

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**Strukturální analýza divadelní inscenace
Kosmos**

Michaela Korčáková

Katedra divadelních a filmových studií

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

Studijní program: Divadelní věda – Filmová věda

Prostějov 2021

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Strukturální analýza divadelní inscenace Kosmos* 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 touto cestou vyjádřila poděkování Mgr. Martinu Bernátkovi, Ph.D., za jeho ochotu a trpělivost při vedení mé bakalářské práce. Také bych chtěla poděkovat Ivanu Burajovi, který si udělal čas a prostřednictvím online rozhovoru mi velmi ochotně zodpověděl všechny mé zvědavé otázky.

Obsah

Úvod	5
Představení literatury	8
1 Román <i>Kosmos</i>	10
1.1 Prostor	10
1.1.1 <i>Exteriér</i>	10
1.1.2 <i>Interiér</i>	11
1.2 Znamení	12
2 Divadelní inscenace <i>Kosmos</i>	15
2.1 Kontext	15
2.1.1 <i>Dramaturgie Nové scény Národního divadla</i>	15
2.1.2 <i>Ivan Buraj</i>	16
2.1.3 <i>Antonín Šilar</i>	17
2.1.4 <i>První adaptace Kosmu v Čechách</i>	18
2.2 Audiovizuální záznam inscenace	19
3 Strukturální analýza	22
3.1 Strukturální rozbor prostoru	23
3.1.1 <i>Divadelní prostor</i>	23
3.1.2 <i>Jevištní prostor</i>	24
3.1.3 <i>Scénografie</i>	24
3.2 Scénologická perspektiva	26
3.2.1 <i>Téma</i>	27
3.2.2 <i>Motiv</i>	27
3.3 Prahový prostor	28
3.3.1 <i>Ve vztahu k herci</i>	29
3.3.2 <i>Ve vztahu k divákovi</i>	30
3.4 Osvětlení	31
3.4.1 <i>Barevnost osvětlení</i>	31
3.5 Kostýmy	33

3.6	Hudba	35
4	Postmoderní divadlo	37
4.1	Text.....	37
4.2	Výtvarné umění v divadle.....	38
4.3	Hra s prostorem a plochou.....	39
5	Závěr	42
	Seznam použitých pramenů a literatury	44
	Prameny	44
	Literatura.....	45
	Seznam příloh	46
	Obrazová příloha	47
	Rozhovor s režisérem Ivanem Burajem	52

Úvod

„Někdy mám pocit, že kromě já tu nikdo není.“¹

Předmětem bakalářské práce je strukturální analýza divadelní inscenace *Kosmos* režiséra Ivana Buraje, která měla premiéru v činohře Národního divadla v Praze 14. listopadu roku 2019. Jedná se o divadelní adaptaci na motivy stejnojmenného filozofického románu polského spisovatele Witolda Gombrowicze. „*Za znepokojivou četbu o světě, který ztratil úběžník a kde má v důsledku toho jakýkoliv čin stejnou, totiž žádnou váhu,*“² obdržel nejen prestižní nakladatelskou cenu Prix Formentor, ale také byl nominován na Nobelovu cenu za literaturu.

Metodologickým východiskem je strukturální analýza, kterou uplatňuji zejména v oblasti rozboru prostoru, scénologické perspektivy, osvětlení a hudby. „*Základem strukturální metodologie je předpoklad, že detailní analýza jednotlivých částí zkoumaného fenoménu, rozbor jejich uspořádání a přesné určení jejich vzájemných funkčních vztahů, umožňuje objasnit specifické zákonitosti celku jako takového a hlavní pravidla jeho konstrukce. Strukturální analýza se zabývá vztahy mezi jednotlivými prvky celku.*“³

Cílem práce je především objasnit, jakým způsobem v divadelní inscenaci funguje vztah mizanscény se scénografickým řešením. Mé úsudky jsou podpořeny vybranými znaky postdramatického divadla, kterými se zabírám v poslední kapitole. Konkrétně tuto divadelní inscenaci jsem si zvolila proto, že představuje výrazné prolínání tématu konfliktu mezi realitou a vnitřním světem protagonisty se scénografií inscenace, která tento námět svým provedením podporuje.

¹ Národní divadlo, 2019. *Kosmos* [online]. 2019. [cit. 2021-04-03]. Dostupné z: <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/predstaveni/kosmos-1520410>

² Tamtéž.

³ SLÁDEK, Ondřej. *Slovník literárněvědného strukturalismu A-Ž*. První vydání. Praha: Host, 2018. 834 stran. ISBN 978-80-88069-64-5. s. 689.

Sám Ivan Buraj o své inscenaci říká:

„Kosmos je pro mě příběh o vztahu mezi vnitřkem a vnějškem. Gombrowicz v něm zachytil klaustrofobii subjektivismu – závrať člověka, který se ve své posedlosti sebou učinil tvůrcem veškerého smyslu a zcela vytěsnil vnější svět. Je to román, který se odehrává na pomyslném konci dějin v apokalyptickém podnebí permanentního vedra. Vítejte v dnešku!“⁴

První kapitola je věnovaná románu, literární předloze *Kosmos* polského spisovatele Witolda Gombrowicze. Zaobírám se zejména výstavbou přírodního a interiérového prostoru, přičemž zkoumám, jakým způsobem jej popisuje. Důležitými motivy z tematického hlediska, jsou pro mě jednotlivá znamení, jejichž výskyt určuje děj knihy a myšlenkové pochody hlavní mužské postavy Witolda. Tato znamení jsou pro mě významná zejména v oblasti propojení tématu se scénografickým řešením.

Druhá kapitola je věnovaná divadelní inscenaci *Kosmos*, přičemž se zabývám především kontextem. Nejprve se věnuji dramaturgii Nové scény Národního divadla, která je zcela klíčová pro zasazení tvorby režiséra Ivana Buraje do kontextu Národního divadla. Mimo režiséra, věnuji zvlášť podkapitolu také scénografovi Antonínu Šilarovi, neboť právě scénografie hraje roli v rámci propojení prostoru s tématem hry. Dále zmiňuji divadelní adaptace spisovatele Witolda Gombrowicze zdramatizované v Čechách, které mi přiblíží fakta, zda-li jsou „u nás“ témata spisovatele oblíbená. V neposlední řadě se zaobírám problematikou zhlédnutého záznamu divadelní inscenace *Kosmos*, se kterou jsem se neplánovaně potýkala v období psaní mé bakalářské práce.

Ve třetí kapitole aplikuji zvolenou strukturální analýzu na šest segmentů, kterými se důkladně zabývám. První část věnuji rozboru prostoru, konkrétně se zaobírám Novou scénou Národního divadla v Praze, přičemž zkoumám její stavbu z hlediska divadelního prostoru pro experimentální divadla. Posléze se zaměřuji na jevištní prostor, na který přirozeně navážu rozbohem stěžejní scénografie inscenace *Kosmos*. Druhá část se zabývá scénologickou perspektivou, zejména tématem představení, a jaké konkrétní motivy v *Kosmu* podněcují k rozpolcenosti osobnosti. Svou pozornost zvlášť věnuji prahovému prostoru, neboť je propojen

⁴ Národní divadlo, 2019. *Kosmos* [online]. 2019. [cit. 2021-04-03]. Dostupné z: <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/predstaveni/kosmos-1520410>

s metafyzickým. Konkrétně mě zajímá, jak funguje tento prostor ve vztahu s hercem, a jak jej vnímá divák. Posléze se zabírám volbou osvětlení, jehož smysl hraje klíčovou roli z hlediska vytvoření atmosféry. Přesněji je, pro mě, důležité rozkrýt funkci teplého a studeného světla v inscenaci. Dalšími scénickými významnými složkami v *Kosmu* jsou jednotlivé využití kostýmy. Na základě pouze zhlédnutého záznamu představení, se zabírám divadelními oděvy z hlediska vnímání. Kladu si otázky: „Jak kostýmy působí na diváka z dálky? *Jsou v souladu s ostatními hmotnými složkami představení?*“⁵ Podrobně oblečení herců rozebírám pouze na základě snímaných audiovizuálních záběrů na velkoformátovém plátně umístěném v pravém horním střešním rohu scénografie inscenace. Poslední scénickou složkou, které věnuji pozornost je hudba. Zde se zabývám funkcí využitých zvukových efektů, a jakým způsobem pracují s celkovou atmosférou inscenace.

V poslední kapitole je divadelní inscenace *Kosmos* zkoumána koncepty spjatými s postdramatickým divadlem, jak jej definoval Hans-Thies Lehmann ve své publikaci *Postdramatické divadlo*. Na základě dramaturgické koncepce *Kosmu* jsem se rozhodla zaměřit výhradně na postmoderní znaky ve scénografii, jakým způsobem se v inscenaci prolíná hra s prostorem, a jak tvůrci v *Kosmu* pracují s kamerami.

⁵ PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*. Praha: Akademie múzických umění, 2020. ISBN 978-80-7331-549-8 s. 278.

Představení literatury

V průběhu psaní bakalářské práce mi byla velkou oporou kniha Patrice Pavise *Analýza divadelního představení* v českém překladu, zejména první část *podmínky analýzy*, neboť se zabývá samotným postupem při psaní nejen divadelních analýz. Užitečnou částí pro mě byla také kapitola *scénické složky*, především vnímání prostoru, osvětlení a hudby, poněvadž těmito prvky se důkladněji zabírám v rámci strukturální analýzy inscenace.

Z důvodů uzavření divadel a opatření vlády týkajících se koronavirové krize jsem bohužel neměla možnost navštívit divadelní inscenaci naživo. Analýza spojená s mým vnímáním a závěry je podstatně určena pouze opakovaně zhlédnutým pramenem, jímž byl audiovizuální záznam představení z premiéry. V průběhu každého mého sledování inscenace jsem si vypisovala poznámky, které jsem později navzájem propojovala a tvořila z nich výsledný text.

Pramenem, který se pro mě stal výchozím, zejména v oblasti kontextu a scénografického řešení, bylo setkání s režisérem *Kosmu* Ivanem Burajem prostřednictvím online rozhovoru. Mým cílem bylo na základě zodpovězených dotazů pochopit kontextuální souvislosti, které mi k nalezeným informacím na internetu scházely nebo se zcela nedoplňovaly.

Pro co největší pochopení tématu rozpolcenosti divadelní inscenace *Kosmos* jsem si přečetla stejnojmennou knižní předlohu od Witolda Gombrowicze. Tato kniha se pro mě stala klíčovým východiskem z hlediska vnímání prostoru a jednotlivých zobrazujících se znamení. Na základě přečtené knihy jsem měla počáteční představu, jakým způsobem Gombrowicz vykresluje prostor, který je pro mou analýzu stěžejním nejen z hlediska scénografické řešení, ale také tématu nevyrovnanosti.

V oblasti scénologické perspektivy vycházím z publikace Jaroslava Vostrého *Režie je umění*, ze které jsem čerpala pojmy scénických prvků, především téma, motiv a metafyzický prostor, na kterých jsem demonstrovala samotnou inscenaci. K poznání problematiky scénografie mi také velmi dopomohla publikace *Scénování v době všeobecné scénovanosti: Úvod do scénologie* od stejného autora, která mi přiblížila samotný obor scénologie.

Vzhledem k tomu, že stěžejní literaturou, o kterou se opírám ve své analýze nejčastěji, jsou publikace Jaroslava Vostrého a kniha Patrice Pavise, rozhodla jsem porovnat jejich přístupy. Pavis přistupuje k analýze divadelního představení velmi komplexně, přičemž se zabývá nejen jednotlivými scénickými složkami, ale také samotnou výstavbou analýzy a jak o ní přemýšlet. Ve svém uvažování nezapomíná na podmínky recepce. Snaží se zaujmout každou složku analýzy a přímo ji popsat. Klade velký důraz na teoretickou část a přemýšlení nad danou inscenací. Nejdůležitější pro mou analýzu bylo uvažování o analytickém postupu z první části *podmínky analýzy*, ve které se věnuje právě samotnému rozboru inscenace. Vostrý dle mého názoru nepřistupuje k analýze tolik souhrnně po stránce teoretické jako Pavis, ale naopak se spíše zabývá praktickou částí, neboť jednotlivé pojmy a kapitoly prokládá praktickým režijním cvičením. Publikace Vostrého mi velmi pomohly při označení jednotlivých pojmů, obzvláště tématu a motivu, které využívám v analýze, zejména ve druhé části třetí kapitoly, kde rozebírám scénologickou perspektivu inscenace.

Z hlediska postdramatického divadla, jehož znaky propojují celou strukturální analýzu, mi velkou oporou byla kniha od Hanse-Thiese Lehmann *Postdramatické divadlo*, zejména kapitola, ve které se Lehmann zabývá jednotlivými rysy, které posléze využívám k propojení a demonstraci na samotné divadelní inscenaci Kosmos.

1 Román *Kosmos*

„Zašel trochu hlouběji do křoví, kde se otvíraly výklenky, loubí, zatemněná shora lískovím a větvemi smrků, ponořil jsem zrak do změti listí,.. do skvrnatého prostoru, který dotíral a uhýbal, utichal, narůstal.. Tam mezi halouzkami něco tkvělo – něco trčelo, něco cizího. Byl to vrabec. Vrabec visel na drátě. Pověšený.“⁶

Kosmos je Gombrowiczův nejambicióznější román. Hrdina Witold utíká z domova do zakopanského letoviska a opouští tak tradiční normy jednání spolu s celým souborem běžných soudů o skutečnosti a názorů na ni.⁷ Pro formování, komponování skutečnosti zvolil Gombrowicz formu detektivního vyšetřování, snad proto, že v detektivním vyšetřování detektiv za nahodilými okolnostmi smrti rozpoznává souvislosti svědčící o úmyslu.⁸ Nejprve se budu věnovat prostoru, jehož důležitost lze vnímat zejména u scénografického řešení inscenace a symbolistní roviny. Posléze se zaměřím na jednotlivá znamení, která jsou zároveň motivy v představení, jejichž výskyt doplňuje prostor a je hybatelem děje.

1.1 Prostor

Gombrowicz v *Kosmu* pracuje s prostorem jako s místem, které nese zvláštní atmosféru a v kombinaci se znameními tvoří metafyzično. Čtenář se společně s postavami objevuje nejen ve venkovním prostředí, ale *Kosmos* také nabízí prostředí interiéru. Nyní přecházím k samotným příkladům.

1.1.1 Exteriér

Přírodní prostředí, konkrétně křoví vedle cesty. „*Skvrnatý prostor utichající narůstající*“,⁹ kterému by se obvykle nedávala žádná pozornost. Tento prostor je naprosto zásadní v ději, neboť právě pod lístky, větvičkami tohoto křoví dvě ústřední postavy knihy, Witold a Fuks, naleznou oběšeného vrabce. Ale proč je tam oběšen?

⁶ GOMBROWICZ, Witold. *Kosmos*. Přeložil Erich SOJKA. Praha: Národní divadlo, [2019]. ISBN 978-80-7258-721-6. s. 6.

⁷ Tamtéž.

