

**UNIVERZITA JANA AMOSE KOMENSKÉHO
PRAHA**

KOMBINOVANÉ MAGISTERSKÉ STUDIUM

2013–2015

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Jana Blažková

Divadlo jako audiovizuální zprostředkování světa -

Racek

Praha 2015

Vedoucí diplomové práce:

PhDr. Soňa Štroblová

JAN AMOS KOMENSKY UNIVERSITY PRAGUE

MASTER COMBINED (PART TIME) STUDIES

2013-2015

DIPLOMA THESIS

Jana Blažková

**The Theatre as Audio-visual Mediation of the World –
The Seagull**

Prague 2015

The Diploma Thesis Work Supervisor:

PhDr. Soňa Štroblová

Prohlášení

Prohlašuji, že předložená diplomová 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 jsou uvedeny v seznamu použitých zdrojů.

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v univerzitní knihovně.

V Praze dne 9. 2. 2015

Jana Blažková

Poděkování

Děkuji PhDr. Soně Štroblové za její užitečné rady, podnětné připomínky a vstřícnost při zpracování této diplomové práce.

Anotace

Diplomová práce se zabývá divadlem jakožto prostředkem audiovizuální komunikace, popisuje historický vývoj divadla, rozebírá divadelní komunikaci a její jednotlivé složky. Dále práce porovnává divadelní představení s filmem, definuje rozdíly mezi těmito dvěma médii. V závěru teoretické části rozebírá postavu divadelního diváka.

Teoretické poznatky jsou následně využity v praktické části při rozboru divadelního představení s názvem *Racek* uváděného ve Stavovském divadle. Tento rozbor je doplněn výzkumem zabývajícím se působením divadelního představení na publikum.

Klíčová slova

Audiovizuální komunikace, divadlo, divadelní představení, složky divadelní komunikace, divák, *Racek*, vliv divadelní komunikace.

Annotation

The diploma thesis deals with the theatre as a mean of audio-visual communication, it describes the historical development of the theatre, it analyses theatrical communication and its particular aspects. Subsequently the thesis compares the theatre performance with the film, it defines differences between these two medias. At the end of the first part it analyses spectators of the theatre.

Afterwards the theoretical knowledge is used to examine the performance called *Racek* (Seagull), performed in the Stavovské theatre, in the practical part. The examination is followed by the research dealing with effects of the performance on the audience.

Keywords

Audio-visual communication, aspects of theatrical communication, effects of theatrical communication, performance, seagull, spectator, theatre

Obsah

ÚVOD	9
1 Historický vývoj divadla	11
1.1 Vznik divadla	11
1.2 Renesance	13
1.3 18. století	14
1.4 19. století	15
1.5 20. století	18
2 Divadlo jako prostředek audiovizuální a mezilidské komunikace	19
2.1 Stavba příběhu	21
2.2 Herectví	23
2.2.1 Styly herectví	24
2.3 Kostýmy	26
2.3.1 Maska	28
2.4 Scénografie	29
2.5 Osvětlení	31
2.6 Choreografie	33
2.7 Scénická hudba	35
3 Komparace divadla a filmu	37
4 Divadlo a jeho divák	42
4.1 Definice publika	42
4.2 Role diváka	44
4.3 Působení divadelního představení na diváka	45
PRAKTICKÁ ČÁST	47
5 Rozbor divadelní hry – <i>Racek</i>	47
5.1 Stavba příběhu	47
5.2 Herectví	50
5.3 Kostýmy	51

5.4	Scénografie	52
5.5	Osvětlení	54
5.6	Choreografie	55
5.7	Hudba	56
6	Výzkum spojený s divadelním představením hry <i>Racek</i>	58
6.1	Vymezení výzkumného cíle a hypotéz	58
6.2	Výsledky výzkumu.....	60
6.3	Shrnutí výsledků výzkumu	75
	ZÁVĚR	77
	SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ	79
	SEZNAM GRAFŮ.....	84
	SEZNAM PŘÍLOH.....	85

ÚVOD

V souvislosti s rychlým rozvojem elektronických (masových) médií, ztrácí své postavení jedno z prvních médií, které bylo považováno za médium masové komunikace – tedy divadlo. Moc divadelní komunikace bývá podceňována v souvislosti s omezeným počtem diváků jednotlivých představení, a tudíž omezeným rozsahem vlivu divadelní komunikace v porovnání s novými médii. Přesto si ale divadlo zaslouží pozornost, neboť i přes prostorové a časové limity divadelních představení, je divadlo velmi mocným prostředkem komunikace.

Cílem této práce je popsat divadlo jako prostředek audiovizuální komunikace sloužící ke specifické formě mezilidské komunikace, vymežit specifika tohoto způsobu komunikace ve srovnání s filmovou produkcí a charakterizovat vliv divadelní komunikace na divadelního diváka. Následně dokázat tato teoretická východiska prostřednictvím analýzy divadelní hry *Racek* uváděné ve Stavovském divadle.

V teoretické části je zprvu krátce popsán historický vývoj divadla, který ovlivňuje současnou podobu tohoto média – divadelní tvůrci stále více či méně využívají metod, postupů a technik svých předchůdců. Následně se práce zabývá vymezením pojmu komunikace a rozbořením jednotlivých složek divadelní komunikace, které působí ať již vědomě či nevědomě na diváky - tedy stavba příběhu, herectví, kostýmy, scénografie, osvětlení, choreografie a hudba. Diplomová práce dále porovnává rozdílné aspekty divadelního představení a filmové produkce, které jsou si svým charakterem velmi podobné a přesto natolik rozdílné. V závěru teoretické části se autorka věnuje postavě divadelního diváka, který zaujímá v divadelní komunikaci velmi důležitou roli, vymezuje charakteristiku divadelního diváka, posuzuje míru aktivity diváků při divadelních představeních a zabývá se vlivem a působením divadelní komunikace na diváky.

V praktické části je rozebírána inscenace Čechovy hry s názvem *Racek*. Prostřednictvím tohoto rozboru je poukázáno na jednotlivé složky divadelní komunikace konkrétními příklady. Výše uvedené složky této specifické komunikace jsou názorně zobrazovány prostřednictvím ukázek z představení hry *Racek*. Dále praktická část obsahuje kvantitativní výzkum, jehož účastníky byli diváci výše zmiňované hry. Tento výzkum si kladl za cíl stanovit „nejdůležitější“ složku divadelní komunikace, posoudit vliv četnosti divadelních návštěv na percepci představení a potvrdit či vyvrátit předpoklad

setrvání diváka u divadelního představení i v případě, že divák není s představením spokojen. Odpovědi získané v rámci výzkumu jsou v praktické části analyzovány a znázorněny v přehledných grafech.

V závěru práce je uvedeno shrnutí získaných poznatků a výsledků výzkumu.

Tato práce by měla poukázat na význam a jedinečnost divadelní komunikace, která by si zasloužila větší prostor zkoumání i přes konkurenci nových medií s větším rozsahem působnosti.

1 Historický vývoj divadla

1.1 Vznik divadla

Prvopočátky divadla se datují již do doby kamenné. Vznik divadla souvisel se základní lidskou potřebou napodobovat, sdělovat a měnit vnímané prostředí a byl podmíněn rozvojem řeči a myšlení. Jednalo se o vědomou a záměrnou činnost, která byla založena rovněž na biologických předpokladech. Těmito předpoklady jsou podle Kazdy¹ především:

- Hra – hru lze vypořádat i ve zvířecím chování, jedná se zpravidla o zápasení či lov, lidská hra se liší v tom, že je schopná vývoje a vyvíjí se společně s věkem dítěte, hrou se člověk nejen odreagovává, ale také začleňuje do společnosti a seznamuje se se světem, hra tedy zaujímá významné postavení v lidském životě. Rozdíl mezi hrou a divadlem nastává ve chvíli, kdy se „hra pro sebe“ změní ve „hru pro druhé“.
- Mimetismus – schopnost měnit vzhled, napodobovat zvuky i pohyby někoho či něčeho jiného – v současnosti k tomuto prvku využíváme masky, kostýmy, líčení, atd.
- Estetické cítění – již v době kamenné se u živočichů začalo projevat estetické cítění, začínala se zdobit obydlí, apod.
- Komunikace pohybem a dotykem – tento způsob komunikace je starší než komunikace hlasem.

Vznik divadla dokazují jeskynní malby z doby kamenné. Divadlo této doby (a doby bezprostředně následující) je spojeno především s rituály a lovem. „*Lovci si v době ledové oblékali kůži šelem, aby tak na sebe přenesli magii těchto zvířat. Doufali, že když si obléknou masku své kořisti, budou se moci nepozorovaně přiblížit co nejblíže své oběti.*“² Tyto rituály mají v obměněných podobách svůj význam dodnes, ačkoli podoba divadla se od té doby změnila.

Významným zlomovým okamžikem ve vývoji divadla bylo období Mezopotámie, jejíž vznik se datuje přibližně na počátek čtvrtého tisíciletí př. n. l. „*S rozkvětem mytologie*

¹ KAZDA (1998, s. 11)

² GRONEMYER (2004, s. 8-9)

se člověk osvobodil od tísnivého strachu z démonů a pokoušel se vysvětlit stvoření a podstatu světa.“³ V této době se z rituálních obřadů stala slavnostní velkolepá představení.

Zřejmě největším mezníkem v historii divadla je období antického Řecka (okolo roku 500 př. n. l.), kdy začaly vznikat řecké obce (neboli polis). Jak uvádí Fischer-Lichte⁴ v každé polis probíhaly po odchodu zimy oslavy na počest boha Dionýsa, vrcholem těchto slavností byla divadelní představení (především tragédie), která trvala i tři dny. Divadlo mělo vazbu na víru a náboženství, představení se odehrávala v blízkosti chrámu boha Dionýsa. Těšilo se velké popularitě a právě v tomto období se představení odehrávala za účelem zprostředkování zážitku divákům. I z tohoto důvodu je řecké antické divadlo považováno za kolébku západoevropského divadla.

Římské divadlo (okolo roku 250 př. n. l.) vycházelo z řeckých tragédií, případně z historických námětů. Římané zavedli v divadle pantomimu. „*Roku 240 př. n. l. přeložil a uvedl Livius Andronicus v Římě své překlady řecké tragédie a komedie do latiny. Hrál jako herec bez masky, ale protože mu údajně dělalo potíže zároveň zpívat a tančit, oddělil vokální část od mimické.*“⁵ Tento čin podmínil vznik římského pantomismu při kterém jediný mim hrál, za doprovodu chóru a orchestru, pomocí střídání masek všechny postavy. Divadlo má v tomto období, oproti řeckému divadlu, více funkci zábavnou než funkci náboženskou.

Středověké divadlo přerušilo řecko-římskou tradici a zavedlo nové trendy. Dle Hoříňka⁶ vytvořil středověk vlastní svéráznou kulturu, která byla založena především na náboženském kultu. Jedná se o nejstarší podobu křesťanského divadla. Lidové hry vycházely z tzv. liturgií.⁷ Hlavními tématy středověkých her byly biblické události či životopisy svatých.

³ GRONEMEYER (2004, s. 11)

⁴ FISCHER LICHTÉ (2003, s. 15)

⁵ KAZDA (1998, s. 49)

⁶ HOŘÍNEK (1985, s. 20-21)

⁷ Liturgie = souhrn bohoslužebných úkonů a obřadů; bohoslužba

1.2 Renaissance

V období renesance (neboli znovuzrození) se divadlo vrací zpět k antickému vzoru. Středem pozornosti se stává člověk, nikoli Bůh. Renesanční epocha je spojena se vznikem prvních krytých divadel a zároveň s rozmachem využívání kulis, kostýmů i speciálního osvětlení, které je možné upravovat dle potřeby. Významným žánrem této doby je *Commedia dell'Arte*, kterou „...*charakterizuje kolektivní tvorba herců, kteří gestickou a slovní improvizací vytvářejí představení podle osnovy, jež je vždy velmi stručná (udává příchody a odchody postav a hlavní členění fabule⁸) a není autorským, předem vytvořeným a hotovým dílem.*“⁹ Schopnost improvizace hrála významnou roli. Herci vystupovali v typizovaných rolích a řídili se bodovou osnovou. Zbytek díla byl tvořen přímo na scéně.

V Anglii v období renesance působí zřejmě nejvýznamnější dramatik všech dob William Shakespeare. Dochází k rozmachu alžbětinského divadla, které se vyznačuje syntézou klasických (antických) stylů se současnými středověkými tendencemi. Oblíbené jsou tragédie, komedie i historické hry. V této době dochází ke komercializaci divadla, zakládají se soubory, které se snaží zúročit společně vložený kapitál.

Španělské divadlo udržovalo v 17. století v lidech naději a iluzi moci a honosného života, ačkoli Španělsko bylo již v rozkladu.¹⁰ V té době vzniklo několik desítek tisíc divadelních her, nejčastěji tzv. komedie pláště a meče¹¹.

Do francouzského divadla proniká díky vlivu italských umělců požadavek jednoty času, místa a děje. Tento požadavek doplňují požadavkem čistoty žánru. Jak uvádí Kazda¹², v souladu s požadavkem čistoty žánru se nemá mísit tragické s komickým. Tragédie byla považována za vznešený žánr, zatímco komedie za žánr pokleslý, proto bylo míchání těchto dvou žánrů nežádoucí.

Dalším významným obdobím bylo zejména pro české divadlo období baroka, které vychází z renesance. Barokní divadlo bylo rozlišováno na oficiální a lidové.

⁸ Fabule = řada událostí seřazených tak, jak po sobě v čase (chronologie) a dle příčin a následků (logika) přirozeně následují; dějový půdorys díla

⁹ PAVIS (2003a, s. 42)

¹⁰ GRONEMEYER (2004, s. 80-81)

¹¹ Komedie pláště a meče = nejoblíbenější žánrová varianta zlatého věku španělského divadla, řešící svár lásky a cti až do tragického vyústění; vrcholný typ zápletkové komedie

¹² KAZDA (1998, s. 142)

Za divadlo oficiální bylo považováno divadlo šlechtické a církevní. Šlechtické divadlo probíhalo přímo na zámcích, kde si panstvo buďovalo soukromé kukátkové scény. Zprvu vystupovali v těchto divadlech především hostující zahraniční herci, postupně se ovšem začala na scénu dostávat i čeština a lidové postavy. Divadla byla bohatě zdobená, doplněná malovanými kulisami, honosnými kostýmy a profesionálním osvětlením.¹³

1.3 18. století

V 18. století získává významnější postavení měšťanstvo, což ovlivňuje i vývoj divadelní scény. Měšťanstvo se stává intelektuální elitou, která diskutuje v časopisech, kavárnách a klubech o politických, morálních a estetických otázkách. Divadlo mělo posloužit k rozšíření tohoto diskusního kroužku na rovnostářskou veřejnost, tak aby se jeho členem mohl stát každý občan. Divadlo mělo veřejnost vzdělávat a napravovat, i z tohoto důvodu vzniká nový hrdina, s nímž se může měšťanský divák ztotožnit.¹⁴

Reformou prochází nejen hrdina, ale také kostýmy a scénické dekorace, které mají působit přirozeněji. Vznikají smíšené žánry jako měšťanské drama, slzavá komedie, melodrama (spojení hrůzy, sentimentu a komiky) či melodram (spojení mluveného slova s hudbou). Dvorská a šlechtická divadla jsou nahrazena divadly veřejnými, taktéž zvanými národní.¹⁵

Průkopníky měšťanského divadla byla Anglie a Francie, kde poprvé dochází k porušení striktního dělení na tragédii a komedii a oba žánry se v nových hrách prolínají. Mění se také styl herectví - původní patetické přednášení je zavrhnuto, tvůrci nyní po hercích požadují pravdivé zobrazení, které je nezbytně propojeno s požadavkem „vcítění“ do role. Protagonista měl používat všech uměleckých prostředků úmyslně, cílem bylo „rozdvojení“ na vlastní a jevištní postavu, do jejíž emocí se mohli diváci vcítit. Všechny tyto změny jsou spojeny se jménem francouzského filosofa a spisovatele Denise Diderota, který se významně zasadil o reformaci divadla. Ten také navrhl i tzv. čtvrtou

¹³ KAZDA (1998, s. 155)

¹⁴ GRONEMEYER (2004, s. 96-97)

¹⁵ KAZDA (1998, s. 166-167)

zed'. Jedná se o koncept, při kterém by měl herec hrát tak, jako by opona nebyla vytažená. Tato představa měla hercům pomoci k podání co nejpřesvědčivějších výkonů.¹⁶

Německé divadlo 18. století ovládla taktéž měšťanská tragédie. Divadlo bylo (a dodnes často stále je) považováno za prostředek mravní výchovy občanů i panovníků a jako takové zastávalo v německé společnosti významnou funkci. Většina her byla převzata z Anglie.

K významné změně došlo zhruba v 70. letech 18. století, kdy se v Německu zformovala skupina tzv. rozhněvaných mužů, kteří byli nespokojeni s politickým nátlakem a celkovým úpadkem země. Tomuto hnutí se později začalo říkat „Sturm und Drang“¹⁷. Častými motivy dramatiků této doby byly dle Kazdy¹⁸ vzpoura a reforma, ale také kontroverznější témata jako na příklad téma svobodné matky, která se snaží uniknout hanbě a tak zabije své dítě. Hlavními představiteli Sturm und Drang byli Johann Wolfgang Goethe, Friedrich Schiller či Friedrich Maximilian Klinger.

V Itálii touto dobou procházela krizí tradiční commedia dell'arte, která se postupně měnila v charakterovou komedii. S tímto obdobím je spojen především Carlo Goldoni, který napsal za svůj život několik desítek komedií, tragikomedií a komických oper.

1.4 19. století

Devatenácté století je obdobím romantismu, který přímo vychází z německého hnutí „Sturm und Drang“. Romantismus se zcela odklání od klasicistického a racionalistického pojetí člověka jakožto racionální bytosti a klade důraz na lidské city a instinkty. Významnou roli hraje také víra v existenci „vyšší pravdy“, která nás přesahuje. *„Z vědních oborů přispěla k literární teorii romantismu nejvíc historie, která se v té době začala dívat příznivěji na středověk, až do té doby pokládáný za „temné*

¹⁶ GRONEMEYER (2004, s. 99-100)

¹⁷ Sturm und Drang = bouře a vzdor, německé preromantické literárně dramatické hnutí 1767-1785, stavící proti intelektualismu osvícenců a racionalismu klasicistů cit a vášně, zdůrazňující tvořivou svobodu, odmítající konvence a předsudky, oslavující volnost přírody a života v ní. Idealizovalo individuální vzpouru génia.

¹⁸ KAZDA (1998, s. 206)

období“, a umožňovala pochopení jeho uměleckých hodnot.“¹⁹ Minulost v tomto neklidném období sloužila nejen jako zdroj zkušeností a informací, ale také jako možnost útěku před současnou tíživou situací. Romantičtí autoři vkládají do svých hrdinů vlastní rozpolcené osobnosti a jimi vytvořený literární svět reflektuje nedostatky a zoufalství současného skutečného světa.²⁰

V období romantismu zaniká jednota času, místa a děje, dramatická stavba se uvolňuje, pravidla nejsou nadále striktně dodržována, dochází ke křížení žánrů – tragédie s groteskou apod. Oproti klasicismu, který se snažil vypracovat teorii uměleckých postupů, měl romantismus spíše revoluční povahu. „*V literatuře odstranil přehradu básnických druhů, zbořil předpisy spoutávající umění, dal volnost verši, rýmu i próze a obohatil jazyk lidovou mluvou a archaismy. Proti strohým uměleckým pravidlům zdůraznilo nové umělecké hnutí svobodu tvorby.*“²¹ Z tohoto důvodu se jevily požadavky jeviště příliš svazující a tak mnoho dramatiků dávalo přednost svobodnému vyjádření v knižní podobě než dramatu. Uvedení děl na scénu tedy nebylo příliš časté.

Němečtí romantičtí autoři čelili nelehké situaci spojené s Napoleonovou nadvládou, jen zlomek her se dočkal představení veřejnosti.

Podobná situace panovala i v Anglii, kde se jen malé procento her dočkalo uvedení na scénu. Jako motiv sloužila tamní „drsná“ příroda.

Situace v Rusku byla příznivější, nicméně témata her musela být přizpůsobována zájmům panovníka. Nejznámějšími tvůrci z období ruského romantismu jsou Alexander Sergejevič Puškin a Michail Jurjevič Lermontov.

Ve Francii naopak Napoleon podporoval divadelní tvorbu (v souvislosti s vytvářením Říše po vzoru Říma), témata ovšem byla velmi omezená. Nejvýznamnějšími dramatiky jsou nepochybně Victor Hugo či Alexander Dumas starší.

Rovněž v českých zemích nepřeje období romantismu dramatické tvorbě. Čechy jsou pod kulturní nadvládou Němců a divadelní situace je tím nepříjemně ovlivněna.

¹⁹ BALAJKA (1970, s. 123)

²⁰ HOŘÍNEK (1985, s. 40)

²¹ BALAJKA (1970, s. 124)

Nejoblíbenějšími žánry jsou dramatická báchorka²², fraška²³ a veselohra²⁴ a předními představiteli českého romantismu Josef Kajetán Tyl, Karel Hynek Mácha a Václav Kliment Klicpera.

Romantismus byl vystřídán realismem, směrem, který vycházel taktéž z politické situace, ovšem v tomto případě jako reakce na neúspěšnou revoluci roku 1848, která se stala mezníkem pro přechod od iluzí a fantazií k realistickému pohledu na svět. Realisté požadovali co nejvěrnější zobrazení skutečnosti. Vznik realismu je spojen s Meiningenským dvorským divadlem, které vedl vévoda Jiří II. Tento panovník prosazoval jako první uvádění her v celé, nezkrácené a neupravené podobě. Meiningenské divadlo slavilo jeden úspěch za druhým. Pro Jiřího II. byla inscenace jednotným uměleckým dílem, v němž se vše muselo podřídit unifikovanému koncepčnímu celku.²⁵

S realismem přímo souvisí naturalismus, který se rovněž snažil přesně a věrohodně zobrazit realitu se všemi nedostatky a nepěknostmi. Naturalističtí autoři se soustředili především na bídu lidu a osudy tzv. outsiderů.

Nejvýznamnějšími autory realismu a naturalismu byli norský dramatik Henrik Ibsen, francouzští spisovatelé Honoré de Balzac a Émile Zola, ruští autoři Anton Pavlovič Čechov, Nikolaj Vasiljevič Gogol či Ivan Sergejevič Turgeněv a britští tvůrci George Bernard Shaw a Oscar Wilde. Z českého realistického dramatu můžeme zmínit bratry Mrštíky nebo na příklad Ladislava Stroupežnického.

²² Dramatická báchorka = hra s fantastickými, pohádkovými bytostmi a jevy, založená na rychlém spádu děje s častým střídáním prostředí, nejlépe exotických, a mnoha efekty; motivy realisticky byt idealizovaně zobrazeného lidového městského či venkovského života se prolínají s romantickými pohádkovými motivy nadpřirozených bytostí.

