

Ladislav Langr

---

PREZENTACE  
a práce  
s informacemi

---

O DIVADELNÍM  
UMĚNÍ

pracovní sešit č. 1

I | R  
D | S

INFORMACE  
PRO ROZVOJ DEMOKRATICKÉ  
SPOLEČNOSTI



EVROPSKÁ UNIE  
Evropské strukturální a investiční fondy  
Operační program Výzkum, vývoj a vzdělávání

**MŠMT**  
MINISTERSTVO ŠKOLSTVÍ,  
MLÁDEŽE A TĚLOVÝCHOVY



PhDr. Ladislav Langr

---

PREZENTACE  
A PRÁCE  
S INFORMACEMI

---

O DIVADELNÍM UMĚNÍ

Stručný úvod  
do fenoménu divadla

pracovní sešit č. 1

2020

# Obsah

I. Co je to divadlo – stručná historie vzniku .....	3
II. Organizace a provoz dnešního divadla .....	8
III. Divadelní inscenace .....	12
IV. Složky inscenace – divadelní/dramatický text .....	16
V. Složky inscenace – dramaturgie .....	20
VI. Složky inscenace – režie .....	24
VII. Složky inscenace – herecká tvorba/herectví .....	28
VIII. Složky inscenace – scénografie .....	32
IX. Složky inscenace – zvuk a hudba .....	36
X. Složky inscenace – choreografie .....	39
XI. Divadlo a žurnalistika .....	41
XII. O smyslu divadla .....	46
XIII. Literatura .....	48

# CO JE TO DIVADLO

## STRUČNÁ HISTORIE VZNIKU

Divadlo je budova, kde se konají divadelní představení, stejně jako kterýkoliv veřejný či soukromý prostor, kde se přítomní rozdělí na ty, kteří něco předvádějí těm, kteří se na ně dávají. Přičemž je třeba poznamenat, že zmíněné předvádění (herectví) oné první skupiny může být buď přímé (živé) nebo zprostředkované (loutkou, světlem, objektem apod.). Divadlo jsou také herci a diváci, bez jedné ani druhé divadlo nemůže existovat. Divadlo jsou stejně tak technici i uvaděčky, divadlo je rovněž dramatický text nějakým způsobem zveřejněný, stejně jako improvizované téma. Divadlo je velká množina lidských tvůrčích, technických i rutinních činností, které dohromady dávají jeden významný umělecký žánr. **Divadlo prostřednictvím hereckého talentu, schopností a dovedností dalších profesí napodobuje reálné skutečnosti a děje s cílem emocionálně i racionálně působit na diváka a poskytnout mu tak jistý estetický prožitek.** Divadlo je také obří metafora sloužící k popisu některých událostí našeho života.

Estetický prožitek (zážitek) v případě divadla vzniká na základě postoje diváka k uměleckému dílu, které se stává estetickým objektem. Na základě vnímání díla dochází ke konkrétnímu estetickému zážitku. To je jakýkoliv duševní projev, který divák zakouší svým vnímáním, myšlením, představivostí. Vždy jde o prožitek vnitřní, subjektivní a citově provázaný. Proto může být estetický prožitek u stejného díla zcela diametrálně odlišný. Estetično, které se týká našeho smyslového vnímání, zahrnuje základní pojmy, jako je **krásno a vznešeno, tragično a komično**, ošklivo. Mezi další významné estetické kategorie patří zejména míra, harmonie, symetrie, katarze (soulad vnímání, pocitování a zobrazení), kalokaghatie (soulad krásy, vznešenosti, dobra a obecného prospěchu), půvab, mimesis (nápodoba), alegorie, vkus, ideál, ironie, groteska, fantazie, imaginace, metafora a dizajn. Už na základě tohoto výčtu je zcela logické, jak zásadně odlišné může být přijetí nebo odmítnutí konkrétního uměleckého díla, které se navíc měří optikou historického vývoje a poznání, společenskými úzy a osobností každého člověka, jeho zna-

lostmi a zkušenostmi. Velkou roli navíc hraje konkrétní vzdělání, inteligence a schopnost empatie.

Divadlo je snad ze všech druhů umění nejmýzrasněji historicky a společensky proměnná veličina, na kterou zásadně působí kulturní, společenské, politické i ekonomické vlivy. To je nejlépe zřetelné v tisícileté historii divadla.

Vznik divadla je z pochopitelných důvodů pouze teoreticky fabulován, protože existuje jen velmi málo konkrétních důkazů, které by mohly být svědectvím o této lidské činnosti. Faktem je, že jakési cílené umělecké prvky (performance) existují napříč společnostmi i věky. Nutno však poznamenat, že většina aktivních účastníků to nepovažuje za divadelní produkci, jakkoliv splňují v mnoha případech podstatu divadla. To znamená, že jde o podívanou, která obsahuje nějaký dialog, případně konflikt.