⁸ ČEŠKA, Jakub. *Witold Gombrowicz: Kosmos*. 2018. [online] [cit. 4.5.2021]. Dostupné z: <https://lidemesta.cuni.cz/LM-693.html>

⁹ GOMBROWICZ, Witold. *Kosmos*. Přeložil Erich SOJKA. Praha: Národní divadlo, [2019]. s. . ISBN 978-80-7258-721-6. s.10.

Kdo to udělal? Toto zjištění rozpoutá neuvěřitelnou dávku myšlenkových rozpolcených pochodů postav, ve kterých se postupně ve své hlavě ztrácejí.

Witold a Fuks zavedou čtenáře na zahradu „s pár zakrslými stromky, pár vadnoucími maceškami na záhonech, pár vyštěrkovanými pěšinami a s brankou, ubohoučkou zahradu s plotem, cestou, za ní smrky, které označovaly místo v křoví, v němž se nachází mrtvý vrabec.“¹⁰ Zahrada je zároveň nositelem mnoha údajně obyčejných věcí, které se mohou zdát být jako znamení něčeho neurčitého. Příkladem lze být komín, roury, římsy zdí, klikaté cesty, stromy vytvářející rytmus nejrůznějších stínů opírající se o tento prostor. Jednotlivé předměty evokují Witoldovi nejrůznější obrazce, které mu připomínají situace z minulosti. Zahrada, mimo jiné, symbolizuje vchod do neznáma, prostor, vstup na cizí pozemek, který nemusí být ze strany majitele přijatelný.

1.1.2 Interiér

Nejdůležitějším prostorem, ve kterém se odehrává převážně celý děj, který odstartuje téma knihy, ale také se stane primárním bodem pro scénografii inscenace, je bezesporu velké stavení za parkánem. „Nudné a ubohé, bez ozdob, úsporné, trčící, dřevěné, bez balkonů, se dvěma řadami oken, v přízemí a v poschodí po pěti, s uskrblenou podsíní, zakopanské stavení.“¹¹ Už nyní, jakmile se postavy objeví před tímto domem, přemýšlejí nad svými prvními pocity z budovy. Jedná se o jakýsi rodinný dům, jehož obyvatelé nabízejí pokoje k pronajmutí. Nutno říct, že celý příběh *Kosmu* je postaven na prvních dojmech, které však kolikrát nemusejí být úplně nejpresnější a od kterých se velmi často odvíjejí myšlenkové vnitřní pochody jednotlivých postav. S těmito prvotními domněnkami je propojen fakt, s jakými lidmi se dvě ústřední mužské postavy setkají a jak tito lidé na ně působí.

Jakmile se dostáváme do vnitra tohoto „zapšklého“ domu, zjišťujeme potmělost nejen z vnější strany, ale vnímáme, že je ponurý i jeho interiér. Všechny pokoje k pronájmu působí chladně, neboť jsou zatemnělé kvůli staženým roletám. Vyskytují se zde postele, zrcadla, skříně, lampičky. Chodba působící chladnem a prázdňem, žádná barevná výmalba, velmi strohý interiér.

¹⁰ Tamtéž, s. 9.

¹¹ Tamtéž, s. 7.

1.2 Znamení

Kosmos je přehlídka nejrůznějších znamení, které odstartují rozpolcenost mužských postav hned ze začátku, kdy dvě osoby naleznou oběšeného vrabce. Dá se tedy konstatovat, že vrabec je prvním projevem něčeho neznámého. Později však přecházíme do prostředí velkého rodinného domu, ve kterém se postupně jednotlivá znamení začnou rozkrývat. Například v pokoji Witolda a Fukse to je bělavá skvrna zacloněného okna, která prostřednictvím poodhrnutí rolety odkryje výhled na místo se křovím a oběšeným vrabcem pod ním. Zároveň jsme si vědomi, že na tomto místě se ještě nachází černá půda zakrytá lepenkou a plechem. Nyní se zaměřím na nejdůležitější motivy, které se objevují v divadelní inscenaci.

Přesuneme-li se do prostoru interiéru domu, přímo na chodbě u schodů se vyskytuje malé okénko, které však výhledem poukazuje právě na opačné místo, než je ono křoví s vrabcem a cesta, kterou přišli k domu. Výhled směřuje na „*velké prostranství obehnané zdí, útlé malinkaté stromky, vysypaný štěrk podél cesty a prázdný terén s hromadou cihel.*“¹² Jedná se o prostor, který není Witoldovi a Fuksovi tolik známý, neboť jejich pozornost neustále směřuje k poloze oběšeného vrabce. Malé okénko tak rozkrývá fakt, že onen pozemek, ve kterém se nacházejí, je mnohem větší, než se mohlo na první pohled zdát.

Dalším znamením, které nevychází z oblasti interiéru domácnosti, je jakýmsi přírodním úkazem, který podpoří myšlenkové pochody postav a ponurou atmosféru posilující téma rozpolcenosti. Je to souhvězdí v noci. Intenzita hvězdného svitu padající na zahradu tvořící znamenité odlesky. Hvězdy patří k sobě i přes to, že jsou od sebe neskutečně daleko. Vlastní společný nebeský prostor, spojí se však pouze tehdy, spadne-li jedna k zemi. Tím pádem se nemusejí setkat „*tváří v tvář*“ nikdy. Některá znamení však v knize nejsou popsána prvoplánově. Ty se později čtenář dozvídá prostřednictvím jednotlivých monologů a dialogů. Příkladem lze být ústa Katašinina, která se téměř denně ve večerních hodinách dotýkají tekutého vína. Alkoholu, jehož síla může mnohé změnit v případě, že se ho přežene. „*Katašinina ústa jako nasáklá noc.*“¹³

¹² Tamtéž, s. 13.

¹³ Tamtéž, str. 14

Dále se pak v interiéru postava Witolda zaobírá zdí za rohem kuchyně., konkrétně jakousi rourou za zdí. Witold ji spojuje s faktem, že v životě se téměř všechny věci skrývají ještě za něčím, co má hlubší význam. Něčím, co zatím nevyšlo na povrch. A možná se ani nehodí, aby to na povrch vycházelo. Myslíš si, že vidíš realitu, ale ve skutečnosti se odehrává za tou povrchní realitou něco, co nechceš nikdy poznat. Raději. Nebo ano? Začíná rostoucí rozpolcenost osobnosti.

V jídelní části na zdi se nachází obraz neurčité mapy, který však přináší další myšlenkové pochody nejen Witolda. Zaměříme-li se na jeden bod mapy, víme, jsme si jistí, že nám unikají další body – něco důležitého v životě. Jenom proto, že se zaobíráme jedním a tím samým problémem, bodem. Věnujeme pozornost pouze jedné věci, přitom kolem nás jich je plno dalších, které máme možnost poznávat, ale bohužel nám unikají.

Dále máme korek z láhve od vína. Něco přilepeného k předmětu, korek – jakási „*lodička na oceánu, šumění, vzdálené, příliš obecné, povšechné, skutečně neslyšitelné.*“¹⁴ Pocit volnosti, ale přitom stále tušíme, že nás něco drtí a tlačí v myslí.

Witold zachytil v každém pokoji na zdi přibitý hřebík. „Počet lišt, roztřepené okraje tapet, strop – bílá spoušť, čím blíže se přibližoval zrak k oknu, tím strop – se měnil na zvrásněný prostor, tmavší, nakažený vlhkem, spleť geografie kontinentů, zálivů, ostrovů, podivných kruhů, měsíční krátery, uhýbající čáry – chorobné jako lišej, něco důležitého mi utíká!

Otázkou však zůstává, kam jednotlivé čáry míří? Co Witoldovi a Fuksovi připomínají? Nejsou to náhodou nějaké šipky, které ukazují do neznáma? Proč je vidí na stropě v jídelně a posléze také v pokoji. Je Witold snad blázen nebo sleduje šipku, která je v pokoji mnohem zřetelnější než kde jinde? A proč tu vlastně je, když tu předtím nebyla!? K čemu se šipka vztahuje? K něčemu za zdí? Co je ale za zdí? Otázky, na které postavy nutně potřebují nalézt odpověď. Ale odpoví jim někdo?

V literární předloze Witolda Gombrowicze *Kosmos* se vyskytuje nespočet dalších znamení, která se postupně rozkrývají. Já však nyní věnovala pozornost, dle

¹⁴ Tamtéž, s. 15.

mého názoru, těm nejdůležitějším z hlediska výstavby děje a tématu, se kterými pracují tvůrci v divadelní inscenaci.

- Oběšený vrabec
- Bělavá skvrna na okně v pokoji Witolda a Fukse
- Malé okénko na chodbě
- Hvězdy na obloze
- Katašininina ústa
- Roura za komínem – zeď za kuchyní
- Mapa v jídelní části domu
- Korek z láhve od vína
- Šipky – čáry různě rozmístěné v domě

Zamyslet se nad jednotlivými znameními bylo důležité především pro pochopení výstavby děje a tématu literární předlohy. Na základě těchto podnětů lze mnohem lépe porozumět divadelní inscenaci *Kosmos*, neboť vyskytující se „záhadné znaky“ se prolínají celým představením.

2 Divadelní inscenace *Kosmos*

2.1 Kontext

Nejprve věnuji pozornost Nové scéně Národního divadla, zejména její dramaturgii, neboť podpoří zasazení tvorby režiséra Ivana Buraje a scénografa Antonína Šilara do kontextu experimentální tvorby. Posléze se zaobírám divadelními adaptacemi literárních děl Witolda Gombrowicze v Čechách, přičemž cílem je rozkrýt přehled zájmu o jeho knižní předlohy v oblasti divadla.

2.1.1 *Dramaturgie Nové scény Národního divadla*

Nová scéna Národního divadla je divadelní budova z roku 1983, která je charakteristická svou specifickou dramaturgií.¹⁵ Repertoár Nové scény tvoří představení laterny magiky, činohry, baletu, opery, ale také se zde odehrávají nejrůznější umělecké projekty i vystoupení, scénických diskusí či jednorázových akcí, které se odehrávají jak přímo v budově Nové scény, tak na piazzetě Národního divadla.¹⁶ Jedná se o multikulturní prostor a má široký význam pro experimentální tvorbu. Dramaturgie Nové scény představuje inscenace typické svým moderním zpracováním aktuálních témat. Nejnovějším projektem je inscenace *Bon Appétit!* představující unikátní spojení tanečních souborů Laterny magiky a Baletu Národního divadla, jejichž příběh je postaven na vnitřním světě lidí, které jsme minuli na ulici nebo ve snu. Strach, hledání a nalézání.¹⁷ S novými médii a dynamikou choreografie v tanečním projektu mladých tvůrců přichází představení *Cube*. Hlavní inspirací projektu je princip velmi úzkého propojení filmového obrazu a živé akce prostřednictvím pohybu a několika různě umístěných projektorů. Výtvarná kompozice vychází z motivu kostky – „cube“, ve všech možných variantách, které

¹⁵ Národní divadlo, 2019. *Nová scéna* [online]. 2019. [cit. 2021-04-03]. Dostupné z: <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/sceny/nova-scena>

¹⁶ Národní divadlo. *Nová scéna – historie* [online]. [cit. 2021-03-02]. Dostupné z: <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/sceny/nova-scena/historie>

¹⁷ KUKUČKA, Martin. TRPIŠOVSKÝ, Lukáš. *Bon Apétit!* Divadelní program. 2020. Nová scéna Národního divadla v Praze, premiéra 10.9.2020. Praha: Nová scéna Národního Divadla, 2020. Dostupné z: <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/predstaveni/bon-appetit-1693578>

nás obklopují.¹⁸ Popis zmíněných dramaturgických příkladů velmi připomíná představení *Kosmos* od režiséra Ivana Buraje, nejen díky tématům opírající se o společnost, ale také svým výtvarným zpracováním a zájmem o mediální přesah prostřednictvím využití několika kamer snímajících obraz na plátno. Lze konstatovat, že právě *Kosmos* zde nachází své opodstatnění a skvěle zapadá do celkové dramaturgie Nové scény Národního divadla.

2.1.2 Ivan Buraj

Ivan Buraj je český divadelní režisér, který se s Národním divadlem již setkal v průběhu studia divadelní režie na JAMU. Absolvoval zde pracovní stáž při přípravě inscenace Roberta Wilsona *Věc Makropulos*.¹⁹ Primárně je však uměleckým šéfem HaDivadla, přičemž do Národního divadla se díky režisérovi Danu Špinarovi dostal jako host.

„Měl jsem velkou touhu udělat něco složitějšího než, co mi umožňuje prostor HaDivadla. Režirovat v Národním divadle byla možnost rozšířit chápání toho, jak je vnímaná tato instituce. Neměla by být jenom divadlem klasiky, skutečně by mělo docházet i k takovým experimentálním počínům, které ale mají nejlepší možnou produkční vybavenost.“²⁰

Konkrétně s budovou Nové scény Národního divadla se Ivan Buraj setkal již v roce 2016, kdy zde divadelní soubor HaDivadla hrál v jeho režii představení Havlova *Vernisáž* na festivalu *Pražské křižovatky*. Tehdy zjistil, že prostor této divadelní budovy má dost limitů, především rozmístění sedadel v sále je nevariabilní, pevně dané, a zároveň se divák do křesla „úplně zaboří“.²¹ Z hlediska kontextu Gombrowicze je tento fakt naprosto zásadní, neboť způsob sezení implikuje zvláštní hypnotickou atmosféru, která maximálně podpoří dění na jevišti a znásobí divácký prožitek z depresivní atmosféry.

¹⁸ KNOLLE, Pavel. *Cube*. Divadelní program. 2017. Nová scéna Národního divadla v Praze, premiéra 23.3.2017. Praha: Nová scéna Národního Divadla, 2020. Dostupné z: <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/predstaveni/cube-laterna-magika-1520264>

¹⁹ Národní divadlo. *Ivan Buraj* [online]. 2021. [cit. 2021-02-05]. Dostupné z: <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/profil/ivan-buraj-1611240>

²⁰ BURAJ, Ivan. *Režisér divadelní inscenace Kosmos* [online rozhovor]. 6. 4. 2019.

²¹ Tamtéž.

Kosmos není však experimentální výjimkou v Burajově režijní tvorbě. Ivan Buraj se zabývá spojitostí dvou médií divadla a filmu, přičemž dle jeho slov mediální prvek má neskutečný potenciál znamenat různé věci a nést plno symbolů.²² Již s tímto přístupem pracoval, mimo jiné, ve své inscenaci Kafkova *Zámku*. Představení pracovalo převážně s kamerou v zákulisí a dualitou světa na jevišti, přičemž divák byl v přímém kontaktu s hercem, který mu byl sice později odepřen, ale zároveň jej sledoval prostřednictvím snímané kamery. Jednalo se však o technicky jednodušší práci s kamerou, neboť na rozdíl od *Kosmu*, se natáčelo na jeden záběr.²³ Dalším příkladem je mediální práce v inscenaci *Paní Bovaryová*, kde naopak kamera reprezentovala snový svět měnící se postupně v noční můru.

„Tehdy mi došlo, že používání kamery je pro mě lákavé třeba v tom, že člověk jde do divadla proto, aby viděl živé tělo herce, ale vlastně já v průběhu své tvorby zjistil, že jedna z nejzajímavějších věcí na blízkosti, je práce se vzdalováním a že někdy si tu blízkost úplně neuvědomíte, když vám není v některých momentech odpírána.“²⁴

Není tedy divu, že Ivan Buraj svou režijní tvorbou zapadá do experimentální moderní dramaturgie Nové scény.

