

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**Analýza inscenace Něco za něco v Divadle
pod Palmovkou v Praze**

Nikola Malenková

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Martin Bernátek, Ph.D.

Studijní obor: Divadelní studia/Filozofie

Olomouc 2021

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Analýza inscenace Něco za něco v Divadle pod Palmovkou v Praze* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum:

.....

podpis

Ráda bych takto chtěla poděkovat svému vedoucímu práce, Mgr. Martinu Bernátkovi, Ph.D., za jeho ochotu se mojí práce ujmout. Děkuji za cenné rady, trpělivost, vstřícnost a hlavně pomoc. Chtěla bych především poděkovat za jeho čas, ve kterém se velmi pečlivě věnoval mně a mým dotazům, a především mojí práci.

Obsah

ÚVOD	6
PŘEDSTAVENÍ LITERATURY A PRAMENŮ	7
1. KONTEXT DIVADLA.....	8
1.1. JAN KLATA.....	8
1.2. DIVADLO POD PALMOVKOU	9
1.3. INSCENACE.....	10
2. HISTORICKÝ KONTEXT.....	12
2.1. WILLIAM SHAKESPEARE.....	12
2.2. ROZBOR DÍLA	12
3. ROZBOR DÍLČÍCH SLOŽEK INSCENACE.....	15
3.1. HERECTVÍ.....	15
3.2. HLAS, HUDBA, RYTMUS	22
3.2.1. <i>Hlas</i>	22
3.2.2. <i>Hudba</i>	26
3.2.3. <i>Rytmus</i>	28
3.3. PROSTOR, ČAS, JEDNÁNÍ	30
3.4. KOSTÝM, REKVIZITA, LÍČENÍ	35
ZÁVĚR.....	38
SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY	40
FOTOGRAFICKÁ PŘÍLOHA.....	44

Úvod

Hlavním předmětem této práce je strukturální analýza divadelního představení *Něco za něco* v Divadle pod Palmovkou v Praze. Strukturální analýzu provádím podle knihy Patrice Pavise, *Analýza divadelního představení (Analyzing performance)*. Snažím se přijít na to, jak jsou jeho hlavní principy analýzy, aplikovatelné na toto představení a jak v něm fungují. Nejdůležitější pro mě je si představení rozdělit na jednotlivé fragmenty a nahlížet na ně z různých úhlů pohledu. Snažím se každou složku hodnotit jednotlivě a pak, ji hodnotit v rámci fungování jako celku.

Na začátku se věnuji faktografii a představení divadla a režiséra, neboť se domnívám, že toto může přispět k vnímání tohoto představení. Je nutné pochopit tvorbu Jana Klaty a uvědomit si co jeho jméno znamená v divadelním světě. Díky tomu, že poznáme režiséra, jsme schopni pochopit proč si například zvolil právě toto drama a jak se to odráží v jeho tvorbě. Jestli je to něčím výjimečné nebo naopak pro něj charakteristické. Můžeme si i díky režisérovi utvořit představu o tom, jak inscenace může vypadat a jaká jsou například akcentovaná témata.

Ve druhé části této práce se pokusím stručně přiblížit osobu Williama Shakespeara a charakterizovat stručně drama. Napomůže to čtenáři při pozdějším odkazování se na různé scény nebo na charakteristiku postav.

Ve třetí části se snažím analyzovat jednotlivé inscenační složky. Nejprve se zaměřuji na herectví, jakožto na hlavní bod inscenace. Podle Pavise bychom měli analýzu představení zahájit právě popisem herecké tvorby, protože herec stojí ve středu dění a přitahuje k sobě ostatní složky.¹ Dále se zaměřuji na hlas, rytmus a hudbu. Například hudba je jedním z nejnápadnějších výrazových prostředků této inscenace. Proto je důležité ji zařadit hned po herectví. Ve třetí podkapitole se věnuji prostoru, času a jednání. Nakonec se věnuji ostatním materiálním složkám této inscenace, což jsou například kostým, rekvizita, líčení nebo světlo.

Cílem této práce je pochopení a rozbor jednotlivých složek. Chci se dopátrat toho, jak jednotlivé inscenační složky fungují podle Pavisovy analýzy a jak jsou tyto principy ve skutečnosti aplikovatelné na toto představení Divadla pod Palmovkou.

¹ PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*. Praha : Akademie múzických umění, 2020. str. 658. 978-80-7331-549-8. s.96.

Představení literatury a pramenů

Nejprve jsem navštívila inscenaci, abych analýzu neprováděla pouze ze záznamu inscenace, který mi divadlo propůjčilo. Na začátku jsem pracovala především se záznamem divadelního představení a s programem, který pro inscenaci vytvořil režisér Jan Klata.

Pro lepší orientaci v pozdějších textech a upřesnění způsobu, jakým bych chtěla svou práci pojmut mi pomohly texty od Christophera Balmeho *Úvod do divadelnej vedy* a Andrease Kotteho *Divadelní věda*. Pomocí těchto základních textů jsem si vymezila způsob analýzy a tyto texty mi pomohly v orientaci v základních principech divadla.

Hlavním a opěrným textem této práce je kniha Patrice Pavise *Analýza divadelního představení*. Tato publikace mě provázela celou analýzou inscenace. Podle jeho principů a konceptů, kterými zkoumá divadelní představení, jsem inscenaci rozdělila na jednotlivé složky, které jsem následně samostatně zkoumala a vyhodnocovala, jak jsou Pavisovy postupy na inscenaci aplikovatelné a jak z něj mohu při analýze vycházet.

Dalšími opěrnými texty před začátkem psaní pro mě bylo *Dílo* Williama Shakespeara, které je doplněno poznámkami překladatele Martina Hilského, a právě na toto dílo navazuje jeho publikace *Shakespeare a jeviště svět*. Umožnilo mi pochopit jednotlivé roviny tohoto dramatu s odborným posudkem Martina Hilského, který zde rozebírá jednotlivá dramata a vysvětluje zde historický kontext, který nám napomáhá daný text dostatečně dobře pochopit. Rozebírá v něm i hlavní témata, které jsou pro tuto komedii hlavní a doplňuje je významnými pasážemi z dramatu. Vysvětluje, jak fungují jednotlivé scény a proč zde jsou. Následně představuje možné interpretace nebo již interpretované počiny.

Abych pochopila Klatovu tvorbu a jeho osobnost, pomohla mi k tomu práce Báry Chovancové *Shakespearovské adaptace Jana Klaty na polských jevištích* a práce Pavly Zdařilové *Boření národních mýtů a stereotypů ve scénickém ztvárnění Sienkiewiczovy Trylogie v režii Jana Klaty*, které se snaží osvětlit jeho tvorbu a dosavadní režii.

V neposlední řadě jsem pracovala z informacemi z přednášky Jana Klaty, která se konala na DAMU v Praze a z debaty s tvůrci této inscenace, která se konala v Divadle pod Palmovkou v rámci PalmOFF Festu, která je již dostupná na youtube.

1. Kontext divadla

Jako první je důležité představit režiséra, který tuto inscenaci vytvořil. Pomůže to čtenáři pochopit jakým způsobem tento člověk pracuje, jaké preferuje tituly a může si tak vytvořit představu o jeho dosavadní práci. Všechno toto nám může pomoci při pochopení dané inscenace. Dále je zde krátká část o divadle, jeho stručná historie a seznámení jeho nynější činností. V poslední části jsou doplněné faktografické údaje o inscenaci, které je nezbytné uvést.

1.1. Jan Klata

Jan Klata se narodil 24. 2. 1973 ve Varšavě v Polsku. Už od malička bylo jasné, že se vydá po umělecké cestě. Neboť již v pouhých dvanácti letech poslal jedno ze svých prvních děl *Zelený slon* (*Słoń zielony; Elephant Green, 1986*), které následně vyšlo v časopise *Dialog* a získalo ocenění na dramatickém konkurzu vyhlášeném *wroclawským Teatrem Współczesnym*, ve stejném roce.² Klata i nadále zůstal u psaní. Není pouze režisérem, ale také dramatikem. Rozhodl se vystudovat režii. Nejprve dva roky studoval na Státní vyšší divadelní škole ve Varšavě a třetí rok dokončil na Fakultě divadelní akademie dramatu v Krakově, kde se mohl seznámit s velkou řadou významných osobností polského divadla. Můžeme si uvést pár inscenací, na kterých se podílel jako tvůrce. V *La Bohème* v Divadle Studio (1995), *Staré divadlo* v Krakově (*Гребанье; „Grebanie“, 1996*) nebo na Státní vysoké škole divadla v Krakově (*Platonow Wiśniowy i Oliwkowy; Cherry and Olive Platonov; Třešňový a olivový Platonov, 1996*)³. I přes to, že úspěšně ukončil studium režie se jeho kariéra režiséra nerozběhla hned. Prošel velkou řadou zaměstnání, které často neměli s divadlem nic společného. Ať se jednalo o psaní písní, hudební produkci, novinářinu nebo práci u televize, Klata se nikdy od svých uměleckých ambicí nedistancoval. Jeho prvním velkým divadelním počinem byl *Gogolův* (*Revizor, 2003*) v Dramatickém divadle Jerzyho Szaniawského ve Wałbrzychu a již o měsíc později uvedl v Divadle ve Vratislavi svou vlastní hru (*Úsmiech grejpfruta; Greppfruit's Smile; Greppfrutův úsměv, 2003*). Je držitelem ceny *Pas Polityky* (2006) a *Ceny Konrada Swinarského* (2006), kromě těchto cen získal mnoho dalších ocenění jak on sám, tak jeho inscenace. Jednou z nejvýznamnějších cen, kterou obdržel je *Evropská*

² CHOVANCOVÁ, Barbora. *Shakespearovské adaptace Jana Klata na polských jevištích [Jan Klata's Shakespearean adaptations on Polish stages]*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Divadelní fakulta, Ateliér režie a dramaturgie, rok 2019, 105 s. Vedoucí diplomové práce prof. MgA. Ivo Krobot.

³MOKRZYCKA-POKORA, Monika. *Jan Klata*. V, *Culture.pl*. [online]. November 204, update october 2014, update september 2015. [cit. 15. 2. 2021]. Dostupné z: <https://culture.pl/en/artist/jan-klata>

*cena nové divadelní reality (Premio Europa Realtá Teatrali, 2019)*⁴. Dokonce působil pár let, jako ředitel Národního Starého divadla Heleny Modrzejewské v Krakově v letech 2013-2017⁵. Kromě Polska režíroval v Rakousku, Německu, Španělsku nebo v ruském MCHATu. Divadlo pod Palmovkou, je prvním divadlem v České republice, kde Jan Klata režíroval. Kromě inscenace *Něco za něco*, která se stala Inscenací roku 2018 v *Cenách divadelní kritiky*, jsme v tomto divadle mohli vidět *Fausta*, který zde byl uveden v roce 2019.

Klata ve svých inscenacích nešetří kontroverznostmi. Ujímá se velmi zajímavých témat a snaží se oživovat klasiku. Předělává překlad textu, který vyškrtá na nezbytně nutnou část a doplní svou dramatickou úpravu, jako například v Divadle pod Palmovkou. Používá současnou hudbu, která je vypovídající složkou a vztahuje se například k textu, tak, že doplňuje vysvětlení textu. Nepoužívá moc výraznou scénografii ani kostýmy, snaží se spíše o takový neupravený vzhled, který působí až nedotáhnutě, což v celku vytváří samo o sobě další výpovědní hodnotu. Je velmi politicky angažovaný a většina z jeho inscenací je propojena s aktuální politickou situací především v Polsku. Nebojí se kritiky diváků a rozhodně se nesnaží za každou cenu zalíbit všem. Jeho inscenace jsou velmi aktuální, živé a kontroverzní.

1.2. Divadlo pod Palmovkou

Historie Divadla pod Palmovkou sahá až do 19. století. Divadlo pod Palmovkou, dříve známe jako Divadlo S.K. Neumanna, má dlouhou divadelní historii. Vystřídalo se zde obrovské množství herců, hereček a režisérů. Divadlo zažilo jak období, kdy bylo na vysluní, tak období, kdy bylo spíše opomíjeno. Postupně si toto divadlo vybudovalo určitou reputaci. Vyprofilovalo se jako divadlo, které staví především na práci s hercem.⁶

Po roce 2000 bohužel zažilo pražské povodně. Pro divadlo to byla katastrofální zkušenost, kdy výška hladiny dosahovala kolem dvou metrů. Naštěstí se z této události divadlo dokázalo oklepat a po obrovské rekonstrukci začalo opět fungovat.