O původu vzniku divadla zápasí dva teoretické proudy. Ten první vychází (podpořen antropology) z teze, že **zrod divadla spočívá v mýtech a rituálech**. Tyto projevy popisovaly život s vědomím nějaké síly, která je mimo obzor současného poznání a tudíž jejich hybateli měly být nadpřirozené, magické síly. Jak se rozšiřovalo lidské poznání, tak se mohly některé rituály modifikovat, vyvíjet a to je první krok k organizovanému divadlu. Podle odborníků v případě rituálů lze napříč věky charakterizovat tři základní oblasti zájmů. Konkrétně jde o **potěšení** (strava, bydlení, sex), **moc** (boj a sláva) a **povinnost** (vůči bohům, kmenu). Svým způsobem jsme u kořenů většiny dramatických textů, se kterými se naše civilizace potkává už po několik tisíciletí. Navíc všechny podobné rituály nějakým způsobem reflektují síly, které ovládají kmenové blaho a nezřídka obsahují i zábavné prvky. Je nepochybné, že zmíněné obřady měly podpořit úspěšný lov, na němž záviselo přežití pravěkých lidí. Při těchto rituálech „účinkující“ často používali nejrůznější masky, tedy vlastně jednu z prvních divadelních rekvizit. V každém případě pravěké divadlo bylo součástí kultu, který později převzalo i antické divadlo, kdy v počátcích uprostřed jeviště (orchestra) ještě býval umístěn obětní oltář.

Rituály musí mít své herce i organizátory – režiséry (šamani, staršínové), ale také něco, co lze nazvat jeviště a hlediště. Je pochopitelné, že rozpoznání svébytné divadelní funkce a její specializace přišlo až mnohem později s vývojem společnosti.

Druhý názorový proud, který není zdaleka tak rozšířený jako teorie rituálů a personifikovaných mýtů je **vypravěčství**. Tato teorie vychází z odvěké lidské touhy naslouchat příběhům, což patří k neodmyslitelným potěšením člověka. Vyprávění připomíná významné události v životě kmene a jejich

zpodobnění se ujímají jednotliví příslušníci jako herci svých rolí. Primárně šlo o pantomimické výjevy, rytmické tance doplněné napodobováním zvířecích hlasů a doprovázené nejrůznějšími přírodními perkusemi. Tuto teorii podporuje úvaha, že člověk má dar napodobování, který ve spojení s fantazií umožňuje přetvářet skutečnost do příjemnějších vjemů, které pomáhají potlačovat pocit strachu a úzkosti z neznáma. Pochopitelně, stejně jako v případě rituálního původu divadla i v této vypravěčské verzi musí existovat lidé, kteří jsou schopni zorganizovat své soukmenovce do nějakého byť primitivního divadelního zážitku.

Výše uvedené hypotézy jsou pouhými teoretickými východisky pro všechny hledače prapůvodu divadla. Faktem však zůstává, že díky výzkumu artefaktů z doby ledové dnes víme, že lidé provozovali určité rituály už před třiceti tisíci lety! Zhruba o deset tisíc let později začali lidé zanechávat po sobě svědectví v podobě kreseb v jeskyních, které velmi často zachycují právě lovecké rituály, které směřují k základní podmínce zachování života, tedy k zajištění potravy. **Přibližně 3 500 let před Kristem vyrůstají v Mezopotámii první města a nedlouho na to Egypt vytváří první ústřední vládu nad velmi rozsáhlým územím. To jsou nezbytné předpoklady i pro vznik organizovaných aktivit, které lze pojmenovat jako přímé předchůdce divadla.** A byl to právě Egypt, který dokázal udržet svou civilizaci téměř 3000 let (tedy podstatně déle než existuje naše současná anticko-židovsko-křesťanská kultura), který následně významně ovlivnil řecké autonomní divadlo, na jehož principech se odvíjí i divadlo dneška.

**Rodící se řecká kultura přijala z Blízkého východu řadu pokrokových civilizačních prvků a k nim patřily i divadelní rituály.** Nejdůležitější zdroje z této oblasti pocházely z Memfisu, Abybu, Mykén, Tróje a Kartága. Zatímco z těchto míst se šířila na sever především inscenační tradice nejrůznějších performancí (zejména pak náboženských událostí), Řekové anonymní, případně kolektivní texty postupně nahradili původní autorskou tvorbou svébytných dramatických opusů s konkrétními autory, jejichž díla a myšlenky neziřdka přežily až do dnešní doby. Za všechny je možné uvést **Thespise** (asi 7. století př. n. l.), **Aischyla** (asi 525–456 př. n. l.), **Sofokla** (asi 496 – 405 př. n. l.) a **Aristofana** (asi 445 – 380 př. n. l.).