2.1.3 Antonín Šilar

Důležitým prvkem *Kosmu* je scénografické řešení inscenace, zejména konstrukce ústředního rodinného domu, na kterém se podílel Antonín Šilar. Působí jako divadelní scénograf, především ve spolupráci s režisérkou Petrou Tejnorovou na Nové scéně Národního divadla a v Dejvickém divadle a Kamilou Polívkovou ve Studiu Hrdinů.²⁵ Šilar je také členem Vídeňské umělecké skupiny DieGruppe a dále působí jako filmový výtvarník a ilustrátor. Zabývá se fenoménem nových médií v dramatickém prostoru a žánrem Live cinema, který prolíná s výtvarností.²⁶ Jeho zásah do scénografického řešení a kostýmů můžeme zhlédnout, mimo jiné,

²² Tamtéž.

²³ Tamtéž

²⁴ Tamtéž.

²⁵ Národní divadlo. *Antonín Šilar* [online]. 2021. [cit. 2021-03-25]. Dostupné z: <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/profil/antonin-silar-1608516>

²⁶ Filmový přehled. *Antonín Šilar* [online]. 2018. [cit. 2021-04-04]. Dostupné z: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/person/130105/antonin-silar>

v divadelním představení *Vysavač* divadla Studio dva,²⁷ *Skugga Baldur* ve Studiu hrdinů, nebo v inscenaci *Prezidentky* HaDivadla.²⁸ Ve spolupráci s Ivanem Burajem vytvořili pro divadelní inscenaci ústřední rodinný dům, který kombinuje ponurost vnějšího pláště a přesnost interiéru. Oběma tvůrcům je velmi blízká práce s mediálními přesahy, čímž pádem se řadí k umělecké generaci svými divadelními zájmy k postdramatickému divadlu, neboť jehož znaky se projevují v kombinování mediality v divadelním prostředí.

2.1.4 První adaptace Kosmu v Čechách

S nápadem inscenovat právě *Kosmos* od Witolda Gombrowicze přišel za Ivanem Burajem dramaturg Jan Kačena.²⁹ Ale jak převést knihu do divadelní podoby a nezapomenout na podstatné myšlenky předlohy, které jsou ukryté v symbolech, je úkol velmi náročný. Vězení, do kterého se člověk až hypnoticky propadá, past velmi blízká některým drogovým stavům, halucinacím, se mu velmi podařilo zobrazit prostřednictvím využívaných kamer, jejichž atmosféru maximálně doplňuje zasazení divadelní inscenace do prostoru. Jak z tematického hlediska, tak z pohledu experimentální tvorby a znaků postdramatického divadla,³⁰ se kterým je představení úzce spjata, zapadá do kontextu dramaturgie Nové scény, která je tvořená právě pro moderní zpracování inscenací.

Nutno podotknout, že v Čechách se jedná o vůbec první adaptaci románu *Kosmos* od Witolda Gombrowicze. Tento román poprvé přináší na česká divadelní prkna režisér Ivan Buraj, dramaturgové Jan Kačena s Janem Tošovským, scénograf Antonín Šilar a překladatel Erich Sojka.³¹ Od zmíněného polského autora vznikly adaptace literárních předloh *Opereta*, *Pornografie*, *Svatba*, *Yvona, princezna burgundánská*, *Chloe a Kabaret Undine*.³² Nejčastější divadelní adaptací je však „u nás“ *Yvona, princezna burgundská*, která se zinscenovala jedenáctkrát po dobu

²⁷ HARTL, Patrik. *Vysavač*. Divadelní program. 2015. Divadlo Studio dva, premiéra 13.7.2015. Praha: Divadlo Studio dva, 2015. Dostupné z: <https://www.studiodva.cz/vysavac/vysavac/>

²⁸ Studio hrdinů. *Antonín Šilar* [online]. [cit. 2021-04-20]. Dostupné z: <https://studiohrdinu.cz/cs/antonin-silar/>

²⁹ BURAJ, Ivan. *Režisér divadelní inscenace Kosmos* [online rozhovor]. 6. 4. 2019.

³⁰ Viz. 4. kapitola Postdramatické divadlo

³¹ Národní divadlo, 2019. *Kosmos* [online]. 2019. [cit. 2021-04-03]. Dostupné z: <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/predstaveni/kosmos-1520410>

³² Virtuální studovna. *Databáze a online služby Divadelního ústavu* [online]. 2021. [cit. 2021-04-25]. Dostupné z: <https://vis.idu.cz/Productions.aspx>

čtyřiceti dvou let (1969–2011). Dosud poslední divadelní adaptaci zahrála činohra Slezského divadla v Opavě, která měla premiéru 13. 11. 2011.³³ Knižní předlohu *Opereta* se naposledy pokusilo transformovat na divadelní prkna studio Marta při JAMU v roce 2010. Divadlo v Dlouhé 96 vytvořilo divadelní inscenaci na motivy knižní předlohy *Kabaret Undine* s názvem *Kabaret Undine aneb J. A. P jede* v roce 2000. Na základě těchto informací si dovoluji tvrdit, že literární díla Witolda Gombrowicze se neobjevují v Čechách na denních repertoárech divadel zrovna nejčastěji.

2.2 Audiovizuální záznam inscenace

Záznam divadelní inscenace úzce souvisí s technickými možnostmi určitého divadla. Ten, který vzniká pouze pro účely dokumentace, je z filmového hlediska relativně nejjednodušší – je většinou snímán statickou kamerou z pozice diváka, střídá záběry polocelku s přiblížením detailu. Dnes je běžné, že takový záznam představení si vytvářejí divadla sama – jako sekundární pramen, který dokáže zachytit podobu divadelního artefaktu v jeho autentické podobě.³⁴ Videozáznam rekonstruuje skutečný čas i plynutí představení obecně. Je nejdokonalejším médiem, neboť dokáže shromáždit největší množství informací, především o vzájemných souvislostech mezi znakovými systémy a mezi obrazem a zvukem. Třebaže je záznam pořízený statickou kamerou, podává svědectví o hutnosti znaků a umožňuje pozorovateli udělat si představu o hře a uchovat si vzpomínku na časovou i dějovou posloupnost či na využití nejrůznějších prostředků.³⁵

V případě osobního prožitku na Nové scéně bychom dostali letáky s informacemi o divadelní inscenaci. Záznam však na svém začátku nabízí bílé čitelné titulky, které představí divákovi, že se jedná o divadelní adaptaci thrilleru Witolda Gombrowicze *Kosmos*, kterou uvádí Národní divadlo na Nové scéně, a posléze se dozvídáme jména tvůrců, kteří se na divadelní inscenaci podíleli. Záznam, který jsem měla k dispozici pro strukturální analýzu, byl pořízen na premiéře ze dne 14.

³³ Tamtéž.

³⁴ HARAPÁTOVÁ, Lucie BcA. *Audiovizuální záznam – jeden ze způsobů, jak čelit prchavosti divadelního představení*. Brno: 2012. Janáčková akademie múzických umění v Brně. Divadelní fakulta. s. 40.

³⁵ PAVIS, s. 77.

listopadu roku 2019. Tvůrci v inscenaci využívají princip snímání prostoru kamerou nejen za účelem pořízení audiovizuálního záznamu, ale také přímo v oblasti mizanscény. Jako příklad uvádím scénu rodinné večeře, kdy divák vidí akt pouze ze svého místa sedadla prostřednictvím oken konstrukce domu na jevišti, avšak není mu utajen pohyb kameramanů, kteří snímají kamerou děj uvnitř postavené konstrukce na jevišti. Divák má tak možnost sledovat dění na velkoformátovém plátně umístěném v pravé horní části v oblasti střechy domu. Jedná se o typ měnného technického jevištního prvku, který je zcela příznán.

Audiovizuální záznam se však potýká s několika nedostatky. Na rozdíl od živě zhlédnutého divadelního představení je divák odkázán pouze na obraz, který mu nabízí optika snímající kamery. Divadelní inscenace *Kosmos* je pravděpodobně zabírána z poslední řady sedadel kamerou umístěnou do středu divadelního sálu tak, aby pokrývala celé jeviště. Je zachycen příchod návštěvníků před začátkem představení a evokuje v nás pocit, že jsme jedním z nich. Je jisté, že kamera je umístěna poněkud výš a snímá inscenaci z nadhledu. V průběhu inscenace střídá kamera záběry celku a polocelku. Přibližuje detaily na určitý objekt, který hraje v daný moment důležitou roli. Jako příklad uvádím úvodní scénu, kdy se dvě snímané mužské postavy baví a my je vidíme na velkoformátovém plátně. V tom okamžiku jsme si jistí, že žádný podnět v okolí jeviště není natolik důležitý jako právě konverzace dvou lidí na plátně. Ovšem tento moment nás indisponuje v oblasti svobodné volby sledování prostoru, neboť v tu chvíli nemáme možnost nahlédnout do jakéhokoliv jiného bodu v divadelním sále. Můžeme mít pocit, že nám něco uniká. Na druhou stranu se jedná o způsob, jakým diváka upozornit na důležitý probíhající akt.

Je nutno podotknout, že záznam nenabízí plně využitelný kulturní prožitek spojený s živým kontaktem s herci a společenským odíváním. Na rozdíl od kulturního zážitku sledovaného přímo v divadelním sále lze záznam sledovat z pohodlí domova, jakéhokoliv místa, v jakémkoliv odívání, což se zdá být velmi komfortní zónou pro diváka. Ovšem v aktuální době uzavření divadel je audiovizuální forma návštěvy divadel velmi vítána nejen pro podporu kulturních institucí. Výhodou audiovizuálního záznamu divadelní inscenace je možnost zhlédnout inscenaci opakovaně, tedy není pomíjivá, ale zaznamenaná. Dalo by se také říct, že máme

možnost sledovat jakousi formu filmového projektu, čímž se potvrzuje fakt, že divadlo je úzce spjato s mediálními přesahy.

3 Strukturální analýza

V rámci strukturální analýzy inscenace je důležité si pojmenovat, jakým způsobem je volba prostoru pro inscenaci důležitá, a co je to vlastně prostor z divadelního hlediska. Patrice Pavis chápe prostor jako prázdný, který se snažíme zaplnit, podobně jako bychom zaplňovali nějaký kontejner. Je to prostředí, které chceme ovládnout, naplnit a nechat ho vyjádřit.³⁶ Pavis ve své knize *Analýza divadelního představení* dělí prostor na divadelní, jevištní a prahový. Tyto prostory se vzájemně překrývají a ovlivňují, ale dynamika jejich proměn nestaví před komentátora nepřekonatelné překážky.³⁷ Na základě těchto pojmů zanalyzuji mizanscénu divadelní inscenace *Kosmos*, přičemž prahovému prostoru se věnuji důsledněji v kapitole *scénologická perspektiva*, kde zkoumám jeho metafyzičnost.

V rámci strukturální analýzy jsem se zaměřila také na konkrétní fotografie z představení *Kosmos*, pomocí kterých jsem se pokusila demonstrovat jednotlivé složky, kterými se v daných kapitolách zabývám. Studium jednotlivých fotografií bylo pro mě důležité zejména z toho důvodu, neboť právě tyto obrazy, jež poskytuje web Národního divadla, vypovídají o inscenaci jako takové a jedná se o významné prvky vyskytující se v představení. Vzhledem k tomu, že jsem inscenaci měla možnost zhlédnout pouze na audiovizuálním záznamu, jsou pro mě fotografie o to více předmětné. Co nám tedy studium fotografické dokumentace přináší?

- Identifikaci prostoru, předmětů, postojů, zkrátka všeho, co dokáže objektiv zachytit.
- Konkrétnost, s níž je zobrazován určitý detail nebo daný prchavý okamžik, kterého bychom si pouhým okem ani nevšimli.
- Pomáhá uchopit vzájemné vztahy např. mezi prostorem a gesty, mezi předmětem a prostorem, osvětlením a nalíčením atd.³⁸

³⁶ Tamtéž, s. 241.

³⁷ Tamtéž, s. 243.

³⁸ Tamtéž, s. 76.

3.1 Strukturální rozbor prostoru

3.1.1 Divadelní prostor

Divadelním prostorem se rozumí budova, její architektura, její začlenění do města nebo krajiny. Jedná se o institucionální prostor, který Pavis rozlišuje na prostor vnitřní (hlediště, scéna, chodby, foyer) a vnější (terasa, vstupní hala, prostor před divadlem).³⁹ Divadelní inscenace *Kosmos* se před uzavřením divadel, které nastalo roku 2020, pravidelně odehrávala na Nové scéně Národního divadla, jejímž architektem je Karel Prager. Moderní brutalistní budova je zakomponována v centru Prahy a od roku 1983 slouží pro inscenace se specifickou dramaturgií.⁴⁰

Nová scéna představuje moderní koncept divadelní budovy, která během celého dne funguje nejen jako prostor pro divadelní představení, ale také jako umělecký, který je otevřený široké veřejnosti. Nová scéna působí jako monotónní budova, jejíž interiér překvapí velkorysým řešením interiéru. V přízemí je pokladna a informační centrum, mezipatro je určeno především pro umělecké instalace a projekce. Ve třetím patře se nachází divadelní kavárna NONA s kapacitou více než sto míst, ze které se naskýtá prosklenými stěnami skvostný výhled na Národní třídu, na divadelní piazzetu a do Voršilské zahrady. Kavárna je také prostorem, ve kterém se konají nejrůznější literární pořady a zůstává otevřena dlouho po představení do nočních hodin. Ve foyer ve čtvrtém patře je umístěno mobilní hlediště s kapacitou 70 míst, který je určen pro matiné, tiskové konference a projekty site-specific. Inscenace *Kosmos* se pravidelně hraje v divadelním sále, který má kapacitu 400 míst.⁴¹ Jedná se o sál, který neexperimentuje s prostorovou organizací vůči publiku.

Ovšem na první pohled by jen těžko někdo tvrdil, že tento neutrální prostor Nové scény je využíván pro umělecké účely, neboť působí jako monumentální stavba, která ani zdánlivě nepřipomíná klasická divadla. Na rozdíl od honosné novorenesanční historické budovy Národního divadla působí díky modernímu brutalistnímu stylu velmi chladně až odpudivě. Možná však proto potemnělost Nové

³⁹ Tamtéž, s. 242.

⁴⁰ Národní divadlo, 2019. *Nová scéna* [online]. 2019. [cit. 2021-04-03]. Dostupné z: <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/sceny/nova-scena>

⁴¹ Wikipedia. *Nová scéna (Praha)* [online]. 2021. [cit. 2021-03-03]. Dostupné z: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Nov%C3%A1_sc%C3%A9na_\(Praha\)](https://cs.wikipedia.org/wiki/Nov%C3%A1_sc%C3%A9na_(Praha))

scény geniálně posiluje efekt vzhledu inscenace a sledujeme zde určitou propojenost monotónnosti prostoru s ponurým tématem *Kosmu*.

3.1.2 Jevištní prostor

Jevištní prostor není výhradně určen pouze pro divadelní představení, ale také se zde mohou konat akce různého typu, od koncertů až po výstavy. Koneckonců pro tento účel budova Nové scény Národního divadla vznikla.