⁴ RESLOVÁ, Marie. Johan Wolfgang Goethe, FAUST. V, *Divadelní Flora* [online]. 19.5. 2019 [cit. 13. 4. 2021]. Dostupné z: <http://www.divadelniflora.cz/programme/detail/89>

⁵ZDAŘILOVÁ, Pavla Mgr. *Boření národních mýtů a stereotypů ve scénickém ztvárnění Sienkiewiczovy Trylogie v režii Jana Klaty*. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav slavistiky, rok 2018, 53 s. vedoucí diplomové práce Mgr. Renata Buchtová, Ph.D. Dostupné z: https://is.muni.cz/th/w7xbb/Bakalarska_prace.pdf [cit. 13. 4. 2021].

⁶ Divadlo pod Palmovkou. Hlavní stránka divadla. [cit. 4. 5. 2021]. Dostupné z: <https://www.podpalmovkou.cz/historie>

V roce 2013 byl jmenován nový ředitel, kterým byl Michal Lang. Ředitelem zůstává doposud. Divadelní provoz se velmi rychle rozšířil na obou scénách, které divadlo má. Na velké scéně byly a jsou uváděny inscenace, které jsou například bohatší svou scénografií a uvádí se zde především česká a světová dramatika. Oproti tomu malá scéna funguje na poněkud experimentálnější rovině. Uvádí se zde méně známé texty. Charakteristické se pro tuto scénu stalo uvádění autorských inscenací jednoho z herců, kterým je Tomáš Dianiška.

Dalo by se říct, že se Divadlo pod Palmovkou snaží najít nějakou střední cestu, aby potěšili jak náročného, tak méně náročného diváka. Určitě zde neuvidíme pouze experimentální a alternativní inscenace, ale zároveň se nejedná o divadlo, které by uvádělo prvoplánové komedie bez přesahu. Divadlo je stabilní právě svou různorodostí. Nebojí se experimentovat a vědí, jak uspokojit velkou část svého publika. Příkladem jsou například Klatovy inscenace *Něco za něco* a *Faust*, dále například *Nora*, kterou zde dělal Jan Nebeský, ale to neznamená, že by se inscenace *Něco za něco* vymykala z běžného repertoáru. Jedná se o poněkud výstřednější inscenaci, ale jak již bylo řečeno, tak toto divadlo není vymezeno ani žánrově ani formálně. Kromě Jana Klaty, který patří mezi přední evropské režiséry divadlo představí inscenaci známého maďarského režiséra Vilmore Vajdaie.

Každoročně divadlo pořádá festival PalmOFF festival, na kterém se pravidelně setkávají divadla střední Evropy. Kromě divadelních představení můžeme vidět dokumentární filmy, scénické čtení nebo můžeme navštěvovat různé diskuse s tvůrci.

V roce 2018 se Divadlo pod Palmovkou stalo *Divadlem roku* v rámci Cen české divadelní kritiky a také získalo ocenění za nejlepší inscenaci roku, kterou byla právě inscenace Jana Klaty *Něco za něco*.⁷

1.3. Inscenace

Inscenace *Něco za něco* měla premiéru 27. ledna 2018, s celkovou délkou 1 hodina a 55 minut bez přestávky. Režisér této inscenace Jan Klata většinou záměrně přestávky v inscenacích vynechává, neboť ty dle něj diváka odvádí od pořádného prožití zážitku.⁸

⁷ Divadlo pod Palmovkou. Hlavní stránka divadla. [cit. 4. 5. 2021]. Dostupné z: <https://www.podpalmovkou.cz/historie>

⁸ KLATA, Jan. *Něco za něco* [videozáznam]. Záznam debaty s tvůrci z Divadla pod Palmovkou z 20. listopadu 2018. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=jxdM8yDDa0o>

Kromě režiséra na této inscenaci pracovala v tvůrčím týmu dramaturgyně Iva Kleistilová, choreograf Mačko Prusák a za výpravou a light designem stojí Justyna Łagovská. Pro tuto inscenaci byl použit překlad Martina Hilského.

Co se týká hereckého obsazení, tak do role *knížete Vincentia* byl obsazen Jan Vlasák, Jan Teplý jako *Angelo*, *Isabela* Tereza Dočkalová v alternaci Barbory Kubátové, Mariana v provedení Venduly Fialové, taktéž v alternaci Barbory Kubátové. Claudia ztvárnil J. Hušek a Julii K. Trnková. Vedlejší postavy jsou Martin Němec jako Escalus, Martin Hruška jako Locket/Barnardino, v roli Pompeja Radek Valenta a v neposlední řadě v roli Kuplířky Tomáš Dianiška.

V této bakalářské práci je využito informací z divadelního programu a divadelního záznamu, který je natočen ze dne 27. ledna 2018, tedy z premiéry. Dále jsem pracovala s informacemi ze shlédnutého představení dne 9. listopadu 2018, kdy se v divadle konala i debata s tvůrci a herci, v rámci PalmOFF FESTu. Informace z této debaty jsou taktéž použity v této práci a v pramenech je přiložen odkaz na tuto debatu. Dále využívám informace nasbíraných při přednášce Jana Klaty na DAMU, která se konala 14.2. 2019.

Inscenace je velmi provokativní a politicky zaměřená. Tím, že hlavním tématem samotného dramatu je korupce a špatná práce veřejnoprávní instituce, není až tak zvláštní její politický rozměr. Klata zobrazuje nadvládu jedné strany nad druhou. Snaží se nastínit chyby naší společnosti, které jsou už tak moc historicky zakořeněné, že jich jen těžko i v dnešní době zbavujeme. Muže staví na první místo ve společnosti. Snaží se ukázat to, že si pouze myslíme, že žijeme v demokratické a rovnoprávní společnosti, ale ve skutečnosti je opak pravdou. Muži jsou stále na prvním místě a žena zůstává nadále diskriminovaná, nemluvě o menšinách. Klata chce diváky pobouřit extravagantností. Nebojí se tuto klasiku zobrazit v poněkud jiném světle. Ať se bavíme o úpravách v hudbě, která se zřejmě neztotožňuje s představou mnohých diváku, tak herecký projev s výrazným sexuálním podtextem.⁹

⁹ KLATA, Jan. *Něco za něco*. Divadelní program. Premiéra 27. ledna 2018. Praha: Divadlo pod Palmovkou, 2018.

2. Historický kontext

V této kapitole představím autora komedie *Něco za něco*, Williama Shakespeara a pokusím se stručně charakterizovat jeho drama *Něco za něco*, pro snazší orientaci v textu.

2.1. William Shakespeare

William Shakespeare je jedním z nejvýznamnějších autorů. Narodil se 23. dubna 1564 v menším městečku jménem Stratford nad Avonou ve střední Anglii.¹⁰

Období, než se Shakespeare přesunul ze Stratfordu do Londýna, nazýváme „ztracená léta“.¹¹ Toto období zůstává zahaleno v mlze. Jedná se o léta 1585-1592. Nazýváme toto období života takto právě proto, že se nám z této doby nedochoval jediný dokument, z jeho života. Toto období končí přesunutím se do Londýna, kde již máme prokazatelné zmínky o něm samotném jako o herci a dramatickém autorovi.¹² Shakespeare nebyl jen anglickým renesančním dramatikem a básníkem, ale také hercem a režisérem. Je považován za anglického národního básníka. Je představitel evropského humanismu a pozdní renesance.¹³ Postupně se propracoval ke dvoru královny Alžběty I. V této době dochází k divadelnímu obratu, kdy byly středověké dramatické žánry rozvíjeny v duchu humanismu a renesance.¹⁴

Je zajímavé, že Shakespeare není původním autorem, neboť téměř všechny jeho hry vycházejí z textů dřívější doby. Nejedná se tedy o originály, ale jde o adaptace.¹⁵

2.2. Rozbor díla

Anglicky *Measure for Measure* se do češtiny překládá různě. „Measure“ je doslova „míra“ a název odkazuje k Matoušovi 7, 2: „Neboť jakým soudem soudíte, takovým budete souzeni, a jakou měrou měříte, takovou Bůh naměří vám“; protože „Míra za míru“ nezní česky dobře, české názvy této komedie kolísají od „*Veta za vetu*“, „*Půjčka za oplátku*“, až po „*Oko za oko*“ a „*Něco za něco*“.¹⁶

¹⁰ SHAKESPEARE, William. *Dílo*. Přeložil Martin HILSKÝ. Praha: Academia, 2016, 1677 s. ISBN 978-80-200-1903-5. s. 23.

¹¹ Tamtéž. s. 23-24

¹³ Tamtéž, 27-30.

¹⁴ BEJBLÍK, Alois, Jaroslav HORNÁT a Milan LUKESŠ, ed. *Alžbětinské divadlo: drama po Shakespearovi*. Přeložil Alois BEJBLÍK. Praha: Odeon, 1985, 478 s.

¹⁵ SHAKESPEARE, William. *Dílo*. Přeložil Martin HILSKÝ. Praha: Academia, 2016, 1677 s. ISBN 978-80-200-1903-5. s. 27-30

¹⁶ Tamtéž. s. 441.

Drama vzniklo v roce 1603. Příběh se odehrává ve Vídni. Středoevropské prostředí naznačuje například jednání s uherským králem, které je zmíněno ve druhé scéně. Ale jak už je u Shakespeara zvykem, tak text zasazuje do anglické realie. Text je z větší části veršovaný. Martin Hilský zmiňuje ve své knize, že text obsahuje 35% prózy a 65% verše, z toho je 5% rýmovaný verš.¹⁷

Temná komedie *Něco za něco* je obrazem zkorumpované společnosti. Celou hrou probíhají současně dvě divadelní situace. Jednou je „veta za vetu“ a druhou je „něco za něco“. První je spojená s odplatou a pomstou a druhá s půjčkou za oplátku. „Něco ti dám nebo ti poskytnu službičku, ale očekávám za to protislužbu“. V této hře, nejedná žádná postava nezištně. Zdánlivě spravedlivý a bezúhonný Angelo dostane po dobu nepřítomnosti knížete Vincentia absolutní moc a nadvládu nad všemi poddanými. Dostane se mu příležitosti, tak ji využije. Nabídne mladinké Isabelu, která má jít do kláštera protislužbu, za záchranu bratrova života, který se provinil pouze tím, že se miloval se svou milou a ta otěhotněla. Chce po ní prostou věc, a to, aby mu dala své tělo výměnou za bratrův život.¹⁸

Po celou dobu zde dějem prochází mnich, což není nikdo jiný než kníže Vincentio a pozoruje z povzdálí co se děje a čeká, jak se Angelo zachová. Napovídá ostatním postavám, co mají dělat a plní zde funkci jakéhosi provedče dějem. Společně s Isabelou vymyslí, jak na Angela vyvrát a domluví se s jeho bývalou snoubenkou Marianou, že na něj připraví past. Za temné noci, kdy se má Angelo setkat s Isabelou, aby se s ní pomiloval, místo ní přijde Mariana. Tento akt může být ze zákona interpretován, jako zasnoubení a tímto způsobem se z nich stávají manželé.

Angelo po tom co spáchal vlastně stejný zločin jako Claudio, stále trvá na jeho popravě. Naštěstí se tak nestane a v závěru hry se odehrává Angelův soud, kdy proti němu svědčí jak Isabela, tak Mariana. Kníže chce Angelovi dopřát stejného osudu, jakého chtěl dopřát Claudiovi, ale nakonec díky prosbám Mariany ustoupí a uzákoní je ve svazku manželském. Na konci vévoda požádá Isabelu o ruku, která sice neodpoví, ale ve většině interpretacích se ticho vysvětluje jako nucený souhlas.

Do rozpačitého ticha této temné komedie zaznívají znepokojivé otázky. Jedná se o veřejnosprávní systém, který přesahuje své kompetence a nikdo jej nemůže zastavit, korupce

¹⁷ HILSKÝ, Martin. Shakespeare a jeviště svět. Druhé, doplněné vydání. Praha: Academia, 2015. ISBN 978-80-200-2282-0. s. 275-277.

¹⁸ Tamtéž. s. 275-277.

státní moci a především spravedlnosti, které vlastně nikdy nebudu tak úplně dosaženo.¹⁹ Toto dílo je velmi aktuální v dnešní době a zřejmě navždy bude. Korupce a nadvlády nesprávných osob se nikdy nezbavíme. Děje se to neustále a děje se to právě teď. Je potřeba ovšem bojovat a snažit se ze světa dělat lepší místo a nerezignovat.