Zhruba 500 let před naším letopočtem se tedy v antickém Řecku rodí divadlo. Zpočátku i zde šlo o nejrůznější náboženské slavnosti, které doprovázel sborový zpěv, živé obrazy a tanec. Teprve později na scénu přichází i dramatický děj zpočátku interpretovaný jedním hercem. Druhého herce přivedl na jeviště Aischylos a třetího herce Sofokles. Při změně postavy se měnila

pouze maska a nikoliv oděv. Herci byli pouze muži (i v ženských postavách) a jako vyšší a jediná akceptovatelná forma umění se provozovaly zpočátku jen tragédie. Teprve s příchodem Aristofana se zásadně zvyšuje divácký zájem o komedie. **Je tedy zřejmé, že základy divadla, tak jak je známe a akceptujeme v naší kultuře, byly postupně formulovány právě v antickém Řecku.**

Římské divadlo přišlo s pojmenováním profesionálních hereckých aktérů latinským názvem „histrion“ (herec) a doplnilo řecké divadelní dědictví zkušenostmi získanými od Etrusků. Masky nahradili líčením a patetickou deklamatičností výřečností a přesvědčivostí projevu. Začali mnohem víc používat mimiku a gestikulaci, přestali se omezovat počtem pouhých tří herců a postupně přivádějí na scénu i herečky. Přesto římské divadlo nedosáhlo úrovně řeckého divadla, zejména s ohledem na dramatickou tvorbu. V převážné míře se hrály latinské překlady řeckých textů. **Nehynoucí zásluha římského divadla však spočívá v tom, že díky vojenským expanzím pomáhali Římané šířit princip divadla do celé Evropy. S úpadkem Římské říše a postupným nástupem nové křesťanské víry však začalo být divadlo považováno za projev nemravnosti** a v počátcích středověku bylo jako nežádoucí projev zakazováno.

Zmíněná nemravnost byla dána i rozdílným pojetím divadla v antickém Řecku a Římě. Zatímco Řekové drastické výjevy v tragédiích vůbec nezobrazovali a pouze o nich referovali, divadlo antického Říma zejména ve své poslední fázi se sexuálními a násilnými scénami nešetřilo. A to jen proto, aby se zavděčilo svému zlenivělému povrchnímu divákovi. Není divu, že první křesťané divadlo odmítali a odsuzovali jako zvrhlé umění. Velkým odpůrcem středověkého divadla byl třeba i Mistr Jan Hus. Ale nakonec právě díky křesťanské církvi se divadlo opět dostává do centra pozornosti, ve chvíli, kdy církev konečně pochopila nezastupitelný duchovní a vzdělávací význam divadelního umění. Středověké divadlo trvalo v Evropě od 9. do poloviny 16. století a tak jako v začátcích divadla i zde návrat divadla na veřejnost se zrodil z křesťanského kultu. **Prostřednictvím zdramatizovaných biblických příběhů začala církev účinně oslovovat negramotné obyvatelstvo.** Kostely se tak staly místem návratu divadla a odtud už byl jen krůček na tržiště a na náměstí, kde se začalo hrát světské divadlo. S rozvojem humanismu a doprovodné renesance se divadlo dostává i na šlechtické dvory a začínají se (zejména v Itálii a Anglii) stavět první kryté divadelní scény a budovy. Úbce první kryté divadlo na světě bylo postaveno ve Ferrare v roce 1531 a o 14 let později v Římě. Vznikají také nové dramatické žánry a tím je



opera a balet. Divadlo se postupně stává již zcela nedílnou součástí moderní společnosti, kultury i veřejného dění. A jak se proměňovalo vnímání estetiky ve společnosti, tak se proměňovalo i divadlo. Velmi často bylo vládnoucí vrstvou přijímáno i odmítáno, ale již natrvalo patřilo k nepominutelným společenským jevům. A to platí až do dnešní doby.

### Otázky a cvičení

1. Zkuste na konkrétních textech světové i české literatury, divadla a filmu uvést příklady estetických kategorií krásno a vznešeno, tragično a komično, ošklivo.
2. Uved'te příklady, jak divadlo může být ovlivňováno politikou, společenskými jevy, ekonomikou.
3. Pokuste popsat, případně předvést, jak byste organizovali (zahráli) rituál na oslavu boha slunce.
4. Základní oblasti zájmů, které naplňovaly jednotlivé rituály, jsou nadčasové témata. Zkuste uvést konkrétní příklady známých divadelních her, případně filmů, kde je významný určující prvek potěšení, moc a povinnost.
5. Druhá cesta k divadlu bylo vyprávění. Zkuste svým spolužákům pře- vyprávět nějaký rodinný příběh s tím, že by měl obsahovat nějakou z určujících dějových linií jako je potěšení, moc, povinnost.
6. Zkuste příběh, který byl v předcházejícím zadání pouze vyprávěn, zorganizovat (zdramatizovat) a následně předvést tak, abyste použili při jeho interpretaci pohyb, pantomimu, zvuky, případně jednoduché stylizované masky.
7. Uved'te alespoň tři tituly antických her, které se dosud hrají na českých i světových jevištích.
8. Proč středověk zpočátku odmítal divadlo?
9. Proč a jakým způsobem začala katolická církev divadlo využívat?
10. Uved'te deset jmen významných světových dramatiků.