²³ Fraška = žánrová varianta situační komedie charakteristická až karikaturní nadsázkou, bujným, mnohdy hrubozrnným veselím, včetně obscénností a skatologií, často až burleskního ražení; její lidová komika vychází především z vnějších tělesných jevů; ošklivosti, koktání, hloupost... má výrazné ustálené typy, situace i jednotlivé gagy.

²⁴ Veselohra = český název pro novodobou komedii, v níž jsou vnější odstranitelné překážky či napravitelné charakterové vady řešeny směrem v radostném veselí. Oproti komedii je tu smích vždy na prvním místě

²⁵ GRONEMEYER (2004, s. 116)

1.5 20. století

Postavení divadla ve společnosti se ve 20. století významně změnilo. Počátkem tohoto století se divadlo dočkalo skutečného uznání nejen jako umělecká forma, ale také jako prostředek ke komunikaci s veřejností. Jako takové mělo divadlo sloužit k formaci národa. S novými technologiemi však popularita divadla rychle klesala. Jeho pozici přebíralo rádio a televize.

Divadelní tvorba první poloviny 20. století je ovlivněna avantgardním uměleckým směrem, který pramení z nepříznivé situace po první světové válce. Avantgardní umělci hledají nové obsahy a formy, vyjadřují nesouhlas se sociálními nerovnostmi a projevují snahu sdružovat se do spolků a skupin.

Mezi avantgardní směry patří abstraktivismus, dadaismus, expresionismus, futurismus, kubismus, funkcionalismus, atd.

Po roce 1968 procházelo divadlo další krizí. Nejasná byla především funkce divadla. Zatímco někteří považovali divadlo za nezaujatou uměleckou instituci, jiní se domnívali, že je třeba využít divadla k provokaci myšlení a jednání v otázkách sociálních a politických. Míra tohoto sporu byla v jednotlivých státech odlišná.²⁶

S uvolňováním politického režimu získává divadlo zpět svou svobodu a tak je možné spatřit mnoho různých her, různých zpracování, provedení, postupů, žánrů apod. Popularita divadla ovšem zřejmě již nikdy nepředčí nová masová média, přesto si stále drží ve společnosti své postavení.

²⁶ BROCKETT (2001, s. 675)

2 Divadlo jako prostředek audiovizuální a mezilidské komunikace

Komunikace je velmi komplikovaným termínem, pro který má každý vědní obor jinou definici. Slovo komunikace pochází z latinského výrazu *communicatio*, tedy sdělení, sdílení, popř. *communico*, což v překladu znamená činiti společným, sdíleti, raditi se atd. Z tohoto překladu vychází všechny definice. Zpravidla se ovšem liší pohled zkoumání komunikace s ohledem na obor, který se komunikací zabývá.

Sociologie považuje komunikaci za „...*proces sdělování v sociálním styku*.“²⁷ Zkoumá tedy sociální interakce a soustředí se především na společenské dopady a důsledky komunikace.

Komunikace z pohledu psychologie je složitějším procesem, než jak komunikaci definuje sociologie. V psychologii „...*není komunikace považována za pouhý přenos informací mezi sdělujícím a příjemcem. Jde o mnohem více, jde o sebeprezentaci a sebepotvrzování*.“²⁸

Z hlediska teorie komunikace, kterou můžeme považovat v našem případě za obzvláště relevantní „...*komunikace je přenos informace pomocí znakového systému, uskutečňovaný mezi lidmi přímo nebo pomocí technicko-organizačních prostředků*.“²⁹

Definici komunikace nejvíce ovlivnil Lasswell, podle jehož věty je v komunikaci podstatné, kdo hovoří - co říká - komu to říká - jakým zprostředkováním a s jakým účinkem. Tito činitelé tvoří základní strukturu lidské komunikace.³⁰

Podíváme-li se na pojem komunikace z hlediska divadelní teorie, setkáváme se s následující formulací „...*komunikace = dorozumívání, sdělování, přenos či výměna informací, zprostředkovaná souborem znaků sdílených odesílatelem (komunikátorem, expedientem) i příjemcem (perceptentem, vnímatelem, komunikantem)*. Komunikace může být jednosměrná nebo obousměrná (vzájemná, interakční). Komunikované obsahy (komuniké, komunikáty) mají složky kognitivní, emotivní a snahovou, v umění i estetickou; komunikátem je tu umělecký artefakt.“³¹

²⁷ REICHEL (2008, s. 195)

²⁸ MIKULÁŠTÍK (2003, s. 19)

²⁹ MUSIL (2010, s. 11)

³⁰ ŽANTOVSKÁ (2012, s. 18)

³¹ RICHTER (2008, s. 82)

Komunikace je považována v nejširším významu za jakoukoli sociální interakci, s níž má divadlo bohatou zkušenost. „Právě interakce je pro divadlo erbovním pojmem, neboť divadlo není než interakcí živých lidí, interakčním společenstvím, jako jediné umění je zdobí specifikum živého elementu a interaktivní komunikace face-to-face³² uprostřed dnešního, tak nečekaně a prudce proměněného světa v prostor mediální a virtuální, v prostor jen zdánlivě živý a důsledně odosobnělý.“³³

Vzhledem k charakteru komunikace není možné nekomunikovat - v jakékoli interakci, ať již verbální či nikoli, dochází ke komunikaci. Rovněž v průběhu divadelního představení dochází ke komunikaci mezi všemi zúčastněnými – herci i diváky a této komunikaci se nelze vyhnout.

Jak již bylo naznačeno výše, existuje několik typů komunikace, které nám blíže definuje Jan Jandourek³⁴:

- Neverbální komunikace – při ní dochází k přenosu informace prostřednictvím gesta, pohybu, mimiky, výrazu, intonace, způsobu vyjadřování, atd. Neverbální komunikace zastává v rámci komunikace klíčovou roli, mnohdy je možné získat pomocí non-verbální komunikace více informací než ze samotné komunikace verbální.
- Vizuální komunikace - je přenosem myšlenek prostřednictvím vizuálních reprezentací, např. kresba, design, ilustrace, video, televize, divadlo, atd.
- Ústní komunikace – diskuze, projevy, rozhovory, prezentace, apod., důležitý je zde hlasový projev.
- Písemná komunikace – nevyžaduje přítomnost komunikátora³⁵ a komunikanta³⁶ ve stejném čase.

Zpravidla není možné oddělit jednotlivé složky komunikace, téměř vždy na recipienta působí více prvků komunikace zároveň (nejčastěji ústní a neverbální).

Divadlo lze, vzhledem k jeho charakteru, považovat za prostředek audiovizuální komunikace. Audiovizuální komunikace je výsledkem lidské tvořivé aktivity. Tvůrci audiovizuálních sdělení modifikují technicky a umělecky zvukové a vizuální jevy, ať již skutečné či imaginární, do požadované formy. Jazyk audiovizuální komunikace zahrnuje

³² Face to face = tváří v tvář

³³ KLÍMA (2006, s. 51)

³⁴ JANDOUREK (2001, s. 126)

³⁵ Komunikátor = vysílatel sdělení

³⁶ Komunikant = příjemce sdělení, taktéž recipient

celý systém výrazových prostředků, mezi něž patří pohyb, mimika, hudba, ruchy, dialogy atd. Každé audiovizuální sdělení nese alespoň jeden význam, jež může být zřejmý nebo naopak „skrytý“. Na určení významu audiovizuálních sdělení se podílí nejen tvůrci, ale také příjemci sdělení.³⁷

Divadelní komunikace je složitým procesem, který lze považovat za „...intencionální, řízené, vědomé a zprostředkované formy komunikace. Je velice svébytnou variací sociální, skupinové, někdy též institucionální a mediální komunikace v propojení s principem komunikace umělecké a ze své podstaty je vždy metakomunikací³⁸. To znamená, že pracuje se specificky tvořeným metajazykem a vyžaduje užití určitých metadovedností.“³⁹ Jedná se tedy o komunikaci tvořenou a ovlivněnou mnoha prvky a faktory, přičemž za základní je považována stavba příběhu, herecký projev, kostýmy, scénografie, osvětlení, choreografie a hudba.

2.1 Stavba příběhu

Stavba příběhu, či tzv. kompozice dramatu, „...má kvůli předpokládané divadelní interpretaci větší důležitost než v ostatní literatuře: implikuje požadavek koncentrace děje, rovnoměrného rozvržení událostí, stupňování napětí, atd.“⁴⁰ Tvorba dramatického příběhu tedy vyžaduje dodržování daných pravidel a struktury.

Význam kompozice si uvědomovali již starořeční autoři, kteří dodržovali pevně stanovené části řecké tragédie:

- PROLOG – nástup vystupujících osob
- PARODOS – příchod sboru
- EPEISODION – střídavé výstupy postav
- STASIMON – písně sboru
- EXODUS – závěrečný výstup

³⁷ LEXMANN (2009, s. 44-45)

³⁸ Metakomunikace = sdělování informací souběžně s verbální komunikací pomocí doprovodných extralingvistických (paralingvistických) faktorů: intonace, barva hlasu, modulace řeči, gestika, mimika, pohyby těla, vzdálenost, orientace, umístění, postavení, postoj.

³⁹ ŽANTOVSKÁ (2012, s. 20)

⁴⁰ PAVLOVSKÝ (2004, s. 154)

Každá z těchto částí měla přesně určené umělecké formy a výrazové prostředky herců. Některé části byly doprovázeny hudbou, jiné nikoli, atd. Jevištní podoba většiny tragédií tak byla mnohem rozmanitější než při pouhém čtení.⁴¹ Tato struktura vychází z Aristotelovy teorie, kterou uvedl ve své knize Poetika. Aristoteles považoval za nejhorší ta díla, která měla epizodický děj. „*Epizodickým dějem nazýváme ten, jehož epizody za sebou nejdou ani po zákonu pravděpodobnosti, ani nutnosti.*“⁴² Při tvorbě (nejen) dramatických děl je třeba vytvářet příběh dle logické postoupnosti, kdy každá situace navazuje na situaci předchozí a přímo s ní souvisí.

Děje dále rozlišuje na jednoduché a složité. Jednoduché jsou ty, u kterých nastane zvrát bez řádně rozvinuté kolize. Jsou-li naopak v příběhu obsaženy všechny výše uvedené fáze, jedná se o děj složitý.

V období antického a středověkého divadla se tvůrci drželi dvou tendencí, které pojmenoval Volker Klotz jako uzavřenou (tektonickou) a otevřenou (atektonickou) formu. V tektonické formě je děj výběrem z obsáhlého celku, kompozice je pravidelná a symetrická. Dodržuje se dramatická jednota času, místa a děje⁴³, vnitřní převažuje nad vnějším, celkové nad jednotlivým, okruh postav je omezen a využívá se stylizovaný projev.

Atektonická forma se naopak vyznačuje uváděním výseků z celku, které se předvádí samostatně, kompozice je v tomto případě nepravidelná a asymetrická. Místo, čas a děj jsou nejednotné, okruh postav je široký, projevy jsou stylově rozmanité.⁴⁴

Autoři klasicismu navazují na Aristotelovu teorii a striktně vyžadují tzv. uzavřené formy, které dodržují danou strukturu a pravidla. Aristotelova původní struktura je upravena do následující podoby:

- PROLOG – samotnému příběhu zpravidla předcházela prolog, při kterém byl nastíněn děj celé hry, Aristoteles nazývá prologem celou část před příchodem sboru
- 1.) EXPOZICE – lze zjednodušeně nazvat úvodní částí, v níž jsou představeny hlavní jednající postavy a vztahy (či konflikty) mezi nimi

⁴¹ HOŘÍNEK (1985, s. 18)

⁴² ARISTOTLE (2013, s. 29)

⁴³ Dramatická jednota času, místa a děje = dramaticko-divadelní požadavek, aby jediná ústřední dějová zápletka rozvíjená do celistvé logické dějové linie (příběhu) probíhala před očima diváků pokud možno v souvislém, nepřerušovaném čase a na jediném neměnicím se místě

⁴⁴ PAVLOVSKÝ (2004, s. 154-155)

- 2.) KOLIZE – v této části dochází zpravidla ke střetu protagonisty⁴⁵ s antagonistou⁴⁶, případně s jinou překážkou
- 3.) KRIZE – konflikt nastolený v předchozí části nyní vrcholí
- 4.) PERIPETIE – v této chvíli se děj obrací naruby, často vychází najevo dříve neznámá fakta, odhalí se tajemství apod.
- 5.) KATASTROFA – kolize dochází ke svému řešení, příběh končí, součástí katastrofy zpravidla také katarze (neboli „očistění“)
- EXODUS – naprostý konec tragédie spojený s odchodem sboru

Všechny později napsané hry navazují zpravidla na jednu z výše uvedených forem. V moderním divadle se využívá také metody tzv. montáže, což je divadelní technika inspirovaná filmovou tvorbou. Při montáži dochází ke spojování jednotlivých částí v celek, jehož společným rysem může být jen téma hry či společné divadelní postavy.⁴⁷

2.2 Herectví

Herectví bývá velmi často považováno za nejvýznamnější složku divadelní inscenace. Ačkoli tomu tak není, zcela jistě je herectví jednou z elementárních složek nezbytných k dosažení požadovaného cíle a určité kvality divadelního představení.

Luděk Richter⁴⁸ definuje herce jako člověka, který vytváří „postavu“ pomocí vlastního těla. A to konkrétně:

- Vzhledem – tak aby se herec co nejvíce přiblížil oné postavě, pomůckami pro dosažení kýženého efektu jsou kostýmy, paruky, či masky.
- Pohybem – nezbytná je co nejpřesnější mimika, gesta, pohyb celého těla, tak aby herec působil co nejdůvěhodněji.
- Hlasem (případně dalšími zvukovými prvky) – důležitá je v tomto případě melodie, temporytmus, pauza, důraz, dynamika, artikulace, barva hlasu.

⁴⁵ Protagonista = herec, hrající hlavní roli

⁴⁶ Antagonista = protivníci, protihráči, postavy, které stojí proti sobě, jsou v konfliktu

⁴⁷ PAVLOVSKÝ (2004, s. 155-156)

⁴⁸ RICHTER (2008, s. 54)

Postavu ztvárňuje herec svým jednáním tak, jak by podle jeho předpokladu jednala daná postava.

Kromě vnější podobnosti ovlivňují výsledek herecké práce i vnitřní kvality, jimiž jsou schopnost empatie a velké představivosti. Pro podání důvěryhodného výkonu je potřeba vcítit se do dané postavy a sžít se s motivy vedoucími ke konkrétnímu jednání. Mezi další dovednosti patří schopnost reagovat na své partnery i různé vnější podněty, zvládat techniku mluvy, pohybu, dýchání, atd. Přestože se tedy může zdát práce herece velmi jednoduchou, není tomu tak a ne všemu se dá naučit, tak jako u jiných profesí. Herecké techniky, správnou artikulaci i dýchání je možné si osvojit v rámci herecké přípravy, ale „...o čem budete zvládnutou technikou vypovídat – to už není předmětem uměleckého školení. „Jádro“ své herecké výpovědi naleznete ve svém nitru, ve své povaze, ve vztahu k druhým lidem a ve vztahu k přírodnímu a civilizačnímu prostředí, ve kterém žijeme.“⁴⁹

2.2.1 Styly herectví

Jedním z nejdůležitějších faktorů ovlivňujících kvalitu herecké práce je schopnost vycházet z vlastní životní zkušenosti. „Jediným „materiálem“, ze kterého herec může vytvářet své postavy, jsou jeho vlastní zážitky – ať už ty autentické, nebo ty zprostředkované četbou, poslechem hudby a dojmy z architektonických a výtvarných děl. Podstatnou částí hereckého talentu je velmi zostřený smysl pro „citové nezapomínání“ drobných detailů minulých zážitků a schopnost udržet si je v živé bezprostřední citové naléhavosti s odstupem i několika desítek let.“⁵⁰

Pro autentické ztvárnění postavy je nezbytné se s touto postavou zcela ztotožnit, což bývá mnohdy velmi obtížné, protože tato postava může být naprosto protichůdná našemu vlastnímu charakteru. V takovém případě je třeba čerpat z našich životních zkušeností. I záporné postavy vede k jejich jednání určitý motiv, mnohdy konkrétní příčina. Tento motiv je třeba pochopit a jednat v souladu s ním. Jen pochopení charakteru postavy umožňuje jednat přesvědčivě a uvěřitelně.

⁴⁹ MARTINEC (2003, s. 13)

⁵⁰ Tamtéž (2003, s.13)

Důležitost opravdových pocitů na jevišti a soulad vnitřního prožívání s vnějším působením zdůrazňuje i Konstatin S. Stanislavskij, který v souvislosti se schopností sjednocení „vnitřního a vnějšího“ rozlišuje tři základní typy:

- Herecké řemeslo – dokonalé ztvárnění role na jevišti, bez prožívání emocí postavy, v důsledku čehož dochází k takzvané typizaci⁵¹.
- Herectví představování – herec si dokáže zapamatovat „vnější formu přirozeného ztvárnění citu“, kterou si dokáže později vybavit a předvést, jedná se tedy alespoň o částečné prožívání role.
- Herectví prožívání – styl herectví, při němž se cítí herec stejně jako postava, kterou představuje, city by měly vznikat nově při každém představení, nemělo by se jednat o zafixovaný vzorec chování.

Přičemž za jediný „správný“ herecký projev Stanislavskij považuje typ poslední, tedy herectví prožívání. Jedině tak je možné zprostředkovat divákovi skutečný zážitek spojený s intenzivním prožitkem představení.⁵²

V průběhu let však převládaly v různých epochách různé tendence a názory na práci herce a herecký projev se velmi lišily.

Například Bertold Brecht⁵³ zastával zcela jiný názor než Stanislavskij. Podle Brechta je nejučinnější metodou, která umožní divákovi nejlépe reflektovat divadelní představení, tzv. metoda zcizování. Herec se v tomto případě nesnaží vcítit do postavy, nesnaží se prožívat situaci tak jako jeho hrdina, ale naopak si drží od postavy odstup a nadhled. Pokud dojde ke ztotožnění hercových citů s city jeho postavy, ztotožní se s těmito city i publikum a ztrácí tak svobodu volby. „*Když umělec pozoruje sám sebe, což je umělý a umělecký akt sebeodcizení, nedovolí divákovi vcítit se natolik, že se zcela zřekne sebe sama, a vytváří velkolepý odstup od událostí. Od divákova vcítění se tu však neupouští. Divák se vcítuje do herce jako pozorovatele: tak se kultivuje jeho pozorovací, divácký postoj.*“⁵⁴ Brecht se domnívá, že vcítěním do postavy nutíme diváky, aby udělali totéž, a následně nezáleží na ostatních divadelních technikách, jelikož se pro nás postava stává zcela běžnou postavou z každodenního života a neočekáváme tak velkých aktů.

⁵¹ Typizace = vědomá snaha o vytvoření typického obrazu a typů v něm, zdůraznění obecných jevů

⁵² KOTTE (2010, s. 114-115)

⁵³ Tamtéž (s. 116)

⁵⁴ BRECHT In: KOTTE (2010, s. 116)

Dojde-li ke zcizovacímu efektu, zůstává divákovi možnost zaujmout k postavě vlastní postoj, neboť je vytržena ze všednosti našich životů.

S Brechtovým názorem se shoduje i Jiří Štípek⁵⁵, který tvrdí, že samotné emoce nemohou vést k uspokojivému a dostatečnému jednání.

V současné době se setkáváme s oběma metodami. O tom, která z metod je vhodnější rozhodujeme s ohledem na konkrétní inscenaci, smysl (cíl) této inscenace, zpracování, žánr, atd.

2.3 Kostýmy

Nedílnou součástí scénografie jsou kostýmy. Jak již bylo zmiňováno výše, cílem hereckého snažení je předat co nejvíce autentický a uvěřitelný obraz ztvárňované postavy, což by bylo prakticky nemožné, pokud by se herec na scéně objevil ve svém civilním oblečení (pokud to není záměr). Funkce kostýmu je charakterizační, což znamená, že slouží herci k charakterizaci dané postavy vzhledem k místu, času, prostředí atd.⁵⁶ Kromě estetické funkce má kostým význam i pro samotného herce, kterému dává předobraz postavy, ke které směřuje. Každá část oblečení, která se objeví na jevišti má funkci kostýmu, proto je potřeba se na toto odvětví soustředit, aby celkový dojem nebyl rušen na příklad nevhodnými částmi oblečení.

Kostým by neměl sloužit jako honosné roucho, nejedná se o módní přehlídku, ani není nezbytné, aby byl kostým slušivý. Důležitější je to, co má kostým vyjádřit. Musí splynout s hercovou postavou a stát se jeho slupkou. Celkově musí hercovo vystupování a kostým působit komplexně. Nesmí se objevit ani jeden rušivý detail. Kostým působí stejně jako maska.

„(Kostým) Divákovi usnadňuje orientaci, podává mu klíč k dramatické postavě. Herci pomáhá se v tuto dramatickou postavu proměnit.“⁵⁷

„Kostým je nový prostředek, kterým se obohacuje hercovo gesto. Má-li herec správný kostým, pak každé jeho gesto získává zvláštní výraznost, vyostřenost,

⁵⁵ ŠÍPEK (2010, s. 59-60)

⁵⁶ RICHTER (2008, s. 86)

⁵⁷ PTÁČKOVÁ (2011, s. 21)

anebo naopak měkkost a plavnost v závislosti na postavě, kterou vytváří.“⁵⁸ Kostým je tedy neodmyslitelnou součástí každé divadelní postavy. I když v určitých případech může být za „kostým“ zvolena nahota, která ve správném místě a správném načasování může působit velmi silně.

Jak z výše uvedeného vyplývá, funkce kostýmu je značná a z toho důvodu je třeba věnovat mu dostatek pozornosti. „*Pokud se autorovi podaří vytvořit takový kostýmní znak, jehož všechny atributy – materiál, barva, střih, forma, kompozice i funkce – mají pro diváka významnou srozumitelnost, pak jeho prostřednictvím může být zásadně obohacena herecká akce i celé pojetí dramatické osoby a potažmo dramatické situace.*“⁵⁹

Na rozdíl od klasických módních návrhářů, musí kostýmní návrhář brát v úvahu hercovo tělo, které je jeho nejdůležitějším nástrojem a navrhnout kostým tak, aby mu nebránil v pohybu, výrazu a herecké akci. Je snadné namalovat efektní kostým na papír, v praxi může být jeho využití ovšem velmi komplikované. Proto je nezbytná neustálá spolupráce přímo s herci, příp. s figurkou zastupující herce.