Poprvé hra byla uvedena na vánočních oslavách v roce 1604. Od té doby její popularita kolísala a v 19. století se celých sto let neobjevila v žádném provedení na žádném jevišti. Ovšem ve 20. století znovu začala nabývat na popularitě a dnes patří k nejhranějším Shakespearovým hrám.²⁰

¹⁹ SHAKESPEARE, William. *Dílo*. Přeložil Martin HILSKÝ. Praha: Academia, 2016, 1677 s. ISBN 978-80-200-1903-5.

²⁰ Tamtéž.

3. Rozbor dílčích složek inscenace

Musíme si uvědomit co potřebujeme k tomu, abychom mohli popsat hereckou práci. Jestli musíme opravdu vycházet z emoční teorie, protože emoční teorii můžeme na jevišti použít pouze na určitý typ herců. Existují nejrůznější herecké metody. Mezi nejvýznamnější patří například prožívání (*Stanislavskij*); zcizení (*Brecht, Mejerchold*); sebeodevzdání (*Grotowski*). V rámci naší inscenace nelze jednoznačně určit, kterým stylem se herci řídí, neboť nelze pouze z pozorování herce určit, kterou metodu používá. Každý herec má svůj individuální přístup k roli a je na něm, jak k ní přistupuje. Důležité je, aby spolu herci fungovali jako celek, ať se řídí Stanislavským nebo Brechtem. Analýzu představení zahájíme popisem herecké tvorby, neboť právě herec stojí v centru dění a snaží se k sobě přitáhnout ostatní složky představení. Zároveň je herec nejhůře uchopitelným prvkem představení.²¹

Podle Balmeho je možné popsat několik modelových tělesných aspektů, o které se můžeme opřít, co se týká analýzy herce a ztvárnění jeho postavy. Michel Bernard v roce 1985 identifikoval sedm hlavních faktorů, na které se jako pozorovatelé soustředíme. První je tělesná ikoničnost, která nám zobrazuje celkovou postavu daného člověka, jedná se o jeho oblečení, líčení, nahota a další tělesné viditelné znaky. Druhá je proxemika, u které sledujeme, jak se hercovo tělo chová s ohledem na prostor. Držení těla a hra s těžištěm. Postoj, což velmi podobné jako první bod, ale soustředíme se pouze na části těla jako jsou ruce nebo nohy ve vztahu s okolím. Pohyby a dynamika těla na jevišti. Mimika a gesta, což není potřeba popisovat. Jako poslední vokaliza celého těla, tedy nejen hlasový projev, ale zvukový projev všech částí těla.²²

3.1. Herectví

Může vůbec existovat teorie herectví? Jisté to podle Pavise není, neboť přestože se můžeme domnívat, že víme, co obnáší hercova práce, nedaří se nám ji přesně popsat a uchopit. Můžeme s těžší konstatovat, že vše, co dělá je jen jako, že hraje postavu a nehraje sám sebe. A jestliže dělá vše jako, tak jaký má tato imitace reality význam pro diváka? Herec se nachází

²¹ BALME, Christopher B. *Úvod do divadelnej vedy*. 1. vyd. Bratislava: Divadelný ústav, 2018. 350 s. Svetové divadlo. ISBN 978-80-8190-040-2. s. 177.

²² Tamtéž. s. 177.

v jádru divadelní události. Je tedy živoucím poutem mezi autorovým textem, režisérskou interpretací a divákovým zpracováním. Je průsečíkem celého představení.²³

Herec vytváří systematicky určitou roli. Sestavuje hlasovou a pohybovou partituru, do které on sám vkládá veškeré ukazatele chování postavy. Musí v divákovi vyvolat iluzi existence postavy. Herec postavě propůjčuje svoje „Já“. Jeho hlas, tělo, přirozené pohyby a tělesný projev. I když se herec snaží vytvořit postavu, tak vždy vychází ze sebe. Nemůže opustit sebe a zahrát něco co neumí, nezná nebo si neprožil. Musí vycházet svým způsobem ze sebe. I když hraje masového vraha, tak musí vědět proč a co dělá. Neznamená to, že se ve skutečném životě stane vrahem, ale pouze to, že postavě propůjčí svoje charakteristické chování, díky kterému se mu podaří z části postavu stvořit.

Herecká práce spočívá v přiblížení si postavy a snahy pochopit ji. Někteří herci si píší životopis postavy, aby se o ní „dozvěděli“ co nejvíce a mohli se s ní co nejvíce ztotožnit. Není jednoduché rozlišit mezi hercovou prací na sobě a prací na roli, ale jedno se váže k druhému. Herecká práce zahrnuje i relaxační techniky, nácvik soustředění, hlasová cvičení, trénink emoční paměti a trénink těla. Zkrátka všechno, co herci pomůže k výstavbě dané role.²⁴

Domnívám se, že kouzlo herectví, je právě to „předstírání emocí“. Jen si přece hrát na to, že se něco děje, ale přitom neděje. Herec je vlastně ve středu všeho. Je prostředníkem mezi režisérem a divákem, mezi autorovým textem a jeho ztvárněním. Herec je průsečíkem celého popisu představení²⁵ a je tomu tak i v Klatově inscenaci, a to i proto, že herci hrají téměř v prázdnou, takže se divák může soustředit jen na jeho postavu a projev, neboť je v této inscenaci použito velmi malé množství rekvizit a scénografie není nijak výrazná, tak nás nic neodvádí právě od herce.

Hned na začátku se setkáváme s knížetem Vincentiem, který celou inscenaci prochází napůl jako vypravěč a napůl jako hlavní hybatel děje, který může ovlivnit každou situaci. Jeho role je v celé hře velmi důležitá, neboť je zde jako nějaký pokusitel. S touto rolí si Jan Vlasák poradil. Je vidět, že si on sám uvědomuje, jaké jsou cíle postavy. Typově se na tuto postavu hodí, což mu v mnohém zlehčuje práci. Pracuje dobře s pauzami, se svým hlasem a se svým tělem. Je vidět, že pro Vincentia jsou jeho poddaní spíše ovce, jak je v samotném představení mnohokrát naznačeno přímo „bečením“ herců.

²³ PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*. Praha : Akademie múzických umění, 2020. str. 658. 978-80-7331-549-8. s. 97-104.

²⁴ Tamtéž. s. 97-104.

²⁵ Tamtéž. s. 97-104.

Klata postupně odkrývá temnotu této komedie a dokáže v divákovi vyvolat diametrálně odlišné emoce během pár minut. Všechny ostatní postavy jsou spíše karikaturní postavičky. Herectví je velmi stylizované. Herci pomocí přehnaných gest, křečovitých pohybů a až absurdních křečí ztvárňují svoje postavy. V inscenaci je zdůrazněná sexualita a chtíč postav. Tudíž herci často po přednesení textu ztuhnou, zaseknou se a nechávají emoce promlouvat skrze tělo. Dotýkají se jeden druhého i sami sebe. Zdůrazňují svou sexualitu a jejich hlavní záměr. Jako by slova byla jen vata pro to, co opravdu chtějí, ale bojí se to narovinu říct.

Kníže Vincentio je jediná z hlavních postav, která se obešla bez těchto výrazných a přehnaných výrazových prostředků. Opakem této postavy, co se týká hereckého projevu jsou postavy Angela a Isabelly.

Jan Teplý a Tereza Dočkalová jsou nejvíce obsazovaní a chtění herci tohoto divadla. Klata sám řekl, že si velmi pečlivě vybíral, koho si do své inscenace chce vzít a není divu, že si téměř podobnou sestavu herců vybral i do své pozdější inscenace, kterou zde dělal, *Faust*.

Herec ovládá svůj projev i přednes, a díky tomu dokáže vytvořit a přednést různé výpovědní situace, které dají jeho textu i jednání smysl.²⁶ Teplý dokázal výborně ztvárnit Angelovy dvě tváře. Ze začátku poněkud tvrdý zastánce práva se poněkud rychle vzhlédl ve své nové roli vládnoucí osoby. Pracuje výrazně s tělem, gestem a mimikou. Rozbívá iluzi o postavě, díky svému křečovitému pohybu a stylizovanému herectví. Zastavuje se v různých pózách, gesty naznačuje svůj sexuální chtíč a díky jeho mimice, která připomíná v určitých chvílích člověka, co dostal šok elektrickým proudem, přivádí ostatní postavy do nekomfortních situací. Jde to doslova cítit z držení těla a z gestikulace Terezy Dočkalové. V první společné scéně Angela a Isabelly je nám jasné o co postavě Angela půjde. Pomocí velmi výrazných gest není zrovna těžké na to přijít. Ze začátku se jeví, že se snad zamiloval do Isabelly, ale ve skutečnosti jí chce pouze svést a získat to, co nemůže mít.

Pokud se pokusíme Balmeho model tělesných aspektů aplikovat na herce, pak musíme jednoznačně poukázat na mimiku a gesta, neboť se jedná o nejvýraznější výrazový prostředek. Celkově je práce s tělem, zvuky a prostorem mnohem výraznější než přednes textu, neboť slova nám říkají něco jiného než tělo. Klata chce vyjadřovat gestem to, co se skrývá ve slovech.

Například, když se poprvé setká Isabella s Anjelem, tak při jejím odchodu Angelo mluví sám k sobě a odehrává se v textu jakýsi vnitřní boj mezi jeho hlavou, které nepřipadá správné, aby Isabellu pokoušel a jeho tělem, které po ní touží. Teplý sice odříkává text, který sám o

²⁶ PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*. Praha : Akademie múzických umění, 2020. str. 658. 978-80-7331-549-8. s. 103. s. 99.

sobě rozhodně vulgární není, ale jeho tělo se dostává do křeče a velmi explicitními gesty zde zobrazuje rozhovor mezi sebou a svým penisem. Při těchto chvílích, nám tělo ukazuje, co slova skrývají. Na podobném principu funguje vlastně celé představení.

Klata se v určitém ohledu rozhodl používat velmi jednoznačná a dala by se říct prvoplánová gesta, což ovšem nevytváří dojem prvoplánové inscenace a výsledek není v žádném případě nutný. Jak již bylo zmíněno, tak herecký projev Jana Tepleho je ukázkovým příkladem. V těchto chvílích se herci vlastně dostávají do velmi komických situací, neboť je celé představení zobrazeno jako životní paradox. Právě pomocí těchto gest vytvořil Klata jakýsi pevný řád, kterého se po celou dobu drží a díky těmto jednoduchým, ale funkčním gestům jednotlivé scény graduují a vytváří tak velmi rozporuplné emoce. Zdá se, že chce v divákovi vyvolat chaos a neustále ho chce něčím překvapovat. Velmi rád vyvolává na jevišti trapné situace.

Tereza Dočkalová svou postavu ztvárnila poněkud robotickým a sekaným hlasovým projevem. Její pohyb na jevišti je velmi křečovitý a strojený. Zobrazuje tím až fanatičnost a odevzdanost své postavy k Bohu. Její postava se sice zprvu může jevit, jako silná a možná i emancipovaná žena, ale jedná se spíše o zaslepenou fanatičku. Tereza Dočkalová je velice pohybově nadaná, jak jsme si mohly všimnout například v představení *Nora (domeček pro panenky)*, v režii Jana Nebeského. Dostává své tělo do nejrůznějších stavů křeče a nepřírozených pozic.

V Klatově zpracování neexistují kladné a záporné postavy, jen některé dělají více dobrého a některé více špatného. Nejlepším příkladem je Isabela. I přes to, že novickou v klášteře a je velmi pobožná až fanaticky, tak je schopná nastražit na Angela past, kdy místo sebe pošle Marianu. V provedení Terezy Dočkalové vidíme, že postava až pomstychtivá a jedná tak do určité míry pro prosazení svého.

Kdybychom měli tuto inscenaci popsat pár slovy, tak by to bylo; sex, excentričnost, chtíč a sex. Je pravda, že na první pohled se zdá, že je celé představení pouze o sexu, neboť zde pobíhají postavy transsexuálů, polonahých mužů a neustále se zdůrazňující potřeba upozornit na své genitálie a pokud na ně neupozorní právě zmíněnými gesty, tak se do nich alespoň obléknou. Samozřejmě opak je pravdou a vše zůstává skryto pod tímto „pláštěm komedie“. Pomocí právě komických prvků, chce Klata upozornit na to, že to, co se jeví zprvu jako vtip, vtipem být ani zdaleka nemusí. Jedna z nejvýraznějších scén, které toto potvrzují je v jejich provedení zobrazena, jako znásilnění Mariany.