Ústředním jevištním prvkem inscenace je konstrukce domu, kdy divák může nahlédnout do domu prostřednictvím okenních otvorů. Z tohoto hlediska však nelze zpozorovat každý detail odehrávající se v domě, tedy navozuje zvláštní atmosféru a skrývá před divákem jistá tajemství, která jsou však z části odkryta díky kameramanům – nositelům děje, kteří snímají děj v domě a promítají jej na velkoformátové plátno. To je v průběhu inscenace umístěno v pravém horním rohu na střeše konstrukce. Tato konstrukce vymezuje ohraničení hracího prostoru.

3.1.3 Scénografie

Nyní se dostávám k samotnému popisu ústředního scénografického prvku – konstrukce rodinného domu. Tu popisuje sám protagonista Fuks: „*Stavení bez ozdob, balkonů, nudné černé stavení vypálené sluncem*“.⁴² Popis, který bychom s nadsázkou mohli připsat Nové scéně Národního divadla, je beze sporu potvrzením, že se divadelní inscenace propojuje s prostorem. Jevištní tmavá podlaha ze dřeva nevytváří barevný kontrast se zašedlou konstrukcí domu. Díky této monotónnosti materiálů lze velmi dobře funkčně propojit práci s osvětlením, neboť právě využití světla odkrývá jednotlivé části konstrukce a spíše vyzdvihuje materiálnost, která pracuje s optickým klamem, a tím do představení vnáší další symbolistní roviny.

K tomuto závěru docházím hned z několika důvodů. Po zhlédnutí audiovizuálního záznamu *Kosmu* jsem byla maximálně přesvědčená, že se jedná o monumentální mohutnou konstrukci promyšlenou do posledních detailů tak, aby vynikla její stabilita v kontrastu s tématem rozpolcenosti okolního světa a světa protagonistů. Právě toto vnímání ve mně vyvolalo paradox, že jak dům působí

⁴² BURAJ, Ivan. *Kosmos* [videozáznam]. In: Vimeo. Záznam 1. premiéry z Nové scény Národního divadla z 14. 11. 2019. Dostupné z: <https://vimeo.com/377511843>

mohutně a stabilně, tak právě vstup dvou mužů do zašedlého stavení rozjede vnitřní konflikty postav založené na úzkosti a nestabilitě. Nicméně dle slov režiséra Ivana Buraje je celá konstrukce právě založena na optickém klamu diváka, neboť stavba rodinného domu představuje vnější plášť vyrobený z tenkých překližkových plátů, které mají pouze realističnost navodit. Výstavba interiéru funguje na principu filmového studia, přičemž jednotlivé pokoje a místnosti, které lze vidět přes velká okna nebo z určitých úhlů na plátně díky kameramanům, jsou opravdu jen malé fragmenty vystavěné tak, aby opticky podpořily realističnost interiérů. Tento fakt vyžadoval extrémní kontrolu nad každým snímaným úhlem, neboť tvůrci nemohli pracovat s konzistentním 3D prostorem, který původně zamýšleli, ale vzhledem k výstavbě divadelního sálu Nové scény se rozhodli přistoupit na kompromis a jít co nejjednodušší, ale nejefektivnější cestou - seskládáním rodinného domu.⁴³

Zmíněný ústřední scénografický prvek zabírá tři čtvrtě jevištního prostoru a je místem děje. Jedná se o tmavé stavení, které splývá s pozadím. Není nijak výstřední a dává možnost vyniknout psychologickému thrilleru. Ústředními body této zašedlé konstrukce jsou tři místa, s kterými tvůrci inscenace pracují nejen z hlediska materiálního prostoru, ale také symbolistní roviny. Publikum vidí velká okna, která mu nabízí částečně nahlédnout do interiéru domu, přičemž lze zpozorovat nespočet motivů, které tvoří celkový interiér domu. Konkrétně okna nabízí pohled do místnosti plné jevištních prvků, které se mohou jevit jako pouhá maličkost, avšak právě tyto detaily utváří atmosféru obydlí. Tato okna zároveň nabízí průhled do interiéru, avšak z každého sedadla v sále, lze zahlédnout interiér z jiného úhlu. Lze tedy konstatovat, že každý divák má možnost sledovat interiér domu z jiného – svého úhlu pohledu, který mu nabízí jeho sedadlo. Uprostřed místnosti, kam lze nahlédnout prostřednictvím velkých oken, se nachází velký rodinný stůl, přičemž konkrétní prostřené předměty lze detailněji zpozorovat až prostřednictvím vizuálního záznamu promítajícího se na plátně. Jsou zde rekvizity v podobě pokrmů, zejména koblih a brambor, ale také obyčejného nádobí. Dále lze spatřit sklenice na víno, talířky, hrnečky a příbory, které dokonale vytvářejí atmosféru rodinné večeře, u které jsou přítomni i dva neznámí hosté – Witold s Fuksem.

⁴³ BURAJ, Ivan. *Režisér divadelní inscenace Kosmos* [online rozhovor]. 6. 4. 2019.

Útulné bydlení s hnědými stěnami v imitaci dřeva zdobí obraz neurčité fialové mapy s dřevěným rámem. V okolí polic se nachází svíce, ale také starožitné předměty v podobě různých soch, které zasazují interiér do rustikálního nemoderního stylu. Z audiovizuálního záznamu již víme, že vstup do této místnosti je pouhý otvor bez dveří, ovšem prochází se přes dekorativní záclonu, která napůl zakrývá prostor za ní. Vedle vstupu se vyskytuje zelené křeslo s lampou, které navozuje tajemnou atmosféru, obzvlášť v částech dění, kdy protagonisté ulehají ke spánku a nastává noc. Za zmínku také jistě stojí výskyt dřevěných schodů, které vedou z pohledu diváka do podkrovního pokoje, do kterého lze nahlédnout prostřednictvím okna umístěného v právě části střechy. Tyto schody pro mě představují největší optický klam z hlediska scénografického řešení, neboť se jedná o trik spočívající ve využití malé plošinky tak, aby se herec mohl ukázat v podkrovním okně. Vzhledem k tomu že se zmíněný pokoj nachází v horní části konstrukce, je mnohem více obtížné odhadnout, jaké jevištní prvky zdobí interiér, avšak lze konstatovat, že místnost je tvořena bílými dveřmi, které splývají se zdmi stejné barevnosti.

Inscenace se odehrává před oponou. Když je potřeba rozkrýt divákům konstrukci domu, tak se opona odtáhne. Samotné představení se odehrává výhradně na jevištním prostoru, které se dělí na zákulisí a jeviště. Zákulisí je divákům částečně „odtajněné“, neboť lze zpozorovat v oblasti celého jevištního prostoru několik technických prvků, které i přes to, že bychom je spíše očekávali v zákulisí, lze vnímat jako jevištní. Aranžmá lze definovat jako výběr a rozestavění jevištních prvků. Nejdůležitější z nich realizují herci a všechny mimoherecké prvky nabývají svého pravého významu až s jejich hrou. Uvádím příklady rozmístěných drátů na jevišti, které lze lépe zaznamenat z nadhledu, jež poskytuje divadelní záznam, ale také dveře opřené o stěnu, případně technické nářadí, které nemá nic společného s inscenací *Kosmos*. Ale jistý způsobem nás láká si to myslet, neboť tématem inscenace je, mimo jiné, i rozpolcenost a roztříštěnost, kterou lze očekávat i ve scénografické rovině.

3.2 Scénologická perspektiva

V této kapitole nastiňuji téma inscenace, z čeho vychází, přičemž primární složkou podněcující téma představení je pro mě různorodost motivů.

3.2.1 *Téma*

„Termínem „Téma“ můžeme rozumět smysl uměleckého obrazu. Vyobrazení, které je z jistého hlediska jen ilustrací pojmu, má velmi blízko k symbolu v úzkém smyslu.“⁴⁴

Téma divadelní inscenace *Kosmos* je konflikt reality a vnitřním světem a myšlenkovými pochody protagonisty, přičemž jeho úvahy, které se mu promítají v mysl, jsou „odstartovány“ několika drobnými, na povrch bezvýznamnými situacemi, které ve výsledku hrají naprosto stěžejní roli v dění inscenace. Tyto myšlenky velmi podpoří shoda nejrůznějších náhod spojená s motivy hry. Nejen motivy se však spustí rozpolcenost u postav. Protagonista Witold přináší do hry téma nerozváženosti a lehkomyšlnosti. Toto téma vzniká na základě přirozené chůze muže, který tíhne k určité ženě. Příchodem Witolda a Fuksem do konstrukce domu se právě rozjedou, mimo jiné, i milostné myšlenkové pochody postav, jejichž stav je podněcován místem, ve kterém se nacházejí – v obklopení urostlých dam.

3.2.2 *Motiv*

Běžné chápání pojmu „motiv“ vychází z jeho užití v psychologii, kde se jím rozumí příčina chování. Sám výraz je odvozený z latinského „moveo“, tj. hýbám, pohybuji, uvádím v činnost, a definuje se obvykle jako pohnutka, podnět, důvod. I když v literatuře a v divadle hraje zhusta velmi významnou úlohu motiv v psychologickém smyslu, důležitější z hlediska výstavby díla a jeho tematické struktury je motiv chápáný šířeji jako nejmenší stavební jednotka totožná s prvkem, který v celkovém kontextu díla nabývá nějaký potenciální smysl a stává se tak, průsečíkem „reálné“ a „tematické“ roviny.“⁴⁵

Velmi zásadní situací je moment, kdy postavy dvou mužů poprvé spatří oběšeného vrabce. Okamžik zvláštní a neobvyklý, ale v *Kosmu* tento motiv „nastartuje“ nepřetržitou dávku myšlenkových pochodů a rozjede tím chod celé inscenace. Motivy lze chápat v inscenaci jako jednotlivá znamení. Vzhledem k tomu, že se těmito materiálními podněty důsledněji zaobírám v souvislosti s knižní

⁴⁴ VOSTRÝ, Jaroslav. *Režie je umění*. Praha: Akademie múzických umění, 2001. ISBN 8085883937 s. 92-93.

⁴⁵ Tamtéž, s. 102-103.

předlohou *Kosmos*, tak se nyní zaměřím na otázky: „Jakým způsobem inscenace přináší divákovi právě témata nerozvážnosti, lehkomyšlnosti..?“ Lze vnímat, že témata s motivy jsou spolu úzce spjaté, prolínají se mezi sebou a nelze je od sebe razantně oddělit. Interiér konstrukce domu vybízí k několika podnětům, které přinášejí motivy nejen z materiálního hlediska, ale také v souvislosti s pohybujícími se postavami v uzavřeném prostoru. Příkladem uvádím protagonistku Katašu. Ženu, jejíž rty „nedají Witoldovi spát“. Chtíč a vášně spojená s emočními běžnými stavy člověka, které však kolikrát dokážou mnohé situace ztížit. Ovšem tato jakási lehkomyšlnost je vnímána publikem také v rámci postavy Fukse. Witold se ve své mysli hlouběji zabývá jednotlivými znameními a je citlivější na jakékoliv změny. Tento fakt týkající se vnitřních pocitů je umocněn využitými kamerami, které Witolda několikrát snímají detailními záběry. Nelze zcela konstatovat, že by Fuks svými vlastnostmi byl „pravý opak“ jeho společníka. Nicméně v průběhu inscenace divák zjišťuje prostřednictvím jeho reakcí, že v případě této postavy se jedná o lehkomyšlnost ve významu nerozvážnosti, neboť nepřemýšlí nad svými rozhodnutími do hloubky, kdežto Witold se ve svých stavech podněcující jeho minulost vyloženě ztrácí.

3.3 Prahový prostor

Na prahový prostor jsem se rozhodla důsledněji zaměřit v kapitole *scénologická perspektiva*, neboť je výrazně propojen se symbolistní rovinou inscenace. Analýzu obohacuji o rozbor metafyzického prostoru, neboť je úzce spjat s prahovým.

„Prahový prostor označuje (více či méně zřetelně) hranici mezi scénou a hledištěm nebo mezi scénou a zákulisím. Prahový prostor může být více či méně znatelně vymezený: může jít o osvětlení rampy, svíce, nebo „kruh tvůrčí pozornosti“, který kolem sebe herec vytváří, aby se izoloval před pohledem druhých.“⁴⁶

⁴⁶ PAVIS, s. 242.

3.3.1 Ve vztahu k herci

Zejména u popisu prahového prostoru ve vztahu k herci a divákovi je potřeba si ujasnit, co to znamená metafyzický prostor.

„Rozeznáváme konkrétní fyzický, tedy materiální jevištní prostor, jehož scénografické řešení (včetně vybavení) dává předpoklady ke vzniku dramatického prostoru. Dramatický prostor vytvářejí síly, které nemají (jen) materiální povahu a které nutí osoby přítomné v tomto prostoru k jednání totožnému s rozhodováním.“⁴⁷

„V každém prostoru se projevují nějaké síly, které mají na vztahy osob vyskytujících se v tomto prostoru určitý vliv. Obraz těchto sil v jevištním prostoru může být realizovaný dvěma krajními způsoby. V prvním případě může příslušné prostorové řešení představovat jejich víceméně abstraktní (symbolický) model. Druhý způsob naopak z budování iluze reálného prostředí vychází. V praxi jde obvykle o specifickou sloučeninu obou způsobů a výsledný obraz se pak skládá z prvků, které svým spojením nabývají – při zachování jisté podobnosti některých z nich s „reálným životem“ – i nějakou potencionálně symbolickou platnost (smysl, který se ve svém verbálním tlumočení rovná tématu). Například dveře nepředstavují jen součást napodobení reálné místnosti, ale i jistý motiv v celkové tematické struktuře. To umožňuje potencionálně symbolický význam každé věci, kterého je využito způsobem její prezentace na jevišti: dveře mohou v tomto případě znamenat nejenom atribut nějaké místnosti, ale i možnost úniku „ven“ („ven z toho“), popřípadě překročení prahu či otevření dveří, resp. odemčení v doslovném i obrazovém smyslu. Právě díky využívání této latentní schopnosti předmětů symbolizovat cosi obecnějšího nabývá vytvořený inscenační prostor a dění v něm hodnotu uměleckého obrazu.“⁴⁸

V případě dveří konstrukce domu v *Kosmu* se opravdu dotýkají symbolistní roviny, konkrétně vstup do jakéhosi vnitřního vězení, ze kterého je problém dostat se ven. V momentě, kdy se dvě ústřední postavy mužů vniknou do interiéru domu a poznávají postavy v něm, pocítujeme prostřednictvím jejich dialogů, že tíhnoucí atmosféra přicházející s nalezením oběšeného vrabce neutichá, ba naopak se její intenzita nespočetně zvyšuje a „nabírá na obrátkách“. Pakliže se bavíme o odchodu z

⁴⁷ Tamtéž, s. 98-99.

⁴⁸ Tamtéž, s. 98.

domu, mluvíme o jakémsi vysvobození postav, pouze však po fyzické stránce. Nicméně psychika protagonistů se stále do onoho domu vrací, čímž podpoří metafyzický prostor na jevišti.