Kromě toho je nezbytné vytvořit všechny kostýmy v inscenaci tak, aby tvořily koherentní systém. Navzájem spolu musí kontrastovat či naopak ladit. Důležitým faktorem výsledného dojmu je to, jakým způsobem se kostýmy během inscenace vyvíjí, jakým způsobem se doplňují tvary, barvy, atd. V kostýmu (stejně tak jako v pohybu, gestice, či mimice) se odráží celkový gestus⁶⁰ inscenace.⁶¹

Nejvýznamnějším mezníkem v tvorbě divadelních kostýmů bylo období tzv. Commedia dell'arte. V tomto období byly vytvořeny typy postav, které se v různých variantách objevovaly a objevují v mnoha různých hrách. Tyto postavy mají svůj typický kostým, který je nejlépe vystihuje. Postavy jsou tradičně děleny do tří skupin – vecchi (neboli starci), innamorati (zamilovaní) a zanni (sluhové). Ačkoli mohou být v různých hrách různě pojmenováni, stále nesou společné povahové rysy. Jak uvádí Paola Lorenzi⁶², Carlo Goldoni, který je se vznikem Commedia dell'arte spojován, se pokusil v těchto postavách reflektovat vlastnosti a neduhy, které jsou pro danou skupinu typické. Postavy se tak stávají více realistické. Charakterové zbarvení postav je natolik nadčasové a hluboce zakořeněné, že se postavy neustále objevují i v nových současných hrách.

⁵⁸ TAIROV (2005, s. 68)

⁵⁹ KOUBSKÁ (2013, s. 11)

⁶⁰ Gestus = souhrnný postoj, vztah někoho vůči něčemu, základní vztahová poloha

⁶¹ PAVIS (2003a, s. 240-241)

⁶² LORENZI (2009, s. 116)

Kostýmy inspirovány Commedia dell'arte bývají zpravidla velmi zdobné. I z tohoto důvodu se nehodí pro všechny typy her. Nejčastěji se objevují v komediích či satirických hrách, kde podtrhují celkový charakter hry.

U dramát či tragédií se běžněji setkáváme s prostými kostýmy. Často ani není potřeba šít kostýmy nové, ale je využíváno kombinování běžných oděvů, které spojením dohromady vytváří požadovaný efekt a slouží jako divadelní kostýmy. Tento princip bývá nazýván také jako *asambláž*⁶³. „*Je sestaven nový objekt, jehož poetika vzniká z nahodilosti, z nových nečekaných souvislostí kombinací materiálů, střihů, detailů, barev. Na základě takové skladby může obsahovat kostým zajímavý prvek překvapení, neotřelosti, nezvyklosti.*“⁶⁴ Ačkoli se tedy může zdát takto poskládaný kostým fádni, skrývá v sobě díky nezvyklým kombinacím svou vlastní sílu a možnost dokonale souznít s postavou.

V poslední době se setkáváme i s inscenacemi, v nichž herci vystupují v „civilním“ oblečení. I takovýto kostým může splnit svůj účel. Vždy je ovšem potřeba promyslet a sladit každý detail.

2.3.1 Maska

Maska se v různých podobách vyskytuje v divadelní tradici již od prvopočátků. „*Jedna osoba (persona) může mít mnoho tváří, maska vystaví jednu z nich. Osoba něco zamýšlí, maska je. Ať obličejová nebo celotělová, maska přispívá pomocí diferenciací ke zvýšení sociální kvality lidského života, k rozvoji osobnosti (persona=maska).*“⁶⁵ Pomocí masky dochází ke konkrétní charakterizaci postavy, umocňuje rysy dané postavy. Ve starověkém Řecku a Římě sloužila maska k definování hranice mezi hercem a divadelní postavou. Zlomovým obdobím ve vývoji masky bylo taktéž především období italské *commedia dell'arte*, kdy jednotlivé masky představovaly konkrétní charaktery. V 19. století s nástupem realismu došlo k poklesu využívání masek, ovšem na počátku 20. století v období avantgardy získala maska zpět své postavení, především v dílech

⁶³ Asambláž = výtvarné dílo vytvořené spojením různých předmětů a materiálů, trojrozměrná obdoba koláže

⁶⁴ KOUBSKÁ (2013, s. 30-31)

⁶⁵ KOTTE (2010, s. 159)

symbolistických a expresionistických umělců. V moderním divadle se maska používá zcela výjimečně.⁶⁶

Pod pojmem maska se skrývají „...umělé části obličeje nebo těla, rekvizity a předměty stejně jako paruky, přičesky či formované účesy, pokud slouží k vnější proměně. U oblečení existuje vlastní termín – kostým.“⁶⁷

Nevýhodou masky je, že zakrývá psychologický výraz herce, který poskytuje publiku mnoho informací. Herec proto musí vyvinout značné úsilí, aby tento nedostatek nahradil. Vnitřní prožívání je třeba kompenzovat přehnanými gesty a pohybovými výrazy.⁶⁸

2.4 Scénografie

Scénografie je „...obrazová, výtvarná složka inscenace, funkce, jež tuto složku vytváří. Scénografie vytváří základní materiálové podmínky, v nichž se budou herci či loutky pohybovat a jednat, spoluurčuje tak žánr a styl inscenace a spoluvytvářejí její téma.“⁶⁹ Jedná se tedy o jednu ze základních složek určujících charakter a kvalitu inscenace. Scénografie zahrnuje návrh uspořádání divadelního prostoru, tedy přesně stanovené prostorové uspořádání jeviště s vazbou na hlediště, dále navrhuje konkrétní podobu jeviště – včetně kulis a rekvizit. Scénografie zahrnuje mimo jiné i návrh kostýmů a světelné koncepce. Tedy kompletní obrazovou složku dané inscenace. Jedná se proto o velmi významný aspekt. Každý prvek scénografie ovlivňuje výsledný dojem diváka, z tohoto důvodu je nezbytné věnovat pozornost každému detailu. Konečný výsledek musí zcela korespondovat s charakterem inscenace a musí tento charakter potrhovat (nikoli však zastíňovat).

Jak uvádí i Štěpán Pácl⁷⁰ je třeba zamyslet se nad tím, jak mohou pohyby herce vyvolané a ovlivněné divadelním prostorem (tedy výsledkem určité scénografie) působit na diváky.

⁶⁶ PAVLOVSKÝ (2004, s. 169-170)

⁶⁷ KOTTE (2010, s. 160)

⁶⁸ PAVIS (2003a, s. 249)

⁶⁹ RICHTER (2008, s. 163-164)

⁷⁰ CINDLEROVÁ (2010, s. 65)

Jedním z hlavních faktorů určující míru „zapojení“ diváka do inscenace je uspořádání hlediště vzhledem k jevišti. Ačkoli nejběžnějším uspořádáním je klasická oddělenost, existuje několik dalších možností.

Divadelní prostory podle Marvina Carlsona⁷¹:

- ENVIROMENTÁLNÍ – tento koncept porušuje jasné rozdělení jeviště a hlediště, diváci se mohou volně pohybovat a sledovat herce z různých úhlů, jedná se tedy o flexibilní prostor s neurčitými hranicemi.
- ARÉNA – v tomto uspořádání již dochází k jasné separaci hlediště od jeviště, jeviště se nachází ve středu hlediště, diváci tak sledují inscenaci ze všech stran a úhlů, tento způsob uspořádání je typický především pro řecké divadlo.
- KONFRONTACE – Carlson definuje tento typ uspořádání jakožto spojení nebezpečného světa herců a bezpečného světa diváků, hlediště je přímo spojeno s jevištěm, ovšem pouze jednou stranou.
- ODDĚLENOST (KINO) – jedná se o klasické uspořádání, se kterým se dnes setkáváme nejčastěji, jeviště a hlediště jsou odděleny, diváci sledují inscenaci frontálně, jeviště je zpravidla obklopeno třemi stěnami.

Divadelní prostory podle Manfreda Pfistera⁷²:

- ŘECKÁ KLASIKA – odpovídá Carlsonově aréně, jeviště ve středu „arény“ je obklopeno diváky ze všech stran, Pfister ponechává ve své koncepci na rozdíl od Carlsona prostor pro odchod a příchod herců.
- STŘEDOVĚK – v období středověku se představení odehrávala povětšinou v kostelech či katedrálách, případně přímo na náměstích, podia byla ve všech těchto případech umístěna centrálně, diváci byli umístěni ze všech čtyř stran, oproti Řecku se ovšem nejednalo o kulatý, nýbrž obdélníkový tvar.
- SHAKESPEAROVA DOBA – v období renesance se v divadle objevují ze tří stran otevřená podia, z jedné strany uzavřená, jeviště je určeno pomocí užití kulis a rekvizit.

⁷¹ CARLSON (2013, s. 128-131)

⁷² PFISTER (1988, s. 19-22)

- DVORSKÉ DIVADLO – stejně jako u předchozího typu se jedná o podium otevřené ze tří stran, nicméně dochází k separaci jeviště a hlediště pomocí rampy a portálu
- MODERNA – moderní uspořádání otevírá jeviště pouze z jedné strany, diváci nadále zůstávají od jeviště odděleni pomocí rampy

Existuje mnoho dalších teorií, všechny ovšem pouze více či méně obměňují výše uvedené dva způsoby dělení. V současnosti se nejčastěji setkáváme s typy nazvanými konfrontace, oddělenost, či moderna, přesto se v některých případech soubory vzdávají krásných a velkých jevišť za účelem poskytnutí autentičtějšího zážitku. V současné době máme díky lepším technologiím stále více možností. „*Pokrok v jevištní výstavbě znamená, že k dosavadnímu fundu přistupují stále další inovace*“⁷³. Možnosti scénografie jsou nyní téměř neomezeny a nabízejí mnoho variant a nápadů. Toto téma momentálně zaujímá velmi významné postavení nejen v rámci divadelní práce. „*To, že problematika prostoru zaujímá v naší kultuře centrální místo, dokládají implicitně či explicitně již velmi početné práce různého rozsahu a ambicí.*“⁷⁴ Není tedy snadné definovat všechny prostorové koncepty, jelikož možnosti jsou prakticky neomezené. Lze kombinovat všechny výše uvedené koncepty, případně tyto koncepty doplňovat o nové invence.

2.5 Osvětlení

Práce se světly je nedílnou součástí divadelní práce. Světelné efekty jsou využívány k akcentaci konkrétních prvků, případně k navození požadované atmosféry. Pomocí světla lze vytvořit či dokreslit jedinečnou situaci. „*Publikum objevuje divadelní představení prostřednictvím světla. To se děje, ať je světlo speciálně navržené nebo ne. Pokud je světelný design navržený dobře, tedy v souladu s ostatními složkami představení, posílí komunikaci mezi účinkujícími a zbytkem týmu (autory, designéry, režiséry,*

⁷³ KOTTE (2010, s. 52)

⁷⁴ ŚLAWIŃSKA (2002, s. 352)

*skladateli, choreografy, atd.) a diváky. Když světelný design nespolupracuje s ostatními složkami, mívá na sdělnost a tím i na představení negativní vliv.*⁷⁵

Ačkoli si to divák neuvědomuje, nasvětlení určuje cíl jeho pozornosti. Pokud je tedy nasvícena nesprávná část podia, může se stát, že se koncentrace diváka upírá nesprávným (jiným než tvůrci zamýšleným) směrem. Pokud změna světla nekoresponduje s divadelním časem či prostorem, může být divák zmaten a výsledná komunikace mezi divákem a tvůrci se výrazně zhorší. Stejný dopad má nesprávné nasvícení herců, díky němuž se může ztrácet i význam textu. Řeč totiž vnímáme nejen ušima, ale i očima. Práci se světly tedy nelze podceňovat.

Nick Moran⁷⁶ rozděluje světlomety používané v divadle do tří kategorií:

- PLOŠNÁ SVÍTIDLA – pomocí těchto svítidel je možné pokrýt světlem velmi široký úhel (vždy v souvislosti s tvarem reflektoru a světlometu), úkolem těchto svítidel je osvětlit velké části kulis.
- FRESNEL A PC – tyto čočky vydávají světlo s kruhovitým světelným tokem, okraj tohoto typu osvětlení není tak ostrý jako jeho střed, je možné kombinovat více těchto čoček k osvětlení celého prostoru, velikost toku světla se dá upravovat pohybem soustavy reflektoru a žárovky, regulována může být i pomocí přídavných klapek.
- PROFILOVÉ REFLEKTORY – používají se zpravidla k frontálnímu svícení, tyto reflektory umí vytvořit ostře ohraničenou světelnou stopu, což znamená, že intenzita světla u okrajů prudce klesá, světelnou stopu lze formovat pomocí ořezávacích clon neboli nožů.

Kromě výše uvedených světlometů lze pracovat s doplňkovými způsoby osvětlení pomocí zářivek, svíček atd. Barvu světla lze u všech typů světlometů ovlivnit pomocí barevných filtrů.

Muller⁷⁷ rozděluje druhy scénického osvětlení do těchto kategorií:

- Základní hladina hereckého světla – jedná se o světelná pásma zhruba do výšky 200 cm od jevištní podlahy, v nichž je aranžmá herců dobře osvíceno, toto světlo by nemělo zasahovat do dekorací apod.

⁷⁵ MORAN (2010, s. 17)

⁷⁶ Tamtéž (s. 25-28)

⁷⁷ MULLER (1996, s. 17)

- Lokální dramatický prostor – pomocí tohoto typu osvětlení vydělujeme část hrací plochy a soustředíme tak pozornost diváků na tento prostor (v němž se zpravidla odehrává konkrétní dějová část), zbytek jeviště je buď v pološeru nebo dokonce ve tmě.
- Dekorační osvětlení – je vázáno na barevné osvětlení, které je třeba důsledně sladit.
- Scénické světelné efekty

Při nasvícení je důležité dbát na každý detail. Změna vzdálenosti či úhlu nasvícení může zcela změnit celkový vzhled scény. „*Úhel nasvícení se dá využít k posílení nálady a atmosféry. Například stíny vytvořené světlem ze všech stran neodpovídají stínům, které běžně najdeme v přírodě, ale přitahují k sobě pozornost a mohou symbolizovat nadpřirozeno nebo sny. Dlouhé stíny, jež vytvářejí světla v úrovni očí účinkujícího nebo pod ní, mohou navodit velmi působivou atmosféru – stejně jako silné zadní osvětlení.*“⁷⁸ K dosažení požadovaného výsledku a vytvoření vhodné atmosféry je tudíž nutné zvážit pečlivě umístění, úhel, intenzitu, zbarvení a zapojení všech světel. Každý drobný detail může celkový efekt výrazně ovlivnit. Každý světelný signál vysílá pro diváka určitý význam, i když v mnoha případech podprahově.

Pro intenzivnější vnímání je lepší, pokud je zbytek zrakového pole tmavý. Proto se při představení zhasíná v hledišti, aby nic nerušilo divákovu pozornost.

2.6 Choreografie

V současnosti dochází k překrývání hranic mezi dramatickým divadlem, tancem, mimem a tanečním divadlem. Proto je potřeba soustředit se v inscenaci i na choreografii, jelikož každý pohyb, přechod, gesto, rozmístění i rytmus na jevišti jsou produktem právě choreografie.⁷⁹

Choreografie je výsledkem práce choreografa, který „...vytváří na jevišti účinný dynamický obraz celku kompozicí pohybu či přímo tance (přesuny po jevišti, pohyby celým tělem a gestika) v prostoru a čase; činí tak s využitím tempo rytmických proměn

⁷⁸ MORAN (2010, s. 57)

⁷⁹ PAVIS (2003a, s. 191)

v synchronizaci s hudbou či zvuky, slovem, prostorem a konkrétním jevištním prostředím.⁸⁰ Přestože je tedy choreografie často spojována pouze s tanečními vystoupeními, je nedílnou součástí procesu tvorby každého divadelního představení.

Choreografie je součástí pohybového aranžmá, které představuje jednu ze základních složek každé inscenace. Choreografický zápis má stejnou funkci jako scénické poznámky dané hry. Zapsaná choreografie může být považována za samostatné umělecké dílo (stejně jako např. hudební partitura).⁸¹

Tak jako všechny předchozí aspekty, i pohyb na jevišti nese zvláštní význam. Umístění jednotlivých postav i každý drobný pohyb má svůj smysl. Tělo je přímo spojeno s emocemi a pocity a proto hraje pohyb na jevišti tak významnou roli. Divadelní pohybová průprava se liší od pohybové průpravy sportovců. „*Pro herce je postačující zvládnout dobře jen základní dovednosti...Ty ale musíme umět interpretovat v mnoha výrazových obměnách, aby mohly sloužit k vyjádření individuální lidské povahy, aby se herecký pohyb stal formou přemítání o lidském osudu. Sportovci a tanečníci také usilují o estetické působení na diváky, ale jejich projev směřuje spíše k jistému zobecnění, unifikaci.*“⁸² Což znamená, že cílem sportovců je předvést co nejlépe provedený prvek po technické stránce, jakákoli individualita je v tomto případě nežádoucí, jelikož by výslednému dojmu neprospěla. Naopak úkolem herce je předvést každý pohyb tak, aby autenticky znázorňoval jednu konkrétní divadelní postavu - toto provedení zahrnuje i nedokonalosti a vady, které jsou ve sportovních a tanečních disciplínách nepřijatelné.

„*Tělesný projev vnímá divák přímo, bez racionálního dešifrování. Snad proto je v této řeči obtížné lhát.*“⁸³ Zatímco slovy je snadno možné lhát, tělesný projev zpravidla prozradí skutečný psychický stav. Výsledek herecké práce proto nemůže působit důvěryhodně, pokud herecký pohyb, gesta a mimika neodpovídají jeho slovům.

Pohyby a chování divadelních postav nejsou pouhou reprodukcí skutečných pohybů, jedná se o stylizované prvky, které jsou podávány v čitelné podobě, jsou upravovány a opakovány, čímž vzniká choreografie dané inscenace.⁸⁴

⁸⁰ RICHTER (2008, s. 62)

⁸¹ PAVLOVSKÝ (2004, s. 117)

⁸² MARTINEC (2003, s. 85)

⁸³ Tamtéž (s. 95)

⁸⁴ PAVIS (2003a, s. 191)

Pohyb, případně tanec, je „...schopen sdělit dramatický konflikt (jeho expozici, zápletku, vyvrcholení, krizi i katarzi)“⁸⁵ Jako takový je schopen poskytnout divákovi bezprostřední zážitek a non verbální sdělení.

2.7 Scénická hudba

Scénická hudba je veškerá „...hudba používaná v inscenaci, ať už zvlášť pro ni složená, nebo převzatá z existujících skladeb, ať už se stane autonomním dílem, nebo zůstane spojena jen s danou inscenací.“⁸⁶ Jinými slovy jakákoli hudba, která zazní v rámci představení (včetně monotónních zvuků, atd.) je považována za scénickou hudbu, jejímž cílem je podtrhnout a doplnit charakter hry.

V některých případech scénická hudba přežívá inscenaci, pro níž byla složena a je dále na příklad prodávána na CD nosičích.

Scénická hudba se dělí na hudbu živou a hudbu reprodukovanou. Jedná-li se o scénickou hudbu živou, je tato hudba při představení autenticky provozovaná (buď na jevišti, v zákulisí, v orchestřišti, či jinde). Hudba reprodukována je na druhou stranu pouštěna z připravené nahrávky neboli tzv. playbacku.⁸⁷

Scénickou hudbu lze dále rozlišovat v souvislosti s motivem hudby. V tomto případě můžeme hudbu dělit na hudbu vytvářenou a motivovanou fikcí (tj. postava v rámci inscenace zpívá, či hraje na hudební nástroj) a hudbu, která je provozována vně dramatického světa (jedná se např. o hudbu uváděnou pro uvedení a ukončení jednotlivých scén).⁸⁸

Scénická hudba si získává stále větší postavení v rámci divadelní praxe a je nedílnou součástí většiny inscenací. Pomocí melodické složky představení získává divák možnost většího „proniknutí“ do dané hry.

⁸⁵ MLÍKOVSKÁ (1996, s. 36)

⁸⁶ PAVIS (2003a, s. 364)

⁸⁷ PAVLOVSKÝ (2004, s. 248)

⁸⁸ PAVIS (2003a, s. 365)

Scénická hudba má několik funkcí, jak uvádí i Pavis⁸⁹:

- Ilustrace a navození atmosféry odpovídající dramatické situaci - scénická hudba umocňuje tuto náladu.
- Strukturování inscenace – scénická hudba propojuje jednotlivé části inscenace a zároveň stanovuje přechody atd. Scénická hudba může rovněž podtrhovat nejdramatičtější momenty hry.
- Scénická hudba zvýrazňuje určité momenty a scény (mnohdy i ironicky).
- Rozpoznání – užitím určité melodie či skladby upozorňujeme diváka na dramatický zvrat.
- Úplné nahrazení textu – v některých inscenacích dochází zcela k vynechání mluveného projevu, který je nahrazen hudbou, nejznámějším příkladem je představení *Tančírna*.
- Filmový způsob využití hudby – užití hudby vytváří požadovanou atmosféru, změny sekvencí odpovídají změnám hudebního doprovodu.

⁸⁹ PAVIS (2003a, s. 365)

3 Komparace divadla a filmu

Televize a divadlo mají mezi sebou pevnou vazbu. Mnoho divadelních inscenací je možné zhlédnout prostřednictvím televize, díky videu či DVD záznamům. Kromě toho se televizní reportáže a zpravodajství (zejména kulturní) často zabývají recenzemi představení či představování inscenací chystaných. V minulosti bylo dokonce možné sledovat divadelní představení v přímém přenosu prostřednictvím televize, vzhledem k požadavkům a nárokům na televizní vysílání však byly tyto přenosy ukončeny. Televize má totiž mnohem blíže k produkci filmové než k produkci divadelní.⁹⁰ Zatímco filmový výsledek je díky několikerému opakování natáčení scén vždy dokonalý, v divadelní praxi často mnoho menších či větších detailů selže a naruší tak požadovaný výsledný dojem. Mezi časté nedokonalosti patří zapomenutí textu, přeráknutí, chybějící rekvizity, technické výpadky, atd. To vše ovšem k divadelní tvorbě neodmyslitelně patří.

Možná i v důsledku tohoto jevu (neboť chybovat je lidské) působí divadelní představení na diváka věrohodněji a pravdivěji než filmová produkce. Významný faktor ovlivňující tento jev je ovšem především samotný charakter divadla, které zprostředkovává představení tady a teď, v reálném trojrozměrném prostoru, tváří v tvář herci. Cokoli je předváděné na jevišti je a zároveň není skutečné. Díky tomuto prvku působí divadlo mnohem iluzivněji než film, který obsahuje mnoho indicií odkazujících na skutečnost, ale v tomto případě jen na plátně. Divák je izolován ve své „percepční bublině“ a nedomnívá se, že sleduje skutečné dění.⁹¹

Woodruff⁹² ve své knize rozebírá podrobněji vztah mezi diváky a herci a princip sledování a bytí sledován, který filmová produkce postrádá. Zatímco v divadle se musí herci vždy přizpůsobovat a každé představení je originální, jelikož není možné najít dvě stejná publika, film nabízí jen jeden způsob sledování a přímo nám určuje kam soustředit svou pozornost a jak sledovat. Film tak postrádá interakci, která dodává energii divadelnímu představení.