Hned na začátku scény, je divák seznámen s chytrým plánem Isabelly a Mariany, jak obejít Angelovu podmínku pro záchranu jejího bratra. Samozřejmě, že mu stačí, aby došlo k sexuálnímu styku a Claudiův život bude zachráněn. Isabela samozřejmě nechce svoje tělo zaprodat, tak ji napadne, že by se mohla v noci vyměnit s Marianou a zabijí tak dvě mouchy jednou ranou. Mariana je totiž zamilovaná do Angela a byla jeho snoubenkou, chtěla by ho ovšem získat zpátky, ale doposud nevěděla jak.

Scéna se odehrává na prázdném jevišti, kde na podlaze leží Isabela, která svým tělem na zemi vytváří kříž. Vendula Fialová přichází v kostýmu Isabely. Vše se děje v naprostém tichu. Slyšet jsou jedině klepající podpatky. Vysune ze země pranýř a zasune do něj hlavu i ruce. Čeká. Roztáhne nohy, stojí s hlavou opřenou na pranýři a čeká. Už to, že nehybně stojí na pranýři a čeká na svou „lásku“ nám může napovědět, že zřejmě radost nemá. Z reproduktorů se začne ozývat dunění. Asi si začíná uvědomovat, že to možná udělat nechce, ale je už bohužel pozdě. Na scénu přichází Angelo. Vypadá poněkud nervózně. Přeslapuje z jedné strany na druhou. Podívá se dopředu a pomalu se vydá k Marianě. Postupně přes její hlavu přehazuje kusy látky z jejích šatů. Rozepíná opasek a stahuje si kalhoty. Vysune ji sukni. Jen za ní stojí a pomalu na ni naráží. Celá scéna trvá možná 3 možná 5 minut. Ze začátku se jeví spíše jako směšná. Ale po chvílce začne vzbuzovat nechuť, smutek, pohrdání, soucit možná i naštvání. Na jevišti není zobrazeno násilí, bolest ani přehnané utrpení. Vše se odehrává v absolutním klidu. Stejně tak jak v klidu začala, tak v klidu končí. Na scénu přijde Isabela. Hudba přestane hrát. Stáhne Marianě sukni a odchází. Je paradox, jak dokáže vlastně absolutní „nic“ vyvolat tak obrovské pocity. Klata dokáže perfektně pracovat s prostorem, rytmem a hudbou. Díky těmto třem složkám a samozřejmě díky hercům vytváří situaci, ve které se najednou zastaví čas a divák čeká se zatajeným dechem co se stane.

Při debatě byli herci na tuto scénu tázáni.²⁷ Publikum zajímalo, proč je scéna znázorněna takto a jestli jim samotným to nepřijde zbytečně až moc. Jan Teplý sám řekl, že pro něj i pro Vendulu Fialovou byla tato scéna nepříjemná a až do „generáلكového“ týdne ji neprojížděli a přecházeli. Pak se Teplý zeptal Klata, proč musí zrovna tato scéna být tak dlouhá? Což je pochopitelné, protože divadlo je přece kouzelné v tom, že existuje něco jako divadelní znak. Klata mu na to odpověděl, že ta scéna musí být takto dlouhá, protože ani ta znásilněná žena si sama nevybere, jak dlouho samotné znásilnění bude trvat. Myslím, že toto je jedna

²⁷ KLATA, Jan. *Něco za něco* [videozáznam]. Záznam debaty s tvůrci z Divadla pod Palmovkou z 20. listopadu 2018. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=jxdM8yDDa0o>

z nejmotivnějších a nejsilnějších věcí, které jsem v divadle mohla vidět. Lehkost a čistota provedení vytvořila neuvěřitelně silný okamžik, který se musel vryt do paměti mnoha diváků.

Dalším důležitým prvkem jsou vedlejší postavy. Nejvýraznější jsou postavy Kuplířky, do které je obsazen Tomáš Dianiška, postava Pompeia, které se zhostil Radek Valenta a Ondřej Veselý jako plavčík, tedy Lucio, který je z nějakého důvodu zobrazen jako plavčík ze seriálu *Pobřežní hlídka*. Tyto tři postavy si režisér vyložil svým zvláštním způsobem, protože je neobvyklé, abychom v Shakespearově hře viděli transsexuála anebo postavu, která je oblečená jako banán, neboť v nás má evokovat pocit, že sledujeme myslící penis. Je sice pravda, že v Shakespearově době, hráli muži ženy, ale nebylo to z nějakého hlubšího důvodu, ale tradičně se ženy díky svému postavení na jevišti neobjevovaly. Linka těchto vedlejších postav spíše uvolňuje napětí a tragičnost hlavní dějové linie. Je to zřejmě jediný důvod, proč toto drama můžeme nazývat, komedií.

Všichni tito herci svoje postavy ukázali v tom nejbizarnějším světle. Což byl určitě záměr. Šokovat! Postava transsexuála, zde není zobrazena jako osoba, ke které by se okolí mělo chovat jako k ženě, ale spíše zobrazuje odmítání a pohrdání okolí. Dianiška svým vzhledem připomíná pravou new yorskou drag queen.²⁸ Zobrazuje největší stereotyp této LGBT skupiny. Vysoké, hubené stvoření, které neustále ječí a teatrálními gesty se na sebe snaží strnout pozornost. Zastupuje zde také jakousi „spodinu“ společnosti, neboť je vlastně hlavní představitel prostitutek.

Pompejus jako nějaký vlastník „bordelu“ je navlečen do obleku banánu, který poukazuje neustále na svůj penis, který je zde zobrazen jako samotný banán. Opravdu se toto provedení zprvu může jevit jako prvoplánové a ploché, ale právě společně s vážnější linkou této inscenace, se mu podaří vybudovat neuvěřitelné napětí a mrazivé chvíle. Využívání vulgarit, například u „plavčíka“ Lucia, napomáhá k fungování ostatních scéna. Daří se tak celkovou tematiku této inscenace přístupnější divákovi, neboť se může chtít ztotožnit s těmito „normálními a běžnými postavami“.

Poslední a velmi důležitá je závěrečná scéna, dojde samozřejmě k rozlousknutí celého problému a vysvětlení nesrovnalostí. Je to samozřejmě komedie, tak nám na konci nemusí zemřít všechny postavy a konec. Jakmile je Angelo potrestán a kníže se vrátí na své místo, zdá se, že všechno končí dobře a můžeme se smát. Postupně, ale začnou postavy odcházet a na scéně zůstává pouze Isabela a kníže Vincentio. Poslední scéna má diváka připravit o veškeré iluze o světě a chce ho zobrazit takový jaký je.

²⁸ Drag queen je označení pro muže, který svým vystupováním, oblečením a líčením připomíná, že jedná se o jakousi novodobou obdobu transsexuála.

Dochází, zde k druhému znásilnění, ale tentokrát Isabely. Jestli je nutné některé scény zmínit, pak rozhodně tato. Klata od sebe postavy na jevišti postaví co nejdál. Vlasák i Dočkalová pouze stojí a pozorují se. Kníže začne Isabele vyznávat lásku, ale při tom se začne svlékat z kostýmu. Stojí před Isabelou téměř nahý a lehne si k vibrátoru, který na zem přilepila Tereza Dočkalová v minulé scéně. Nádherně se propojuje skutečnost toho, že tak jak ona nadělila Marianě, právě naděluje nevědomky sobě. Kníže jen leží u vibrátoru a hladí ho, plive na něj a začíná pomocí něj před Isabelou masturbovat. Isabela začne jen vzlykat, tiše křičet a brečet. Zde nám Klata opět ukazuje sílu zastaveného okamžiku. Neboť tato scéna funguje mnohem lépe, zobrazená takto v klidu, než kdyby zde snad Jan Vlasák Terezu Dočkalovou popadl a začal se s ní prát a snažil se jí znásilnit. Pomocí těchto principů, které využívá v průběhu celého představení, vytváří pro diváky nezapomenutelný zážitek. Herci v této inscenaci pomocí jednoduchých pohybů a gest vytváří svoje postavy. Funguje to, protože se všichni jako celek drží jednoho principu a z nikoho nemáme pocit, že by snad vybočoval z řady. Herectví je v každé inscenaci velmi důležitou složkou. Je nutné si uvědomit, že hercova osoba se sama rozděluje na další fragmenty, které hodnotíme samostatně. Touto částí herce je například hlas a proto je to jedna z důležitých částí další kapitoly.

3.2. Hlas, hudba, rytmus

V této kapitole se zaměřuji na hercův hlas, jak na něj nahlížet, jak jej analyzovat a jaký má vůbec význam v inscenaci a dané roli. Stejně jako u hlasu se zabývám hudbou a rytmem. Snažím se přiblížit jaký má vůbec hudba celkově v inscenaci význam a jaký má význam v naší inscenaci.

3.2.1. Hlas

Analýza hercova hlasu je složitější než analýza jeho gest. Hlas nemůžeme oddělit od hercova těla. Herec nelze oddělit ani od hlasového projevu, jehož je on sám nositelem. Hlas sice hodnotíme samostatně, ale je to pouze část hercova projevu. Herec má svůj osobitý projev, barvu hlasu, hrubost hlasu i hloubku. Text je ztvárněn hercem a jeho hlasovým projevem a dává mu další a mnohdy i jiný význam. Někdy může herec ze začátku působit na diváka jinak, než si jen představoval podle textové předlohy, to znamená, že hercova osobnost dává postavě jiný rozměr.²⁹

Analýza hlasu, podle Pavise vyžaduje dobrou znalost hlasového ústrojí. Při hlasovém projevu je nutné si uvědomovat, jaké mají tyto projevy vyvolávat emoce. Zaměříme se tedy na dýchání, tzn. nádechy, výdechy a jak je velké vynaložené úsilí těchto projevů, které nám zaštiťuje dýchací ústrojí. Měli bychom si uvědomit, že vlastně projevovanou emoci slyšíme. Nádechy poskytují textu, jeho výslovnost a dávají celému scénickému dění strukturu. Hrtan nám určuje výšku hlasu. Pomocí jeho ovládnutí nám herec taktéž hlasově zobrazuje situaci.³⁰

Herec pomocí vysokých a nízkých tónů v divákovi vytváří nejrůznější asociace. Velmi důležitá je intenzita hlasu a herci, kteří si jsou vědomi toho projevu s ním nadále mohou správně pracovat. Může roli proměňovat jak kulturně, významově nebo osobnostně. Hlas se může třást, sípat, může šeptat, křičet a mnoho dalších projevů. Herec musí mít nutně zvládnou techniku hlasového projevu. Je potřeba, aby dokázal hlas posadit, a tak došlo k jeho zvukovému propuštění do prostoru. Není možné, aby herec pouze zvýšil hlas a doufal tak, že se ponese celým hledištěm i jevištěm. Práce s hlasem je důležitá, protože je nutné, aby hercův hlasový projev slyšeli všichni diváci a mohli si tak vytvořit dojem z postavy. Nehledě na to, že pokud herec neumí pracovat s hlasem, tak nejenže se text, projev a charakter nedostane k divákovi, ale herec se sám hlasově i fyzicky vyčerpá, a to se také odráží na projevu dané role. Potom

²⁹ PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*. Praha : Akademie múzických umění, 2020. str. 658. 978-80-7331-549-8. s. 208

³⁰ Tamtéž. s. 210

může být interpretována postava špatně a celému představení takováto věc sníží na jeho kvalitě.³¹

Mezi objektivní faktory divadelního představení zařazujeme kromě frekvence, intenzity a tónu, což je barva hlasu, také tok řeči. Ten je v rámci slovního přednesu nejdůležitější, neboť určuje svým způsobem tempo a napětí. Důležitá je plynulost verbálního toku, pomlky, jejich délka a intenzita, rychlost přednesu a síla hlasu.³²

Kromě objektivních faktorů můžeme určit i subjektivní. Ty jsou pro diváka nejhůře uchopitelné, avšak nejpodstatnější.

Každý hlasový projev na scéně se odvolává k určitému emocionálnímu stavu. Hlas vytváří postavu. Díky hlasu jsme schopni určit jaký má text význam, jak je interpretován a jak se například liší od projevu těla a textu. V Klatově inscenaci je právě tato funkce hlasového projevu jedna z nejdůležitějších. Herci pomocí textu mluví o něčem, ale vytváří paradox díky tělesnému a hlasovému projevu, který nám zobrazuje opak. Možná bychom v dané chvíli nepoznali, o co vlastně postavě jde, ale díky vytvořenému kontrastu je pro nás snazší toto určit. Častokrát, když Angelo mluví s Isabelou, tak se jí snaží uchlácholit. Ve skutečnosti mu jde jen o to, aby ji mohl ovládnout a získat. Jako příklad uvedu první scénu, kdy se Angelo a Isabela setkávají. Isabela přijde prosit o bratrovu milost.