„V případě dramatického prostoru nejde o relace vyjádřitelné ve fyzikálních veličinách, ale o vztahy vyplývající ze střetávání nemateriálních (meta-fyzických) sil. K tomuto střetávání dochází ovšem v konkrétním materiálních (jevištním) prostoru, jehož dispozic se využívá, popřípadě se proměňují scénografickým řešením. Svět může být na jevišti imaginárně přítomný ovšem i v případě, že jevištní vybavení a chování postav napodobí jisté reálné prostředí – ať už se tímto světem stane samo toto prostředí, nebo bude takto vytvořený prostor svou vyděleností ze světa či jeho žádoucího řádu (kosmu) poukazovat na existenci takového světa (kosmu) za danými hranicemi.“⁴⁹

Co se týče prostoru divadelního sálu, postavy sice zřídka navazují kontakt s divákem, avšak nikdy nepřekročí prahový prostor samotného jeviště. Herci převážně využívají jevištní prostor, který je však oddělen nejen prahově, ale také metafyzicky. Ústředním dělitelem prostoru je konstrukce rodinného domu, která vymezuje hrací prostor. Ovšem pro každou z postav zmíněný dům znamená něco jiného. Dvě ústřední postavy Witold a Fuks vnímají tento prostor jako místo něčeho neznámého, co teprve začínají poznávat. Můžeme cítit, že na jevištním prostoru kolem této konstrukce se zmíněné postavy cítí svobodněji. Je to dáno tím, že při vstupu na cizí pozemek jsou konfrontováni s určitou rodinou a v kombinaci s různými znameními se pro ně prostor stane noční můrou. Kromě konstrukce se na jevišti vyskytuje bílá opona, která jevištní prostor dělí v určitých částech inscenace na dva prahové. V případě, že se ve hře pracuje se stínohrou, přičemž se herci pohybují v přední části jeviště, je využitá opona, která je nositelem stínů a pracuje s jejím předimenzováním. Zároveň také zakrývá monumentální konstrukci, která se zjeví v případě, že se opona odtáhne.

3.3.2 Ve vztahu k divákovi

„Konkrétní materiální prostor je založen na nějakých daných fyzických dispozicích (v případě jeviště jde o jeho takovou či onakou absolutní šířku, výšku a

⁴⁹ Tamtéž, s. 99.

hloubku využitelnou s přihlédnutím k příslušnému osvětlovacímu a dalšímu technickému zařízení). Tyto dispozice využívá scénografické řešení, které je ovšem může i zásadně proměnit. Výsledné ohraničení skutečnými či pomyslnými stěnami se nakonec může od dispozic prázdného jevištního prostoru odchýlit natolik, že samo toto odchýlení může získat jistou potencionálně symbolickou platnost.“⁵⁰

Prahový prostor ve vztahu k divákovi se objevuje na pomezí hlavního jeviště a hlediště. Vzhledem k tomu, že inscenace nepracuje s netradičním řešením umístění sedadel, divák vnímá prahový prostor z hlediska pevně daného rozmístěného sedadla, ve kterém setrvá celé představení. Jak jej nazval Ivan Buraj, tohle pevně dané sezení neskutečně podporuje hypnotickou atmosféru celého představení, divák je v něm až zabořený.⁵¹ Divadelní prostor Nové scény Národního divadla také evokuje rozmístění sedadel sál v kině. Neboť jeho sedadla jsou rozmístěna podél jeviště a umístěna na jednotlivých stupíncích. Výhodou zmíněného sedacího uspořádání je sestavení sedadel směrem vzhůru, tak aby z každého místa byl ničím nerušený pohled na jeviště.

3.4 Osvětlení

„Osvětlení zaujímá v divadelním představení klíčovou roli, neboť mu umožňuje existovat – díky osvětlení je představení vidět. Spojuje a zbarvuje vizuální prvky představení (prostor, scénografii, kostým, herce, líčení) tím, že jim přisuzuje určitou atmosféru.“⁵²

3.4.1 Barevnost osvětlení

„Umělé světlo ve scénografii vytváří iluzi, může nechat zmizet určitou část dekorace či scény.⁵³ Osvětlení utváří barvu. Scénograf, kostýmní výtvarník a osvětlovač proto musí úzce spolupracovat, aby se chromatický výběr vzájemně nerušil. Divák si použitých barev pozorně všímá: teplé tóny vzbuzují příjemný pocit, studené vyvolávají smutek, ty uprostřed jsou neutrální a navozují klid. Zvolené

⁵⁰ Tamtéž, s. 99.

⁵¹ BURAJ, Ivan. *Režisér divadelní inscenace Kosmos* [online rozhovor]. 6. 4. 2019.

⁵² PAVIS, s. 302.

⁵³ Tamtéž, s. 307.

*zabarvení vyvolává prostřednictvím světla (jasu) a barvy (tónu) emoce a pocity. Soustředíme-li se na barvu osvětlení, můžeme si uvědomit, jaký dojem představení na divákovi zanechává, jaká je jeho emocionální výstavba. Osvětlení je společně s herectvím, scénografií a hudbou nositelem ponuré atmosféry, neboť se vzájemně doplňují.*⁵⁴ Osvětlení pomocí své intenzity a tónu navozuje atmosféru, která je pro divadelní inscenaci *Kosmos* naprosto stěžejní, zejména z hlediska tematické roviny. Velmi často se v představení využívá právě rozkrytí a záměrné odepírání nejen scénografického prvku, ale také zejména v oblasti herectví.

Divadelní inscenace *Kosmos* přináší dva typy osvětlení na základě, kterých staví atmosféru a symboliku děje, hry, tématu:

- Studené bílé osvětlení
- Teplé žluté osvětlení

Nejprve se budu zabírat studeným odstínem světelného zdroje. Bílé osvětlení se v inscenaci používá zejména v exteriérovém prostředí – tedy v okolí jevištního prostoru, především kolem konstrukce domu. Příkladem uvádím prostředí zahalené nocí. Tento scénografický prvek je osvětlen pouze bílým studeným letmým světlem symbolizující měsíční svit. Sledujeme pouze střešní prostor, přičemž ostatní prvky konstrukce jsou zahalené v temnotě a nemáme možnost je důsledněji prozkoumat. Bílé osvětlení podporuje ponurost a mrazivost prostředí spojeného s tématem hry.

S teplými tóny osvětlení se naopak setkáváme v prostředí interiéru domu. Tyto tóny se využívají zejména v interiéru konstrukce a přináší symbolistní rovinu v oblasti „tepla domova“, přičemž tato slova jsou pro ústředí postavy dvou mužů příznačným oxymóronem.

Doplňující se dva odstíny žlutého a bílého osvětlení poukážu na příkladu. Pomalu se zobrazující osvětlení teplého tónu v podobě lampy, která osvětlí podkrovní pokoj, přičemž získáváme informaci, že dvě postavy, které se nachází před domem, jsou pozorovány třetí postavou dívající se z okna podkrovního pokoje. V okamžiku přicházejících dvou protagonistů ke dveřím se osvětlí i místnost, do které má divák možnost nahlédnout díky oknům, tím však není schopen důkladněji prozkoumat

⁵⁴ Tamtéž, s. 305.

vnitřní prostor. Z hlediště jsou tedy divákům „zatajeny“ jisté detaily. Ve stejnou chvíli jsou dvě postavy stojící u dveří osvětlené zepředu teplým tónem světla, přičemž pro zvýraznění kontrastu materiálů je využito boční osvětlení též teplého tónu, které vidíme jako technický jevištní prvek postavený vedle konstrukce domu. Divákovi se naskytne další okamžik prozkoumání jevištních prvků v momentě otevření dveří. Nyní lze zpozorovat dialog mezi muži a ženskou postavou. Pro analýzu osvětlení je však stěžejní fakt, že díky otevřeným dveřím má divák šanci prozkoumat, co se nachází v předsíni domu. Zároveň však nahlížíme na obličej muže, neboť jsou snímány kamerou, která promítá audiovizuální záznam na velkoformátovém plátně. Stojící lampa, která je v průběhu dění inscenace hojně využívána jako zdroj částečného osvětlení místnosti, je naopak nositelem teplého tónu, který navozuje příjemnou útulnou atmosféru.

V inscenaci se také velmi často pracuje se stínohrou, které napomáhá stažená bílá opona a jednotlivé pohyby herců. V tomto okamžiku se setkáváme s bílým světelným zdrojem, který podporuje studenou atmosféru. Osvětlení a objektivní používání barev vytváří v divákově hlavě srozumitelnější mentální obrazy, které ovlivňuje rovněž poslech hudby, snové představy, bdělé sny a divákova těkavá pozornost. Barvy podněcují také zvuk a sen. Bílé světlo je také zdroj měsíčního svitu, který evokuje noční krajinu.

3.5 Kostýmy

„Kostým zprostředkovává první kontakt mezi divákem a jevištěm, jeho prostřednictvím se divák setkává s hercem a jeho postavou.“⁵⁵

„Hlavní funkce divadelního kostýmu jsou:

- *Charakterizovat společenské prostředí, dobu, styl, osobní priority.*
- *Dramaturgicky upřesňovat příčiny děje, identifikovat nebo maskovat postavu.*
- *Nalézt celkový gestus, tedy vztah představení a kostýmu ke společenskému prostředí: „Špatné je vše, co kostýmu zamlžuje vztah k*

⁵⁵ Tamtéž, s. 278.

sociálnímu gestu představení, protiřečí mu, brání mu nebo ho falšuje. Naopak všechno, co svým tvarem, barvami, podstatou a vývojem pomáhá tento gestus vyjádřit, je dobré.“⁵⁶

„Kostým vnímáme obvykle dvěma způsoby:

- *Zdálky, tedy obecně – ověřujeme si jeho vztah k inscenaci, zda je v souladu s ostatními hmotnými složkami představení, nebo zda si s nimi protiřečí. Určujeme, jaký je „costume design“, tedy jak je vybraný kostým inscenován.*
- *Zblízka, tedy v detailu – sledujeme, jak je kostým vyroben, jak ho herec nosí, a snažíme se určit, jak se v něm cítí.“⁵⁷*

Zaměříme-li se na kostýmy herců z dálky a budeme-li je vnímat pouze v rovině prvních dojmů, zjišťujeme, že žádný herec nemá výrazně zbarvený kostým, který by na první pohled zcela zaujal a vyčníval by do prostoru svou mohutností či barevností. I v tomto případě kostýmové řešení skvěle doplňuje celou inscenaci po tematické stránce, neboť neutrálním zabarvením kostýmů na sebe jednotlivý herci zcela neupozorňují. Ústřední dva protagonisté Witold s Fuksem mají na sobě obyčejné kalhoty zemitých tónů a v kombinaci s bílou košilí či šedým svetříkem dávají najevo svůj ležérní styl oblékání.

Co to znamená zaměřit se na kostým zblízka? Divák je odkázán pouze na pohled ze svého zasedacího místa, jenž je neměnný a pevně daný. S čím se však hojně v inscenaci pracuje, jsou kamerové systémy, které publiku právě nabízí pohled na detailní záběry těl herců, a tedy i zvolených kostýmů. V mém případě mi bylo odepřeno osobní setkání s herci a sledování inscenace naživo, tak jsem se tedy zaobírala výhradně detaily, které mi poskytly záběry snímajících kamer. Diváci mají možnost ze svých míst sledovat ústřední protagonisty dvou mužů, kteří se volně pohybují po celé délce jevištního prostoru. Nicméně obyvatelé rodinného domu jsou celkově divákovi několikrát odepřeni. Vzhledem k tomu, že se postavy vyskytující se uvnitř konstrukce pohybují především „u sebe doma“, divák, ať už sleduje divadelní záznam nebo je přítomen v divadelním sále, má šanci zahlédnout kostýmy

⁵⁶ Tamtéž, s. 279.

⁵⁷ Tamtéž, s. 278.

pouze prostřednictvím velkých oken, které nabízí průhled do interiéru domu. Nevidíme jej však celý. Prostřednictvím snímaných detailů rozpoznáváme, že všechny ženské postavy mají ležérní kostýmy doplněné o šperky, které podporují jejich ženskost.

3.6 Hudba

Na hudbu jsem se rozhodla zaměřit z hlediska podpoření tematické roviny, neboť právě zvuk v inscenaci doplňuje atmosféru děje spojenou se scénografií a osvětlením.

„Termín „hudba“ využíváme v inscenaci v co nejširším významu zvukové události – hlasové, instrumentální, ruchové – jako označení všeho, co je slyšet na jevišti a v hledišti.“⁵⁸ Hudba je vše, co v divadelní inscenaci slyšíme. Tedy musíme se zaměřit zejména také na nejrůznější zvukové prvky a jejich zdroje. Různé hluky, okolí, hudba nahraná z reproduktorů, texty, které mohou být čtené či zpívané. Hudba má v představení mnohem širší význam a tvoří organizovaný celek, který bývá záměrný.⁵⁹

„Hudba je asémantická anebo přinejmenším nefigurativní: na rozdíl od slova nezobrazuje svět. Jako součást představení objasňuje, aniž bychom dost dobře věděli jak a proč. Ovlivňuje naše vnímání celku, ale nedokážeme říct přesně, jaké významy odkrývá. Hudba vytváří atmosféru, která aktivuje naše vnímání. Je jako probouzející se světlo naší duše.“⁶⁰ „Hudba zaujímá v představení jedinečné místo. Scénografické, herecké nebo řečové znaky odkazují k určité věci. Hudba tuto předmětnost nemá, dokáže říct a popsat cokoli, její význam spočívá v tom, že na nás umí zapůsobit, že dokáže vyvolat dojmy.“⁶¹

„Z hlediska působení jednotlivých zvuků na diváka, hudba může evokovat nejrůznější nálady – radost, bolest, úzkost, touhu, spokojenost, naplněnost – a ty mohou buď směřovat k určité kontinuitě Já, nebo odkazovat k fragmentárnímu Já,

⁵⁸ Tamtéž, s. 222.

⁵⁹ Tamtéž, s. 222

⁶⁰ Tamtéž, s. 222.

⁶¹ Tamtéž, s. 223.

*roztržitému, rozcupovanému.*⁶² S tímto faktem právě pracují tvůrci inscenace Kosmos, zejména zvukař Michal Cáb a Tomáš Vtípil, který má na starosti hudbu.⁶³

Ve spojení s hudbou je vhodné také zmínit práci s tichem, které má v inscenaci mnoho funkcí. Jednou z nich je navození napětí, neboť prostřednictvím ticha, lze tušit přicházející zvrat. V průběhu inscenace se velmi často pracuje se šuměním do mikrofonu, které navozuje ponurou atmosféru, ničím zajímavou. V oblasti společné večeře s obyvateli rodinného domu se setkáváme s hudebním podkresem, které vychází z hudebních orchestrálních nástrojů, které podněcují společné dění. V částech, kdy zasedá rodina s neznámými hosty k večeři, což je situace, kdy se setkají postavy spolu tváří v tvář, hraje v pozadí orchestrální tlumená hudba evokující dobrou náladu. Je velmi rytmizovaná a tvořená pouze jako podkres, který podporuje atmosféru večeře a celkového setkání lidí.