# ORGANIZACE A PROVOZ DNEŠNÍHO DIVADLA

**V současné době lze rozdělit provoz profesionálního divadla na tři základní typy a jeden typ doplňkový. Jde o repertoárové (ansámblové) divadlo, divadlo seriálové typu, stagionové divadlo a „open air scénu“.**

**Repertoárové**, respektive **ansámblové divadlo** je v evropských podmínkách nejrozšířenější typ stálé divadelní scény, kde je během sezóny pravidelně na repertoáru uváděno víc divadelních titulů. Především jde o divadla zřizovaná státní správou a samosprávou. Bývají často označována také jako „kamenná“, stálá divadla. Ale podobný princip je také typický i pro řadu soukromých divadel, která nabízejí žánrově pestrý repertoár. Pojmenování historicky pochází zhruba z poloviny 18. století, kdy uvedeným dramaturgickým způsobem byla řízena většina velkých divadelních scén. Přirozeným ekvivalentem je již zmíněné ansámblové divadlo, které sdružuje jeden stálý soubor (ansámbl), případně více souborů (opera, balet, zpěvohra, loutkový soubor) a převážná většina umělců má v divadle pevně angažmá (zaměstnání).

**Divadlo seriálového typu** zpravidla studuje a následně nabízí divákům jednu inscenaci, jeden inscenační titul, který stále reprizuje, dokud přetrvává divácký zájem. Divadelní představení se opakuje každý den, případně variantně s pravidelnými přestávkami s nasazením titulu jen v určité stále se opakující dny. Tento typ produkce je běžný zejména v USA, v našem prostředí jej často využívala divadla Voskovce a Wericha a Vlasty Buriana. V současné době a nejen v našem divadelním prostředí seriálový typ je hojně využíván zejména pro muzikálové produkce. Výhoda divadla seriálového typu je, že proti repertoárovému divadlu výrazně šetří provozní náklady, protože nemusí skladovat neaktuální kulisy, pravidelně přestavovat scénu a platit herce, kteří v konkrétním titulu aktuálně nejsou angažováni.

**Stagionová divadla** jsou divadelní budovy bez stálého souboru obhospodařovaná pouze administrativou a základními technickými profesemi. Zázemí divadla externě využívají pro svou uměleckou činnost nejrůznější divadelní soubory bez stálého působiště na základě časově omezených smluv. Stagionová divadla vznikají z ryze ekonomických důvodů, kdy se majiteli (zřizovateli) nevyplatí zaměstnávat umělecký soubor, ale budovu jednak využívá k podnikání (pronájem za představení), případně zajišťuje divadelní produkce v rámci své samosprávné působnosti (městská divadla).

**Open air scéna** je onen doplňkový typ a jde o specifický prostor pod širým nebem, který z podstaty může být provozován pouze sezónně a ještě navíc za příznivého počasí. I toto divadlo potřebuje své technické zázemí, které je zpravidla spojené jen s konkrétním představením a snad s výjimkou stálého otočného hlediště v Českém Krumlově se vždy jedná o příležitostné venkovní prostory (divadla na hradech a zámcích, lesní divadla apod.), kde mohou vystupovat divadelní soubory jak repertoárových, tak i seriálových divadel. Zde realizovaná představení těží z výjimečné atmosféry divadla v přírodě. V některých případech majitelé divadel v přírodě se svými objekty podnikají v podobném duchu jako stagionová divadla.

**Provoz každého divadla** je zcela individuální záležitostí a zejména vícesoubořové divadelní domy mají organizační strukturu košatější. Nicméně pro základní pochopení divadelního provozu, jeho charakteru a rozličných specifíků umělecké činnosti lze vycházet z níže popsaného ideálního modelu. Nutno poznamenat, že některé funkce mohou být kumulované, případně obsazeny pouze externími a jednorázově najímanými zaměstnanci. Stejně tak je běžné, že některé pozice mohou být zdvojené a někdy i ještě početnější. Vždy záleží na konkrétní situaci.

V čele každého divadla stojí hlava organizační složky a to je zpravidla ředitel. Může to být také jednatel, případně intendant. K dispozici by měl mít vlastní sekretariát. Vlastní provoz divadla lze rozdělit na tři sekce. Umělecká, umělecko-technická a ekonomicko-správní.

**Umělecký úsek vede umělecký šéf**, respektive umělecký vedoucí nebo umělecký ředitel, který je zodpovědný za výsledný produkt divadla, tedy za inscenace. Jeho pravou rukou je tajemník uměleckého provozu, který zabezpečuje zkouškové, inscenační a zájezdové plány. Do uměleckého úseku patří dále **režisér**, který je odpovědným autorem inscenace, **dramaturg**, který se podílí na výběru inscenací a jejich dramaturgické úpravě a při zkoušení působí jako konstruktivní oponent režiséra. V uměleckém úseku může dále pracovat **choreograf**, **scénograf**, **dirigent** a pochopitelně podle

zaměření divadla **herci, zpěváci, tanečníci, hudebníci**. U hudebních divadel je žádoucí osobou **korepetitor** (hudebník, který zkouší u piána se zpěvačky a tanečnický, aby nemusel být angažován od prvních zkoušek hned celý orchestr). Nezbytnou součástí divadelního provozu je **inspicient** (jakýsi produkční každého představení) **nápověda**, která je nezbytná od zkoušek až po každé představení.