„Nic ho nespasí.“

„Nic? Mohl byste mu dát milost. Lidé ani Bůh by se pro to nezlobili.“

„To neudělám“

„Mohl byste jen chtít.“

„Nemohu, ale dělat to, co nechci.“

„Kdybyste cítil milost, jako já... Mohl byste přeci. Svět by nepřišel zkrátka.“

„Je pozdě byl už odsouzen.“

„Pozdě? Kdo něco řekne, může to vzít zpátky, ne?“

„Kdybyste byl on a on zas vy, vy byste zhřešil, ale on tak krutý, jako vy by nebyl nikdy!“³³

³¹ PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*. Praha : Akademie múzických umění, 2020. str. 658. 978-80-7331-549-8. s. 212-213

³² Tamtéž s. 213

³³ KLATA, Jan. *Něco za něco* [videozáznam]. Záznam premiéry z Divadla pod Palmovkou z 27. ledna 2018.

Sice říká, že ho nic nespasí, ale díky tónu jeho hlasu, můžeme určit, že doufá, že Isabela pochopí, že zde možnost je. Angelo mluví sekaně, rychle, odsekává při Isabelině projevu. Tón hlasu nám sděluje, že touží po ní. Když tvrdí, že by musel přece chtít něco udělat, tak jeho hlas je v určité chvíli táhlý, slyšíme zvýšení tónu a intenzity. Isabela rychle skáče do řeči Angelovi, má arogantní tón hlasu. Z hlasového projevu, můžeme vyvodit její pocit nadvlády, alespoň v tomto určitém projevu. Po přečtení textu, bychom si mohli myslet, že by Isabela mohla Angela prosit. Hlas by mohl být klidný, tichý, mohla by vzlykat, mluvit pomalu, mohla by snížit svou intenzitu hlasu i plynulost verbálního toku, ale to spíše naopak. Je tedy jasné, že text se dá interpretovat nejrůznějšími způsoby. Na tomto příkladu, chci zobrazit důležitost hlasu a také to, jak je někdy důležité si uvědomit z kolika jednotek se postava skládá a z kolika částí ji tvůrce vytváří. Dále je nutné si uvědomit, kdo vlastně postavu vytváří. Část jí vytváří spisovatel, část režisér a část herec. Je to syntéza těchto složek a tímto vytváří jedinečnost, i kdyby jen v detailech, tak není možné, abychom v divadle narazili na dvě stejné Isabely. Ani zde není Isabela v provedení Terezy Dočkalové a Barbory Kubátové stejná. Každá z nich vytváří postavu trochu jinak. Byť se liší v detailech, tak se liší.

Přejdeme k materiálnosti a teatralizaci hlasu. Jak nejlépe můžeme analyzovat materiálnost neboli hmotnou podstatu hlasu? Zaměřujeme se na tělesnost, smyslnost nebo hudebnost hlasu, jak již bylo nastíněno, tak mohou být natolik výrazné a silné, že zakryjí smysl textu. Dále zkoumáme výslovnost nebo zprostornění věty. Podle Fonagyho se jazyk zakládá na tělesném jednání. Vyslovení některých hlásek totiž vyžaduje análně-sadistickou energii³⁴, stopu této energie můžeme najít v uchopení textu ústy, tedy v „mimodramatech“ tváře a těla. V těchto situacích si můžeme všimnout zmíněné fyzických projevů energie hlasu na herecově těle a na prostoru scény. Všechny tyto projevy jsou zcela konkrétní a můžeme je zaznamenat. Toto právě označujeme jako „teatralizace hlasu“. Teatralizace je vždy přeháněním hlasových mechanismů v porovnání s obvyklou normou. ³⁵ I velmi civilní a přirozená forma je do určité míry přehánění. V divadle musí být veškerý projev „větší“, protože pokud by herec po celou dobu představení mluvil tak, jak je zvyklý a tyto hlasové mechanismy by nepřeháněl, tak nejen, že by zřejmě nešlo rozumět, ale ochudil postavu a velkou část své charakterové stopy. Co se týká Klatovy inscenace, tak se jedná o velmi stylizované herectví, tudíž i hlasový projev je takový. Setkáváme se zde s velmi různorodou prací hlasu. Například parodování zvířat, šepoty, výkřiky, záměrné chraplání v hlase, a to například u Jana Vlasáka. Tereza Dočkalová ukazuje

³⁵ PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*. Praha : Akademie múzických umění, 2020. str. 658. 978-80-7331-549-8. s. 217-218.

zřejmě nejodlišnější hlasové projevy, alespoň co se týká jejich hereckých kolegů. V rámci této inscenace s hlasem pracuje velmi dobře. Je výrazný, odlišný, různorodý a pestrý. Daří se jí vytvořit z jejího hlasu jakéhosi nositele emocí, který divákovi snáze osvětluje různé situace. Občas jako parodii používá dosti robotické a monotónní vyjadřování, což ovšem z postavu zobrazuje velmi komicky.

Dále hodnotíme i kulturní faktory, zde se ovšem nejedná o objektivní faktory, ale subjektivní, neboť vychází z lidské fyziologie. Hlas je také v různých kulturách posuzován jinak a mohou se od sebe do značné míry lišit. Každá tradice má vlastní hlasové projevy různých emocí. Ať se jedná o smích, pláč, vztek nebo smutek. V některých kulturách se dokonce vlastní způsoby pláče a smíchu a je zde přesně určený počet technik, jak se provádí. Nepředstavují různé emoce, ale odkazují se k přesné hlasové technice. Kdybychom přesně chtěli analyzovat hlas, tak bychom mohly například použít prostředky experimentální fonetiky. My bohužel, tyto prostředky při analýze hlasových prostředků nemáme, tak si musíme vystačit s následujícími jednoduchými postřehy.³⁶

Výslovnost, tedy její pomalost nebo rychlost³⁷, zde není potřeba toliko poukazovat na Klatovu inscenaci. Jak již bylo několikrát zmíněno, tak tempo hlasu se zde odvíjí od situace a neustále se dle potřeb střídá. Hercův hlas je zdůrazněný, respektive zdeformovaný.³⁸ Obrovskou výpovědní hodnotu mají pauzy. Pauza vytváří napětí a také určuje pochopení textu. Pauza nám může jednu větu vysvětlit několika způsoby. Dále analyzujeme melodii věty, rytmický rámeček řeči a také se věnujeme vztahu mezi tělem a hlasem. Melodie nám objasňuje syntaktickou strukturu, a tedy nám i vysvětluje smysl textu. Hlas umožňuje rozeznat rytmické rámce řeči, tzn. že podle rytmu atd. jsme schopni vytvořit očekávání, jak by daná situace mohla pokračovat. Hlas je jakýmsi prostředníkem mezi tělem a textem. Hlas dává textu formu. V analýze je potřeba se také věnovat vztahu mezi hlasem a tělem, tedy jak herec nějakou postavu ztvárňuje a jak mění sám sebe podle postavy.³⁹ I když herec vychází ze sebe, tak je pouze prostředníkem. Jak jsem již zmiňovala, tak herec dává sebou samotným postavě další rozměr, ale pokud to není režijní záměr, tak herec musí být odevzdaný postavě. To že dává hlas textu formu, si můžeme vysvětlit na příkladu s Terezou Dočkalovou, která dává postavě trochu jiné vysvětlení. Její postava je zřejmě o něco méně naivní a je mnohem více slyšet. Zároveň z ní Klata udělal trochu postavičku, která není schopna rozeznat jaké její činy jsou dobré a jaké už špatné. Protože

³⁶ PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*. Praha : Akademie múzických umění, 2020. str. 658. 978-80-7331-549-8. s. 219-220

³⁷ Tamtéž. s. 219

³⁸ Tamtéž. s. 220

³⁹ Tamtéž. s. 221

například tím, že postavu Mariany dotlačí do sexu s Angelem, což je popsáno jako znásilnění, dává právě onu děsivou a fanatickou masku její postavě.

3.2.2. Hudba

Zabývám se hudbou jako sdělovacím nástrojem toho představení. Termín hudba tedy používám v co nejširším významu. Zaměřuji se na veškeré zvukové projevy v této inscenaci. Ať se jedná o hudební doprovod, šumění, dupání anebo nejrůznější zvukové projevy a nahrávky.

Hudba je dle Pavise asémantická a nefigurativní: na rozdíl od slova nezobrazuje svět. Jako součást představení ho, prý objasňuje, aniž bychom tušili, proč tomu tak je. Ovlivňuje naše vnímání celku, ale nedokážeme přesně určit jaké významy odkrývá. Hudba vytváří atmosféru, která aktivuje naše vnímání.⁴⁰ „Ovlivňuje naše vnímání celku, ale nedokážeme říci přesně, jaké významy odkrývá.“⁴¹

Ve většině souhlasím s Pavisem, ovšem domnívám se, že není pravda, že je hudba asémantická a nefigurativní. Pokud ji porovnáme s hlasem, tak nevidím rozdíl mezi hlasovým projevem a hudebním projevem. Člověk dokáže objasnit, proč nám hudba je schopna pomoci v porozumění světu, a tedy i představení. Navíc Pavis cituje Nicolase Frize, že za hudbu musíme označit všechny zvukové prvky a zdroje: zvuky, hluky, okolí, texty (mluvené i zpívané), nahranou hudbu apod. Hudbu podle něj musíme vnímat jako celek, který proniká k divákovu sluchu.⁴² Pokud máme tedy vnímat jako hudbu i mluvené a zpívané slovo, pak hudbu už z principu nemůžeme označit za asémantickou. Hudba opravdu zastává v inscenaci jedinečné místo. Na druhou stranu má pravdu v tom, že nám zřejmě hudba jako zvuková stopa beze slov, nedokáže odkázat k určité věci, jako například scénografické, herecké či řečové znaky. Její význam spočívá v tom, že na nás umí zapůsobit a dokáže v nás vyvolat dojmy.⁴³ Hudba ovšem je nositelem myšlenky a člověk je schopen rozpoznat, co nám hudba předává. Nesouhlasím tedy s jeho tvrzením, že nám hudba odkryje nějaký význam, ale my nejsme schopni ho pojmenovat. Divák je schopen si ho vysvětlit a pojmenovat. Je pravda, že mnohdy záleží do jaké míry je divák v dané oblasti, například tedy hudební, erudovaný.

Na hudbu je nutné se zaměřit z různých úhlů. Za prvé musíme zjišťovat odkud se hudba nese, jak se nese v prostoru a jestli se mění s ohledem na prostor. Může znít jak živá hudba, tak

⁴⁰ PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*. Praha : Akademie múzických umění, 2020. str. 658. 978-80-7331-549-8 s. 222.

⁴¹ Tamtéž. s. 222.

⁴² Tamtéž. s. 222-223.

⁴³ Tamtéž. s. 222-223.

například z reproduktoru. Je třeba si uvědomit, jakou divadelní složku hudba v danou chvíli ovlivňuje. Zda v daný moment hudba projev pouze doprovází, je jeho součástí nebo je hlavním prvkem.⁴⁴ Samozřejmě, že se týká hudebního divadla je herec a hudební projev rovnocenným partnerem, ale v některých situacích toto můžeme říci i o Klatově inscenaci. Jsou zde momenty, kdy hudba je pouze doprovodem, ale objevují se zde situace, ve kterých je hudba hlavní složkou. Je to pro Klata charakteristický prvek inscenace. Hudbu využívá poněkud svévolně. Často do inscenace vkládá popovou, rockové nebo metalovou hudbu. Není tomu jinak ani v této inscenaci.

Klata volí hudbu velmi přesně. Často se text hudby nebo atmosféra písně vztahuje k textu nebo dané situaci. Tímto představení dostává úplně jiný rozměr. Je to například jeden z faktorů, který udržuje v představení určité tempo.

Jako příklad si můžeme uvést scénu znásilnění, která je v tomto textu zmiňovaná vícekrát. Při této scéně nějakou dobu hraje skladba *Angel* od Massive Attack. Dodává to této scéně mrazivou atmosféru a vysvětluje to mnohem více než text. Žena zobrazuje jakousi čistou anděla, který je zde ovšem z toho důvodu, aby miloval a uspokojoval muže. Stejně jako je dvojsmyslná skladba, tak je dvojsmyslná tato scéna a vlastně ve stejném duchu se nese celé představení. I když vlastně Mariana Angela miluje, tak to že se s ní miluje a vlastně ani neví, že je to ona, ji vnitřně hrozně ubližuje. Zobrazuje tak život mnoha žen, které jsou v očích mužů pouhé nástroje k uspokojení jejich touhy.