Zvuk je nejdůležitější z hlediska analýzy inscenace, neboť se propojuje s tématem rozpolcenosti osobnosti, a to především u hlavního protagonisty Witolda. Vřísknutí v momentě, kdy dvě postavy mužů spatří oběšeného vrabce, je zcela zásadní okamžik, neboť v pozadí slyšíme zvuk pískotu ptáků, které evokuje přírodní exteriérový prostor. Velmi často se v inscenaci využívají nejrůznější zvuky, které nezní zrovna nejpříjemněji. Zejména se jedná o zvuky vycházející z přírodního prostředí, šumění listí, pískotu, vrzání, které podporuje nepříjemnou atmosféru a především úzkost, která vychází z ústředního protagonisty Witolda. Zejména ve chvílích, kdy Witold vede monolog a přemýšlí a dává napovrch své myšlenkové zatracené pochody, lze zaslechnout nepříjemné tóny, u kterých si divák není jist, zda-li se neodehrávají pouze v hlavě Witolda a nebo zda-li tyto nepříjemné zvuky slyší i ostatní kolem.

⁶² Tamtéž, s. 228.

⁶³ Národní divadlo, 2019. *Kosmos* [online]. 2019. [cit. 2021-04-03]. Dostupné z: <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/predstaveni/kosmos-1520410>

4 Postmoderní divadlo

Nyní se budu zabírat postmoderním divadlem, neboť právě jeho znaky se různě prolínají v inscenaci *Kosmos*. Především se zaměřím na výstavbu textu literární předlohy, a jak funguje text v inscenaci. Posléze poukážu na výtvarné umění, které se objevuje v *Kosmu* zejména v oblasti scénografického řešení. V neposlední řadě věnuji podkapitolu hře s prostorem a plochou, ve které se zabírám funkcí využitých kamer v představení. *„Postdramatické divadlo je v zásadě vázané na oblast experimentálně zaměřeného divadla, ochotného umělecky riskovat.“*⁶⁴

4.1 Text

*„Místo dramaturgie regulované textem často nastupuje vizuální dramaturgie, která převládala koncem sedmdesátých a osmdesátých let 20. století. V devadesátých letech se projevuje určitý „návrat textu“, který se však přirozeně nikdy zcela nevytratil. Vizuální dramaturgie přitom neznamená výhradně vizuálně organizovanou dramaturgii, ale takovou, která se nepodřizuje textu a svobodně rozvíjí svou vlastní logiku.“*⁶⁵ V divadelní inscenaci *Kosmos* se pracuje s textem, především jako symbolistní rovinou, přičemž tvůrci z literární předlohy „vytáhli“ nejdůležitější momenty pro co nejdokonalejší zobrazení tématu na jevišti. Důležitou roli z hlediska děje jsou bezesporu jednotlivá znamení, která rozpoutávají rozpolcenost nejen protagonistů Fukse a Witolda.

Literární předloha má tu výhodu, že její čtenář si příběh promítá sám v hlavě a přirozeně pracuje s fantazií. *Čtený text nebyl aktivován lidským (nebo umělým/syntetickým) hlasem, pouze hlasem autora, který ovšem není během četby přítomen a nemůže ho sám přednést. Text se aktivuje v čtenářově hlavě prostřednictvím četby, individuálně tichým způsobem.“*⁶⁶ Tento způsob čtenáři dovoluje pracovat volně se svými vlastními myšlenkami, různě si propojovat souvislosti děje. Je tedy pouze na něm, jak se k psanému textu „postaví“.

⁶⁴ LEHMANN, Hans-Thies. Postdramatické divadlo. Bratislava: Divadelný ústav, 2007. Svetové divadlo. ISBN 978-80-88987-81-9. s. 27.

⁶⁵ Tamtéž, s. 105.

⁶⁶ PAVIS, s. 318.

Prostřednictvím četby lze zjistit fakta, která ovšem nemáme možnost materiálně zachytit.

Naopak u hraného textu, *který je pronášen hercem, slouží už skrze scénu a prozodické, vizuální, pohybové znaky, které nelze ignorovat. Poslechem této verbální kopie textu a sledováním výpovědní situace a její významotvornosti dostává divák velmi konkrétní interpretaci, která text uzavírá dalším možným výkladům (přestože se tato interpretace někdy může zdát nejasnou a neuspořádanou). Na oplátku získává divák z hraného dramatického textu informace, které mu během četby mohly uniknout.*⁶⁷ Nyní můžeme polemizovat, zda-li tato funkce hraného textu je výhodou či ne. Jestliže se ocitneme v okamžiku, kdy máme možnost psaný příběh „vidět“, neboť nám je text prostřednictvím herců interpretován, zda-li se nám neodpírá určitá naše vlastní fantazie.

Hlavní hrdina románu Witold se také stává inscenátorem myšlenkových pochodů nejen v divadelní inscenaci, ale také ve filozofickém románu, jehož interpretace jsou založeny na rozpolceném uvažování, které je hlavním tématem hry. *„Kosmos je tedy vystavěn na dvojznačnosti povrchu a hloubky, bezvýznamných věcí a věcí, kterým hlavní hrdina sugeruje smysl (domestikuje je). Obdobně je tomu s interpretací románu, která je na jedné straně vyznačena recitací románu, na straně druhé popisem formálních prostředků, ve kterých se zrcadlí prázdnota, a přesto (či právě proto) sugestivní forma, která s sebou přináší iluzi smyslu.*⁶⁸ Z divadelní inscenace lze rozpoznat, že text literární předlohy byl základní stavební jednotkou. Nicméně po přečtení *Kosmu* docházíme k závěru, že tvůrci inscenace chápou text jako záchytný bod z tematického hlediska.

4.2 Výtvarné umění v divadle

„Není náhoda, že pojmy z výtvarného umění, hudby nebo literatury jsou vhodné pro charakterizování postdramatického divadla. Až pod vlivem reprodukčních médií fotografie a filmu dospělo divadlo k uvědomění si své specičnosti. Významní současní divadelní umělci často pracují s propojením

⁶⁷ Tamtéž, s. 318.

⁶⁸ ČEŠKA, Jakub. *Witold Gombrowicz: Kosmos*. 2018. [online] [cit. 2021-04-03]. Dostupné z: <https://lidemesta.cuni.cz/LM-693.html>

výtvarného umění do divadla.“⁶⁹ Režisér Ivan Buraj je jedním z nich. V inscenaci *Kosmos* se s výtvarným uměním setkáváme již několikrát – nejvíce v propracovanosti konstrukce domu a propojení audiovizuálního záznamy v přímém přenosu promítající se na velkoformátovém plátně. Výtvarné umění spojené s ručním řemeslem přináší na scénu konstrukce domu, jejíž popisu se věnuji v kapitole rozbor prostoru. Ivan Buraj se ve svých režijních začátcích velmi inspiroval současným německým divadlem, které přinášelo na divadelní prkna experimentální pokusy spojené s propojením audiovizuální tvorby. Narážení živého a mediálního těla v divadelních inscenacích ho vždy fascinovalo. Proto se rozhodl ve své režijní tvorbě zaměřit na hru s prostorem a pozdvihnout, spojit média – divadlo a film.⁷⁰

4.3 Hra s prostorem a plochou

Dle Lehmana se performance přibližuje k divadlu hledáním vypracovaných vizuálních a auditivních struktur, zdokonalováním mediálních technologií, přičemž z hlediska výtvarného umění se performativní umění jeví jako rozšíření obrazového nebo objektového ztvárnění reality prostřednictvím časové dimenze.⁷¹ *Trvání, pomínutelnost, simultánnost a neopakovatelnost se stávají zkušenostmi s časem v umění, které se už neomezují na prezentaci konečného výsledku skryté tvorby, ale zhodnocuje časový proces vytváření obrazu jako „divadelní“ postup. Úlohou diváka už není mentální rekonstrukce, znovuvytváření a trpělivé kopírování fixního obrazu, ale mobilizace schopnosti reagovat a zažívat, a využít tak nabídku zúčastnit se divadelního procesu.“*⁷² Ivan Buraj propojuje děj s využitím kamer, které se navzájem překrývají ve smyslu vizuálního obrazu na plátně. Kameramani jsou na scéně přiznaní, ti však pouze natáčejí prostor prostřednictvím kamer, přičemž snímají děj na jevišti. Přináší divákovi detailní pohledy, které lehce nezhlédnou ze svých sedadel. Dá se ale kameraman považovat také za herce, když není součástí příběhu inscenace, ale pouze podporuje a dotváří její vizuální stránku?

Například režisér Jesurun pomocí rychlého střídání „hracích ploch“ na malém prostoru – vytvořeným světlem a rekvizitami – docílil tempa filmového střihu, které

⁶⁹ LEHMANN, s. 106.

⁷⁰ BURAJ, Ivan. Režisér divadelní inscenace *Kosmos* [online rozhovor]. 6. 4. 2019.

⁷¹ LEHMANN, s. 106.

⁷² LEHMANN, s. 155.

pak přenesl do svých divadelních inscenací.⁷³ V průběhu působení v televizi, vytvářel částečně podle televizního seriálu vlastní způsoby inscenování, přičemž jeho tendence k filmovému a mediálnímu ztvárnění je zdůrazněná i technickým zmnožováním herců pomocí videozáběrů, s kterými herci zdánlivě komunikují. V mluvených pasážích snímaných kamerou se nutně představují samotní herci, neboť jde o jejich vlastní předdimenzovanou zvětšeninu.⁷⁴

Dále pak Scénograf Axel Manthey chápe divadlo jako scénické malířství, přičemž jevištní rámy jsou tzv. „obrazovými plochami“. Nejvíce čerpá z intelektuální tradice konstruktivismu a Bauhausu – například obrovské schody zaplňující jeviště pro Goschovho *Nepřátelé osudu* (Kolýn nad Rýnem, 1982), nebo o dva roky později zvláštní *Oidipův palác* připomínající stan. Prostor se stal velkým tématem i proto, že mnozí režiséři se věnovali malbě, někteří byli sochaři, ale také designéři, což se ukázalo už na začátku dvacátého století jako divadelně nejproduktivnější.⁷⁵

Média umožňují znásobit prostor a hrát si s jeho iluzí. Dokážou přenášet dění z jiných míst, které nutně nemusejí souviset s jevištěm. V extrémních případech divák dokonce nevidí herce osobně, ale pouze prostřednictvím videoobrazů. V těchto momentech je důležité vnímat prostor z hlediska experimentální tvorby, která se však přizpůsobuje zvyklostem vnímání médií. Mediální přesahy jsou závislé na bezhraničném volném používání elektroniky a přenosu časoprostoru. Postdramatické divadlo dokonce stimuluje nepředvídatelnost přeměn.⁷⁶ Z tohoto typu vychází samotná inscenace, přičemž několikrát divák vidí dění v domě, které se promítá na velkoformátovém plátně, ale nevidí dovnitř, Divák ví, že se to odehrává v konstrukci, ale situaci lze detailně vypořádat pouze z audiovizuálního záznamu.

„V protikladu ke zpomalování, zastavení a opakování se v jiných postdramatických divadelních formách uskutečnily pokusy přijmout rychlost mediálního času, a dokonce ji překonat. Vzpomeňme na mísení živé přítomnosti a záznamů nebo segmentaci divadelního času na způsob televizních seriálů. Tento styl se projevuje zejména v pracích mladších divadelníků devadesátých let. To, co by

⁷³ Tamtéž, s. 133.

⁷⁴ Tamtéž, s. 133.

⁷⁵ Tamtéž, s. 193.

⁷⁶ Tamtéž, s. 195.

*mohlo působit triviálně jako obyčejná demonstrace mediální komunikace, manifestuje v rámci divadla latentní konflikt mezi okamžikem života a virtuální elektronickou časovou plochou. Stále dominantnější simultánnost patří i v samotné jevištní akci k podstatným znakům postdramatického ztvárnění času.*⁷⁷ Současný výskyt nejrůznějších videonahrávek a kamerových systémů vytváří časové rytmy, které jsou podněcování určitou nejistotou, neboť spojujeme dvě média – divadlo a film, která spolu v oblasti postmoderny začínají fungovat. Jestliže je obraz, zvuk nebo audiovizuální záznam aktuálně tvořený, přímo promítaný na plátno, ukazuje zřetelně, jakým způsobem může být čas vykořeněn prostřednictvím skoků a střihů.⁷⁸

Divadelní inscenace *Kosmos* je experimentální ukázkou práce s mediálními přesahy. S kamerou se nepracuje pouze v oblasti snímání audiovizuálního záznamu představení, ale tato technika je důležitou součástí samotné inscenace, kterou dotváří atmosféru a rozkrývá prostor, který je divákům prostřednictvím rodinného domu odepřen.

⁷⁷ Tamtéž, s. 195.

⁷⁸ Tamtéž, s. 226.

5 Závěr

Cílem bakalářské práce bylo zaměřit se na divadelní inscenaci *Kosmos* režiséra Ivana Buraje za pomoci metodologického východiska strukturální analýzy. Nejprve jsem představila literární předlohu inscenace, filozofický román *Kosmos*. Tato kniha má několik témat, kterými bychom se mohli zaobírat důkladněji. V textu jsem našla motivy podněcující téma rozkoše, neshod ve společenském životě, ale také náměty z hlediska předsudků a ovlivnitelnosti. Všechna tato témata se patrně vyskytují v inscenaci, ovšem klíčovým se stává rozpolcenost a subjektivita vnitřního světa člověka, kterou v průběhu děje rozpoutávají jednotlivá znamení.

V rámci strukturální analýzy jsem se zaměřila na šest segmentů, které dle mého názoru hrají klíčovou roli ve výstavbě *Kosmu*. Důležitou částí pro mě bylo pojmenovat a následně se zaobírat prostory z divadelního hlediska. Následně jsem přirozeně přešla k rozboru scénografického řešení. V oblasti scénologické perspektivy jsem nastínila téma a motivy inscenace, které se skrývají v jednotlivých znameních. Zvláštní pozornost jsem posléze věnovala prahovému prostoru, přičemž jsem zkoumala toto místo z hlediska vztahu k herci a jak jej vnímá divák. V oblasti osvětlení jsem provedla rozbor funkce teplého a studeného odstínu světla, která hraje v inscenaci důležitou roli, především z tematického hlediska. V neposlední řadě jsem věnovala pozornost hudební složce, konkrétně vybraným zvukům, které podporují atmosféru inscenace.