Divadlo a film se liší také svým dosahem. Film je zásluhou technologického vývoje neomezeně reprodukovatelný a přístupný pro neomezený počet diváků, kdežto

⁹⁰ PAVIS (2003a, s. 397-398)

⁹¹ BARTOŠ (2011, s. 10-11)

⁹² WOODRUFF (2008, s. 43-44)

počet divadelních představení i diváků musí být omezen, jinak by docházelo k degradaci divadla. Dosah divadla je tedy omezený, zatímco dosah filmu je neomezený.⁹³

Rovněž nabídka filmů a televizních programů je velmi rozsáhlá a divák má mimo jiné také možnost sledování filmu kdykoli pozastavit či přerušit. Z tohoto důvodu se snaží filmoví tvůrci zaujmout diváka množstvím efektů, atraktivními protagonisty atd. Divadelní situace je odlišná, jelikož divadelní divák již nemá možnost představení pozastavit či ukončit poté, co se rozhodne pro návštěvu konkrétního divadla a hry.

Soustředíme-li se přímo na jednotlivé složky filmové a divadelní tvorby, liší se v mnoha ohledech:

- Postava herce – divadelní herecký projev se výrazně liší od filmového hereckého projevu, v divadle je herectví základní složkou, u filmu je však jen jednou z mnoha složek. Zatímco v divadelním herectví je stále nejdůležitější slovo, gesto a mimika herce, ve filmu jsou tyto prvky nahrazeny výkonem kamery, detailními záběry, osvětlením a jinými filmovými prostředky. Divadlo tedy vyžaduje velmi expresivní herectví, kdežto ve filmu je postačující herectví „umírněné“.⁹⁴
- Kostýmy – zatímco v divadelní tvorbě funguje kostým jako součást kulisy či dekorací, nese svůj význam a ovlivňuje celkový gestus inscenace (viz výše), ve filmu má spíše funkci ilustrativní, pomáhá divákovi určit historickou epochu či sociální postavení postavy.
- Osvětlení – filmové studiové a divadelní osvětlení je po technické stránce velmi podobné, nicméně při natáčení filmu v exteriérech je způsob osvětlení velmi rozdílný, především proto, že je zapotřebí světlometů s větším výkonem⁹⁵, způsob osvětlení se liší ve své intenzitě, v obou případech slouží osvětlení k navození atmosféry. V divadle se ovšem využívá intenzivnějších světelných efektů, ve filmu je cílem vytvořit světlo, které bude působit přirozeně, nemělo by upoutávat větší pozornost, a pokud tomu tak je, musí to být záměr tvůrců.
- Hudba – funkce hudby je u filmu i u divadla totožná, jejím cílem je navodit požadovanou atmosféru, vyvolat emoce, charakterizovat určitou dobu,

⁹³ PAVIS (2003a, s. 252-253)

⁹⁴ ŠTROBLOVÁ (2009, s. 64-65)

⁹⁵ Současné scénické osvětlení. *Světlo*. 2002, č. 03.

či vyplnit přechody mezi jednotlivými scénami. V divadle ovšem hudba působí zároveň jak na diváka, tak na herce a ovlivňuje tak i jednání herce v rámci jeho postavy, kdežto ve filmu je hudba přidávána dodatečně a herectví nijak přímo neovlivňuje.⁹⁶

Bert Cardullo⁹⁷ shrnuje rozdílnost divadla a filmu přehledně v následujících bodech:

DIVADLO	FILM
Trojrozměrná, pomíjivá představení	Dvojrzměrná, trvale zaznamenaná představení
Nepřetržitě „velké“ herectví orientované na živé publikum, vyloučené působení amatérských herců	Přerušované, „menší“ herectví orientované na kameru, možné působení amatérských herců
Bezprostřední vztah mezi herci a publikem, všichni tito účastníci jsou ve stejném čase přítomni na stejném místě	Postrádá bezprostřední vztah mezi herci a diváky
Kromě výjimečných případů, žádný vypravěč	Vypravěčem příběhu je kamera
Aktivní publikum, které samo rozhoduje, kam se podívá a co bude sledovat, sledování není zprostředkováno kamerou	Pasivní publikum, pro nějž určuje kamera, co bude sledovat
Především slovesné umění, které ovšem obsahuje také prvky vizuálního umění – kostýmy, světla, choreografie, scénografie, atd.	Jedná se především o vizuální umění, ale také o dramatické umění, které přijímá příběhy a narativní umění, jež vypráví ony příběhy prostřednictvím kamery
Umění založené na spolupráci, přičemž závěrečná práce závisí na hercích na podiu	Umění založené na spolupráci, přičemž závěrečná práce závisí na režisérovi

⁹⁶ PAVIS (2003b, s. 143-144)

⁹⁷ CARDULLO (2012, s. 9-10)

Všeobecné umělecké dílo, nicméně ne v takovém rozsahu jako film	Všeobecné umělecké dílo
Neredukovatelný, divadelní představení vyžaduje živé herce před reálným publikem na více či méně vyznačeném divadelním prostoru	Redukovatelný na DVD nahrávku, video nahrávku, televizní vysílání, atd.
Vždy se jedná o „skupinový zážitek“, divák je vždy součástí publika	Může se jednat o „osamělý zážitek“, obzvláště pokud je film sledován doma o samotě
Nejoblíbenější umělecká forma 19. století (a dříve)	Nejoblíbenější umělecká forma 20. století (a později)
Podstatou divadelního představení je mezilidský konflikt nebo vnitřní konflikt jednotlivých postav	Dokáže se obejít bez zjevných konfliktů, vyvrcholení, a dokonce i zápletky, ve skutečnosti může být téměř zcela „nedivadelní“ a „nedramatický“
Spojka vystihující divadelní představení je spíše PROTO než POTOM, což znamená, že je důležitější příčinná souvislost než pokračování	Spojka vystihující film je spíše POTOM než PROTO, což znamená, že je důležitější pokračování (následnost) než příčinná souvislost
Zabývá se mezilidskými vztahy (tj. vztahy lidí k ostatním lidem)	Zabývá se vztahy lidí nejen k ostatním lidem, ale také k věcem či místům
Existuje pouze jeden záběr – celého jeviště	Kamera umožňuje divákovi sledovat filmový příběh z mnoha perspektiv pomocí různých záběrů
Běžně se v představení vyskytují přestávky a změny scén (stejně tak jako změny kostýmů, make-upu či nasvícení) mohou být pomalé a pracné, prostor je méně přizpůsobitelný a čas méně flexibilní	Přestávky jsou velmi výjimečné, a změny scén (stejně tak jako změny kostýmů, make-upu, či nasvícení) jsou provedeny rychle a jednoduše díky stříhu. Prostor je tak snadno přizpůsobitelný a čas flexibilní

Dramatický text je samostatným uměleckým dílem, které může být čteno nebo hráno	Filmový scénář není samostatným uměleckým dílem a nemůže být úspěšně čten samostatně ani nemůže být předváděn jinak než pomocí filmového zpracování
Většinou jsou zdramatizovány důsledky určité akce, postavy jsou často oběťmi své vlastní minulosti	Obvykle se soustředí přímo na akci, i když se jedná o akci niterní či psychologickou, postavy jsou zpravidla tvůrci svých osudů v přítomnosti

Zdroj⁹⁸

⁹⁸ CARDULLO (2012, s. 9-10)

4 Divadlo a jeho divák

Divadelní představení je svébytným a velmi složitým komunikačním procesem, který je tvořen řadou významných prvků a článků. Inscenace jsou tvořeny na základě autorovy předlohy, kterou lze považovat za počátek komunikace. Od předlohy k představení (jakožto konečnému prvku komunikace) však vede mnoho dílčích kroků, které více či méně ovlivňují celkový výsledek komunikace. Na konci tohoto komunikačního řetězce stojí nejdůležitější činitel – divák.⁹⁹

4.1 Definice publika

Divák je jedním ze základních předpokladů pro uskutečnění představení. Bez diváků představení neexistuje, byť by to měl být jen jeden divák. Zatímco až do 18. století bylo považováno za důležité jen to, co se odehrávalo na jevišti a interní komunikace mezi herci, od počátku 19. století se začínal zájem soustředit také na diváka a tzv. externí komunikaci mezi diváky a scénickou tvorbou.¹⁰⁰

Na rozdíl od jiných uměleckých odvětví se v divadle nepředkládá divákovi hotový produkt, nýbrž samotný proces tvorby, který začíná okamžikem zvednutí opony a končí jejím stažením. Tato definice má samozřejmě své nedostatky, jelikož to, co je publiku představováno je již výsledkem přípravné fáze, oproti ostatním druhům umění se však nejedná o statický výsledek, ale dynamický proces.¹⁰¹ Proto je význam diváka, potažmo publika, pro divadlo tak velký.

Většinou však divák není sám, naopak je součástí většího celku, tzv. publika. „*Publikum je hromadné označení pro recipienty nějaké veřejné události, mimoumělecké (např. sport, přednáška) i umělecké (performance), a tedy i divadelního artefaktu (představení), jež je běžně užíváno též v souvislosti s médii (rozhlas, televize)*“¹⁰²

Pojmu publikum je používáno v obecném významu jakožto sdružení diváků (např. publikum dává přednost komediím), mluvíme-li o skupině diváků konkrétního

⁹⁹ CÍSAŘ (2011, s. 115)

¹⁰⁰ FISCHER-LICHTE (1997, s. 41)

¹⁰¹ TAIROV (2005, s. 77)

¹⁰² PAVLOVSKÝ (2004, s. 229)

představení, užívá se synonyma obecenstvo (např. při představení hry Romeo a Julie bylo obecenstvo spokojeno).¹⁰³

Definice publika se v různých obdobích měnila. Z historického hlediska je divák, obecenstvo i publikum spojováno se shromážděním v určitém místě a čase, při němž probíhá interpersonální komunikace. Společně s vývojem masových médií se však tento pojem transformuje v tzv. mediální publikum, které zahrnuje všechny jedince, kteří používají alespoň jedno médium, případně kombinaci více médií.¹⁰⁴

McQuail¹⁰⁵ spojuje pojem publikum s pojmem diváctví, který se vztahuje k pasivnímu sledování a poslouchání, tedy pasivnímu přijímání informace - mimoto ovšem také s pocitem společenské sounáležitosti či potěšení ze samotného užívání médií.

Tuto definici lze spojit s divadelním publikem, přestože při divadelních představeních nemusí být publikum vždy pasivní. Jevišťe a hlediště bývá zpravidla odděleno rampou, která slouží k oddělení předvádějících (aktivních) herců a nečinných (pasivních) diváků.

Tato hranice mezi diváky a herci však stále více vyzývá k překračování, což přímo souvisí s povahou divadelního představení. Divadlo podněcuje spoluúčast, lidské slzy, lidský smích, myšlenky a city lidí v publiku. Herec oslovuje diváka přímo i nepřímo a ten přímo či nepřímo odpovídá.¹⁰⁶ Dochází tak k obousměrnému procesu komunikace a pasivity diváka, tak jak jí popisuje McQuail, se vytrácí.

Publikum lze obecně rozdělit na aktivní a pasivní. Pasivní publikum pouze přijímá vnější vjemy a informace. Aktivní publikum se snaží s těmito informacemi pracovat, selektuje je a snaží se o porozumění.

Divák si ve většině případů sám vybírá představení, které navštíví. Výjimkou jsou tzv. intervenční umělecké akce, které pracují s publikem, jež si tvůrci vybírají. Jedná se např. o happeningy, pouliční divadla, alternativní divadla apod., která se mohou odehrávat na nádraží, na tržišti atd.¹⁰⁷

¹⁰³ PAVLOVSKÝ (2004, s. 229)

¹⁰⁴ ŽANTOVSKÁ (2012, s. 66)

¹⁰⁵ McQUAIL (2009, s. 463-464)

¹⁰⁶ HOŘÍNEK (1985, s. 255)

¹⁰⁷ PAVLOVSKÝ (2004, s. 229)

4.2 Role diváka

Divákovi náleží v rámci představení významná role. Jak již bylo řečeno dříve, bez diváků (diváka) nemůže existovat žádné představení. Divákem není každý jedinec automaticky, divákem je pouze ta osoba, která se rozhodne přijmout určitou sociální roli a s ní spojený vzorec chování.¹⁰⁸

Míra aktivity či pasivity diváka se liší v souvislosti s provedením inscenace – některé přímo počítají se zapojením diváků do hry, jiné nikoli. Vždy se ovšem jedná o model komunikace, při němž dochází k přenosu informace. Vysílateli této informace jsou všichni umělečtí i techničtí pracovníci, kteří se podílí na tvorbě představení. Adresáty této informace jsou diváci, neboli publikum a jako výrazové prostředky, jinak řečeno kódy, slouží nejen všechny složky hereckého projevu (tj. řeč, pohyb, gestika, mimika, zpět, tanec), ale také všechny divadelní prostředky (prostor jeviště, scénografie, kulisy, kostýmy, masky, rekvizity, hudba, zvuky, atd.).

Na diváky navíc nepůsobí jen to, co se odehrává na jevišti, ale také to, co se děje v hledišti. Dochází tak ke vzniku „společné atmosféry“, která v divadelní komunikaci funguje jako zpětná vazba. To, co „vysílá“ hlediště, přímo ovlivňuje dění na jevišti. Tento proces umožňuje kontrolu účinnosti komunikace.¹⁰⁹

Ne vždy lze určit jednoznačný obsah sdělení, které divadelní představení vysílá. Ve většině případů jsou divadelní představení polysémantická, tj. nesoucí mnoho různých významů a jejich interpretace přímo souvisí s individuální osobností diváka. Divadelní prostředky se dělí na přímé a nepřímé. Cokoli se odehraje či objeví na jevišti, nese svůj význam. Což znamená, že postava, která si na jevišti zapálí, kouří. Ovšem tento akt je doprovázen řadou dalších významů, např. okolnostmi tohoto výběru, způsobem jakým cigaretu drží atd. prozrazuje další charakteristiku postavy. Percepce a reflexe divadelního představení je velmi složitým procesem, který je ovlivněn mimo jiné osobní zkušeností.

Amy Petersen Jensen¹¹⁰ ve své knize taktéž zdůrazňuje úlohu diváka jakožto aktivního účastníka představení. Divák prožívá představení a hledá v něm význam. Tento proces je pro divadlo stejně důležitý jako postava herce či technické prvky podílející

¹⁰⁸ ŽANTOVSKÁ (2012, s. 75-76)

¹⁰⁹ HOŘÍNEK (1985, s. 250-252)

¹¹⁰ JENSEN (2007, s. 170-189)

se na tvorbě představení. Divák dodává představení význam pomocí vlastní životní zkušenosti. Výsledné působení každého představení je tak ovlivněno nejen tím, kdy a kde divák danou produkci vidí, ale také individuálním očekáváním, informovaností o dané hře a v neposlední řadě pochopením syntaktické (skladebné) a sekvenční (pořadí, v němž za sebou následují jednotlivé scény) organizace hry. Kromě toho hrají roli, jak již bylo zmíněno výše, také osobní predispozice a zkušenosti. Stejná hra tak může být chápána několika různými způsoby v souvislosti s jedinečnou osobností každého diváka.

4.3 Působení divadelního představení na diváka

Veškeré komunikační aktivity mají dopady na účastníky těchto procesů. Masová média mají obzvláště velký vliv, který si všichni uvědomujeme, a ačkoli si ho většinou nepřipouštíme u sebe osobně, u ostatních o tomto vlivu nepochybujeme. I divadelní představení, jako komunikační proces, nevyhnutelně působí na osobu diváka, divadelní zkušenost má zcela jistě svůj dopad, jenž je zpravidla i větší než u ostatních médií, což je způsobeno specifickým charakterem divadelní komunikace, která zahrnuje aktivního diváka.

Divadelní prožitek je z tohoto důvodu intenzivnější než u jiných médií a pro diváka může návštěva divadelního představení „...představovat zkušenost, která nám přinese nové symbolické zobrazení určitých norem a rolí, posílí, zviklá, nebo i obrátí naruby naše představy, názory a postoje – obvykle za vyvolání silných citových účinků často doprovázených výraznými fyziologickými reakcemi – a k nápodobě nám nabídne určité vzorce chování, se kterými se můžeme identifikovat (dokonce tento zážitek může mít parametry iniciačního účinku, ovšem jen při správné konstelaci dalších prvků konkrétní komunikační situace).“¹¹¹

Divadelní představení tedy může výrazně ovlivnit názorové postoje a hodnoty diváka a zážitek tak může vést ke změně chování či vnímání světa. Ne vždy však musí být charakter představení takto výrazný. Velmi často naopak odpovídá sdělení všeobecně přijímaným hodnotám, tzv. stereotypům a v tom případě nás takovýto zážitek jen

¹¹¹ ŽANTOVSKÁ (2012, s. 83)

příjemně nabudí a přispěje k naší vnitřní harmonii.¹¹² Rozsah vlivu divadelního sdělení je závislý na individuální osobnosti diváka, jeho sensitivitě, míře „zapojení“ a mnoha dalších faktorech.

Zdeněk Hoříněk¹¹³ ve své knize taktéž zmiňuje potenciální možnost divadelních tvůrců „formovat“ diváka, možnost působit na diváka, přesvědčit ho a ovlivnit (ve větší či menší míře). Tato míra je podle Hořínka přímo závislá na způsobu zpracování představení, které by nemělo působit povýšeně a nadřazeně. Úlohou divadla je probudit v člověku potlačené a nepřiznané podvědomí. Právě takto lze dosáhnout požadovaného efektu. K tomu je ovšem nezbytná aktivní participace diváka v divadelním komunikačním procesu. Pokud zůstane divák pasivní, výsledkem komunikace bude jen zhlédnutí hry bez jakéhokoli efektu.

¹¹²ŽANTOVSKÁ (2012, s. 84)

¹¹³HOŘÍNEK (1985, s. 291-292)

PRAKTICKÁ ČÁST

5 Rozbor divadelní hry – *Racek*

Divadelní inscenace *Racek*, kterou uvádí Národní divadlo ve Stavovském divadle, měla svou premiéru 9. a 10. června 2011 a přestože se od té doby dočkala několik desítek repríz, její představení jsou stále vyprodaná. Způsob zpracování je natolik jedinečný a herecké výkony tak přesvědčivé, že je *Racek* i po téměř 4 letech jednou z nejnavštěvovanějších inscenací.

5.1 Stavba příběhu

Předlohou této inscenace je stejnojmenná kniha Antona Pavloviče Čechova, kterou dokončil roku 1895. Již následující rok se konala premiéra této hry (konkrétně 17. října 1896) na scéně Alexandrinského divadla. V té době se hra nedočkala úspěchu.¹¹⁴

Naděžda Lindovská¹¹⁵ připisuje tento neúspěch nepřipravenosti ruského publika na nové formy a nový způsob „divadelního jazyka“. O dva roky později se hra dočkala úspěchu po uvedení na scéně malého, poloprofesionálního moskevského divadla. Od té doby je Čechovův *Racek* považován za symbolický mezník zahajující novou divadelní tradici.

Racek, jež je realistickou hrou, nese mnoho znaků typických pro tento umělecký směr. Hra se odehrává na venkově, hlavním hrdinou je „průměrný člověk“, který se během hry vyvíjí. Celkově je hra satirickým zobrazením tehdejší společnosti. Pomocí typizace se autor snaží znázornit v jednotlivých postavách hlavní charakteristické rysy pro konkrétní společenské skupiny. Velmi výraznou postavou je v tomto ohledu Arkadinová coby slavná herečka. Autor pomocí této postavy odhaluje povrchnost a pokrytectví typické pro ruské „celebrity“.

Hra nemá výraznou dějovou linku, soustředí se především na realistický popis vnitřního života postav a jejich každodenních starostí.

¹¹⁴ KLESTILOVÁ (2011, s. 17)

¹¹⁵ LINDOVSKÁ (2012, s. 10)

Příběh je rozdělen do čtyř dějství. První dějství začíná příchodem Máši a Medvěděnka do parku, kde se chystá premiéra divadelní hry, jejímž autorem je hlavní hrdina *Racka* Konstantin Treplev. Postupně se na scéně objevují všechny postavy a divák tak získává možnost seznámit se s nimi a získat přehled o vztazích, které mezi nimi panují. Jedná se tedy o ukázkovou expozici divadelní hry.

Během této úvodní části se divák dozvídá, že Medvěděnko je zamilovaný do Máši, která tajně touží po Konstantinovi, který ovšem miluje Ninu. Nina naopak pokukuje po známém umělci Trigorinovi, který přijel s Arkadinovou. Je tedy patrné, že milostné vztahy jsou velmi komplikované. Ovšem nejen ty - hned z úvodu je patrné, že i vztah mezi Konstantinem a jeho matkou není idylický. Právě pomocí nové divadelní hry se snaží Konstantin matku, která ho jinak považuje za ztracený případ, zaujmout. Nicméně Konstantinova hra, která je až příliš experimentální, se úspěchu nedočká. Jedinou osobou, která hru shledává zajímavou a Konstantina podpoří, je doktor Dorn.

V průběhu druhého dějství se ocitáme na pikniku u jezera, kde jsou opět přítomny všechny postavy. Vztahy mezi nimi začínají být napjatější. Nina nepokrytě obdivuje Konstantinovu matku, která je pro ni, jakožto slavná herečka, velkým vzorem a zároveň se začíná projevovat její náklonnost k Trigorinovi. Konstantin vnímá změnu v Ninině chování a na důkaz zoufalství jí přináší mrtvého racka, který má symbolizovat způsob, jakým i on sám ukončí svůj život. Ani tento čin Ninu neobměkčí. I nadále vzhlíží k Trigorinovi, který se chystá k odjezdu. I on cítí jisté sympatie k této mladé dívce. Jeho úmysly jsou ovšem zcela zřejmé. Jedna z jeho posledních replik druhého dějství zní následovně – „*Námět na krátkou povídku: na břehu jezera žije od dětství mladá dívka, taková jako jste vy; má ráda jezero jako racek, je šťastná a volná jako racek. Ale náhodou se objeví člověk, spatří ji, a nemaje nic jiného na práci, přivede ji do záhuby, jako tady toho racka.*“¹¹⁶

Druhé dějství lze považovat za část hry nazývanou kolize. V příběhu nastává zvrat, hlavní hrdina se setkává s překážkou – v tomto případě s odmítnutím a pocitem ponížení. Na konci dějství se dokonce pokusí o sebevraždu.

Krise následně nastává v dalším dějství - konflikt, který byl nastolen v dějství druhém, v této části dále graduje. Arkadinová a Trigorin se chystají k odjezdu a Nina,

¹¹⁶ KLESTILOVÁ (2011, s. 115)

která stále zvažuje možnost stát se herečkou, se rozhodne odjet do Moskvy. Mimo jiné i proto, aby mohla být nablízku Trigorinovi.

Ještě před odjezdem Konstantinovy matky se znovu projeví křehkost jejich vztahu. Přestože Konstantin touží po matčině péči a lásce, Arkadinová není schopná, kvůli své komplikované povaze, jeho touze vyhovět. Máša, která by za Konstantina i dýchala, se naopak rozhodne provdat za Medvěděnka, aby ulevila svému zlomenému srdci. Arkadinová nepokrytě žárlí na Ninu. Vztahy se celkově komplikují.