Další scénu můžu zmínit například scénu, kdy má jít Claudio popravít. Hraje zde poněkud ve veselém rytmu *Time to meet your God* od Ariel Pink. Klata se takto vysmívá náboženství a tomu, jak lidé vnímají svůj život. Jsme totiž předurčení k trestu jen proto, že žijeme. Snaží se zobrazit druhou negativní stranu a dopad náboženské víry, která může v určité míře až ubližovat. Očekáváme nějakou spravedlnost, které se nedostane. Chceme věřit v lepší svět, ale lepší svět nepřichází.

Opět se jedná o složku, na kterou musíme nahlížet i z kulturního hlediska. V západních inscenacích je hudba spíše doprovodným jevem představení, ale co se týká například afrického představení, tak je hudba nepostradatelnou složkou. Co se tedy týká spíše západních inscenací, tak má hudba různé funkce, které má splňovat. Vždy doplním nějaký příklad z Klatovi inscenace. Vytváří a formuje atmosféru, je spíše jako „uklidňující lék“ v tomto případě. Jako například, když Tomáš Dianiška v roli kuplířky imituje „draq queen show“. Jedná se uvolněnou scénu, která má diváky pobavit. Je zde spousta scén, která odlehčuje situace a Klata takto

⁴⁴ PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*. Praha : Akademie múzických umění, 2020. str. 658. 978-80-7331-549-8. 222-223.

vytváří rychlejší tempo. Hudba může určit polohu a místo, kde se zrovna nacházíme. Například kostel nebo chrám, rušná ulice atd. Zvuky a hluky, specifikují určitou situaci. Hudba může v inscenaci vyplňovat pauzy a přestavbu kulís, což je naprosto běžné. Klata i tyto jakoby „výplňkové“ hudební doprovody propojuje například s následujícími scénami nebo pomocí hudby nastolí v divákovi emoce, které ho psychicky připraví na další scénu a divák zhruba chápe v jakém duchu se scéna zrovna nese. Někdy funguje jako kontrapunkt nebo vytváří různé nálady jako ve filmu. Také může určovat jednání, což je již uvedeno výše v textu.⁴⁵

3.2.3.Rytmus

Rytmus je třetím prvkem zvukového a časového celku, oba zároveň obsahuje i organizuje. Pavis přirovnává rytmus k elektrickému proudu. Rytmus se stává celkovým systémem inscenace. Někdy používáme výraz muzikalita, což nám vysvětluje, jaké je hudební uspořádání v čase. Nejlépe tuto časovou organizaci popisuje Mejerchold. Ve zkratce uvádí, že je herec nucen se naučit vnímat čas, jako hudebníci. Herec musí umět dávat situaci tempo. Je důležité, aby byl schopen vycítit kdy situace potřebuje zpomalit a kdy naopak zrychlit. Svůj rytmus má nejen řeč, ale i pohyb těla a celkový výstup na jevišti. Je mnoho prvků, které jsou nositeli několika rytmických systémů. Dalo by se to nazvat temporytmem.⁴⁶

Pro inscenaci je rytmus celého představení nejdůležitější. Spoluvytváří všechny znakové systémy. Musíme se zamyslet nad tím, kdo rytmus řídí? Protože stejně jako máme například scénografa nebo kostýmního výtvarníka, který určuje scénografii nebo určuje divadelní znak pomocí kostýmu, tak bychom měli vědět, kdo zde řídí rytmus. Jednak je to tedy režisér, který by měl při procesu vzniku inscenace, hercům určovat tempo a rytmus. Dále to jsou herci, a tak trochu i diváci.⁴⁷ Tyto dvě složky spolu nějakým způsobem spolupracují, i když někdy ne úplně vědomě, a i oni určují dané tempo. Herec musí poznat, jestli se představení táhne a je pomalejší. Pocitově to ve většině případech musí poznat. Je to velmi subjektivní a je zde potřeba opravdu vnímat publikum a jejich reakce a nebýt uzavřen za pomyslnou čtvrtou stěnou.

Analýza hlasu, hudebního projevu či rytmu je velmi složitá disciplína, neboť popisujeme něco materiálně neuchopitelného. Tato složka není nijak měřitelná, na rozdíl od hereckého

⁴⁵ PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*. Praha : Akademie múzických umění, 2020. str. 658. 978-80-7331-549-8. s. 225-227.

⁴⁶ Tamtéž. s. 233.

⁴⁷ Tamtéž, s. 234-237

projevu, prostoru, scénografie, kostýmu a dalších materiálních složek představení. Jedná se, ale o jednu z nejdůležitějších složek, která nemůže být opomenuta a nese s sebou velký význam.⁴⁸

Klatova inscenace je poměrně svižná a živá. Klata umí pracovat s rytmem představení. Inscenace není táhlá a je na hercích vidět, že přesně ví a cítí, jakým tempem se mají nechat vést. Herci spolu dobře spolupracují a fungují zde pro inscenaci. Přesně vědí, kdy mají dělat pauzy, kdy mají zrychlovat, kdy zpomalovat atd. Jednotlivé složky mezi sebou spolupracují také dobře, protože například i hudba napomáhá svižnému tempu a divák se tak nenudí. Představení se prolíná ve třech různých rovinách, které se spolu střídají. Střídání jednotlivých scén je vymyšleno také rytmicky a v tempu. Nenastává žádná situace, která by inscenaci zpomalila nebo změnila její dobrý temporytmus.

⁴⁸ PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*. Praha : Akademie múzických umění, 2020. str. 658. 978-80-7331-549-8 s. 234

3.3. Prostor, čas, jednání

Doposud jsem se soustředila spíše na hmotné složky představení, jako je například herec a herecký projev. Zjistila jsem tedy, že pro jeho projev je nepostradatelný hlas, rytmický přednes nebo pohybový projev.

V této části se budu věnovat poněkud jasnějším částem a těmi jsou prostor, čas a jednání. V této kapitole se nebudu věnovat jednotlivým prvkům, ale spíše se zaměřím na jejich vzájemnou interakci. Tyto prvky totiž nemohou fungovat jeden bez druhého. Bez prostoru by měl čas čisté trvání, jako například v hudbě. Bez času by byl prostor například architekturou a bez času a prostoru by jednání ani neexistovalo. Bez času, prostoru a jednání by především nemohlo existovat ani samotné představení.⁴⁹ A to není myšleno jen na klasické představení v divadle, ale i jakékoli performance nebo jakýkoli divadelní počín. Herec potřebuje sebe, své tělo a svůj hlas a vždy hraje v nějakém prostoru a v nějakém čase.

Pavis definuje charakter těchto jednotlivých složek v závislosti jeden na druhém jako trojúhelník. Ukazuje, že každý z bodů se definuje v závislosti na ostatních.⁵⁰ Čas se v prostoru se projevuje viditelně. Jednání se konkretizuje na daném místě a v daném čase. Prostor je tam, kam je situován děj, trvá v čase. Pokud by každý z vrcholů existoval pouze sám o sobě, vznikl by tak jiný druh umění než divadlo. Jak jsem již zmínila v úvodu do této kapitoly (hudba, architektura, malířství, ...).

Děj a hercovo tělo, můžeme vnímat jako pojící hmotu prostoru a času. Na toto Merleau-Ponty tvrdí, že tělo neexistuje pouze v prostoru, ale je jím tvořeno a Pavis dodává jako součást děje, hercova těla a prostoru čas.⁵¹

Tento časoprostor je zároveň konkrétní, divadelní prostor a délka představení, i abstraktní, místo fikce a pomyslná časovost. Výsledkem jeho působení je děj, který se stává na jednu stranu fyzickým a na druhou stranu imaginárním. Na jedné straně můžeme prostor-čas-děj vnímat jako náš konkrétní svět, kde si uvědomujeme divadelní představení jakožto fikci a na druhé straně onen možný fikční svět, který je ztělesněním textu.⁵²

V této kapitole se nevěnuji prostoru, jakožto scénografii, ale spíše jak prostor funguje s divákem a jak ho vnímáme. Dále zmiňuji, jak ovlivňuje prostor inscenaci a herce. Všechny teorie prostorové zkušenosti kolísají mezi dvěma způsoby vnímání prostoru:

⁴⁹ PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*. Praha : Akademie múzických umění, 2020. str. 658. 978-80-7331-549-8. s. 238.

⁵⁰ Tamtéž, s. 239.

⁵¹ Tamtéž s. 239.

⁵² Tamtéž. S 240.

1. Prostor chápeme jako prázdné místo, které je nutné zaplnit. Chceme toto místo ovládnout, naplnit ho a nechat se vyjádřit samo o sobě.
2. Prostor považujeme za neviditelný a neohraničitelný. Je svázán s aktéry, kteří v něm zastávají určité místo. Pohybují se v něm a někam směřují. V tomto případě není prostor místo, které je nutné zaplnit, ale chceme ho spíše rozšířit.⁵³

V Klatově inscenaci můžeme hovořit spíše o prvním příkladu. Jedná se o objektivní vnější prostor. Je viditelný, naplnitelný a popisný. Rozdělujeme v něm divadelní prostor, kde se zaměřujeme na budovu, architekturu, divadelní prostor vnitřní (hlediště, scéna, chodby, ...) a vnější.⁵⁴ V tomto případě se tedy jedná o Divadlo pod Palmovkou a jeho prostor. Zážitek začíná se vstupem do budovy. Jsme už jaksi psychicky naladěni na divadelní zážitek, který nás čeká. Co se týká divadelního prostoru, tak divák nemůže navštívit všechny místnosti a místa divadla, ale není to klíčové pro naši inscenaci. Prostor, který je pro diváka určen, je přesně vymezen.

Dále se zaměřujeme na jevištní prostor, kde se pohybují aktéři a technici. Jedná se tedy o divadelní sál, kam řadíme jeviště a hlediště ve vztahu jeden na druhého, zákulisí a celá divadelní budova.⁵⁵ Zde je opět jasně vymezený prostor, na který se zaměřujeme. Z toho prostoru divák nevidí vše. Je možné vidět především hlediště a část jeviště. Divák nevidí do zákulisí a nemá zde do něj ani přístup. Existují ovšem inscenace, které jsou postavené na hraní v zákulisním prostoru, například imerzní forma divadla. V této inscenaci je prostor diváka a herce přesně určen.

Klata neklade důraz na scénografii a prostor, ve smyslu zaplnit prostor hmotnými věcmi. Klata pracuje s prostorem, jako s něčím obepínajícím herce a vypovídajícím v „prázdnostě“. Jeviště je téměř prázdné. Na jevišti je postavená vyvýšená plošina, na kterou lze přijít pomocí krajních schodů ze tří stran. Okolo tohoto „menšího jeviště je opět ze dvou bočních stran a jedné zadní strany postavená černá plachta vypadající jako kožená záclona. Přímo v jevišti jsou funkčně zasunuté pranýře do podlahy, které jsou pomocí jednoduché mechaniky vysunutelné z podlahy do prostoru. V zadní části jeviště je postavený obdélníkový oblouk. Scénografie je velmi jednoduchá, ale přesto velmi funkční. Herci na scéně nehrají prakticky s ničím jiným než se zmíněnými pranýři.

⁵³ PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*. Praha : Akademie múzických umění, 2020. str. 658. 978-80-7331-549-8. s. 242.

⁵⁴ Tamtéž, s. 242.

⁵⁵ Tamtéž, s. 242.

Dále vnímáme prahový prostor, který určuje zcela zřetelně hranice mezi scénou a hledištěm nebo mezi scénou a zákulisím.⁵⁶ Tento prostor je zcela jasně vymezen, co se týká naší inscenace, tak je tento prostor vymezen pouze na jevišti. Herci nehrají mezi diváky ani v hledišti. Hrají zde pouze na jevišti a z části se ozývají zvuky ze zákulisí.

Tento prostor je z historického hlediska jednoduché popsat, jelikož se jedná o klasické rozložení prostoru. Je nutné zmínit, že je velmi důležité zmínit, jakého prostoru se na představení díváme, neboť se vzhledem k úhlu pohledu může proměňovat.