**V čele umělecko-technického provozu stojí jeho šéf**, případně technický náměstek, respektive technický ředitel. Jeho činnost se opírá o tři provozní úseky, za které odpovídají jeho přímí podřízení. **Jevištní provoz** zabezpečuje všechny neumělecké složky nezbytné pro realizace inscenace. Zahrnuje **jevištní mistry, zvukaře, osvětlovače, maskéry, garderobiéry, rekvizitáře** až po **stavěče kulis**. **Umělecko-dekorační dílny** se starají o výrobu dekorací, kulis a rekvizit a jsou zde profese, jako je **zámečník, truhlář, malíř, čalouník, kašér**, ale také dopravci (pokud jsou dílny umístěny mimo objekt divadla). Konečně třetím úsekem jsou **kostýmní dílny**, kam vedle **krejčích a švadlen** patří také **vlásenkář a skladník kostýmů**.

Třetí provozní divadelní sekci je **ekonomicko-správní úsek v čele s hlavním ekonomem**, správním ředitelem, případně ekonomickým ředitelem nebo náměstkem. Ve svém odboru má **personalistu, pracovníky mzdové účtárny**, ale patří sem také **obchodní oddělení**, které se stará o prodej vstupenek, o **uvaděčky, šatnáře, marketing a public relations a správu a údržbu budov a majetku**. Důležitou osobou je **inspektor hlediště**, který zabezpečuje kompletní provoz divadla před oponou.

Když sečteme všechny zaměstnance organizační struktury bez herců, tanečníků, zpěváků a hudebníků, tak se u průměrného stálého jednosouborového divadla dostaneme přibližně k počtu šedesáti osob. Není proto divu, že racionální vedení divadla se z ekonomických důvodů snaží v řadě přípádů angažovat externisty, nebo zaměstnává technický personál na dohody o provedení práce a dohody o pracovní činnosti.

## Otázky a cvičení

1. Uved'te jména alespoň tří našich repertoárových divadel, dvou stagionových divadel a jednoho seriálového divadla.
2. Uved'te nějakou známou stálou scénu divadla v přírodě kromě Českého Krumlova.
3. Divadlo v Českém Těšíně je třísouborové divadlo, jaké sdružuje soubory?

4. Který provozní typ divadla je pro běžného diváka podle vás nejatraktivnější a proč?
5. V čem spočívá v divadle činnost dramaturga?
6. V čem spočívá činnost korepetitora?
7. Kdo je to inspicient a jakou práci v divadle vykonává?
8. O co všechno se stará inspektor hlediště?
9. Kdo je to kašér a co dělá u divadla?
10. Zkuste vypočítat roční průměrné náklady na mzdy stálého malého (a personálně úsporného) činoherního divadla s patnáctičlenným divadelním souborem.

# DIVADELNÍ INSCENACE

Pro někoho může být divadlo jen samotná budova, tedy je to architektura. Jiný vnímá dramatický text, tedy svébytné umění korespondující s literaturou. Divadlo je rovněž průnik řady různých uměleckých profesí. Pod pojmem divadlo si mnozí vybaví radost i smutek, štěstí i bolest. Je to tedy produkt významně působící na emoce. Ale divadlo je také hra, podívaná, drama. Těžko definovat něco tak nepostižitelného a mnohotvárného. **Divadlo je syntéza různých druhů umění a dalších souvisejících činností.** Podle ikonické knihy divadelní teorie Dějiny divadla od anglického autora Oscara G. Brocketta je divadlo neobyčejně složitá instituce, zahrnující dramatiku, texty (psané i nepsané), režii, herectví, kostýmy, líčení a masky, scénu, osvětlení, mobiliář, rekvizity, divadelní prostor, strojní park, zvláštní efekty, řízení divadla, publikum, teorii a kritiku a v mnoha případech i tanec, zpěv a hudbu a obzvláště zahrnuje funkci divadla v rámci příslušné kultury.

To všechno výše popsané je obsaženo ve výsledném tvaru a také v pojmu divadelní inscenace. V každém případě se asi shodneme, že **divadelní inscenace** (i v případě tzv. divadla jednoho herce), **je dílem více či méně kolektivním.** Proto také k termínu divadelní inscenace patří nerozlučně i termín **inscenační tým.** To je proměnlivá množina tvůrčích i technických pracovníků, jejichž výsledným produktem je právě divadelní inscenace. Jde o umělecké dílo, které představuje předlohu sloužící k odehrání jednotlivých divadelních představení. Je to tedy vlastně jakási audiovizuální partitura, jak má být v ideální podobě divadelní inscenace realizována. **Divadelní inscenací proto rozumíme převedení libovolného námětu do divadelní podoby.** V běžné praxi se často zaměňuje termín divadelní inscenace a divadelní představení, ale dělicí čára je jasná. **Divadelní představení je v prostoru a čase neopakovatelné jednorázové provedení konkrétní nastudované divadelní inscenace, která může být nescetněkrát multiplikovaná před divákem.** Jde o umělecké dílo, které je výsledkem tvůrčího procesu. Tím procesem je míněna syntéza dramatického textu, hereckého projevu, pohybu, řešení prostoru, kostýmů, dekorací, hudby, světla a dalších složek. Je tedy

zřejmé, že na inscenaci se v tvůrčím procesu podílí řada uměleckých profesí, přičemž záleží jen na samotném inscenačním týmu a na inscenačním záměru, co využije a co naopak odmítne.