Závěrečné čtvrté dějství zahrnuje nejen peripetii, ale také katastrofu spojenou s katarzí. Po dvou letech se vracíme zpět na venkov. Z Konstantina se stal úspěšný spisovatel. Přesto však není šťastný. Od svého původního plánu tvořit nové formy sklouzl k (jak on sám říká) obyčejné spisovatelské rutině. Máša s Medvěděnkem mají malé dítě, avšak Máša stále tajně trpí, jelikož touží po Konstantinovi. Konstantinův strýc Sorin má vážné zdravotní problémy. Arkadinová a Trigorin přijíždí na návštěvu. Tváří se spokojeně. Vztah matky ke Konstantinovi se ale stále nezměnil.

Konstantin nesnese matčinu a Trigorinovu přítomnost a vydává se na procházku do parku, kde potká Ninu. Dozvídá se, že Nina nebyla v Moskvě tak úspěšná, jak si představovala. Naopak ztratila všechny iluze a naděje. Psychicky je na tom velmi zle. Při své řeči často nevědomě zmiňuje racka, čímž navazuje na Trigorinovu repliku z konce druhého dějství. I přesto, že její zoufalství způsobil právě tento muž, stále Trigorina miluje.

Poté co Nina odejde, Konstantin roztrhá všechny své rukopisy a odchází pryč. Zatímco zbytek společnosti se vesele baví, ozve se hlasitá rána – Konstantin se rozhodne ukončit své trápení a zastřelí se.

Peripetie nastává ve chvíli, kdy se dozvídáme, že nic není tak, jak se zdálo. Z Niny se nestala slavná herečka a nežije spokojeně s Trigorinem. Konstantin se stal slavným, ovšem za cenu odvrácení se od svých ideálů a ani tak se nedočkal uznání své matky. Máša se i přes veškerou snahu a pokusy nedokáže oprostít od své touhy po Konstantinovi.

Katastrofou, potažmo i katarzí, je smrt Konstantina.

5.2 Herectví

Jak již bylo uvedeno výše, herecká složka zaujímá v této inscenaci významné postavení, jelikož herecké výkony jsou natolik výrazné, že v nemalé míře ovlivňují celkový divácký zážitek. V roli protagonisty (tedy Konstantina Trepleva) vystupuje Jan Dolanský, jeho matku Arkadinovou ztvárňuje Taťjana Medvecká a představitelkou Niny Zarečné je Magdaléna Borová. Dále ve hře vystupují František Němec (Sorin, bratr Arkadinové), David Prachař (Trigorin), Ladislav Mrkvička (doktor Dorn), Lucie Žáčková (Máša), Saša Rašilov (Medvěděnko), Johanna Tesařová (Pavlína) a Alexej Pyško (Šamrajev, Pavlínin muž).

Anton Pavlovič Čechov při druhém uvedení Racka v roce 1898 přímo spolupracoval se Stanislavským, který jak již bylo uvedeno výše, považoval za jediný správný herecký projev styl nazvaný „herectví prožívání“, tj. situace, v níž se herec cítí přímo jako postava, kterou představuje. Požadoval živé předvedení skutečnosti,¹¹⁷ což přímo ovlivnilo herecký projev při uvedení Čechovovy hry v Moskevském uměleckém akademickém divadle.

Stejného hereckého projevu je užito i ve zpracování Stavovského divadla. Herci neužívají Brechtovu metodu zcizování. Na první pohled je patrné, že se herci snaží o zcela autentické herectví spojené s prožíváním, což se pozitivně projeví na celkovém hereckém projevu.

Herci působí velmi přesvědčivě a divák tak získává pocit, že se ocitá na ruském venkově a sleduje tamní dění v „přímém přenosu“. Naprosto profesionální výkon podává především Jan Dolanský, tedy představitel hlavní role, který po celou dobu hry podává stoprocentní výkon. Na konci 4. dějství dokonce skutečně pláče.

Neméně věrohodně však působí i ostatní herci. Jedinou výjimku představuje Magdaléna Borová, jejíž herecký projev (zejména ve 4. čtvrtém dějství) nepůsobí přirozeně. Magdaléna Borová, představitelka Niny Zarečné, v této části hry spíše než aby hrála, recituje své repliky, projev není procítěný a divák v tu chvíli ztrácí své nadšení pro hru. Publikum si uvědomuje, že je v divadle a sleduje „pouze“ fiktivní divadelní hru.

¹¹⁷ TILLE (2007, s. 329-330)

Celkově je kvalita hereckých výkonů ovlivněna nejen samotnými schopnostmi herců, ale také výbornou scénografií a dokonalými kulisami, které umožňují hercům podávat skvělé výkony. Režisér hojně pracuje se vzdáleností a hloubkou, kterou mu umožňuje zcela výjimečné uchopení divadelního prostoru.

Interakce mezi herci je rovněž na vysoké úrovni. Všichni herci na sebe bezchybně reagují a ještě více tak umocňují vše, co bylo zmíněno výše.

5.3 Kostýmy

Kostýmy divadelního představení *Racek* navrhla a vytvořila velmi zdařile Zuzana Bambušek Krejzková. Ve většině případu použila k tvorbě kostýmů metodu tzv. asambláže, tudíž většina kostýmů je výsledkem spojení „běžných“ oděvů. K této inscenaci nebyly ušity speciální kostýmy, kostymérka pracovala s dostupnými částmi oděvů z každodenního života, často velmi moderními.

Materiály, barvy, střihy - vše je dokonale sladěno a zdůrazňuje charakter postav. Pouze v některých okamžicích se na jevišti objeví oděvy, které strhávají diváckou pozornost, jelikož jsou až příliš novodobé.

Hlavní postava Konstantina Trepleva je v prvních třech dějstvích oblečena do trika nevýrazné barvy (světle šedá), sepraných džinsů a obyčejných hnědých sandálů. Kostým přímo koresponduje s charakterem protagonisty. Ve čtvrtém dějství se Jan Dolanský (v roli Konstantina) objevuje na scéně v tmavé košili, zapínacím svetru a saku s béžovými kalhotami, čímž je znázorněn sociální posun, který u Konstantina nastal.

Magdaléna Borová (představující Ninu Zarečnou) vystupuje nejprve ve tříčtvrtečních teplákách šedé barvy doplněnými bílým tričkem, šedou mikinou a „jezdeckými“ holinami. Pomocí kostýmu se divák seznamuje se sociálním postavením Niny. Od druhého dějství je postava oblečena do bílých šatů, podtrhujících Nininu nevinnost a naivitu. V posledním dějství přichází na scénu v „těžkém“ kabátu, sukni, tmavých punčochách a vysokých kozačkách. Z kostýmu je cítit metafora tíhy, kterou na sobě Nina po odchodu do Moskvy nese.

Nejvíce kostýmů během hry vystřídá Taťjana Medvecká (vystupující jako Arkadinová, matka Konstantina). Časté střídání kostýmů ovšem nese svůj význam,

upozorňující na rozmařilost a povrchnost Arkadinové. Během hry se Arkadinová objevuje v růžových šatech, černém koženém kabátě, nebo na příklad v bílém kalhotovém kostýmku. Výsledný efekt je zpravidla doplněn botami na vysokém podpatku. Při svém odjezdu do Moskvy ukazuje velké množství kabelek, které vlastní a obouvá si boty s extrémně vysokými podpatky. Vše naprosto splývá s povahovými rysy postavy.

Za zmínku stojí také postavy Máši a Trigorina. Máša je po celou dobu zahalena do černé barvy, korespondující s její depresivní náladou. V prvních třech dějstvích má na sobě prosté černé triko a černé kalhoty. V dějství čtvrtém se objevuje Lucie Žáčková (představitelka Máši) v černém svetru, černé sukni a černých silonkách. Kostým rovněž přesvědčivě znázorňuje Mášinu nadváhu.

Trigorinovu kostýmu by jako jedinému prospěla změna. Kalhoty s rozkrokem u kolen sice vystihují Trigorinovo bohémsství, nicméně působí až příliš moderně, čímž narušují charakter celé hry. Podobně působí i džínová minisukně, již má na sobě Nina, ta se ovšem dá s výhradami přijmout.

I přes tyto drobné nedostatky působí minimalistické kostýmy koherentně, zcela korespondují s charaktery postav, hercům kostýmy nepřekáží a umožňují jim veškerou akci a práci s kulisami a během hry se adekvátně vyvíjí společně s vývojem postav.

5.4 Scénografie

Uspořádání scény a využití prostoru je počinem Martina Chocholouška. Výsledek scénografy práce je nejvýraznější složkou celé inscenace. Způsob využití prostoru je nekonvenční, nápaditý a bezesporu velmi funkční. Hlediště je umístěno přímo na jevišti a diváci tak mají herce takřka na dotek. Absence rampy činí tento divadelní zážitek ještě více bezprostřední a ničím nerušený. Divák je tudíž v mnohem aktivnější pozici, cítí se být přímou součástí divadelní hry.

Pokud bychom chtěli pojmenovat tento typ uspořádání jeviště a hlediště, blížila by se tato forma nejvíce Carlsonovu typu zvanému konfrontace, případně Pfisterovu divadlu Shakespearovy doby – v obou těchto případech dochází k propojení hlediště a jeviště jednou stranou, prostor jeviště je určen kulisami.

V případě *Racka* je však využíván celý prostor jeviště včetně stran obklopujících provizorní hlediště či technické zázemí až do výšky přibližně pěti metrů.

Stejně tak jako kostýmy, i scénografii lze považovat za minimalistickou. Při hře není využíváno mnoho kulis ani rekvizit, přesto rekvizity i kulisy, které se na jevišti objeví, jsou natolik působivé, že se divákovi vryjí do paměti.

Jeviště a hlediště nejsou oddělené oponou, diváci tedy spatří uspořádání scény ihned po vstupu do sálu. Před začátkem hry se herci usadí na židle po stranách hlediště, odkud postupně vstupují na scénu. V prvním dějství, které se odehrává v parku, je scéna tvořena plechovou oponou na pozadí, obrovským kmenem ve středu jevištní části a dvěma židlemi po stranách.

Okamžik překvapení pro publikum nastává ve chvíli, kdy se „železná“ opona zvedne a do hry je zapojeno celé Stavovské divadlo, včetně hlediště. Hlediště je pokryto bílou látkou tak, aby vypadalo jako jezero. Nejprve je tento prostor využit k uvedení Konstantinovy hry. Poté co jeho hra skončí fiaskem a Konstantin se ztratí, vydá se ho Máša hledat. K hledání využívá různé části divadla, především jednotlivé lóže a balkony.

V druhém dějství je opona opět nahoře, kmen stromu zůstává. Divák je ovšem znovu překvapen ve chvíli, kdy se Máša vydá do „jezera“ a skutečně se ocitne v prostoru s vodou, jíž je vyplněná část orchestřiště.

Stejně překvapivé jsou okamžiky, kdy herci na jevištní část vcházejí z různých stran, nebo když se objeví nad hlavami diváků, což nastává na příklad ve chvíli, kdy Arkadinová, nacházející se v ten okamžik uvnitř domu, hledá Trigorina.

Velmi působivě funguje hlediště jako jezero především ve čtvrtém dějství, kdy se Konstantin snaží dohonit Ninu. Skvělý efekt má také místy zvednutá, místy ponechaná „železná“ opona, která vytváří stísněnou, nepříjemnou atmosféru, čímž dokonale podtrhuje Čechovovu hru.

V inscenaci není užito mnoho rekvizit. Ústřední rekvizitou je vycpaný racek, jenž je symbolem celé hry. Stejně jako u kostýmů, tak i u rekvizit lze nalézt menší pochybení. Za jedno z nich lze považovat použití krabice od válce do tiskárny v závěrečném dějství. Tato krabice je umístěna vedle Konstantinova stolu a nápisy na ní bohužel upoutají okamžitě pozornost. Označení Q3964a a žlutá nálepka „vyřazeno“ upozorní diváka hned v první chvíli, že tento prvek na jeviště nepatří. Ačkoli jsou

přijatelnější, působí stejně rušivě fáborcky natažené v přední části jevištní části při návratu Arkadinové na venkov. Tento prvek se nicméně dá přijmout jako součást hry, což o výše zmiňované krabici bohužel říci nelze.

Komplexně lze označit scénografii Racka v provedení Stavovského divadla za velmi zdařilou a překvapivou. Divák je překvapován od začátku do konce představení. Na úplném konci, po smrti Konstantina, se objeví ve středu hlediště Stavovského divadla velká osvětlená obruč s kmenem, který byl v průběhu prvních třech dějství ve středu jeviště. Význam tohoto prvku není jednoznačný a ponechává divákovi velký prostor pro vlastní interpretaci.

5.5 Osvětlení

V inscenaci není využíváno mnoho výrazných světelných efektů, osvětlení je po větší část představení mírné, zdánlivě přirozené, a tak neupoutává diváckou pozornost.

Téměř po celou dobu je užito mírného světla, které simuluje přirozené venkovní světlo (zejména po části, které se odehrávají v parku u jezera).

Převážně je využíváno bílého plošného světla doplněného profilovými reflektory. Profilový reflektor je zřejmý především v prvním dějství při uvedení Konstantinovy hry, kdy je světelný tok soustředěn na vystupující Ninu, zatímco zbytek postav, sledujících hru, je v tmavší části pódia. Tato část je doplněna rovněž vizuálním efektem v podobě kouře.

V některých částech hry je světlo tlumeno, tj. dochází ke ztmavení k navození požadované atmosféry. Tímto okamžikem je na příklad situace, kdy Konstantin předává Nině zabitého racka. Tlumené světlo je pro tuto příležitost ideální, jelikož naprosto souzní s danou situací.

Dekoračního osvětlení a barevných světelných efektů je využíváno zejména v poslední scéně čtvrtého dějství, kdy se postavy Arkadinové a Trigorina ve společnosti přátel z venkova vesele baví, hrají hry a tančí. V této scéně je využíváno fialového světla, které rovněž vytváří velmi emotivní atmosféru. Ačkoli se jedná o příjemný odstín, v souvislosti s okolnostmi děje vyvolává velmi stísněný pocit.

Při přechodech mezi jednotlivými scénami dochází k úplnému ztmavení světla, čímž jsou výrazně odděleny jednotlivé části a dochází k přirozenému posunu.

Práce se světly je velmi povedená. Pomocí světelných efektů jsou akcentovány jednotlivé významné prvky, je navozena požadovaná atmosféra, která podporuje všeobecný pocit a náladu publika a přesto není světlo rušivým elementem, neupoutává zbytečně diváckou pozornost a nijak nenarušuje celkové vyznění hry. Naopak koresponduje s ostatními složkami audiovizuální komunikace, které tato inscenace využívá.

5.6 Choreografie

Choreografická složka není u představení *Racek* výrazná do té míry jako na příklad scénografie, přesto jí nelze považovat za nepodstatnou. Především proto, že s nápaditou scénografií přímo souvisí.

Speciální uspořádání divadelního prostoru poskytuje hercům více možností a pohyb tak získává další rozměr. Zatímco na klasickém podiu jsou herci a tvůrci limitováni třemi stěnami (a čtvrtou pomyslnou), prostor využívaný ve Stavovském divadle umožňuje hercům mnohem více akce, která je následně využívána k akcentaci celkového gestu inscenace. Díky prostorovým možnostem lze účinně vyjádřit vzdálenost či naopak blízkost mezi jednotlivými postavami.

Ochotu Máši jít za Konstantinem kamkoli odhalí divák ve chvíli, kdy se ho vydá hledat přes celé Stavovské divadlo. Konstantinovo zoufalství je naopak patrné ve chvíli, kdy se snaží přes všechny překážky (v podobě hledištních křesel) dohonit Ninu.

Méně zjevný význam skrývá setkání Niny s Trigorinem, kteří leží na obrovském, nicméně vratkém kmeni. Obě postavy jsou si velmi blízké, ležíc hlavami u sebe a přesto je zde velké riziko pádu, což metaforicky koresponduje s jejich vztahem.

Význam má i promluva Arkadinové z balkonu (kterým je provaziště). Její pohled z výšky vystihuje její charakter. Působivé je také útočiště zoufalé Máši, která se skrývá ve stísněném prostoru původně určeném pro divadelní zvukaře. Malý prostor a Máščin tělesný projev kompletně vystihují její psychický stav.

Z tanečního hlediska není choreografie této hry nijak výjimečná. Tanečních prvků je využíváno poskrovnu. Pouze ve čtvrtém, závěrečném, dějství si Arkadinová v rámci „oslav“ zatančí s doktorem Dornem. Zmiňovaná scéna nese celkově hluboký význam – zatímco se Konstantin chystá k sebevraždě, jeho matka se vesele baví. Tanec na tento aspekt důrazněji upozorňuje. S výjimkou této chvíle se ovšem tanec na jevišti nevyskytuje.

5.7 Hudba

V divadelní inscenaci *Racek* je využito kombinace více typů scénické hudby. Hudba živá i reprodukováná, vytvářená a motivovaná fikcí, ale také hudba provozovaná vně dramatického světa. Využití v tomto představení není frekventované, přesto je velmi ilustrativně účinné.

Převážná většina hudby, která zazní v představení Stavovského divadla, je hudbou živou, produkovanou v rámci hry. Hlavní postava Konstantina doprovází některé scény, respektive situace, hrou na trubku. Velmi emotivní hra na trubku symbolizuje Konstantinovo zoufalství a beznaděj. Ve čtvrtém dějství dokonce zazní opakovaně replika „*Kost'a hraje. To znamená, že je mu smutno.*“¹¹⁸ Jedná se tak o jednoduchý prostředek, díky němuž divák proniká do nitra postavy. Hudba navíc výtečně navozuje atmosféru korespondující s konkrétní situací.

Kromě Konstantina využívají hudebních nástrojů ve hře i ostatní postavy. Již v prvním dějství hraje Saša Rašilov v roli Medvěděnka na klavír krátký úryvek z francouzského šansonu. Tato píseň je převzatá od francouzského šansoniéra a písničkáře Jacquese Brela. V inscenaci ovšem zaznívá také hudba autorská, kterou složili přímo Saša Rašilov a Jan Dolanský.

Nejvýraznější hudební prvek doprovází večírek odehrávající se ve čtvrtém dějství. Zoufalý a odevzdaný Konstantin odchází a začíná hrát na trubku, postupně se k němu přidávají ostatní postavy hrající na harmoniku, klavír a bubínek. Máša k vytvoření hudebního doprovodu využije dokonce hrací kostky. Postupně se k živé hudbě připojí

¹¹⁸ KLESTILOVÁ (2011, s. 134)

reprodukována hudba z nahrávky. Společně podporují tyto složky skutečně silný divácký zážitek.

Hudba reprodukována se vyskytuje i v jiných částech inscenace, její funkce jsou různé. Poprvé se reprodukována hudba objeví v prvním dějství, kde doplňuje premiéru Konstantinovy hry. Tato hudba je velmi výrazná a depresivní, nejsilněji jsou slyšet tóny basy. Funkcí hudebního doprovodu je v tomto případě především ilustrace a navození atmosféry.

Za účelem strukturování inscenace je hudba použita při přechodech mezi jednotlivými částmi hry. Konkrétně mezi druhým a třetím dějstvím.

Tvůrci inscenace uplatňují v inscenaci také speciální zvukové efekty vytvářené v průběhu hry pomocí rekvizit a kulis. Jedním z příkladů je výše zmiňovaná scéna čtvrtého dějství – užití hracích kostek ke zvukové produkci.

Dalším příkladem je jedna ze závěrečných scén třetího dějství. V okamžiku, kdy Trigorin rozhoduje o svém odjezdu s Arkadinovou a chystá se na cestu vlakem, doprovází svou repliku silným boucháním do železné opony. Naznačuje svou beznaděj, kterou výrazné bouchání připomínající hluk působený vlakem, zřetelně umocňuje.

Hudebních prvků není v inscenaci Racek užito mnoho, ovšem pokud jich je užito, působí o to výrazněji. Střídmost akcentuje celkové pozitivní vyznění hudební složky.

6 Výzkum spojený s divadelním představením hry *Racek*

6.1 Vymezení výzkumného cíle a hypotéz

Cílem průzkumu bylo v první řadě zjistit, která složka divadelní komunikace je pro diváka jako příjemce nejdůležitější, tj. složka, která hraje nejvýznamnější roli při rozhodovacím procesu spojeném s výběrem inscenace, kterou divák navštíví a zároveň složka, která na osobnost diváka působí nejvíce a zanechává tak nejhlubší dojem.

Dále také určit, zda frekvence navštěvování divadla ovlivňuje efektivitu procesu komunikace, jenž zprostředkovává právě divadelní představení.

A nakonec posoudit množství diváků, které opouští divadelní představení před skončením.

První část dotazníku je tvořena obecnými otázkami zaměřujícími se na pohlaví a věk respondentů, frekvenci, se kterou navštěvují divadelní představení a faktory, které nejvíce ovlivňují výběr konkrétních představení.

Druhá, nejrozsáhlejší, část obsahuje otázky týkající se přímo divadelního představení *Racek* uváděného ve Stavovském divadle. Jednotlivé otázky se soustředí na různé složky komunikace, které byly v inscenaci použity a jejich zapamatování a „pochopení“ diváky.

Poslední otázky se zabývají problematikou odchodu z divadla před koncem představení a případnými důvody pro toto jednání.

Většina otázek byla uzavřená a obsahovala 4 až 6 možností (u dvou z těchto otázek bylo možné doplnit vlastní odpověď, pokud nebyla žádná z možností vyhovující), u dvou otázek se očekávala pouze odpověď ano nebo ne a jedna otázka byla zcela otevřená – respondenti měli možnost uvést vlastní vysvětlení symbolu, který byl použit ve hře. Velká část dotazovaných bohužel v tomto případě odpověděla „nevím“, případně „nepamatuji se“.