Závěrem bych chtěla věnovat pozornost Nové scéně, jako prostoru pro experimentální divadla, neboť právě divadelní sál Nové scény, ač je výhradně určen pro experimentální divadla, balet a laternu magiku, indisponuje mnohými výhodami. *„Při stavbě budovy se požadovalo, aby divadelní sál disponoval maximální variabilitou prostoru, jež se opakovaně vyzdvihovala ve zveřejňovaných komentářích a kterou také projektant vyznačil na svých plánech: od výchozí varianty kukátkové scény s vizuálně potlačeným portálem a výrazně vystupující předscénou přes halový prostor až k pseudoaréně. Při zahajovacím představení (20. 11. 1983 – J. K. Tyl: Strakonický dudák, rež. V. Hudeček, výprava Jos. Svoboda) se Nová scéna představila veřejnosti ve své nejradikálnější prostorové variantě – arénovém uspořádání. To však bylo také první a poslední využití údajně flexibilního prostoru v*

této podobě. Praxe totiž ukázala, že projekt nedořešil sledovanou proměnlivost scénického prostoru po technické stránce, takže jeho přestavby by se byly musely provádět ručně za cenu až dvoudenního přerušení provozu mezi realizací různých variant. Projevily se však i další nedomyšlenosti: poddimenzování provozních komunikací včetně výtahů přinášelo problémy při transportu, na nevyhovující akustiku si vystupující zpěváci stěžovali stejně jako na nepřiměřené tepelné a vzduchové hygienické podmínky.⁷⁹ Je docela paradoxní, že Nová scéna je koncipovaná pro nejvíc experimentální divadlo v rámci činohry Národního divadla, ale jsou tam nejhorší podmínky pro něco experimentálního. A nejen z technického hlediska.⁸⁰

„Obecně Činohra Národního divadla svým rytmem zkoušek není připravená na inscenace typu Kosmos. Týden generálek vypadá tak, že tři dny dopoledne máte zkoušku a v ty samé dny odpoledne už se staví scénografie na večerní hraní. My jako tvůrci jsme zahráli Kosmos se vším všudy teprve těsně před premiérou. Bud' něco chybělo nebo vypadla bezdrátová síť, která propojuje kamery.“⁸¹

Není výjimkou, že vznik jakéhokoliv představení se potýká s nejrůznějšími problémy, které musí tvůrci řešit. I přesto, že právě *Kosmos* především svou scénografií „dal zabrat“ Nové scéně Národního divadla, je ve výsledku důkazem toho, že by se člověk neměl bát výzev a přijmout ji.

⁷⁹ HILMERA, Jiří. Česká divadelní architektura = Czech theatre architecture. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1999. 319 s. ISBN 80-7008-087-6. s. 172.

⁸⁰ BURAJ, Ivan. *Režisér divadelní inscenace Kosmos* [online rozhovor]. 6. 4. 2019.

⁸¹ Tamtéž.

Seznam použitých pramenů a literatury

Prameny

- 1) BURAJ, Ivan. *Kosmos* [videozáznam]. In: Vimeo. Záznam 1. premiéry z Nové scény Národního divadla z 14. 11. 2019 [online]. Dostupné z: <https://vimeo.com/377511843>
- 2) BURAJ, Ivan. Režisér divadelní inscenace *Kosmos* [online rozhovor]. 6. 4. 2019.
- 3) Národní divadlo, 2019. *Kosmos* [online]. 2019. [cit. 2021-04-03]. Dostupné z: <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/predstaveni/kosmos-1520410>
- 4) ČEŠKA, Jakub. *Witold Gombrowicz: Kosmos*. 2018. [online] [cit. 2021-04-03]. Dostupné z: <https://lidemesta.cuni.cz/LM-693.html>
- 5) Národní divadlo, 2019. *Nová scéna* [online]. 2019. [cit. 2021-04-03]. Dostupné z: <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/sceny/nova-scena>
- 6) Národní divadlo. *Nová scéna – historie* [online]. [cit. 2021-03-02]. Dostupné z: <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/sceny/nova-scena/historie>
- 7) KUKUČKA, Martin. TRPIŠOVSKÝ, Lukáš. *Bon Apéttit!* Divadelní program. 2020. Nová scéna Národního divadla v Praze, premiéra 10.9.2020. Praha: Nová scéna Národního Divadla, 2020. Dostupné z: <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/predstaveni/bon-appetit-1693578>
- 8) KNOLLE, Pavel. *Cube*. Divadelní program. 2017. Nová scéna Národního divadla v Praze, premiéra 23.3.2017. Praha: Nová scéna Národního Divadla, 2020. Dostupné z: <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/predstaveni/cube-laterna-magika-1520264>
- 9) Národní divadlo. *Ivan Buraj* [online]. 2021. [cit. 2021-02-05]. Dostupné z: <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/profil/ivan-buraj-1611240>
- 10) Národní divadlo. *Antonín Šilar* [online]. 2021. [cit. 2021-03-25]. Dostupné z: <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/profil/antonin-silar-1608516>
- 11) Filmový přehled. *Antonín Šilar* [online]. 2018. [cit. 2021-04-04]. Dostupné z: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/person/130105/antonin-silar>
- 12) HARTL, Patrik. *Vysavač*. Divadelní program. 2015. Divadlo Studio dva, premiéra 13.7.2015. Praha: Divadlo Studio dva, 2015. Dostupné z: <https://www.studiodva.cz/vysavac/vysavac/>

- 13) Studio hrdinů. *Antonín Šilar* [online]. [cit. 2021-04-20]. Dostupné z: <https://studiohrdinu.cz/cs/antonin-silar/>
- 14) Virtuální studovna. *Databáze a online služby Divadelního ústavu* [online]. 2021. [cit. 2021-04-25]. Dostupné z: <https://vis.idu.cz/Productions.aspx>
- 15) Wikipedia. *Nová scéna (Praha)* [online]. 2021. [cit. 2021-03-03]. Dostupné z: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Nov%C3%A1_sc%C3%A9na_\(Praha\)](https://cs.wikipedia.org/wiki/Nov%C3%A1_sc%C3%A9na_(Praha))

Literatura

1. GOMBROWICZ, Witold. *Kosmos*. Přeložil Erich SOJKA. Praha: Národní divadlo, [2019]. ISBN 978-80-7258-721-6. s.
2. SLÁDEK, Ondřej. *Slovník literárněvědného strukturalismu A-Ž*. První vydání. Praha: Host, 2018. 834 stran. ISBN 978-80-88069-64-5. s. 689.
3. PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*. Praha: Akademie múzických umění, 2020. s. 278. ISBN 978-80-7331-549-8
4. HARAPÁTOVÁ, Lucie BcA. *Audiovizuální záznam – jeden ze způsobů, jak čelit prchavosti divadelního představení*. Brno: 2012. Janáčkova akademie múzických umění v Brně. Divadelní fakulta. s. 40.
5. VOSTRÝ, Jaroslav. *Režie je umění*. Praha: Akademie múzických umění, 2001, 273 s. ISBN 8085883937
6. LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. 1. vyd. Bratislava: Divadelný ústav, 2007. 365 s. Svetové divadlo. ISBN 978-80-88987-81-9.
7. VOSTRÝ, Jaroslav. *Scénování v době všeobecné scénovanosti: (úvod do scénologie)*. 1. vyd. Praha: KANT, 2012. 316 s. Disk. Velká řada; sv. 21. ISBN 978-80-7437-081-6
8. HILMERA, Jiří. *Česká divadelní architektura = Czech theatre architecture*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1999. 319 s. ISBN 80-7008-087-6.

Seznam příloh

1. Obrazová příloha
2. Rozhovor s režisérem Ivanem Burajem

Obrazová příloha

Obrázek 1: Ukázka stínohry z představení *Cube*



Zdroj: <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/predstaveni/cube-laterna-magika-1520264>

Obrázek 2: Ukázka scénografie z představení *Bon Appétit!*



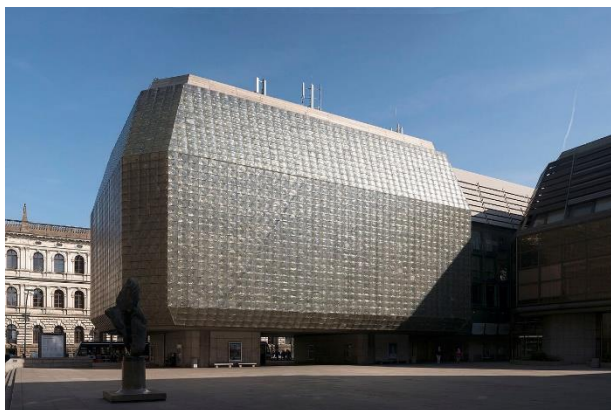
Zdroj: <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/predstaveni/bon-appetit-1693578>

Obrázek 3: Historická budova Národního divadla v Praze



Zdroj: <https://www.tanecniaktuality.cz/zpravy/138-sezona-baletu-narodniho-divadla>

Obrázek 4: Moderní budova Nové scény Národního divadla



Zdroj: <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/sceny/nova-scena>

Obrázek 5: Ukázka konstrukce domu ze záznamu představení *Kosmos*



Obrázek 6: Divadelní sál Nové scény Národního divadla



Zdroj: <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/sceny/nova-scena>

Obrázek 7: Ukázka přímého osvětlení ze záznamu představení *Kosmos*



Obrázek 8: Ukázka osvětlení v interiéru a práce se záběrem na plátně ze záznamu představení *Kosmos*



Obrázek 9: Ukázka stínohry z představení *Kosmos*



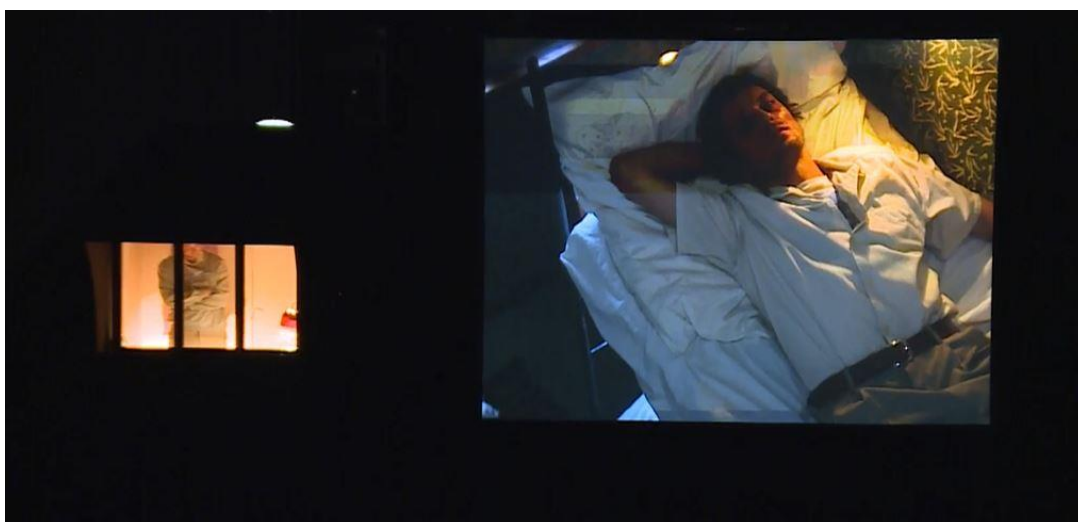
Zdroj: <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/predstaveni/kosmos-1520410>

Obrázek 10: Ukázka osvětlení a scénických prvků z představení *Kosmos*



Zdroj: <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/predstaveni/kosmos-1520410>

Obrázek 11: Ukázka kombinace osvětlení ze záznamu představení *Kosmos*



Obrázek 12: Ukázka využití kamer a pohybu kameramana v představení *Kosmos*



Zdroj: <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/predstaveni/kosmos-1520410>

Obrázek 13: Ukázka využití kamer a pohybu kameramana v představení *Kosmos*



Zdroj: <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/predstaveni/kosmos-1520410>

Rozhovor s režisérem Ivanem Burajem

BURAJ, Ivan. *Režisér divadelní inscenace Kosmos* [online rozhovor]. 6. 4. 2019.

Čím Vás zaujala Nová scéna jako divadelní budova?

Je to krásná architektura. Já jsem s Novou scénou přišel do kontaktu zhruba v roce 2016, kdy jsme na festivalu *Pražské křižovatky* hráli divadelní představení *Havlova Vernisáž* v mé režii v takovém zvláštním prostorovém nastudování, přičemž jsme hodně pracovali s architekturou. Diváci seděli ve foyer, kde jsou prosklené panely (okna) přes celou zeď, přičemž ve foyer vzniká architektonický lom, který spočívá v tom, že máte před sebou okno, přičemž ta budova udělá takový oblouk do písmene U, a stejné prosklené okno máte tak dva metry od sebe, ale to už je jiný prostor. Mezi tím je exteriér, herci hráli v tom výklenku, kde byli nazvučení. To byl můj první kontakt s touto budovou. Líbí se mi Pragrova architektura a obecně mám rád brutalismus. Tento prostor Nové scény má ale dost limitů. Já bych řekl, že je dělaný spíše pro nějaké prezentace a není úplně vděčný pro současné divadlo. Velký problém je, že v sále je sezení nevariabilní, pevně dané, a zároveň se člověk v tom křesle úplně zaboří. Tohle mi přišlo i dobrý v kontextu Gombrowicze (*Kosmos*). Je to hypnotický, a vůbec ten způsob sezení implikuje takovou zvláštní hypnoponorovou atmosféru. Tradičně byl tento prostor věnován laterně magice a nějakému prolnutí, takže mi to přišlo být i hezké v tom smyslu, že to odkazuje na dějiny toho prostoru, což byl výchozí účel.

Nyní se zeptám, jak dlouho trvá proces vytvoření celé té inscenace od první myšlenky až po zrealizování. Protože právě *Kosmos* na mě působí z hlediska scénografie dost komplikovaně.

Byla to opravdu mohutná práce, je to velká kompozice. Jestli se nepletu, začali jsme *Kosmos* zkoušet v září. V Národním divadle vznikají dramaturgické plány opravdu velmi brzo, ale zase je výhoda, že člověk docela brzo věděl, co bude dělat a myslím si, že od té doby, co jsme to věděli, tak jsme já, Honza Kačena (dramaturg inscenace) a Tonda Šilar (scénograf) na tom pracovali skutečně rok, než jsme začali zkoušet. Byla to jedna z mých nejintenzivnějších prací, co jsem dělal no.

Mě třeba velmi zaujal na inscenaci pohyb přiznaných kameramanů uvnitř konstrukce. A říkala jsem si, jak Vás to napadlo, jak se povedlo, že všechny ty prvky společně spolu fungovaly?

Tohle je asi výsledek mých kontinuálnějších zájmů těchto dvou médií – filmů a divadla. Musím říct, že jsem v začátku byl hodně inspirován současným německým divadlem. Narážení živého a mediálního těla, jako velmi častým mediálním prvkem v inscenacích. Určitě mě hodně inspirovala práce Franka Kastorfa, ale také mě dost zasáhl Milo Rau s inscenací Lenin Schaubühne. Mediální prvek má strašnou potencialitu znamenat velmi různé věci a nesáhl jsem po tomto prvku poprvé. Když jsem inscenoval svou první inscenaci na scéně Hadivadla, tak jsem dělal Kafkův zámek, kde to pracovalo s kamerou v zákulisí a s nějakou dualitou světa na jevišti, kde je herec v přímém kontaktu s divákem. Pak je tam ale hospoda, ve které bydlí, je ve svém světě, a když se pohybuje mimo tohle pole, tak byl v zákulisí, ale sledovala ho stále kamera. Tehdy to bylo technicky jednodušší, neboť to bylo na jeden záběr.