**Prvním předpokladem každé standardní divadelní inscenace je dramatický text**, titul, který má být převeden do jevištní podoby. Technickou mluvou bychom mohli konstatovat, že je to surovina, která má být přetavená do výsledného produktu. Nad realizací (přetavením) se schází inscenační tým a výsledkem je dramatický tvar, divadelní představení, které je následně předváděno divákům.

Úkolem této kapitoly je stručně popsat, jak probíhá proces přípravy inscenace od první intence až po premiéru. Začínáme proto u inscenačního záměru a tím je volba konkrétního textu. Zde by měla být nezastupitelná role dramaturga a jeho následná spolupráce s režisérem. Samozřejmě volba textu by neměla být nahodilá. Měla by zapadat do dramaturgického plánu konkrétního divadla, měla by odpovídat možnostem hereckého souboru a místním technickým i ekonomickým podmínkám. Ve chvíli, kdy vedením divadla je odsouhlasen určitý titul, přichází na řadu přípravná práce režiséra. Režisér začne prostřednictvím postav analyzovat text, určuje si hlavní téma, záměr a koncipuje způsob, jak bude pracovat s herci. Současně si vytváří realizační inscenační tým, jehož součástí vedle dramaturga je za výtvarnou a hudební složku scénograf, hudebník a za technickou složku šéf techniky, případně jevištní mistr, světelný dizajnér, případně také dirigent, sbormistr, choreograf a tak dále. Součástí režijní přípravy je tak zvaná **režijní kniha**. V ní se zapisuje zvolené řešení. Může obsahovat cokoliv. Od motivací jednotlivých postav, přes jejich pohyb na jevišti, případná symbolická gesta a mimika, svícení, poznámky pro hudbu, zvukaře. **Režijní kniha je pamětí každé inscenace, aktuální partituroou**. Souběžně režisér společně s dramaturgem a vedením divadla uvažuje o obsazení jednotlivých postav, protože s ohledem na provoz repertoárového divadla, nemusí být pokaždé naplněná původní ideální představa. Stejně tak se může režisér rozhodnout pozvat na hostování některého z externích herců, který nepatří do hereckého ansáblu daného divadla. Po této přípravě, jejíž délka je individuální, začíná období zkoušek.

**V běžném divadelním provozu se standardní inscenace zkouší přibližně dvě měsíce, pětkrát týdně po čtyřech až šesti hodinách zkoušek. Zkoušky začínají čtenými zkouškami** u stolu, kdy se herci seznamují s textem a společně s režisérem hledají nejlepší uchopení vnitřního světa svých postav, hledají optimální intonace a akcenty. Počet čtených zkoušek závisí na re-

žijním přístupu, jsou režiséři, kteří chtějí být co nejdřív na zkušebně a aranžovat jednotlivé situace a naopak jsou režiséři, kteří jdou na zkušebnu, až když herci dokonale ovládají text a zejména jeho mentální obsah. Je to zcela individuální přístup.

Dalším krokem k premiéře jsou **aranžovací zkoušky na jevišti**. Probíhá jí již v náznacích dekorací, kde se herci seznamují s pohybem na jevišti. I ten musí mít svou logiku, minimálně v té podobě, že není možné jedněmi dveřmi odejít a jinými se vrátit zpátky na jeviště. Po těchto aranžovacích zkouškách následuje **kostýmová zkouška**, kdy si herci zkoušejí nastudované aranže v kostýmech a s rekvizitami. V hudebních představeních (muzikál, opereta, opera) je tato zkouška doplněná klavírem a korepeditorem a říká se jí **klavírní zkouška**. Místo orchestru je zde pouze klavír, aby mohl režisér kdykoliv zkoušku zastavit. Potom následuje zkouška s orchestrem. Samostatnou kapitolou jsou **technické zkoušky**. Musí se nazkoušet světlo, zvuk, přestavby dekorací. U těchto zkoušek zpravidla herci být nemusí, pokud jejich role není přímo vázaná na některou z činností techniky. Jak se blíží zkouškové období k premiéře, přichází na řadu **generálkový týden**. Začíná dvěma hlavními a dvěma generálními zkouškami, přičemž ta druhá občas bývá přístupná veřejnosti. Stále významnější úlohu nyní dostává **inspicient představení**, který na základě režijní knihy volá herce na jevišti, dává pokyny k přestavbám a celé představení řídí. **Po generální zkoušce následuje už jen premiéra a podle úspěchu se odvíjí počet repríz. Poslednímu představení divadelní inscenace se říká derniéra.**

### Otázky a cvičení

1. Co všechno si vybavíte pod pojmem divadlo?
2. Vyjmenujte, které druhy uměleckých profesí se mohou podílet na vzniku divadelní inscenace.
3. Jaký je rozdíl mezi divadelním textem, scénářem, divadelním představením a divadelní inscenací?
4. Zjistěte, která inscenace divadla ve vašem městě měla nejvíc repríz a uveďte některé legendární česká divadelní inscenace s reprízami, které se počítaly na stovky.
5. Může být divadelním textem báseň nebo povídka?