Na základě výše uvedených cílů byly pro výzkum divadla jako prostředku audiovizuální komunikace, založený na představení hry *Racek*, stanoveny následující hypotézy:

- 1.) Nejdůležitější složkou komunikace zprostředkované divadelním představením je prvek herectví
- 2.) Zkušenější divadelní divák, tj. divák, který navštěvuje divadlo minimálně 12 x ročně, dokáže lépe interpretovat jednotlivé složky divadelní komunikace
- 3.) Divadelní divák zpravidla zhlédne celé divadelní představení, i v případě, že není s představením spokojen

Výzkumná metodika

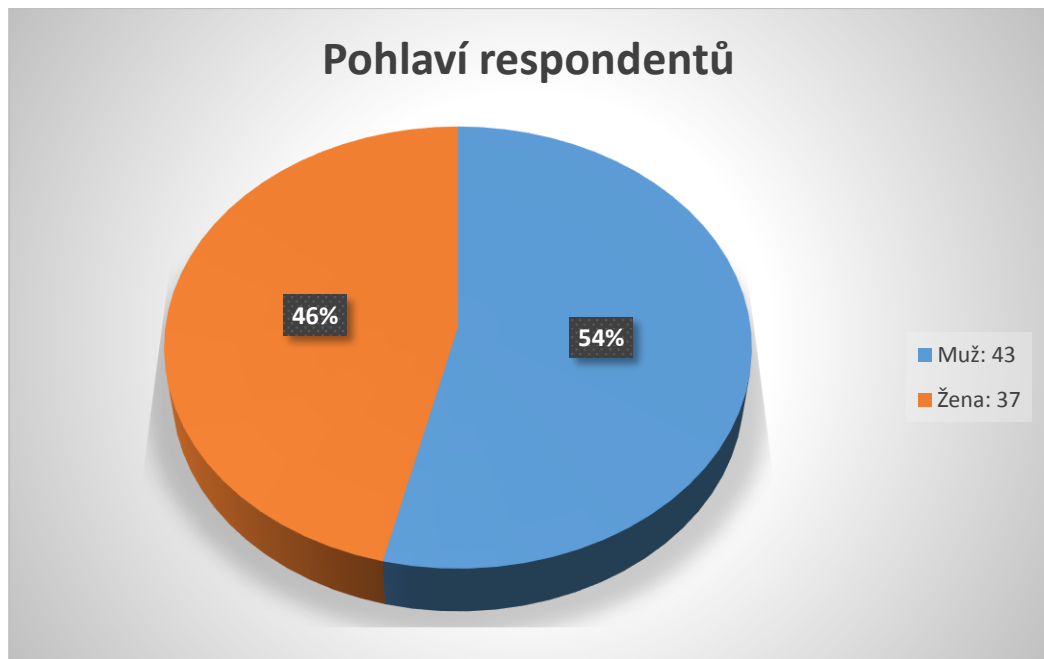
Výzkum probíhal prostřednictvím dotazníkového šetření, které bylo prováděno osobně formou rozhovoru bezprostředně po skončení představení hry *Racek*, a to ve dvou termínech – 6. listopadu a 10. prosince 2014. K výzkumu bylo nezbytné využít dvou termínů z důvodu omezených možností tázajících. Většina respondentů nebyla ochotna setrvávat po představení v divadle po delší dobu, tudíž nebylo možné oslovit dostatečný počet respondentů v jednom termínu. Cílem každé tazatelky bylo oslovit 8 respondentů. Výzkumu se účastnilo 5 tazatelek. Na dotazník odpovědělo 6. listopadu 39 respondentů a 10. prosince 41 respondentů. Vzhledem ke způsobu provádění výzkumu byla návratnost dotazníků 100%.

Výzkumný vzorek byl tvořen diváky obou pohlaví různých věkových kategorií. Respondenti byli vybíráni náhodně tak, aby bylo pokryto co nejširší spektrum účastníků. Respondenti byli oslovováni již před představením či během přestávky, aby bylo možné po skončení rozhovor provést.

Dotazník byl složen z 15 otázek, 11 z nich bylo uzavřených, 3 polootevřené a 1 otevřená. Celkově trvalo vyplnění dotazníku přibližně 5 – 10 minut.

6.2 Výsledky výzkumu

Graf 1: Pohlaví respondentů



Graf číslo jedna znázorňuje celkové množství mužů a žen, které se účastnilo výzkumu. Z celkového počtu 80 dotazovaných bylo 54 % mužů (tedy celkem 43 zúčastněných) a 46 % žen (což znamená 37 dotazovaných). Rozdíl mezi výslednými hodnotami se tedy dá považovat za nepatrný.

Graf 2: Věk respondentů

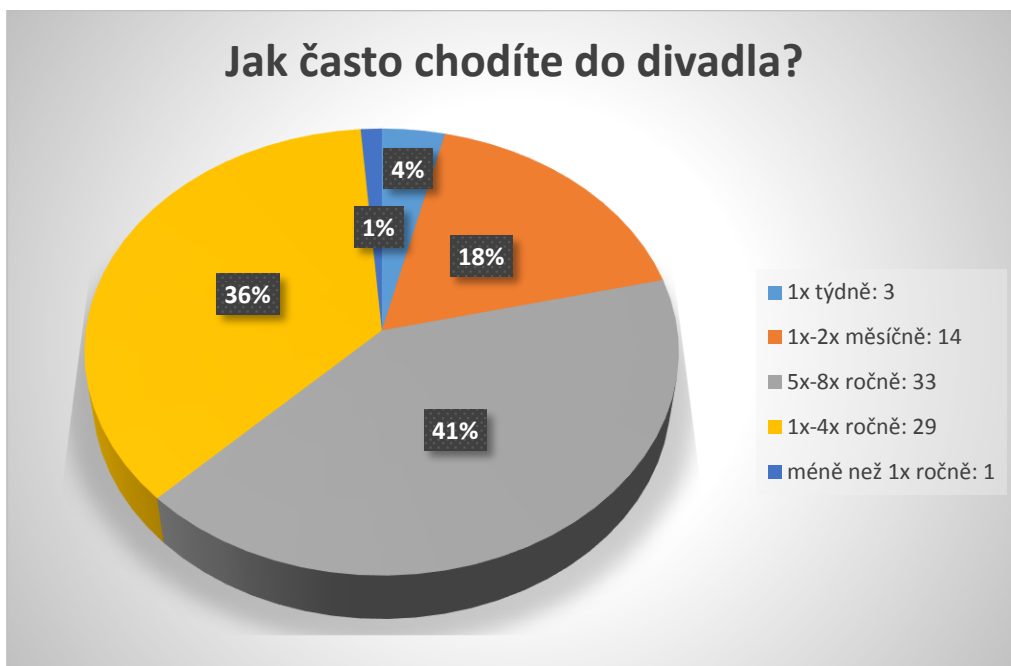


Graf číslo dvě zobrazuje věkové rozložení respondentů. Nejpočetnější skupinou mezi dotazovanými jsou osoby ve věku 31 až 45 let. Z této věkové kategorie na otázky dotazníku odpovědělo 26 osob, což představuje 33 % z celkového počtu dotazovaných. Další početnou kategorií je věkové rozmezí 46 až 60 let, které má ve výzkumu 21 zástupců, tedy 26 % všech respondentů. Podobného výsledku dosáhla kategorie 18 až 30 let – 19 respondentů, tj. 24 %.

Výrazně méně diváků a respondentů je zařazeno ve dvou zbývajících (krajních) kategoriích. Z kategorie nezletilých, tedy osob mladších 18 let vyplnilo dotazník jen 9 osob (11 % z celkového počtu) a z kategorie 61 let a více se výzkumu účastnilo 5 osob (6 % z celkového počtu). Tento výsledek může být mírně ovlivněn typem hry, celkově však pravděpodobně odpovídá věkovému spektru návštěvníků divadel. U některých her je vyšší účast lidí starších 60 let. U mladistvých bohužel převládají většinou jiné zájmy (ovšem zcela určitě ne u všech).

Co se týče rozložení mužů a žen, odpovídalo z první kategorie (méně než 18 let) 5 mužů a 4 ženy, ve druhé kategorii (18-30 let) 11 mužů a 8 žen, ve třetí kategorii (31-45 let) 14 mužů a 12 žen, ve čtvrté kategorii (46-60 let) 11 mužů a 10 žen a z páté kategorie (nad 60 let) 2 muži a 3 ženy.

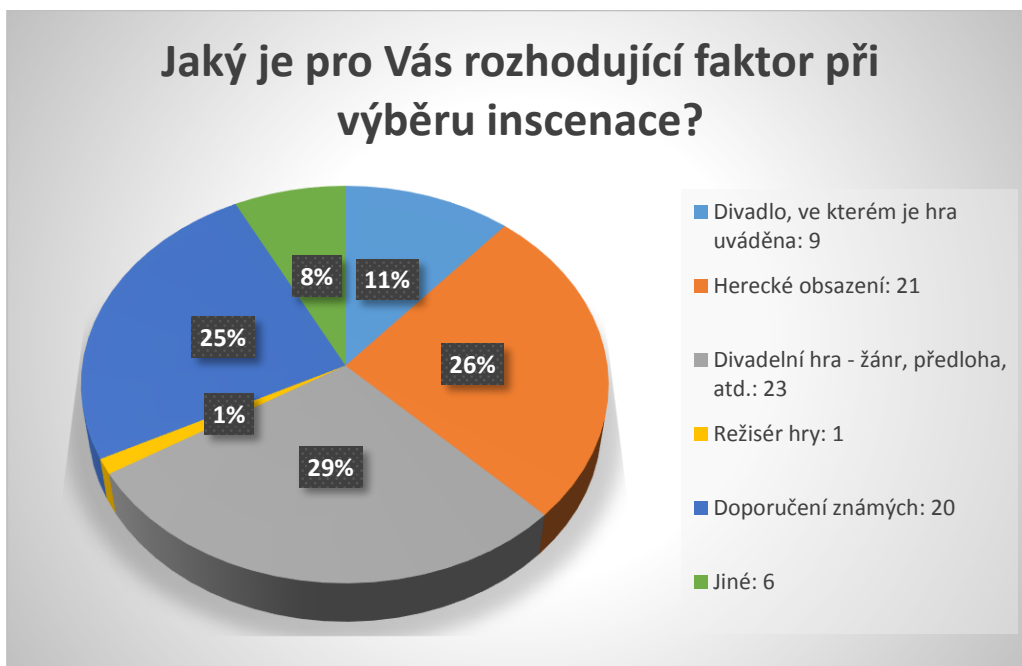
Graf 3: Frekvence návštěvnosti divadla



Výše znázorněný graf (č. 3) je věnován frekvenci návštěv divadelních představení. Výsledky tohoto grafu lze považovat za uspokojivé, jelikož prokazují poměrně vysokou návštěvnost divadel. Celkově navštěvuje divadlo 41 % dotazovaných 5x-8x ročně, 36 % dotazovaných 1x-4x ročně, 18 % dotazovaných 1x-2x měsíčně, 4 % dotazovaných 1x týdně a pouze 1 % dotazovaných méně než 1x ročně. Z těchto výsledků je rozložení věkových skupin a mužů a žen následující:

- 1x týdně navštěvují divadlo – 2 muži a 1 žena, věkové kategorie 18-30, 46-60 a 61 a více
- 1x-2x měsíčně navštěvuje divadlo – 6 mužů a 8 žen, 1 z věkové kategorie mladší 18 let, 2 z věkové kategorie 18-30 let, 7 z věkové kategorie 30-45 let a 4 z věkové kategorie 45-60 let
- 5x-8x ročně navštěvuje divadlo – 17 mužů a 16 žen, 3 z nich jsou mladší 18 let, 8 je ve věku 18-30 let, 12 ve věku 31-45, 8 ve věku 46-60 let a 2 ve věku více než 60 let
- 1x-4x ročně navštěvuje divadlo – 17 mužů a 12 žen, z toho 5 mladších 18 let, 8 ve věku 18-30 let, 6 ve věku 31-45 let, 8 ve věku 46-60 let a 2 nad 60 let
- méně než 1x ročně navštěvuje divadlo 1 muž ve věku 31-45 let

Graf 4: Faktory ovlivňující rozhodnutí diváků při výběru inscenace



Čtvrtý graf ukazuje výsledky otázky číslo 4, která se zaměřila na faktory, které nejvíce ovlivňují výběr inscenace. Respondenti byli požádáni, aby si zvolili jeden faktor, který je pro ně nejvíce důležitý, přesto 2 dotazovaní uvedli, že je pro ně na stejné úrovni více různých faktorů. Jejich odpověď proto byla zařazena mezi jiné.

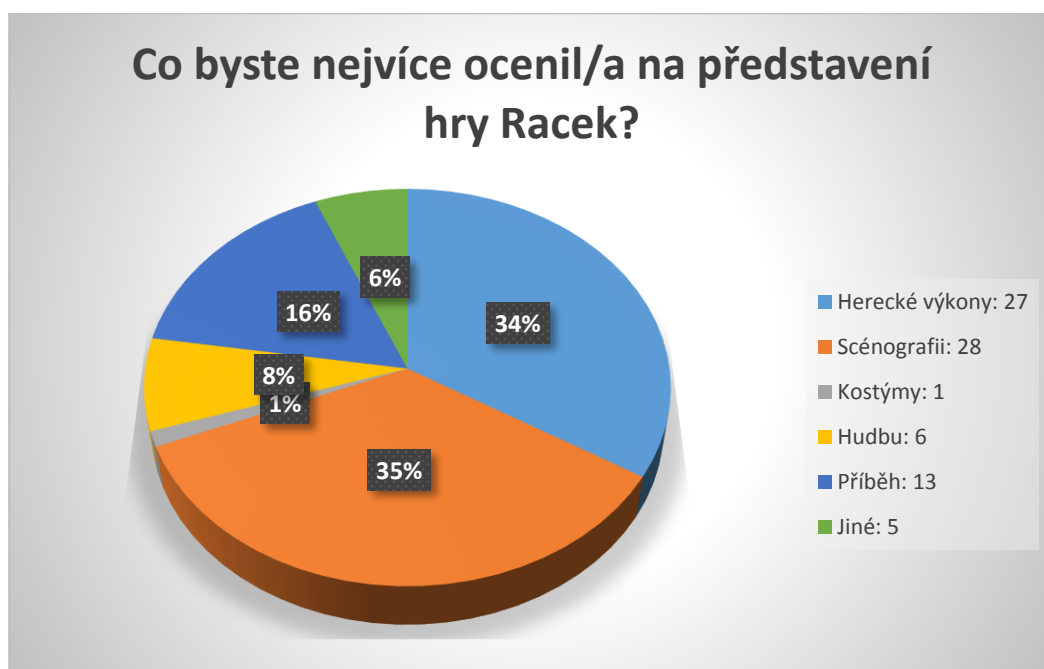
Celkově byla nejdůležitějším faktorem „zvolena“ samotná divadelní hra, kterou ve své odpovědi uvedlo 23 respondentů (29 % všech dotazovaných), téměř stejnou důležitost získalo herecké obsazení, které zvolilo 21 respondentů (26 % dotazovaných) a doporučení známých, které vybralo 20 respondentů (25 % dotazovaných). Vzhledem k velmi nízkému rozdílu je možné těmto třem variantám přikládat stejný význam.

Výrazně nižší procento respondentů je při svém výběru ovlivněno tím, ve kterém divadle je inscenace uváděna – pouhých 9 respondentů (tedy 11 %). Jen jeden divák z 80 dotazovaných (1,25 %) přihlíží k tomu, kdo je režisérem dané hry.

Šestkrát byla zvolena varianta jiné (celkem 8 %), která zahrnuje odpovědi – 2x kombinace více faktorů, 2x recenze, 1x různé a 1x slevové poukazy (tj. poukazy díky nimž je možné zakoupit dvě vstupenky za cenu jedné).

Z odpovědí vyplývá, že není možné určit jeden rozhodující faktor.

Graf 5: Co byste ocenil/a na představení hry *Racek*?



Na grafu číslo pět vidíme, co diváci nejvíce oceňují konkrétně na představení *Racek* uváděném ve Stavovském divadle. Nejvíce vyzdvihoaná je scénografie, která zaujala 28 dotazovaných (celých 35 %), těsně na druhém místě jsou herecké výkony, které uvedlo 27 dotazovaných (34 %). Mezi těmito prvky a ostatními faktory je poměrně velký rozdíl. Příběh ocenilo 13 dotazovaných (16 %), hudbu 6 dotazovaných (8 %), jiné 5 dotazovaných (6 %) a kostýmy 1 dotazovaný (1 %). Odpověď jiné zahrnuje kombinaci více složek – 4 respondenti zvolili dvě možnosti – dva z nich scénografii a hudbu, jeden scénografii a kostýmy a jeden scénografii a herecké výkony. 1 respondent zvolil 3 možnosti – herecké výkony, scénografii a příběh. Pokud připočteme i tyto odpovědi, stále je nejvíce zmiňovaná scénografie, následovaná hereckými výkony.

Tento výsledek dokazuje úspěch scénografického počínu souboru Stavovského divadla v rámci divadelní inscenace hry *Racek*, který je natolik výrazný a vydařený, že jej diváci v hojném počtu oceňují. Scénografie v jiných případech zcela jistě není složkou, které by si diváci nejvíce všímali.

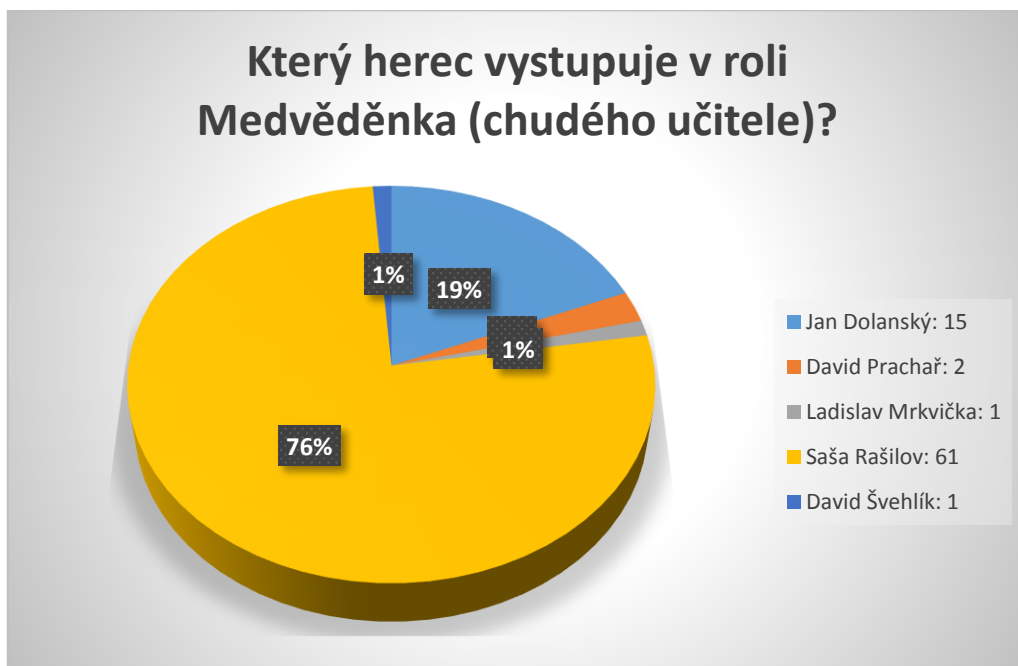
Graf 6: Kolik herců z představení *Racek* byste dokázal/a vyjmenovat?



U šesté otázky byla nezbytná kontrola tazatelek. Respondenti byli požádáni, aby vyjmenovali představitele všech rolí ze hry *Racek*. Výše znázorněný graf uvádí výslednou „úspěšnost“. 36 z nich, tedy 45 % respondentů, bylo schopných správně vyjmenovat 6-8 ze všech deseti herců. O trochu méně úspěšných bylo 26 respondentů (tj. 33 %), kterým se podařilo vyjmenovat 3-5 herců. Velmi úspěšných bylo 10 respondentů (tj. 12 %), kteří vyjmenovali 9-10 herců vystupujících ve hře *Racek*. Naopak méně úspěšných bylo 8 respondentů, kterým se buď nepovedlo správně určit ani jednoho herce, nebo vyjmenovat správně maximálně dva herce.

Tato otázka je první ze série otázek zaměřených na komparaci vlivu jednotlivých složek divadelní komunikace na osobu diváka. Míru jeho vnímání, zapamatování a interpretace jednotlivých složek.

Graf 7: Který herec vystupuje v roli Medvěděnka?



Graf číslo sedm zachycuje odpovědi respondentů na otázku, který herec vystupuje v roli Medvěděnka. Naprostá většina respondentů – 76 %, tedy 61 dotazovaných, označila správně odpověď D, tudíž jméno Saši Rašilova. Zbývajících 24 % (19 respondentů) neznalo správnou odpověď. 15 respondentů se domnívalo, že v roli Medvěděnka vystupoval Jan Dolanský, který ztvárnil hlavní roli Konstantina. Dva respondenti považovali za správnou odpověď Davida Prachaře, který ve hře vystupoval jako známý spisovatel Trigorin. Jeden respondent zvolil Davida Švehlíka, který ve hře vůbec nevystupoval. Tuto možnost zvolil muž ve věku 46 až 60 let, který navštěvuje divadlo 1x-4x ročně.

Správnou odpověď tedy zvolili:

- 3 respondenti navštěvující divadlo 1x týdně, tj. 100 % z této kategorie
- 12 respondentů navštěvujících divadlo 1x-2x měsíčně, tj. 86 % z této kategorie
- 28 respondentů navštěvujících divadlo 5x-8x ročně, tj. 85 % z této kategorie
- 17 respondentů navštěvujících divadlo 1x-4x ročně, tj. 59 % z této kategorie
- 1 respondent navštěvující divadlo méně než 1x ročně, tj. 100 % z této kategorie

Graf 8: Pamatujete si, jaký kostým měl na sobě Konstantin v prvním dějství?

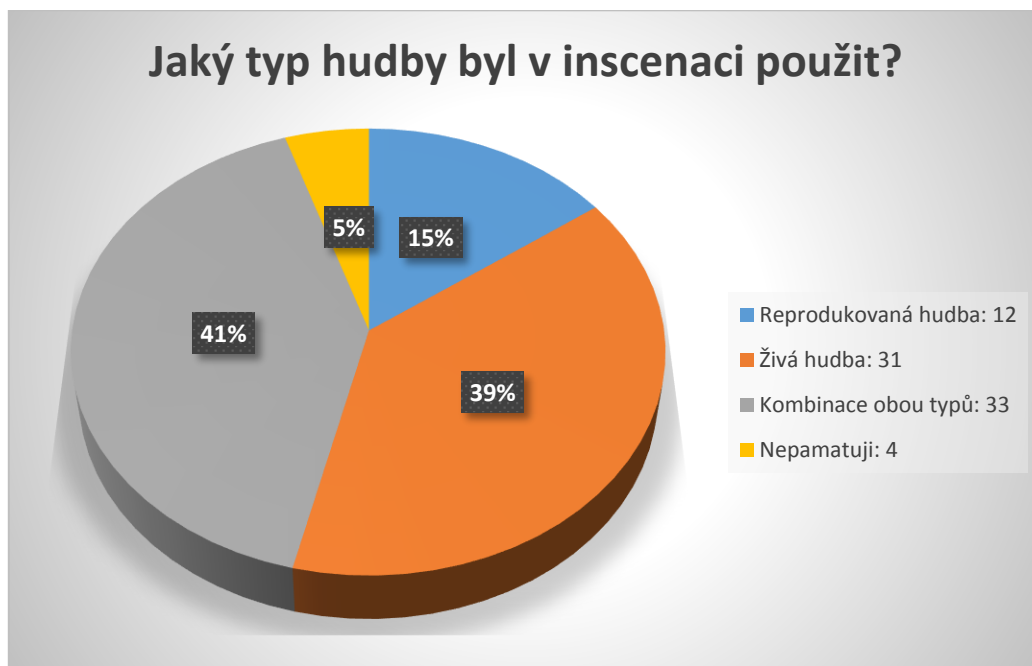


Odpovědi na další otázku prověřující diváckou pozornost znázorňuje graf číslo osm. I v tomto případě byla nutná přítomnost tazatelek ověřujících správnost odpovědi respondentů. Překvapivě si správnou odpověď vybavilo pouze 28 respondentů. Tento počet představuje 35 % ze všech respondentů. Většina (65 %, 52 respondentů) tedy odpověděla špatně.