Kromě objektivního vnějšího prostoru vnímáme ještě gestický prostor. Tento prostor je tvořen přítomností herce na scéně. Jedná se o prostor vyjadřovací. Záleží pouze na herci, jak jej vymezí. Tento prostor není pevně dán po celou dobu představení, ale může se rozšiřovat a zužovat.⁵⁷

Území si vymezuje herec, který svými přesuny zanechává na scéně stopu. Tato stopa zaniká kdykoli divákovu pozornost upoutá cokoli jiného.⁵⁸ Například v Klatově inscenaci toto můžeme aplikovat na scénu, která předchází scéně, ve které je znásilněna Mariana. V předchozí scéně se Isabela dozví, že je její bratr již popraven, což je pouze lež. To ona neví, ale tato scéna je ukončena tím, že si Isabela lehne na podlahu a vytvoří svým tělem na zemi kříž. Tato scéna je přerušena příchodem Mariany. Její příchod ukončí stopu předešlou a začíná stopu novou.

Kinestetické vnímání herce se projevuje ve způsobu vnímání pohybu, tělesného schématu, temporytmu atd. Tyto údaje by se měly týkat pouze herce, ale přenáší se z něho i na diváka.⁵⁹ V Klatově inscenaci se tato kinetická gesta objevují poměrně často. Například, když Claudia vedou strážníci na popravu a on se vzpírá a snaží se odejít, když Isabela začne křičet na Angela a tělo se v prostoru začne pohybovat do skladby *Psycho Chicken* a najednou spadne celou vahou těla na zem. Poté vstane a v klidu pokračuje v textu. Připomíná trochu blázná, který utekl z léčebny a snaží se všechny okolo přesvědčit o tom, že není blázen.

Jako další si v gestickém prostoru všímáme podpartitury, která představuje pro herce opěrné a orientační body v prostoru, silné okamžiky, které mu pomáhají se ukotvit v daném čase v daném prostoru.⁶⁰ Herci v Klatově inscenaci cítíme fyzické směřování, každé postavy tím, jak se pohybuje v prostoru a jak pracuje s tělem. Například u Angela je nám zřejmé, jaký

⁵⁶ PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*. Praha : Akademie múzických umění, 2020. str. 658. 978-80-7331-549-8. s. 242.

⁵⁷ Tamtéž, s. 243.

⁵⁸ Tamtéž, s. 244.

⁵⁹ Tamtéž, s. 244.

⁶⁰ Tamtéž, s. 244.

je jeho cíl a co chce. Jeho pohyb v prostoru je střídavě velmi přesný, odhodlaný a přímý. Jindy zase skrčený, úlisný až v určitém slova smyslu dotěrný a nepříjemný. Je to cítit z jak z pohybu jeho těla, tak z reakcí druhých aktéru. Děje se tak především ve scénách s Isabelou. Cítíme zde napětí mezi těmito postavami a sexuální chtíč.

Dále si všímáme proxemiky. Proxemika je vlastně druh neverbální komunikace, spočívající ve vyjádření vztahů mezi lidmi, prostřednictvím vzdálenosti, kterou mezi sebou aktéři nebo jednající osoby mají.⁶¹ Díky tomuto dokážeme určit vztah, jaký mezi sebou mají postavy na jevišti. Pokud některá postava naruší tento prostor jiné postavě odráží se to na její řeči těla, v gestech nebo v mimice. Například Isabela, Angelo, Kuplířka, Lucio nebo Pompejus mají velmi výraznou řeč těla, gestikulaci i mimiku. Nejlepší je toto uvést na příkladu Lucia. Má velmi výrazná gesta a text přehrává i v gestech. Naznačuje, o co mu jde pomocí svého těla, hlasu a obličeje. Většinou se tedy jedná o sex.

Jako poslední můžu zmínit odstředivý prostor, který vzniká, když herec vychází ze svého těla a směřuje k vnějšímu světu. Tělo přesahuje do prostoru dynamikou pohybu.⁶² U Klaty je tělo samo o sobě výrazovým prostředkem. Tělo vyjadřuje postoje postavy, rozhodnutí a touhy. Je to jakási rozpínající se entita. Někdy tělo totiž přesahuje danou postavu. Děje se tak například při scéně, kdy se Isabela modlí k Bohu a nejednou se začne její tělo dostávat do křečí. Připomíná to trochu vymítání ďábla. O této scéně se zmiňuji v předešlém textu.

Jak jsme zjistili, tak prostor je možno zachytit a jedná se tedy o měřitelnou jednotku. Stejným způsobem můžeme uchopit i čas. Čas můžeme vnímat dvěma různými způsoby. Jako objektivně vnější a kvantitativní jev nebo jako subjektivně vnitřní a kvalitativní jev. Vnější objektivní čas vnímáme jako matematický čas. Jedná se o délku představení. Jedná se o kontrolovaný a podřízený čas inscenace. Subjektivní vnitřní čas se odráží v divákovi. Každý divák vnímá čas představení subjektivně a každému diváku představení „ubíhá“ jinou rychlostí. Nejedná se ovšem pouze o individuální vnímání času, ale také o kulturní zvyklosti, vycházíme také z očekávání diváka. Proměnlivý subjektivní čas nazýváme tempo.⁶³

Tempo nám určuje herec, který do projevu vkládá část sebe a svého individuálního tempa. Časová analýza hry musí zaznamenat pauzy, chvíle ticha a přerušení děje, jako například

⁶¹ KŘIVOHLAVÝ, Jaro. *Jak si navzájem lépe porozumíme: kapitoly z psychologie sociální komunikace*. Praha: Svoboda, 1988, 235 s.

⁶² PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*. Praha : Akademie múzických umění, 2020. str. 658. 978-80-7331-549-8. s. 245.

⁶³ PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*. Praha : Akademie múzických umění, 2020. str. 658. 978-80-7331-549-8. s. 248-251.

rychlost řeči, přesuny v prostoru, změny tempa, ale přitom nesmí zapomenout na kulturní normu nebo předem zvolený systém.⁶⁴

Klatova inscenace se skládá ze tří dějových linek, které se postupně doplňují. Hlavní linka je mezi Angelem a Isabelou, dále Claudio a Julie, kteří jsou již v cele a poslední je linka vedlejších postav Kuplířky, Pompeja a Lucia. Text je seškrtaný pouze na ty nejdůležitější pasáže, zbytek Klata doplňuje vlastními úpravami děje. Představení je tedy rozděleno spíše na jednotlivé fragmenty, které postupně splývají dohromady. Klata nedává důraz na text, ale spíše na pohybovou stránku představení a především hudební část. Pro herce je důležité gesto, pohyb a zvuk. Jednotlivé scény nejsou dlouhé a střídají se rytmicky s pasážemi vedlejších postav, které jsou velmi vtipné a uvolňující. Díky tomuto častému střídání scén má představení rychlejší spád a divák se v něm nenudí.

Časovost není pouze záležitostí rytmu nebo tempa a neomezuje se pouze na plynutí času. Skládá se z výjimečných okamžiků, ve kterých jako by se čas zastavil. Tyto momenty jsou pozoruhodnou chvílí inscenace, neboť když sledujete děj, který se na jevišti odehrává a najednou dostanete pocit, že se čas zastavil a prožíváte danou chvíli tak nějak více do hloubky, tak dochází k propojení diváka s inscenací a s herci.

⁶⁴ PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*. Praha : Akademie múzických umění, 2020. str. 658. 978-80-7331-549-8. s. 248-251.

3.4. Kostým, rekvizita, líčení

Všechny složky inscenace jsou svým způsobem hmotné. Existují na scéně konkrétně a umístili je sem divadelníci a existují záměrně. Některé složky jsou ovšem hmotnější, než jiné. Jde o složky inscenace, které nejsou přímo spjaty s herci, jejich hlasem, časoprostorem nebo rytmem představení, ale fungují zde samy o sobě. Hercem a hlasem jsem se zabývala v minulých kapitolách a nyní přejdu k dalším hmotným složkám, jako je kostým nebo například rekvizita.⁶⁵

Během představení vnímáme nejdříve herce jako jedinou živou složku inscenace. Neexistuje žádný řád toho, jak bychom měli představení hodnotit nebo v jakém pořadí bychom ho měli sledovat. Tento neexistující řád se odvíjí ok kulturních a sociologických zvyklostí, jak naznačuje výzkum Marie Shevtsove. Ta dokázala staticky vymezit v jakém pořadí hodnotí například divák západního světa atd. Pořadí, v jakém představení vnímáme je sice důležité, ale nesmí se od toho odvíjet celkové hodnocení dané inscenace. Diváka většinou na první pohled zaujme něco živého v představení, což bývá většinou herec a poté se soustředí na další části, jako je například scénografie, kostým atd. Musíme ovšem umět hledat v detailu, neboť často detaily vytváří podobu celku a charakterizují celé představení.⁶⁶ Klata je ve své tvorbě charakteristický některými prvky. Například v hudbě, která by se mohla zdát jako pouze doplňující část představení, tvoří u Klaty velmi významný výrazový prostředek, který dalece přesahuje text. V mnoha inscenacích na toto nejme zvyklí, neboť hudba je použita pouze jako doplňující složka. Ovšem v této inscenaci s sebou nese výpovědní hodnotu a mnohdy vysvětluje to, co by text mohl opomenout. Jako příklad uvedu scénu, kdy kníže Vincentio odsuzuje Angela za jeho rozhodnutí poslat Claudia na smrt. Na scénu přichází další postavy, které stojí na pranýři. Při jeho proslovu hraje skladba *Losing My Religion, R.E.M.* Upozorňuje nás na ztrátu víry v něco lepšího a ve spravedlnost. I přes veškeré snahy a prosby, nebyl Claudio vyslyšen a má být připraven o život, kvůli lásce. Cítíme zde naprostou bezmoc a stagnaci postav vůči režimu a nadvládě. Člověk si až říká, jestli Bůh opravdu existuje a je tak spravedlivý, jakým se zdá být. Tato scéna v nás má vyvolat tyto emoce. Ztracení snů, snahy, víry, a především víry v Boha. Typické pro Klatu je také téma náboženství. Snaží se zobrazit náboženství jako nástroj režimu a vládnoucích. Náboženství vyvolává pouze strach a neodpovídá na volání o pomoc. Ve všech oblastech se Klata snaží jít do extrému. Rád provokuje publikum a snaží se v nich vyvolat rozporuplné emoce.

⁶⁵ PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*. Praha : Akademie múzických umění, 2020. str. 658. 978-80-7331-549-8. s. 274-275.

⁶⁶ Tamtéž.

Nejdříve musíme zjistit, kolik prostoru jednotlivé složky v inscenaci zabírají a určit jejich proporce. Nestačí, že jednotlivé systémy pouze vyjmenujeme, ale je potřeba je nějakým způsobem uchopit, vymežit jejich hranice, důležitost a určit místa, na kterých se setkávají. Musíme si uvědomit, že v každém žánru jsou prvky rozmístěny svým specifickým způsobem. Jiný důraz klade na jednotlivé prvky psychologické divadlo, postmoderní tanec nebo například muzikál.⁶⁷

U kostýmu není lehké určit co ještě je a co již není kostýmem. Kostýmu se věnujeme nejdříve, neboť právě on zprostředkovává kontakt mezi divákem a jevištěm. Prostřednictvím kostýmu, divák poznává lépe postavu. Něco o ní vypovídá. Například v Klatově inscenaci si můžeme všimnout, jak se mění v průběhu představení kostým Angela. Postupně se na jeho obleku objevují bílé kuličky, které zřejmě představují nabytou moc. Působí trochu jako perly a postupně se objevují na kalhotách a posléze i na saku. Největší důraz Klata klade na kostýmy vedlejších postav, neboť například Pompejus je oblečený do obleku banánu. Připomíná trochu mužské přirození, což se vlastně v dané situaci hodí, protože zde zastupuje lichváře a pracujícího provozního nevěstince. Dalším výrazným kostýmem je například Lucio, který na sobě má pouze červené kraťase. Symbolizuje plavčíka, neboť jeho postava má připomínat plavčíka ze seriálu *Pobřežní hlídka*. Lucio je vlastně postava, která se snaží všechno vysvětlovat a pomáhat ostatním postavám. Na druhou stranu je to velký svůdník. Celkově kostýmy ovšem nepůsobí tolik promyšleně a propracovaně. Bohužel zde nevidíme žádné charakteristické prvky, které by se objevovaly u více postav. Ani u Angela není prvek perel natolik výrazný. Bohužel se perly přidávají velmi rychle a nevytvoří to tedy moment překvapení ani to samo o sobě v danou chvíli necharakterizuje danou postavu.⁶⁸

Dekorace na hercově těle se stává kostýmem a dekorace na jeho kůži se stává líčením. Líčení zdobí tělo i duši toho, kdo jej nosí. V divadelním světě považujeme za líčení úplně všechno, dokonce i maskování. Klata opět neklade důraz na líčení herce, ale bohužel na rozdíl od „prázdné scénografie“ toto nevytváří dobrý dojem z postav. Neboť jim samotným něco chybí. Ať se to týká kostýmu nebo líčení. V tomto ohledu inscenace působí nedotáhnutě.