6. Co si představujete pod pojmem aranžovací zkouška?
7. Kdy je nezbytná účast herců při technické zkoušce?
8. Zapřemýšlejte, kdy garderobiéři musí být přítomni na technických zkouškách?
9. Je nějaký rozdíl mezi předpremiérou a veřejnou generálkou?
10. Zkuste se zamyslet, jakou pracovní dobu mají herci, jakou pracovní dobu mají jevištní technici, divadelní administrativa a jakou pracovní dobu mají vlásenkáři a švadleny.

## SLOŽKY INSCENACE – DIVADELNÍ/DRAMATICKÝ TEXT

Mezi základní východiska k následné tvorbě divadelní inscenace patří dramatický text ve svých modifikacích:

- Původní divadelní hra dramatického autora
- Divadelní adaptace literatury, filmu, televizní inscenace
- Autorská divadelní hra

Každá alternativa má své přednosti i nedostatky, ale ve všech případech by mělo jít o literárně dramatickou spolupráci nad budoucím textem mezi režisérem a dramaturgem. Výsledkem by měla být inspirativní materie, která se dočká následného inscenování. Jinými slovy **dramatický text stojí na počátku tvůrčího procesu, který text následně zviditelňuje audiovizuální formou pro jeviště**. V případě původní divadelní hry, nebo autorské hry tvůrci již dopředu počítají se skutečností, že děj musí být koncipován do časově omezené doby. Naproti tomu zejména nejruznější divadelní adaptace literatury vyžadují po tvůrcích, aby zpravidla rozsáhlý text na několika stovkách stránek rovněž sevřeli do časově omezené doby, která se v průměru rovná dvěma hodinám. **Dramatický text se od běžné literatury navíc odlišuje skutečností, že autor musí mít při psaní před očima vizi konkrétní divadelní situace**. To, co je třeba v románu nebo v povídce zcela bez hranic, v případě scénické realizace musí být zákonitě sevřeno prostorem a časem. Proto je optická vize jeden z významných předpokladů dramatické tvorby, která často předchází konkrétním dialogům a situacím. Ale ani konkrétní situace a dialogy nezůstávají stranou. Součástí dramatického textu musí být také **vědomí dalšího smyslového vnímání divadelní inscenace**, které se odvíjí nejen od zraku, ale také od sluchu. V literatuře zdaleka nehraje slovo vyřčené tak významnou roli jako na jevišti. V neposlední řadě se **dramatický text od literatury odlišuje tím, že je složen pouze z přímé řeči** (pomineme-li popis scény a scénické poznámky).

Tady začíná řetězec stavby dramatického textu, na jehož počátku je scénická vize dramatika, z níž vzniká dramatický text. Ten je konfrontován s vizí režiséra a jeho inscenačního týmu a výsledkem je divadelní představení. To

je předloženo divákovi s cílem, aby v něm zanechalo jistý divadelní vjem. Tak lze stručně charakterizovat v podstatě základní schéma dramatické tvorby, protože samotný dramatický text nemůže být rovnocennou položkou vůči dramatickému dílu (tedy divadelní inscenaci), ale pouze nezbytným vodítkem. **Profesor Otakar Zich ve své Estetice dramatického umění výstižně popisuje dvojí smysl dramatického textu: „Autor jej píše pro herce a režiséra a herci a režisér jej využívají pro svou vlastní tvorbu.“**

Jak již bylo řečeno, východiskem pro dramatický text může být cokoli, ale záleží na dramatikovi, jakým způsobem i třeba nedramatickou poetickou báseň dokáže „zdramatizovat“, protože **vlastním obsahem hry je obraz dramatického jednání postav, které usilují o dosažení svých cílů.** Jde o dramatické postavy, které mají souhrn určitých vlastností (**charakter postavy**). Na základě dramatikova zadání, aby dramatická postava mohla dosáhnout svých cílů, musí být jasně formulovány její pohnutky neboli **motivace**. Ta právě vychází z charakteru postavy a z okolností, do kterých byla dramatikem posazena. Motivace se projevuje v základním dějovém úseku, který se nazývá situací. **Situace je nejmenší dějový úsek určený jednáním, které vychází právě z motivace.** Každá situace musí být vypointována, to znamená, že **jádem situace je nějaký problém, spor, rozpor**, který by měl být řešen konkrétním jednáním. K tomu dramatikovi slouží jednotlivé **repliky dramatických postav**, které v základní koncepci dělíme na **dialog** (rozhovor dvou a více jednajících osob) a na nahlas vyslovené vnitřní úvahy nazývané **monolog**. Souhrn všech dramatických situací vyjádřených dialogy a monology vytváří **dramatický děj** hry. Ten se z hlediska příchodů a odchodů jednotlivých postav technicky dělí na jednotlivé výstupy, větší obrazy či scény. Ještě větší části jsou akty, případně dějství nebo jednání.