Správně odpověděli:

- 2 respondenti navštěvující divadlo 1x týdně, tj. 67 % z této kategorie
- 13 respondentů navštěvujících divadlo 1x-2x měsíčně, tj. 93 % z této kategorie
- 12 respondentů navštěvujících divadlo 5x-8x ročně, tj. 36 % z této kategorie
- 1 respondent navštěvující divadlo 1x-4x ročně, tj. 3 % z této kategorie

Graf 9: Jaký typ hudby byl v inscenaci použit?



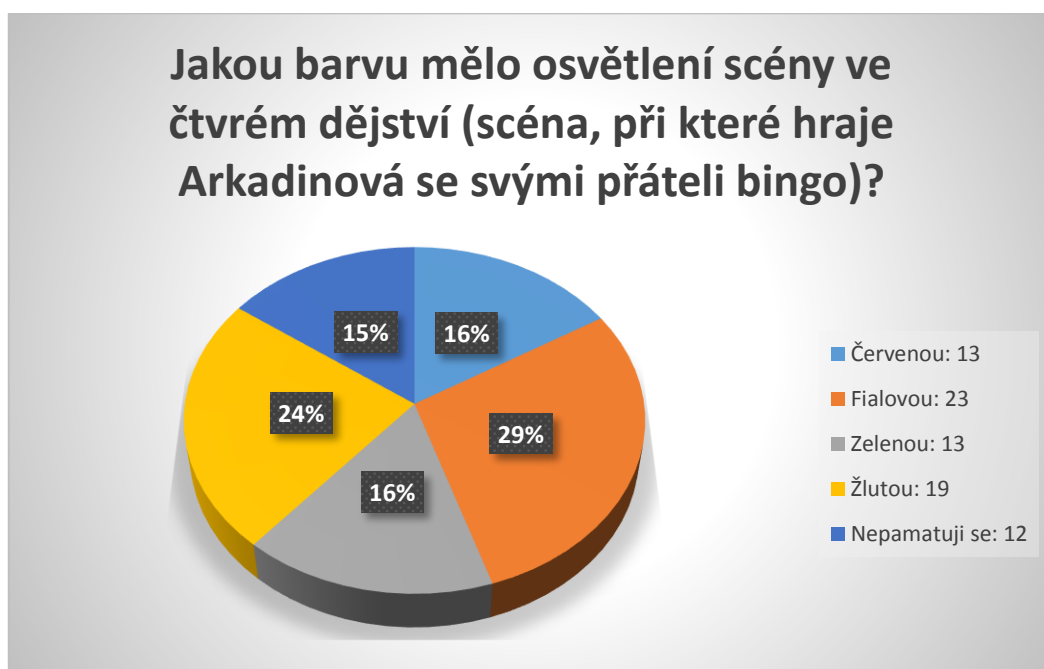
Graf číslo devět odhaluje zajímavou skutečnost – odpověď „b“ (živou hudbu) a odpověď „c“ (kombinaci živé a reprodukové hudby) zvolil téměř identický počet respondentů, ačkoliv správná je pouze odpověď „c“. Z tohoto výsledku je zřetelný vliv živé hudby na vnímání recipientů (diváků). Celých 39 % dotazovaných (tedy 31 diváků) správně vnímalo živou hudbu, která se na scéně objevila, nicméně zcela vytěsnilo hudbu reprodukovanou.

15 % ze všech respondentů (12 diváků) naopak uvedlo v dotazníku pouze hudbu reprodukovanou. 5 % respondentů (4 diváci) si nepamatovalo vůbec, jaká hudba byla použita.

Správnou odpověď vybralo 33 diváků (tj. 41 %), mezi nimi bylo:

- 3 respondenti navštěvující divadlo 1x týdně, tj. 100 % z této kategorie
- 14 respondentů navštěvujících divadlo 1x-2x měsíčně, tj. 100 % z této kategorie
- 13 respondentů navštěvujících divadlo 5x-8x ročně, tj. 39 % z této kategorie
- 3 respondenti navštěvující divadlo 1x-4x ročně, tj. 10 % z této kategorie

Graf 10: Jakou barvu mělo osvětlení scény čtvrtém dějství?

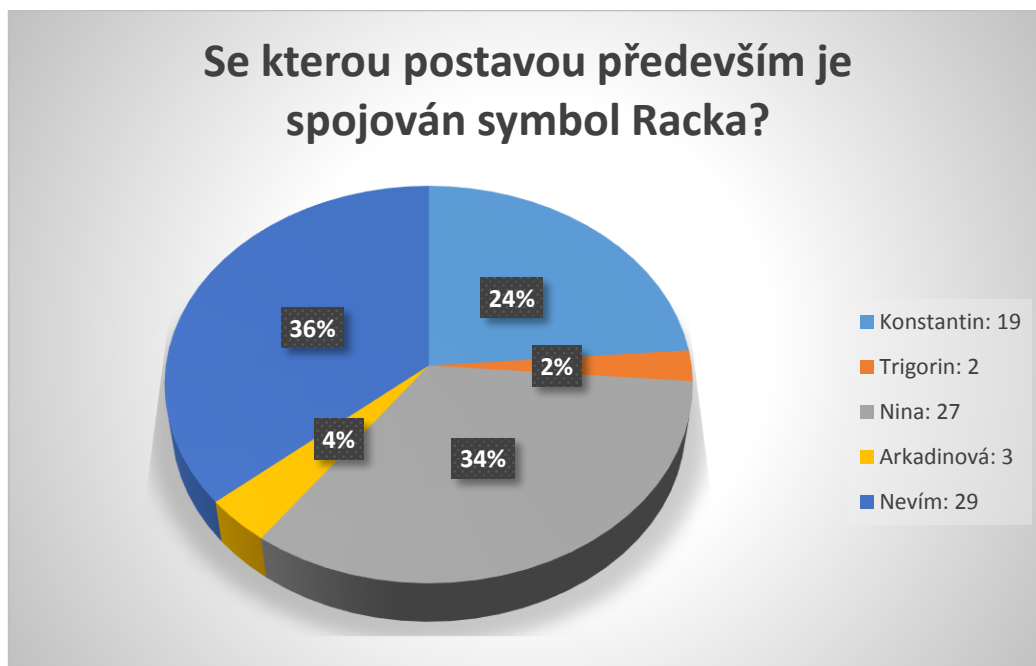


Na grafu číslo deset je znázorněno procentuální rozložení odpovědí respondentů na otázku, jakou barvu mělo osvětlení scény ve čtvrtém dějství. Již tento graf prokazuje, že světelná složka představení je diváky méně vnímaná. Přestože nejvíce volená byla správná odpověď, rozložení mezi správnou odpovědí a dalšími možnostmi je téměř rovnoměrné. Právě 23 respondentů (29 %) určilo fialovou (ta byla skutečně ve čtvrtém dějství použita), 19 respondentů (24 %) označilo barvu žlutou, shodný počet 13 respondentů (16 %) získaly dvě možnosti – červená a zelená a 12 respondentů (15 %) si barvu osvětlení nepamatovalo.

Z 23 respondentů, kteří určili barvu správně, byli:

- 2 respondenti navštěvující divadlo 1x týdně, tj. 67 % z této kategorie
- 11 respondentů navštěvujících divadlo 1x-2x měsíčně, tj. 79 % z této kategorie
- 8 respondentů navštěvujících divadlo 5x-8x ročně, tj. 24 % z této kategorie
- 2 respondenti navštěvující divadlo 1x-4x ročně, tj. 6,9 % z této kategorie

Graf 11: Se kterou postavou je spojován symbol Racka?



Z grafu číslo 11 můžeme vyčíst odpovědi respondentů na další z řady otázek ověřujících diváckou pozornost a interpretaci. V tomto případě se jedná o odpovědi na otázku, se kterou postavou je spojován symbol Racka, který se ve hře objevuje a podle něž je celá hra pojmenována. U této otázky už je zřejmá problematika polysémantiky jednotlivých znaků divadelních představení, vždy záleží na interpretaci každého jednotlivého diváka. Přesto v tomto případě se dá určit správná odpověď, kterou je postava Niny. Tuto možnost zvolilo 27 dotazovaných (celkově 34 %), další postavou, se kterou byl symbol spojován je postava Konstantina, toho označilo 19 dotazovaných (celkově 24 %). Zbývající dvě postavy získaly jen nepatrné procento hlasů – Arkadinovou vybrali 3 respondenti (4 %), Trigorina 2 respondenti (2 %). Nejvíce respondentů, 29 respondentů (36 %), ovšem zvolilo odpověď „e“, tedy variantu nevím. Tuto odpověď lze považovat jednoznačně za nejhorší, jelikož dokazuje to, že divák hru vnímá spíše pasivně. Nepřemýšlí o ní.

Z 27 respondentů, kteří správně zvolili postavu Niny, byli:

- 3 respondenti navštěvující divadlo 1x týdně, tj. 100 % z této kategorie
- 11 respondentů navštěvujících divadlo 1x-2x měsíčně, tj. 79 % z této kategorie
- 11 respondentů navštěvujících divadlo 5x-8x ročně, tj. 33 % z této kategorie
- 2 respondenti navštěvující divadlo 1x-4x ročně, tj. 6,9 % z této kategorie

Graf 12: Jak chápete symbol kruhu, který se objeví na konci hry?



Výsledky poslední otázky orientované na diváckou interpretaci jsou uvedeny v grafu číslo 12. Vzhledem k tomu, že se jednalo o otevřenou otázku a odpovědi byly rozdílné, nejsou v grafu uvedeny všechny možnosti, pouze zda divák uvedl význam kruhu či nikoli. U této otázky nebyla hledána správná odpověď, možností vysvětlení tohoto prvku je jistě mnoho. Cílem bylo pouze zjistit, jak velké procento diváků reflektuje zhlédnuté představení. Mezi odpověďmi se nejčastěji vyskytovaly následující možnosti – symbol nešťastné lásky, symbol osudu, kterému nemůžeme uniknout, symbol smrti.

Různé interpretace uvedlo 36 respondentů (tedy 45 % dotazovaných). Více než polovina dotazovaných (44 respondentů, 55 %) však neuvedla žádný výklad pro tento symbol nebo si prvku vůbec nevšimla.

Mezi respondenty, kteří uvedli jakýkoli význam symbolu, byli:

- 3 respondenti navštěvující divadlo 1x týdně, tj. 100 % z této kategorie
- 13 respondentů navštěvujících divadlo 1x-2x měsíčně, tj. 93 % z této kategorie
- 15 respondentů navštěvujících divadlo 5x-8x ročně, tj. 45 % z této kategorie
- 5 respondentů navštěvujících divadlo 1x-4x ročně, tj. 17 % z této kategorie

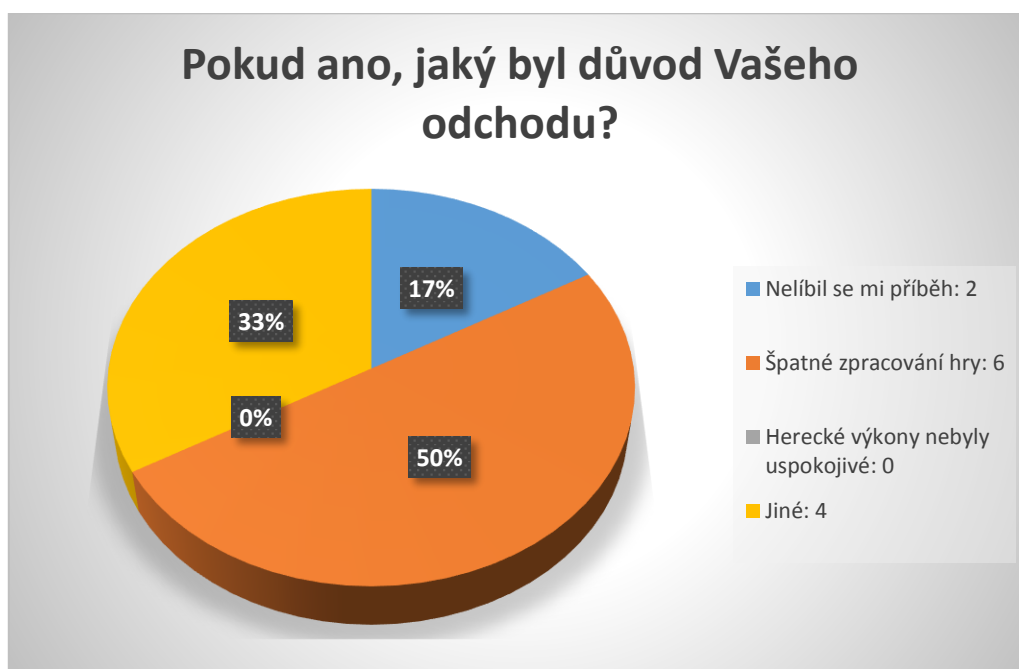
Graf 13: Odešel/odešla jste někdy z divadla před koncem představení?



Graf číslo 13 zobrazuje počet respondentů majících zkušenost s odchodem z divadla před skončením představení. K takovému jednání se přihlásilo 12 respondentů z 80 dotazovaných, tedy pouhých 15 %. Zbývajících 68 respondentů (85 % ze všech dotazovaných) uvedlo, že v divadle setrvalo vždy až do konce, i v případě, že hra (zpracování, herecké výkony, či jiný faktor) neodpovídala jejich očekávání.

Tento výsledek dokazuje, že převážná většina diváků, rozhodne-li se pro návštěvu určité inscenace, zhlédne tuto inscenaci celou.

Graf 14: Jaký byl důvod Vašeho odchodu?



Graf 14 zachycuje důvody předčasného odchodu z divadla pouze 12 respondentů. Tedy respondentů, jež v předchozí otázce vybrali odpověď „ano“. Zbytek respondentů na tuto, ani na následující, otázku neodpovídal.

Z 12 respondentů uvedlo přesně 50 % (6 respondentů) jako důvod svého odchodu špatné zpracování hry, 2 respondenti (17 %) tak učinili, neboť se jim nelíbil příběh a 4 respondenti (33 %) zvolili možnost „jiné“. Mezi jiné důvody uvedli většinou kombinaci více výše zmíněných důvodů. 2 respondenti se rozhodli pro volbu špatného zpracování v kombinaci se špatnými hereckými výkony, jeden zvolil špatný příběh v kombinaci se špatným zpracováním hry a 1 respondent uvedl zcela odlišný motiv, jímž byla „recese“ spojená s odchodem z divadla v průběhu školní návštěvy divadla. Tento motiv nelze považovat za relevantní pro potřeby výzkumu, jelikož jej nelze považovat za běžný podnět ovlivňující divadelního diváka.

Graf 15: Jaké procento představení jste opustil/a před koncem?



Poslední graf číslo 15 ilustruje množství představení, které diváci opustili dříve, než tato představení skončila. Z 12 respondentů jenž uvedli, že mají tuto zkušenost, převážná většina opouští (či opustila) méně než 1 ze 100 představení, které zhlédne. Z toho vyplývá, že procento představení, jež diváci opustí, je skutečně minimální.

25 % z 12 dotázaných (3 respondenti) opustí 1 až 2 představení ze 100 a 17 % (2 respondenti) uvedli frekvenci vyšší, tedy 1 až 2 představení z 50. Přesto tato frekvence není vyšší než 4 % všech navštívených představení.

6.3 Shrnutí výsledků výzkumu

První hypotéza

Na základě výzkumu se nepodařilo potvrdit první hypotézu, jež zněla následovně – pro diváka je nejdůležitější složkou komunikace zprostředkované divadelním představením prvek herectví.

Jak ukázaly odpovědi na otázku číslo 4, herecké obsazení je jedním z hlavních rozhodujících faktorů pro výběr inscenace, nicméně divácká volba je ovlivněna přibližně stejnou mírou divadelní předlohou nebo doporučením známých.

Rovněž pátá otázka nepotvrdila první hypotézu. Ačkoli herecké výkony byly oceněny 34 % respondentů, nejednalo se o nejvíce oceňovanou složku. V tomto případě se ukázalo, že divák si nejvíce cení originality a inovací (jsou-li vydařené). U představení hry *Racek* konkrétně scénografie.

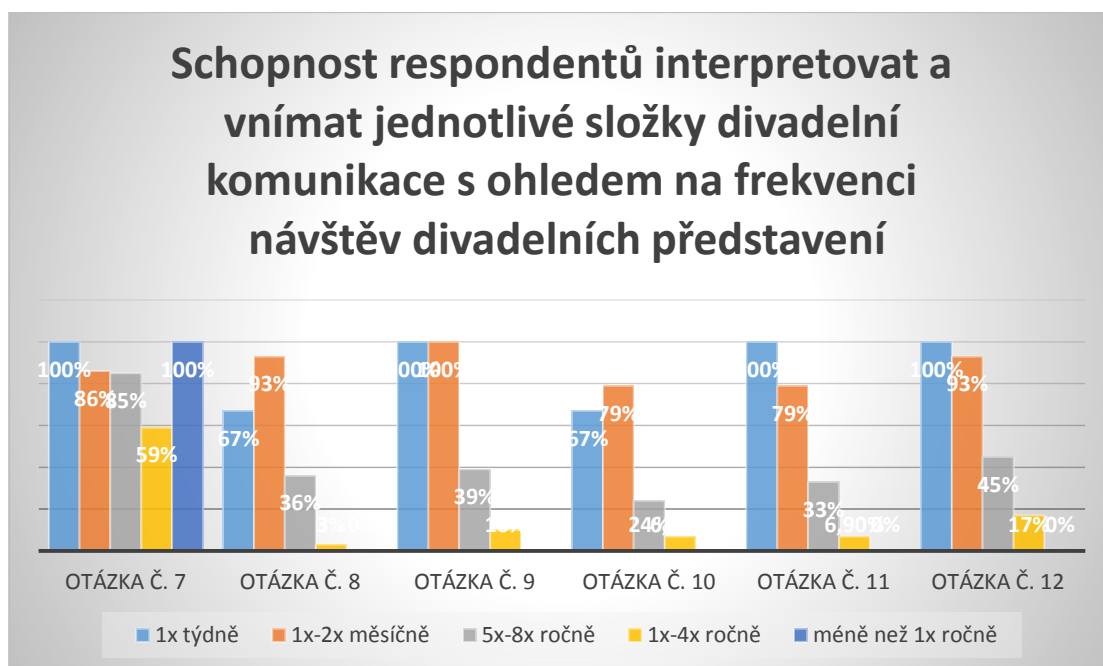
Šestá a sedmá otázka sice potvrdila předpoklad herectví jakožto nejlépe zapamatovatelné a tudíž nejefektivnější složky divadelní komunikace, nicméně tento fakt nemůže být považován za dostatečný k potvrzení platnosti hypotézy.

Druhá hypotéza

Druhá hypotéza, jež předpokládá, že zkušenější divadelní divák, tj. divák, který navštěvuje divadlo minimálně 12 x ročně, dokáže lépe interpretovat jednotlivé složky divadelní komunikace, byla potvrzena.

Úspěšnost respondentů jednotlivých kategorií u odpovědí na otázky 7 až 12 je znázorněna na grafu číslo 16. Z tohoto grafu je zřejmé, že úspěšnost klesá s ohledem na množství představení, které divák během jednoho roku zhlédne. Zatímco „zkušenější“ diváci vnímají všechny složky představení a dokáží jim přiřadit význam, méně zkušený divák se soustředí především na hereckou složku a ostatní složky vnímá spíše podvědomě, aniž by jim přiřádal větší význam. Což dokazují i výsledky u otázce číslo 7, u které není rozdíl úspěšnosti jednotlivých kategorií natolik výrazná – tato otázka se zaměřovala na hereckou složku. Kdežto u otázek 8-12 týkajících se ostatních prvků je již rozdíl zřejmý.

Graf 16:: Schopnost respondentů interpretovat a vnímat jednotlivé složky divadelní komunikace s ohledem na frekvenci návštěv divadelních představení



Třetí hypotéza

Rovněž třetí hypotéza byla potvrzena. Divadelní divák zpravidla zhlédne celé představení i v případě, že není s představením spokojen.

Tuto hypotézu potvrdilo 85 % všech dotázaných. Tito respondenti uvedli, že ačkoli v některých případech nesplňovalo představení jejich očekávání či představy, setrvali v divadle až do konce. Důvodů k tomuto jednání může být mnoho. Jedním z hlavních je charakter divadelní instituce, který vyžaduje slušné chování.

Divadlo tak, jako jeden z mála prostředků audiovizuální komunikace, má jedinečnou moc zapůsobit na diváka i přesto, že se mu nepovede zaujmout jeho pozornost hned od začátku.

ZÁVĚR

Cílem této práce bylo popsat divadlo jako prostředek audiovizuální komunikace sloužící ke specifické formě komunikace, vymezit specifika tohoto způsobu komunikace a posoudit vliv působení divadelní komunikace na diváka. Teoretická východiska měla být dokázána na konkrétních příkladech z divadelní hry *Racek*. Následně pomocí kvantitativního průzkumu měly být potvrzeny nebo vyvráceny následující hypotézy:

1.) Nejdůležitější složkou komunikace zprostředkované divadelním představením je prvek herectví

2.) Zkušenější divadelní divák, tj. divák, který navštěvuje divadlo minimálně 12 x ročně, dokáže lépe interpretovat jednotlivé složky divadelní komunikace

3.) Divadelní divák zpravidla zhlédne celé divadelní představení, i v případě, že není s představením spokojen.

Dotazníkové šetření bylo shledáno nedostačujícím k potvrzení první hypotézy. Z odpovědí respondentů na stanovené otázky nelze určit jednoznačný závěr. V tomto případě by zřejmě bylo vhodnější zařadit do dotazníkového šetření větší spektrum otázek zkoumající tuto problematiku.

Druhá i třetí hypotéza byla na základě výzkumu potvrzena. Z dotazníkového šetření jednoznačně vyplývá skutečnost, že čím častěji chodí diváci do divadla, tím lépe dokáží interpretovat jednotlivé prvky a symboly divadelní komunikace. Tento jev může být ovlivněn nejen zkušeností diváka, ale také jeho zájmy a intelektuálním zaměřením. Zatímco divák navštěvující divadlo zřídka věnuje svou pozornost a svůj čas pravděpodobně jiným aktivitám, pravidelní diváci mají zájmy uměleckého zaměření, čímž je výrazně ovlivněna celková schopnost vnímání prvků umělecké řeči. Tento předpoklad ovšem nelze na základě provedeného výzkumu verifikovat, mohl by tedy být předmětem dalšího zkoumání.

Rovněž třetí hypotéza byla prostřednictvím průzkumu potvrzena a dokazuje tak potenciální sílu vlivu divadelního představení. Ačkoli ostatní média dokáží oslovit větší množství příjemců nezávisle na čase a místě, mohou stejně snadno o své diváky přijít, nepodaří-li se jim zaujmout jejich pozornost. Vzhledem k charakteru divadelního představení, jež byl popsán v teoretické části této práce, jsou možnosti divadelního působení na osobu diváka skutečně unikátní a nenahraditelné žádným jiným médiem.