Potom taková druhá inscenace, kde se s tímto pracovalo byla Paní Bovaryová. Zde svět kamery vymezoval druhou polovinu inscenace, kde ta Paní Bovaryová cestuje do Paříže za svým snem svobodného života, přičemž tam kamera spíše reprezentovala snový svět, který se z pozitivního snu mění na noční můru. Tehdy mi došlo, že používání kamery je pro mě zajímavý třeba v tom, že člověk jde do divadla proto, aby viděl živé tělo herce. Já však v průběhu své tvorby zjistil, že jedna z nejzajímavějších věcí na blízkosti, je práce se vzdalováním a že někdy si tu blízkost úplně neuvědomíme, dokud vám není v některých momentech odprána. Tento princip je z mého pohledu nějaké odepření, tajemství je vlastní divadlu už od počátku. Například v antickém divadle – v řecké tragédii, když měl hrdina zemřít, nasedl na ekkyklemu a zemřel tím, že zmizel v budově skéné. Zobrazení přímé smrti také nebylo úplně nabízeno tím divadlem. Když jsou takhle zahalené nejvíce šílené snové věci, tak mají pro mě největší sílu.

Těsně před Kosmem jsem dělal ještě inscenace Henrika Ibsen Eyolf, kde se s kamerou pracuje velmi radikálně. V představení byl postavený domeček ve foyer, a od foyer vede docela dlouhý tunel na jeviště a divák viděl pouze výsek domečku, jen jedno okno. Herci se však pohybovali po celém domě. Publikum mohlo nahlédnout do tohoto prostoru pouze prostřednictvím kamery, a občas v okénku. Kamera v

prvním dějství reprezentuje sen postav o šťastné rodině, posléze až se Eoch utopí, když se stane to nejhorší, tak až tehdy divák vidí surově naživo postavy na scéně. Tento rozpor mi přijde nejen formálně zajímavý, ale také má skutečně velký dramaturgický potenciál.

Je nutno říct, že nápad inscenovat Kosmos byl Honzu Kačeny. Stalo se mi to poprvé v životě, že by za mou přišel dramaturg s tím, že bych měl zinscenovat něco konkrétně já.

Já si tu knihu přečetl a moc se mi líbila. Co mi ale přišlo na tom být pro divadlo obtížné byl fakt, že kniha je napsaná o zajetí ve své subjektivitě, kdy člověk nemá možnost z různých důvodů se ostatních lidí na něco doptat nebo má strach, a tím pádem je odsouzený na nějaké své interpretace světa. Jako vězení, do kterého se člověk až tak hypnoticky propadá. Přišlo mi to být i docela blízký některým drogovým stavům, halucinacemi a říkal jsem si, že je to neskutečně silná kniha, ale že vlastně nevím, jak tuhle hypersubjektivnost zobrazit. A pak mi došlo, že tou kamerou. A že tu intenzitu lze zmnožit pomocí vícero kamer a ty se budou mezi sebou stříhat, což vytvoří ještě rytmus střihu, který vytváří neurotičnost myšlení. Jedna věc je subjektivní perspektiva a druhá věc je střih. Člověk má nějaký částečný průhled do okna, například ve scénách s večerí a může vidět nějakou výseč vnějšího pláště reality, která nepůsobí až tak šíleně, ale tu šílenost v tom tvoří ta perspektiva Witolda.

Chtěla bych se zeptat, jakým způsobem si vybíráte témata, která budete inscenovat. Někde jsem se dočetla, že pracujete hodně s různými situacemi, podněty ve společnosti, které Vás svým způsobem dráždí. Tedy co Vás celkově zajímá, a co vás baví inscenovat?

Já považuji současnost, ve které žijeme za docela nešťastnou. Myslím si, že žijeme ve světě gradujících krizí, ať už nějaké sociální nespravedlnosti, krizi kapitalismu, přičemž zjišťujeme, že existuje nelidský systém, který nás přivádí do záhuby, který ničí nejen naše vztahy, ale i naši planetu. Já si myslím, že divadlo je bytostně politické médium, přičemž můžete vycházet z osobní subjektivní perspektivy, ale vždy je to shromáždění spoluobčanů a divadlo je taková malá příprava na demonstraci nebo společenskou změnu. Proto mám rád divadlo, jelikož je to pro mě možnost měnit společenskou imaginaci nikoliv přes dogmata a teze, ale

přes rozšiřování, vnímání a vědomí a myslím si, že každá politická změna potřebuje kulturní předvoj. Když budeme schopni dosáhnout takové společnosti, tak je důležité, aby se změnilo naše vědomí a v tom má divadlo velké možnosti. Dobře, divadlo asi nezasahuje tak velký počet lidí jako třeba televize nebo film, ale zážitek, který si člověk odnáší z divadla je mnohem závažnější, má větší potenciál měnit lidem život, tím že ho hrají živí lidé. Co se týče vnímání, tak pro mě je důležitý čas, forma intenzity. Velmi teoreticky vycházím z Adorna, který tvrdil, že co nejvíc hrozí současnému umění je to, že bude nerozpoznatelné od zábavného průmyslu, mainstreamu. Tvrdil, že mainstream, který se vykazuje hlavně svým rytmem – nazval to rytmus klapání strojů, že my existujeme v permanentním rytmu, do kterého nás vede kapitalismus a úkolem zábavného průmyslu je udržet člověka v zaměstnaneckém tempu mezi jednou a druhou směnou. Divadlo může poukázat na jeho nesnesitelnost zintenzivněním, anebo ho zpomalit a zase zpomalení umožňuje uslyšet rytmus, který má člověk v sobě. Já u své práce mám takovou čáru a dělím ji na pomalé a rychlé věci.

A kam spadá divadelní inscenace Kosmos?

Do rychlých! Kosmos je rychlý „kokain“.

Nyní se vrátím ke scénografii Kosmu. Nevzpomenete si náhodou, z jakého materiálu je konstrukce domu vytvořena? Neboť na mě to působí ze záznamu jako monumentální pořádná mohutná velká konstrukce domu.

Ano, Vy myslíte ten plášť toho domu. To budou překližky, je to opravdu tenké.

Tak to mě teď hodně překvapilo, protože opravdu tence to na mě absolutně nepůsobí.

Jojo, ono to původně bylo tak, že my jsme chtěli udělat 3D dům. To byly naše první návrhy, ale jsme zjistili, že to není možné vzhledem k nákladovému výtahu, a zjistili jsme, že můžeme postavit pouze ten vnější plášť a torza interiéru. Nejedná o zcela realistický dům, i přesto, že tak působí. Je to vnější plášť, který má navodit realističnost, který je na obou stranách zhruba o 2 metry širší než pak reálný interiér. Plášť domu lehce klame tou mohutností. Jednotlivé interiéry jsou opravdu jen malé

fragmenty na principu filmového studia. Museli jsme mít extrémní kontrolu nad každým úhlem, do kterého se podívá kamera prostě. To, co nyní můžete vidět je extrémně přesně nacvičená choreografie, i pohyby těl těch kameramanů. My jsme zkoušeli dva měsíce. První měsíc pouze s herci, ale druhý už jsme každý den byli na zkouškách všichni, jak herci, kameramani, tak scénograf i já.

Obecně činohra národního divadla svým rytmem zkoušek není vůbec připravená na inscenace typu Kosmos. Generáلكový týden vypadá tak, že máte pět dnů, z toho třeba tři jsou tak, že dopoledne máte zkoušku a odpoledne už se staví na večerní hraní. Takže my jsem vlastně před premiérou zahráli Kosmos poprvé se vším všudy, protože buď něco chybělo, nebo na generálce vypadla síť bezdrátová, která propojuje kamery. Nová scéna z těch 3 scén, kde se hraje činohra Národního divadla je paradoxně nejhůř technicky vybavená, takže to byl fakt zázrak, že se to povedlo. Byl to asi největší stres mého života, protože já jsem to měl v hlavě teoreticky mega připravené a třeba když vypadla ta síť, tak stejně jsme to zkoušeli, hráli a ti kameramani si opakovali pohyby a my jsme neviděli nic na plátně, že to byla jen takový stínový boj, takže když se to poprvé hrálo na předpremiéře před diváky, tak jsem to poprvé viděl se všemi světly, dobrým zvukem, celé dohromady a jenom jsem doufal, že to bude vše fungovat tak, jako v mé hlavě. A naštěstí fungovalo. Je ale paradoxní, že ta Nová scéna je koncipovaná pro nejvíc experimentální divadlo v rámci činohry Národního divadla, ale jsou tam nejhorší podmínky objektivně pro něco experimentálního.

Ještě mě napadá otázka ke scénografii – konkrétně ke konstrukci domu. Když tedy říkáte, že interiér domu je pouze jakési torzo místnosti na základě filmového studia, jak fungují dřevěné schody do podkrovního pokoje?

Tam je taková finta, která spočívá v tom, že máte schody nahoru a na těch schodech nahoru je úplně malinkatá plošinka, proto aby se herec mohl objevit v okně, ale ta chodba, která vám vytváří iluzi v prvním patře je postavená za zdí kuchyně a je to úplně dole, takže když někdo snímá tu chodbu, tak ji vlastně snímá úplně z jiného úhlu, místa.

Nyní se zeptám, jak jste se dostal do Národního divadla? Jak dlouho tam působíte, nebo hostujete?

Jo tak já jsem uměleckým šéfem Hadvadla, primárně působím tam. Do Národního divadla jsem se dostal vyloženě jako host. A to tak, že když jsme ve studiu hrdinů hráli mou inscenaci Stýček Váňa, tak se tam přišel podívat Dan Špynar, kterého ta inscenace nějak nadchla. A oslovit mě, jestli bych tam nереžiroval. A já jsem právě měl hrouznu chuť udělat něco složitějšího než co mi umožňuje prostor Hadvadla. Když jsme se bavili s Honzou, že je tady ta možnost dělat něco v Národním divadle, tak jsme to brali jako možnost rozšířit chápání toho, jak je vnímána ta instituce, protože je důležité chápat, že Národní divadlo je nejlépe placené ze všech zřizovaných divadel městem, státem. Já si myslím, že by nemělo být jenom divadlem klasiky, že by tam skutečně mělo docházet i k takovým experimentálním počinům, které ale mají nejlepší možnou produkční vybavenost. Použití masivnosti prostředků není jenom k budování klasické, ale i experimentální kultury, a proto jsem rád, že jsem tvořil s dramaturgem Honzou Kačenou, který je spojen s českým undergroundem, jestli to mohu takhle říct. A zároveň hadvadlo, které já vedu, je chápáno v tradicích studiových experimentálních divadel. Chápal jsem to jako nějakou možnost do té Nové scény, která si myslím, že trošku ten záměr měla, ale mám pocit, že žádná z těch inscenací tam moc nebyla schopná obhájit tento jejich koncept. Tak jsem měl chuť udělat něco, co ten prostor obhájí.

Ještě jedna finta, na co jsem docela hrdý, co se týče uchopení toho koncepčního prostoru, tak v té inscenaci je taková zvláštní část, kdy vyjdou na výlet na tu fůrku a to už je po té vraždě té kočky, což byla část kdy by román mohl skončit, ale oni jedou dál a román se snaží chytit druhý dech a když to člověk čte jako knihu, tak je to bez problému, protože si ji může odložit jak potřebuje a vrátit se k ní, jak potřebuje. Ale v divadle jsme věděli, že kolem té kočky už budeme tak na hodinu 30 40 minut a je těžké pak ještě diváka chytit, udržet no. A zároveň druhá část je hrozně podstatná, neboť člověk má pocit, že někam jede, ale nic se v jeho pocitech nezměnilo. Jako třeba když jste nešťastná a vycestujete někam a zjistíte stejně, že je to jedno, že ty pocity si berete s sebou. A to je docela důležitý zážitek, protože pak vás to ještě obklopí. Tam je zajímavé to, že ta klaustrofobie, kterou on cítí v tom době, že nekončí tím, že ten dům opustí, a hlavně pak se otvírá téma toho pana Lenona a vlastně jsme hledali klíč, jak to zobrazit. Protože jedna z nejproblematictějších věcí, alespoň pro mě, je na divadle je dělat exteriér a jak pojmout přírodu. Ta inscenace se trošičku dotýká tématu klimatické krize, ale fakt jen velmi nepřímo, ad jedna, že je

tam furt vedro, ale já to i koncipoval jako nějakou trilogii, jo, že Maloměšťáky, které jsem dělal v Hadivadle / Stillera, kterého jsem dělal ve studiu hrdinů a Kosmos v Národním divadle – jsem chápal jako nějakou trilogii, která je o nějakým uzavřením se člověka v sobě samém, ať už na pozici individua, tak na pozici lidstva, které je zabaleno svými pocity, který nemá motivaci se potkat s někým nebo být v kontaktu s přírodou. Důležité bylo pro mě téma mizící přírody, přišlo mi být zajímavý, že divadlo je skoro až antitezí přírody, protože se už od několikátého století hraje v interiéru, které úplně opustilo ten exteriér. Že přírodou toho divadla je zákulisí, ty kabely, zásuvky, elektrika, že my jsme chápali, že tou přírodou je ta „bekstejdžovost“.

Poslední otázkou je, co v té inscenaci je pro vás hlavní motiv, nebo nějaká část, co by si měl člověk měl odnést z inscenace, čeho se to drží ať už výrazně či jen nepatrně?

Jojo, asi to pro mě, když je ta scéna s tou furkou a mluví lolek a lulka a Witold je už v hodně šíleném stavu a on se ptá diváků, jestli má svět smysl. Tak asi to je pro mě největší otázka!

NÁZEV:

Strukturální analýza divadelní inscenace *Kosmos*

AUTOR:

Michaela Korčáková

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUcí PRÁCE:

Mgr. Martin Bernátek, Ph.D.

ABSTRAKT:

Bakalářská práce představuje strukturální analýzu inscenace Ivana Buraje *Kosmos* (Národní divadlo, 2019), která se zabývá konfliktem mezi realitou a vnitřním světem protagonisty. Analýza se opírá o koncepty definované Patricem Pavisem v knize *Analýza divadelního představení*, přičemž specifická pozornost je věnována vztahu mizanscén a scénografického řešení. Pavisova metodologie je dále doplněna scénologickou perspektivou Jaroslava Vostrého, strukturální rozbor prostoru vychází z klasické publikace Miroslava Kouřila. Po představení Pavisovy a Vostrého koncepce a jejich aplikace je v další části inscenace zkoumána koncepty spjatými s postdramatickým divadlem, jak je definoval Hans-Thies Lehmann.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Postdramatické divadlo, experimentální divadlo, Nová scéna Národního divadla, scénografie, divadelní prostor

TITLE:

Structural analysis of the theatrical production Kosmos

AUTHOR:

Michaela Korčáková

DEPARTMENT:

The Department of Theatre, and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Martin Bernátek, Ph.D.

ABSTRACT:

This bachelor's thesis introduces the structural analysis of Ivan Buraj's play Kosmos (The National Theatre in Prague, 2019), which deals with the conflict between reality and the inner world of the protagonist. The analysis is based on the concepts defined by Patrice Pavis in his book *Analyzing Performance*, while specific attention is paid to the relationship between the *mise-en-scènes* and the scenographic solution. Pavis's methodology is then further supplemented by Jaroslav Vostrý's scenological perspective and the structural analysis is based on Miroslav Kouřil's classic publication. After the presentation of Pavis's and Vostrý's conception and their application, in the next part of the production the concepts connected with post-dramatic theater, as defined by Hans-Thies Lehmann, are examined.

KEYWORDS:

Postdramatic theatre, experimental theatre, The New Stage of the National Theater, scenography, Theatre/theatrical space