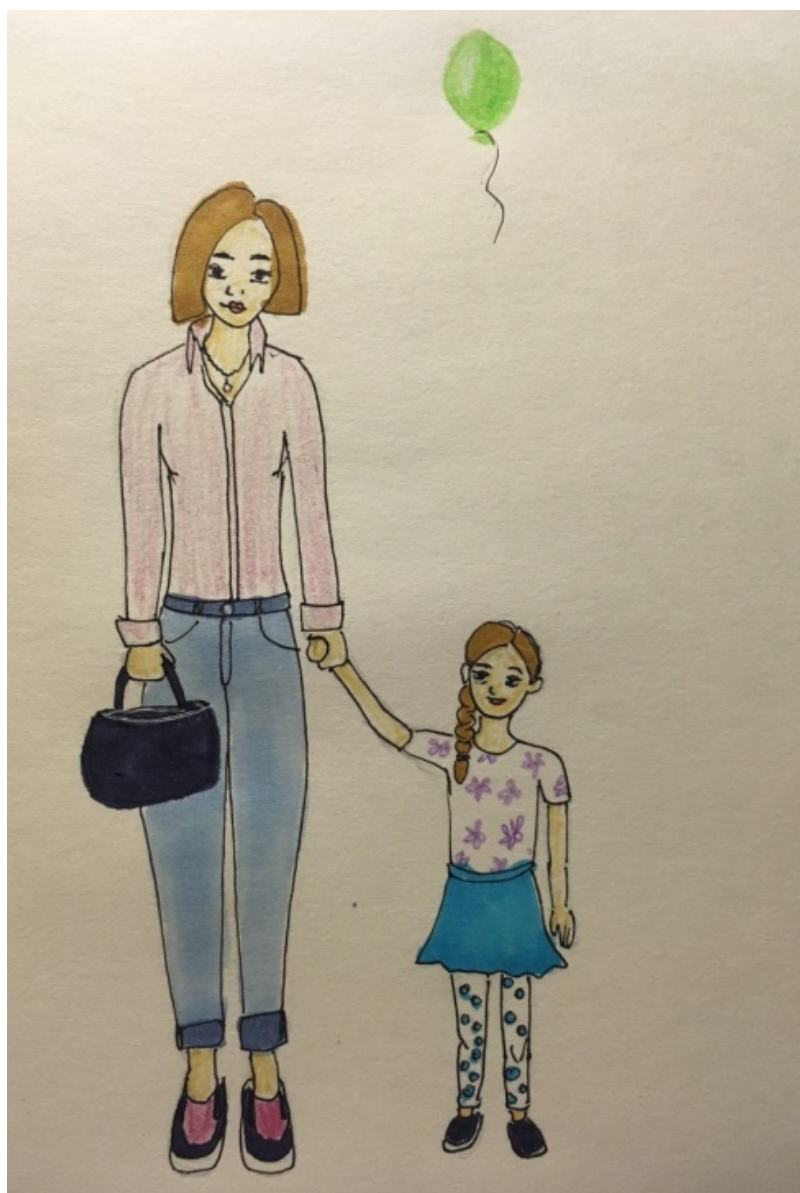


Zdroj<sup>92</sup>

---

<sup>92</sup> Vlastní zpracování

Obrázek 4: Kostým matky s dcerou



Zdroj<sup>93</sup>

---

<sup>93</sup> Vlastní zpracování

Obrázek 5: Kostým pouliční umělkyně



Zdroj<sup>94</sup>

---

<sup>94</sup> Vlastní zpracování

Obrázek 6: Kostým malých mimek



Zdroj<sup>95</sup>

---

<sup>95</sup> Vlastní zpracování

## **BIBLIOGRAFICKÉ ÚDAJE**

**Jméno autora:** Aidana Nurakhimova

**Obor:** Scénická a mediální studia

**Forma studia:** Prezenční studium

**Název práce:** Funkce režie při tvorbě divadelní inscenace

**Rok:** 2017

**Počet stran textu:** 56

**Celkový počet stran příloh:** 7

**Počet titulů českých použitých zdrojů:** 22

**Počet titulů zahraničních použitých zdrojů:** 12

**Počet internetových zdrojů:** 3

**Vedoucí práce:** Mgr. Martin Šemík, DiS.