Zatímco tato práce se soustředila převážně na divadlo jako prostředek audiovizuální komunikace a pouze okrajově porovnávala toto médium s filmovou produkcí, pozornost by si jistě zasloužilo hlubší vymezení divadla v komparaci s ostatními (masovými) médii.

Tuto problematiku by bylo také možné dále rozšířit o zkoumání divadelního představení z druhé strany komunikačního procesu, tedy od jeho vysílatele, tj. tvůrců divadelního představení. Předmětem zkoumání by byl vliv této komunikace především na herce, ale také ostatní osoby podílející se na tvorbě divadelní inscenace a vnímání zpětné vazby vysílané diváky.

Závěrem lze říci, že divadlo vždy bylo, je a bude jedinečným a nenahraditelným prostředkem umělecké audiovizuální komunikace, i přestože se jeho pozice ve společnosti stále mění.

SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

Seznam použitých českých zdrojů:

BALAJKA, Bohuš. *Přehledné dějiny literatury*. Praha: Fortuna, 2000. ISBN 80-7168-717-0.

BARTOŠ, Zdeněk. *Divadlo a iluze*. Praha: KANT, 2011. ISBN 978-80-7437-061-8.

BROCKETT, Oscar G. a [z anglického originálu přeložil Milan LUKESŠ]. *Dějiny divadla*. 2. vyd. Praha: Lidové noviny, 2001. ISBN 80-710-6532-3.

CINDLEROVÁ, Jana. *Slovo a obraz na scéně: generační příspěvek k současné dramaturgii*. 1. vyd. Praha: Kant, 2010, 219 s. Disk. Velká řada, sv. 14. ISBN 978-807-4370-342.

CÍSAŘ, Jan. *Česká divadelní tradice: mýtus, nebo živá skutečnost?*. 1. vyd. Praha: Kant, 2011, 163 s. Disk, sv. 17. ISBN 978-807-4370-519.

GRONEMYER, Andrea. *Divadlo*. Vyd. 1. Brno, 2004, 192 s. ISBN 80-251-0208-4.

JANDOUREK, Jan. *Sociologický slovník*. Vyd. 1. Praha: Portál, 2001, 285 s. ISBN 80-717-8535-0.

JIRÁK, Jan a Barbara KÖPPLOVÁ. *Masová média*. Vyd. 1. Praha: Portál, 2009, 413 s. ISBN 978-807-3674-663.

KAZDA, Jaromír. *Kapitoly z dějin divadla*. Vyd. 1. Jinočany: H, 1998, 249 s. ISBN 80-860-2225-0.

KLESTILOVÁ, Iva. *Anton Pavlovič Čechov, Racek*. Praha: Národní divadlo, 2011. ISBN 978-80-7258-373-7.

KOL, Miloslav Klíma a a Editor Jan DVOŘÁK. *Divadlo a interakce: sborník prací k tématu výzkumného úkolu Interakce jevištních složek / komponentů (GA ČR - grantový projekt č. 408/06/0114)*. Vyd. 1. V Praze: Pražská scéna ve spolupráci s katedrou alternativního a loutkového divadla Divadelní fakulty AMU, 2006, 233 s. ISBN 80-861-0251-3.

KOTTE, Andreas. *Divadelní věda: úvod*. 1. vyd. Překlad Jana Slouková. Praha: Kant, 2010, 216 s. Disk, sv. 13. ISBN 978-807-4370-199.

KOUBSKÁ, Vlasta. *Divadelní kostým: absolventi "Tröstovy katedry" scénografie DAMU = Theatre costume : graduates of "Tröster's department" of scenography at DAMU*. 1. vyd. V Praze: Akademie múzických umění, 2013, 236 s. ISBN 978-80-7331-295-4.

MARTINEC, Václav. *Herecké techniky a zdroje herecké tvorby: příručka pro adepty a studenty herectví*. 1. vyd. Editor Jan Dvořák. Praha: Pražská scéna, 2003, 191 s. Teatrolgie, sv. 6. ISBN 80-706-8171-3.

MCQUAIL, Denis. *Úvod do teorie masové komunikace*. Vyd. 4. rozš. a přeprac. Překlad Hana Antonínová. Praha: Portál, 2009, 639 s. ISBN 978-807-3675-745.

MIKULÁŠTÍK, Milan. *Komunikační dovednosti v praxi*. Vyd. 1. Praha: Grada, 2003, 361 s. ISBN 80-247-0650-4.

MLÍKOVSKÁ, Jiřina. *O choreografii: Výklady a etudy*. Praha: IPOS-ARTAMA, 1996, 48 s. ISBN 80-7068-086-5.

MORAN, Nick. *Světelný design pro divadlo, koncerty, výstavy a živé akce*. Vyd. 1. Praha: Institut umění, Divadelní ústav, 2010, 240 s. ISBN 978-807-0082-461.

MULLER, Václav a Rudolf FELZMANN. *Světlo v rukou režiséra: Kapitoly o divadelním svícení*. Praha: ARTAMA, 1996. ISBN 80-7068-074-1.

MUSIL, Josef. *Sociální a mediální komunikace*. Vyd. 1. Praha: Univerzita Jana Amose Komenského, 2010, 256 s. ISBN 978-807-4520-020.

PAVIS, Patrice a Daniela JOBERTOVÁ, 2003a. *Divadelní slovník: [slovník divadelních pojmů]*. Vyd. 1. Praha: Divadelní ústav, 2003, 493 s. ISBN 80-700-8157-0.

PAVLOVSKÝ, Petr. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. Praha: Národní divadlo, 2004, 348 s. ISBN 80-727-7194-9.

PTÁČKOVÁ, Věra, Barbora PŘÍHODOVÁ, Simona RYBÁKOVÁ a Jan DVOŘÁK. *Český divadelní kostým: Czech theatre costume*. Vyd. 1. Praha: Institut umění, Divadelní ústav, 2011, 263 s. ISBN 80-700-8258-5.

REICHEL, Jiří. *Kapitoly systematické sociologie*. Vyd. 2., přeprac. a dopl. /. Praha: Grada, 2008, 239 s. ISBN 978-80-247-2594-9.

RICHTER, Luděk. *Praktický divadelní slovník*. Vyd. 1. Praha: Dobré divadlo dětem, 2008, 207 s. ISBN 978-809-0297-586.

SŁAWIŃSKA, Irena. *Divadlo v současném myšlení*. Vyd. 1. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 2002, 479 s. ISBN 80-902-4826-8.

ŠÍPEK, Jiří. *Psychologické souvislosti scénické tvorby*. 1. vyd. Praha: Kant, 2010, 142 s. Disk, sv. 10. ISBN 978-807-4370-359.

ŠTROBLOVÁ, Soňa. Film a televize jako audiovizuální zprostředkování světa ; Filmová a televizní dramaturgie a programová skladba. Vyd. 1. Praha: Univerzita Jana Amose Komenského, 2009, 164 s. ISBN 978-808-6723-730.

TAIROV, Aleksandr Jakovlevič. *Odpoutané divadlo*. 1. vyd. Editor Alena Morávková. V Praze: Akademie múzických umění, 2005, 197 s., [16] s. obr. příl. Disk, sv. 1. ISBN 80-733-1035-X.

TILLE, Václav a František KNOPP. *Kouzelná moc divadla*. Vyd. 1. Praha: Divadelní Ústav, 2007, 671 s. ISBN 80-7008-216-4.

ŽANTOVSKÁ, Irena. *Divadlo jako komunikační médium*. 1. vyd. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2012, 233 s. ISBN 978-807-3312-435.

Seznam použitých zahraničních zdrojů:

ARISTOTLE. a Anthony KENNY. *Poetics*. Oxford: Oxford University Press, 2013, xlv, 103 p. Oxford world's classics. ISBN 01-996-0836-9.

CARDULLO, Bert. *Stage and screen: adaptation theory from 1916 to 2000*. London: Continuum, 2012, xi, 276 s. ISBN 978-1-4411-1093-0.

CARLSON, Marvin a Anthony KENNY. *Places of performance: the semiotics of theatre architecture*. Ithaca, N.Y: Cornell University Press, 2013, xlv, 103 p. Oxford world's classics. ISBN 08-014-8094-9.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Dejiny drámy: epochy identity v divadle od antiky po súčasnosť*. 1. vyd. Překlad Adam Bžoch. Bratislava: Divadelný ústav, c2003, 521 s. ISBN 80-889-8747-4.

FISCHER-LICHTE, Erika a Jo RILEY. *The show and the gaze of theatre: a European perspective*. 1. vyd. Iowa City: University of Iowa Press. ISBN 08-774-5608-9.

HOŘÍNEK, Zdeněk. *Dráma, divadlo, divák*. Bratislava: Tatran, 1985.

JENSEN, Amy Petersen. *Theatre in a media culture: production, performance and perception since 1970*. Jefferson, N.C.: McFarland, c2007. ISBN 07-864-2877-5.

LEXMANN, Juraj a Barbora PATOČKOVÁ. *Audiovisual media and music culture*. New York: Peter Lang, c2009, 101 p. ISBN 36-315-9139-X.

LINDOVSKÁ, Naděžda. *Od Antona Čechova po Michaila Čechova: Pohledy do dějin ruského divadla a drámy*. Bratislava: Vysoká škola múzických umení v Bratislave, 2012. ISBN 978-80-89439-16-4.

LORENZI, Paola a Luisetta Elia CHOMEL. *Italia: civiltá e cultura*. Lanham, Md.: University Press of America, c2009, xix, 209 p. ISBN 978-076-1841-586.

PAVIS, Patrice, 2003 b. *Analyzing performance: theater, dance, and film*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2003, 362 p. ISBN 04-720-6689-7.

PFISTER, Manfred. *The theory and analysis of drama*. New York: Cambridge University Press, 1988, xix, 339 p. ISBN 05-213-2060-7.

WOODRUFF, Paul. *The necessity of theater: the art of watching and being watched*. New York: Oxford University, 2008, xiii, 257 p. ISBN 978-019-5394-801.

Seznam internetových zdrojů:

Současné scénické osvětlení. *Světlo* [online]. 2002, č. 3 [cit. 2015-01-08]. Dostupné z: <http://www.odbornecasopisy.cz>

SEZNAM GRAFŮ

Graf 1: Pohlaví respondentů	60
Graf 2: Věk respondentů	61
Graf 3: Frekvence návštěvnosti divadla.....	62
Graf 4: Faktory ovlivňující rozhodnutí diváků při výběru inscenace	63
Graf 5: Co byste ocenil/a na představení hry <i>Racek</i> ?	64
Graf 6: Kolik herců z představení <i>Racek</i> byste dokázal/a vyjmenovat?	65
Graf 7: Který herec vystupuje v roli Medvěděnka?	66
Graf 8: Pamatujete si, jaký kostým měl na sobě Konstantin v prvním dějství? .	67
Graf 9: Jaký typ hudby byl v inscenaci použit?	68
Graf 10: Jakou barvu mělo osvětlení scény čtvrtém dějství?.....	69
Graf 11: Se kterou postavou je spojován symbol Racka?.....	70
Graf 12: Jak chápete symbol kruhu, který se objeví na konci hry?	71
Graf 13: Odešel/odešla jste někdy z divadla před koncem představení?	72
Graf 14: Jaký byl důvod Vašeho odchodu?	73
Graf 15: Jaké procento představení jste opustil/a před koncem?.....	74
Graf 16:: Schopnost respondentů interpretovat a vnímat jednotlivé složky divadelní komunikace s ohledem na frekvenci návštěv divadelních představení	76

SEZNAM PŘÍLOH

Příloha A - Dotazník	I
Příloha B – Datová matice	V

Příloha A – Dotazník

1.) Jste:

- a) muž
- b) žena

2.) Váš věk:

- a) méně než 18
- b) 18 – 30
- c) 31 – 45
- d) 46 – 60
- e) 61 a více

3.) Jak často chodíte do divadla:

- a) 1x týdně
- b) 1x – 2x měsíčně
- c) 5x – 8x ročně
- d) 1x – 4x ročně
- e) méně než 1x ročně

4.) Jaký je pro Vás rozhodující faktor při výběru inscenace:

- a) divadlo, ve kterém je hra uváděna
- b) herecké obsazení
- c) divadelní hra – žánr, předloha, atd.
- d) režisér hry
- e) doporučení známých
- f) jiné –

- 5.) Co byste nejvíce ocenil/a na představení hry *Racek*?
- a) herecké výkony
 - b) scénografii
 - c) kostýmy
 - d) hudbu
 - e) příběh
 - f) jiné –
- 6.) Kolik herců z představení *Racek* byste dokázal/a vyjmenovat?
- a) 9-10
 - b) 6-8
 - c) 3-5
 - d) 0-2
- 7.) Který herec vystupuje v roli Medvěděnka (chudého učitele)?
- a) Jan Dolanský
 - b) David Prachař
 - c) Ladislav Mrkvička
 - d) Saša Rašilov
 - e) David Švehlík
- 8.) Pamatujete si, jaký kostým měl na sobě Konstantin (Jan Dolanský) v prvním dějství?
- a) ano
 - b) ne
- 9.) Jaký typ hudby byl v inscenaci použit?
- a) reprodukováná hudba
 - b) živá hudba
 - c) kombinace obou typů
 - d) nepamatuji se

- 10.) Jakou barvu mělo osvětlení scény ve čtvrtém dějství (scéna, při které hraje Arkadinová se svými přáteli bingo)?
- a) červenou
 - b) fialovou
 - c) zelenou
 - d) žlutou
 - e) nepamatuji se
- 11.) Se kterou postavou především je spojován symbol Racka?
- a) Konstantin
 - b) Trigorin
 - c) Nina
 - d) Arkadinová
 - e) nevím
- 12.) Jak chápete symbol kruhu, který se objeví na konci hry?
- 13.) Odešel/odešla jste někdy z divadla před koncem představení?
- a) ano
 - b) ne
- 14.) Pokud ano, jaký byl důvod Vašeho odchodu?
- a) nelíbil se mi příběh
 - b) špatné zpracování hry
 - c) herecké výkony nebyly uspokojivé
 - d) jiné –

- 15.) Jaké procento představení jste opustil/a před koncem?
- a) 1 z 5
 - b) 1 z 10
 - c) 1-2 z 50
 - d) 1-2 ze 100
 - e) méně

Příloha B – Datová matice

Otázka - respondent	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
1	B	C	B	F – recenze	B, C	C	D	A	C	B	C	Symbolizuje osud	A	B	C
2	A	C	D	E	A	C	A	B	A	A	E	Nevím	B	-	-
3	A	A	D	C	E	D	B	B	D	E	A	Zbytečný efekt	B	-	-
4	B	E	C	E	A	C	D	A	C	C	C	Doplňuje charakter zpracování	B	-	-
5	A	C	B	E	B, D	A	A	B	C	C	D	Nevím	B	-	-
6	B	D	D	C	D	B	D	B	B	D	A	Nevím	B	-	-
7	A	B	C	F – více faktorů	B	B	D	B	C	E	B	Není možné určit jeden význam	B	-	-
8	A	E	A	C	A	C	D	A	C	B	C	Symbol Konstantinova a Niny života	A	B	D
9	B	A	C	B	E	B	D	B	B	A	E	Nevím	B		
10	B	D	B	B	A	B	D	A	C	B	C	Koloběh nešťastné lásky	A	B, C	C
11	B	C	D	C	B	B	D	B	B	C	E	Nevím	B	-	-
12	A	B	D	E	E	B	D	B	B	D	A	Nevím	B	-	-
13	B	B	D	B	D	A	D	B	A	C	D	Nevím	B	-	-
14	A	C	C	A	B	B	D	B	B	E	E	Nevím	B	-	-

15	A	D	B	B	A	C	A	A	C	B	C	Symbol beznaděje	B	-	-
16	B	D	B	B	B	C	D	A	C	B	C	Symbol touhy, která není naplněna	B	-	-
17	A	A	D	E	A	D	B	B	B	A	C	Nevím	B	-	-
18	A	D	C	E	B	B	D	B	B	E	E	Nevím	A	A	E
19	A	A	C	B	B	B	D	A	A	B	C	Symbol nešťastné lásky	B	-	-
20	B	E	C	A	A	B	D	B	B	E	A	Nevím	B	-	-
21	B	C	B	E	E	A	D	A	C	B	A	Symbol věčnosti – odchod Konstantinov y duše	B	-	-
22	A	C	D	C	A	B	D	B	C	D	B	Nevím	B	-	-
23	B	C	C	B	B	B	A	B	B	C	E	Nevím	A	B	E
24	A	C	E	E	A	B	D	B	B	E	E	Nevím	B	-	-
25	B	B	D	A	B	B	A	B	B	B	C	Nevím	B	-	-
26	B	D	C	B	B	C	D	B	C	B	C	Symbol nenaplněných přání, koloběh života	B	-	-
27	A	B	C	A	A	C	D	B	B	A	A	Symbol jezera	B	-	-
28	A	B	C	F - rec en ze	A	B	D	B	B	C	C	Nevím	B	-	-
29	A	C	D	E	C	C	C	B	B	A	E	Nevím	B	-	-

30	B	A	B	B	A	B	D	A	C	B	C	Symbol věčné nenaplnitelné touhy	B	-	-
31	A	C	C	B	B	A	D	A	C	B	C	Symbol nešťastných lásek	B	-	-
32	A	D	D	C	A	B	D	B	D	A	A	Mnoho významů	B	-	-
33	B	C	B	C	E	B	D	A	C	B	A	Zacyklený osud	B	-	-
34	A	B	C	A	B	C	A	A	C	B	C	Osud, kterému nemůžeme uniknout	B	-	-
35	A	D	D	B	A	A	D	B	A	A	E	Nevím	B	-	-
36	B	C	C	A	D	D	D	A	C	D	C	Cyklus, který se stále opakuje, např. životní	B	-	-
37	B	D	A	F – více faktorů	E	C	D	B	C	A	C	Symbol odchodu na věčnost	B	-	-
38	A	D	C	B	B	B	D	B	C	D	A	Nevím	B	-	-
39	B	A	D	C	B	B	D	A	B	D	E	Nevím	B	-	-
40	A	D	D	C	A, B, E	B	D	B	A	A	E	Nevím	B	-	-
41	A	B	D	E	A	C	D	B	A	C	E	Nevím	B	-	-

42	B	C	C	F – sle vo vé po uk az y	A	C	D	B	B	C	A	Symbol kroužícího racka, který špatně skončí	B	-	-
43	B	C	B	E	D	A	D	A	C	B	C	Symbol konce – naplnění osudu	B	-	-
44	B	B	D	B	B	C	A	B	B	E	E	Nevím	B	-	-
45	A	D	C	C	A	D	D	B	C	A	C	„Milostný trojúhelník“	A	B	E
46	A	B	B	E	E	B	D	A	C	D	C	Dosažení konce a zároveň návrat na počátek všeho	A	B	E
47	A	C	C	C	B	C	D	B	B	B	E	Nevím	A	A , B	D
48	A	D	D	C	B	C	D	B	A	C	E	Nevím	B	-	-
49	A	C	B	A	B	B	D	A	C	A	C	Symbol nešťastné lásky	B	-	-
50	B	E	D	E	A	A	D	B	B	D	A	Brána, symbol odchodu	B	-	-
51	A	D	D	C	A	B	E	B	D	D	E	Nevím	B	-	-
52	B	A	C	B	B	C	A	B	B	A	E	Nevím	B	-	-

53	A	B	B	C	B	B	D	A	C	B	C	Symbol cyklického opakování – příběh končí, jiný podobný začíná	A	B	D
54	B	D	C	E	A	B	A	A	C	C	C	Symbol věčnosti – témata přesahující jeden lidský život	B	-	-
55	A	A	D	C	D	C	A	B	C	D	E	Nevím	B	-	-
56	A	C	B	B	B	B	D	A	C	B	C	Symbol zoufalé lásky	B	-	-
57	B	B	C	B	B	C	D	A	B	B	A	Vysvětlení individuální – mnoho významů	B	-	-
58	A	B	C	E	A	B	D	B	B	B	E	Nevím	B	-	-
59	A	D	C	D	B	A	D	B	A	D	E	Nevím	B	-	-
60	B	B	C	E	D	B	D	B	B	D	A	Nevím	B	-	-
61	B	B	D	C	E	D	A	B	D	B	E	Nevím	A	A	E
62	A	C	C	B	E	B	D	B	C	E	E	Nevím	B	-	-
63	A	C	D	B	B	C	A	B	B	D	A	Symbol neustálého marného honu za štěstím	B	-	-

64	A	B	A	A	A , B	B	D	A	C	B	C	Symbol vnitřního boje	B	-	-
65	B	D	C	A	A	A	D	A	B	D	D	Symbol nenaplněné lásky	B	-	-
66	A	A	D	E	E	C	D	B	B	C	A	Nevím	B	-	-
67	B	D	D	C	B	D	A	B	B	E	E	Nevím	B	-	-
68	A	B	C	B	A	B	D	A	C	D	C	Nevím	B	-	-
69	B	C	C	C	B	B	D	B	A	D	A	Nevím	B	-	-
70	A	C	C	C	A	C	D	A	B	D	E	Nevím	B	-	-
71	B	C	C	F – růz né	B , D	C	D	A	A	B	A	Nevím	B	-	-
72	B	D	B	E	B	C	D	A	C	B	C	Symbol povrchnosti – není všechno zlato co se třpytí	A	B , C	E
73	B	B	D	B	B	B	D	B	C	E	E	Nevím	B	-	-
74	A	E	D	C	A	A	D	B	B	D	A	Symbol odchodu na věčnost	B	-	-
75	B	D	D	C	E	B	D	B	B	E	E	Nevím	B	-	-
76	A	D	C	E	B	C	D	B	A	D	E	Nevím	B	-	-
77	B	B	D	C	E	B	D	B	B	C	E	Nevím	A	D – š k ol ní v ýl et , re c es e	E

78	A	C	D	C	E	D	A	B	A	A	E	Nevím	B	-	-
79	B	C	C	E	A	C	D	B	C	C	C	Symbol bezmoci – nemůžeme se vyhnout tomu co nás čeká	B	-	-
80	B	C	C	B	A	D	A	A	C	E	A	Symbol nešťastné lásky – milostného „trojúhelníku “	B	-	-

BIBLIOGRAFICKÉ ÚDAJE

Jméno autora: Bc. Jana Blažková

Obor: Sociální a mediální komunikace

Forma studia: Kombinovaná

Název práce: Divadlo jako audiovizuální zprostředkování světa

Rok: 2015

Počet stran textu bez příloh: 70

Celkový počet stran příloh: 11

Počet titulů českých použitých zdrojů: 31

Počet titulů zahraničních použitých zdrojů: 13

Počet internetových zdrojů: 1

Počet ostatních zdrojů: -

Vedoucí práce: PhDr. Soňa Štroblová