Jako poslední se zaměřím na rekvizitu. Rekvizita je vlastně předmět. Jakýkoli předmět, se kterým herec pracuje během představení. Předmět není pouhou doplňkovou rekvizitou, často má ústřední roli, a přestože se tváří jako pouhá hercova opora, je základem hercova projevu. Předmětem chápeme vše, co není hercem a je přítomno na scéně. Tentýž předmět

⁶⁷ PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*. Praha : Akademie múzických umění, 2020. str. 658. 978-80-7331-549-8. s. 275-277.

⁶⁸ Tamtéž.

může být v určité chvíli dekorace, součást scénografie nebo hlavním hybatelem. V naší inscenaci takto fungují například pranýře. Někdy jsou pouhou součástí scénografie, ale někdy jsou použity jako hercova rekvizita.⁶⁹ Klata herce nezatěžuje velkou spoustou rekvizit. Herci pracují pouze s pár rekvizitami, které ovšem mají v danou chvíli hlavní roli na scéně. Je tomu tak například při nafukování umělé nafukovací panny nebo umělého penisu na přísavce.

Toto všechno jsou materiální věci, které jsou s inscenací spojeny a vytváří tak dojem z celku, charakterizují postavy a nesou v sobě určitou výpovědní hodnotu, neboť na jevišti se nesmí objevovat nic jen tak. Vše musí mít svůj důvod a svoje místo. Klata určitě nepracuje s ničím jen tak a nepoužívá v inscenaci nic bezvýznamně. Podařilo se mu vytvořit impozantní, zajímavé a kontroverzní dílo, které určitě stojí za analýzu.⁷⁰

⁶⁹ PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*. Praha : Akademie múzických umění, 2020. str. 658. 978-80-7331-549-8. s. 275-277.

⁷⁰ Tamtéž.

Závěr

Z této analýzy vyplývá, jakým způsobem lze uchopit tuto inscenaci a aplikovat na ni principy Patrice Pavise z jeho knihy *Analýza divadelního představení*. Inscenaci lze rozdělit na jednotlivé složky a ty samostatně zanalyzovat a následně zhodnotit celek. Díky představení režiséra v úvodu, jsme schopni odvodit principy se kterými pracuje a jsme schopni rozpoznat v inscenaci jeho charakteristické znaky.

Text je upraven pro režijně-dramaturgické potřeby a je uchopen poněkud svébytným způsobem. Je aktualizován a jsou do něj doplněny Klatovy pasáže. Pracuje se současnou politickou situací a snaží se do díla vnést aktuálnost. Dominantou je zde hudební projev, který inscenaci posunuje do jiných rovin.

V inscenaci se spojuje mrazivé téma korupce, podvodu, nadvlády jedné moci a neúcta k pravidlům s komediální rovinou, která se snaží celkově uvolnit napětí, které v inscenaci vzniká. Klata se pořád snaží klást důraz na to, že se jedná o komedii a nadsázku.

Celkově se Klata snaží klást důraz na herce. Herec je zde jakýmsi středem celého představení a okolo něj se vše odehrává. Nezatěžuje diváka se zbytečnou scénografií nebo s velkým počtem rekvizit. Snaží se projektovat text skrze herce a hudbu bez jakýchkoli okolních vjemů, které by odváděli divákovu pozornost. Díky svižnému tempu, které Klata nasadí již na začátku inscenace, je nucen toto tempo udržet. Což se mu daří, neboť jak už bylo zmíněno, tak tempo udržují především komické situace a stylizovaná herecká práce.

Takřka prázdný prostor nabývá sám o sobě obrovskou sílu a stává se nositelem informace. Herci s tímto prázdným prostorem umí pracovat, takže se nestává, že by se herci například v prostoru ztratili, nebylo jim rozumět nebo že by ztratili divákovu pozornost.

Inscenace nutí diváka přemýšlet nad současnou společensko-politickou situací a nutí ho si uvědomovat veškeré nešvary dnešní doby. Klata se nám pokouší ukázat, jak se veškeré naše životní rozhodnutí odrážejí v pozdější době a že jedinec vlastně nerozhoduje pouze sám za sebe, ale za celek. Protože i když se člověk řadí do samostatně fungujícího článku, pořád je to pouze článek celku. Klata chce, abychom si právě toto uvědomili. Uvědomili si, že naše rozhodnutí vždy ovlivní nejen nás, ale i někoho jiného.

Klata se snaží kritizovat společnost a některé její články a snaží se divákům nastavit zrcadlo. Nechce ovšem pošpinit pouze jednu stranu, ale snaží se zobrazit dvojí metr. Nikdo není stoprocentně dobrý a nikdo není stoprocentně zlý.

V analýze se mi podařilo nahlédnout na každou složku inscenace jako na samostatně fungující jednotku. Veškeré Pavisovy principy jsou aplikovatelné na tuto inscenaci. Nedotkla

jsem se ovšem úplně všech částí inscenace. Zaměřila jsem se spíše na hmotné složky a jejich provedení. Dalo by se ovšem pokračovat s analýzou psychologického přístupu, sociologickou analýzou diváka nebo kulturní a antropologickou analýzou. Pro naše potřeby ovšem postačí analýza hmotných složek inscenace, která pomůže odkrýt velkou část tohoto celku.

Seznam použitých pramenů a literatury

Prameny

KLATA, Jan. *Něco za něco* [videozáznam]. Záznam premiéry z Divadla pod Palmovkou z 27. ledna 2018.

KLATA, Jan. *Něco za něco*. Divadelní program. Premiéra 27. ledna 2018. Praha: Divadlo pod Palmovkou, 2018.

KLATA, Jan. *Něco za něco* [videozáznam]. Záznam debaty s tvůrci z Divadla pod Palmovkou z 20. listopadu 2018. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=jxdM8yDDa0o>

RESLOVÁ, Marie. Johan Wolfgang Goethe, FAUST. V, *Divadelní Flora* [online]. 19.5. 2019 [cit. 13. 4. 2021]. Dostupné z: <http://www.divadelniflora.cz/programme/detail/89>

Literatura

BALME, Christopher B. *Úvod do divadelnej vedy*. 1. vyd. Bratislava: Divadelný ústav, 2018. 350 s. Svetové divadlo. ISBN 978-80-8190-040-2.

BEJBLÍK, Alois, Jaroslav HORNÁT a Milan LUKEŠ, ed. *Alžbětinské divadlo: drama po Shakespearovi*. Přeložil Alois BEJBLÍK. Praha: Odeon, 1985, 478 s.

BROCKETT, Oscar Gross a Franklin J. HILDY. *Dějiny divadla*. Přeložil Milan LUKEŠ, přeložil Jan PROKEŠ. V Praze: Rybka Publishers, 2019, 1142 s. ISBN 978-80-87950-66-1.

CÍSAŘ, Jan. *Základy dramaturgie*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009, 297 s. ISBN 978-80-7331-146-9.

Divadlo pod Palmovkou. Hlavní stránka divadla. [cit. 4. 5. 2021]. Dostupné z: <https://www.podpalmovkou.cz/historie>

CHOVANCOVÁ, Barbora. *Shakespearovské adaptace Jana Klaty na polských jevištích [Jan Klata's Shakespearean adaptations on Polish stages]*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Divadelní fakulta, Ateliér režie a dramaturgie, rok 2019, 105 s. Vedoucí diplomové práce prof. MgA. Ivo Krobot.

HILSKÝ, Martin. *Shakespeare a jeviště svět. Druhé, doplněné vydání*. Praha: Academia, 2015. ISBN 978-80-200-2282-0.

KOTTE, Andreas. *Divadelní věda: úvod*. Přeložil Jana SLOUKOVÁ. V Praze: KANT - Karel Kerlický pro AMU, 2010, 216 s. Disk. Velká řada, svazek 13. ISBN 978-80-7437-019-9.

KŘIVOHLAVÝ, Jaro. *Jak si navzájem lépe porozumíme: kapitoly z psychologie sociální komunikace*. Praha: Svoboda, 1988, 235 s.

MOKRZYCKA-POKORA, Monika. *Jan Klata*. V, *Culture.pl*. [online]. November 204, update october 2014, update september 2015. [cit. 15. 2. 2021]. Dostupné z: <https://culture.pl/en/artist/jan-klata>

PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*. Praha : Akademie múzických umění, 2020. str. 658. 978-80-7331-549-8.

SHAKESPEARE, William. *Dílo*. Přeložil Martin HILSKÝ. Praha: Academia, 2016, 1677 s. ISBN 978-80-200-1903-5. 441.

ZDAŘILOVÁ, Pavla Mgr. *Boření národních mýtů a stereotypů ve scénickém ztvárnění Sienkiewiczovy Trylogie v režii Jana Klaty*. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav slavistiky, rok 2018, 53 s. vedoucí diplomové práce Mgr. Renata Buchtová, Ph.D.

NÁZEV:

Analýza inscenace Něco za něco v Divadle pod Palmovkou v Praze

AUTOR:

Nikola Malenková

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUCÍ PRÁCE:

Mgr. Martin Bernátek, Ph.D.

ABSTRAKT:

Předmětem této bakalářské práce je strukturální analýza inscenace *Něco za něco* v Divadle pod Palmovkou v Praze. Nejprve uvedu kontext divadla a historický kontext. Hlavní částí je analýza vybraných divadelních složek představení. Z těch nejdůležitějších se zaměřuji na herectví, hlas, rytmus, prostor, čas, scénografii a kostým. Jednotlivé složky inscenace analyzuji podle konceptu *Analýzy divadelního představení* Patrice Pavise a následně se pokusím zjistit, jak se jeho princip analýzy představení dá aplikovat na tuto inscenaci.

KLÍČOVÁ SLOVA:

herectví, hlas, gesto, rytmus, prostor, čas, scénografie, kostým, sexualita, provokace

TITLE:

Analysis of performance Něco za něco (Measure for Measure) by Divadlo pod Palmovkou in Prague

AUTHOR:

Nikola Malenková

DEPARTMENT:

Department of Theatre and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Martin Bernátek, Ph.D.

ABSTRACT:

The main subject of this bachelor thesis is structural analysis of performance *Něco za něco (Measure for Measure)* by Divadlo pod Palmovkou in Prague. Firstly, I specify context of theatre and historical context of the play. Main part of this work is analysis of particular theatre elements of stage play. I specifically focus on acting, voice, rhythm, space, time, scenography and costumes. Individually I analyse each element according to concept of *Analysing performance* by Patrice Pavis and afterwards I will identify, how his principle of performance analysis can be applied on this specific stage production.

KEYWORDS:

acting, voice, gesture, rhythm, space, time, scenography, costumes, sexuality, provocation

Fotografická příloha



Fotografie č. 1: Kníže Vincentio a Escalus. Zleva: J. Vlasák, M. Němec.
Dostupné z internetového zdroje: [cit. 2.5. 2021].

<https://www.podpalmovkou.cz/inscenace-90-neco-za-neco>



Fotografi č. 2: Kuplířka, Lucio a Pompejus. Zleva: T. Dianiška, O.
Veselý, R. Valenta. Dostupné z internetového zdroje: [cit. 2.5. 2021].

<https://www.podpalmovkou.cz/inscenace-90-neco-za-neco>



Fotografie č. 3: Isabela. T. Dočkalová.

Dostupné z internetového zdroje: [cit. 2.5. 2021].

<https://www.podpalmovkou.cz/inscenace-90-neco-za-neco>



Fotografie č. 4: Claudio a Vincentio. Zleva: J. Hušek, J. Vlasák.

Dostupné z internetového zdroje: [cit. 2.5. 2021].

<https://www.podpalmovkou.cz/inscenace-90-neco-za-neco>



Fotografie č. 5: Angelo a Isabela. Zleva: J. Teplý, T. Dočkalová.

Dostupné z internetového zdroje: [cit. 2.5. 2021].

<https://www.podpalmovkou.cz/inscenace-90-neco-za-neco>



Fotografie č. 6: Pompejus, Kuplířka a Lucio. Zleva: R. Valenta,

T. Dianiška, O. Veselý.

Dostupné z internetového zdroje: [cit. 2.5. 2021].

<https://www.podpalmovkou.cz/inscenace-90-neco-za-neco>

Fotograf: Martin Špelda, Divadlo pod Palmovkou.