Již v antickém Řecku formuloval slavný **filosof Aristoteles** klíčové principy kompozice dramatu, respektive epického vyprávění. A třebaže ona pravidla stanovil především pro řeckou tragédii, jeho nadčasová genialita dokázala vystihnout podstatu, která v základních neměnných principech přetrvává až do dnešní doby bez ohledu na divadelní žánr. Dokonale totiž vystihuje princip dramatického jednání na divadle, přičemž respektuje i diváckou psychiku. Aristoteles nabízí dramatický oblouk, který otevírá expozice. V ní se seznamujeme s jednajícími osobami, s prostředím, časem, s okolnostmi a vztahy. **Od expozice dramatický text přechází v kolizi**, kde se divákovi představuje problém, který velmi často zakládá konfliktní prvek, neboť problém je různými postavami různě nazírán odlišnou optikou jejich motivace. Onen konfliktní prvek se pro některé dramatické postavy stává natolik

nepřijatelný, že nastává potřeba jej řešit a tím dochází ke krizi. Ona **krize představuje první vrchol dramatického textu**, kdy se zcela vyhrotil jednání klíčových postav. Jenže následuje **peripetie**, která oddaluje zamýšlené (připravované) řešení konfliktu, dochází ke zvratu očekávaného (naznačeného) procesu a děj se překvapivě začne vyvíjet jiným směrem (komické hrozí stát se tragickým, tragické se zdá řešitelné smírně), čímž se v divákově myslí uvolňuje napětí a připravuje se prostor pro ještě silnější konečný zásah. Ten pojmenoval Aristoteles jako **katastrofa**. Pochopitelně všechny tyto prvky lze snadno formulovat i u komedií a dalších žánrů, protože například katastrofou nemusí být vždy jen smrt hlavního hrdiny, ale v komedii je to třeba svatba. Tím však Aristoteles zdaleka nekončí a přidává ještě katarzi. **Katarzí je míněna jakási duševní hygiena**, která se odehrává v divákově myslí a tím je buď uspokojení z dobré zábavy, spokojenost s nově nastoleným řádem, radost nad potrestáním zločinců, ale také třeba napětí a nespokojenost nad faktem, že zlo zvítězilo nad dobrem, že naděje nebyly naplněny a očekávání se promarnilo.

**Představené paradigma tvorby dramatu však neznamená, že jde o nepřekročitelné dogma.** Přesto navzdory tomu, že od Aristotelovy smrti uplynulo před 2300 let, zákony dramatu stále mají svou vypovídající hodnotu i v dnešní době. Lidstvo sice zestárló (otázka je zdali i zmoudřelo), změnily se formy umění, objevily se nové žánry, zvýšila se vzdělanost, dochází ke zrovnoprávnění ras i pohlaví, proměnily se duchovní základy a ideje lidstva, ale přesto v hlavních obrysech je aristotelská kompozice dramatu dobrým východiskem pro každý dramatický text. Jak s ním bude naloženo, záleží už jen na samotných tvůrcích.

Veškerá popsaná teorie týkající se dramatického textu jako základního stavebního kamene divadelní inscenace je v podstatě poznána nutností tvůrčího procesu. Ale nejdůležitější, prioritní a určující je zejména **autorská imaginace** (představivost), tedy duševní činnost, která nám umožňuje vytvářet v myslí představy. Ty pak přerůstají do konkrétní literární fabulace, tedy do příběhu. Odněpaměti lidé rádi vyprávějí příběhy a stejně tak jim i ochotně naslouchají, protože právě příběhy přinášejí nezaměnitelnou osobní zkušenost a podněcují naši fantazii. Fascinace příběhy ať už autentickými nebo fiktivními přetrvávala až do dnešních dnů. **A je to právě základní příběh, od něž se odvíjí dramatický text, divadelní inscenace i konkrétní divadelní představení.**

## Otázky a cvičení

1. Jaké druhy základní dramatického textu může inscenační tým použít pro vznik budoucí inscenaci?
2. Čím se dramatický text odlišuje od běžné literatury?
3. Jaká je vzájemná vazba divadelního představení a divadelního vjemu?
4. Jaké jsou určující prvky pro dramatisaci původního literárního textu?
5. Vysvětlete, co je v dramatu situace a vytvořte konkrétní model libovolné situace.
6. Jaké jsou základní principy kompozice dramatu podle Aristotela?
7. Je katarze součástí dramatického textu?
8. Zvolte libovolné divadelní představení a ve stručnosti převyprávějte jeho základní příběh.
9. Na převyprávěném příběhu určete jednotlivé body kompozice dramatu.
10. Ze tří slovních zadání a) muž dítě, puška, noc, b) král, provaz, loutka, soud, c) dávka, měsíc, vlasy, pláž vytvořte tři jednoduché, stručné příběhy. Potom v každém zadání prohod'te libovolná slova s jiným zadáním a vytvořte další tři příběhy.

## SLOŽKY INSCENACE – DRAMATURGIE

Dramaturgie je umělecká profese, o které se zpravidla moc nemluví, zdaleka o ní není vždy jednoznačné povědomí, co je vlastně její náplní, ale přitom právě **dramaturgie stojí na počátku každého uměleckého procesu v divadle. Dramaturgie je především hledání, výběr a studium materiálů vhodných k inscenování.** Dramaturgie by měla vytvářet společnou základnu pro dialog autorů s divákem. Dramaturg by měl být dobrým psychologem, ale současně i odborníkem s lidskou i uměleckou autoritou. Proto jeho funkce předpokládá zasvěcenou znalost nejen dramatické literatury a také široký přehled o divadelním dění. **Dramaturgie se koncentruje zejména na slovesnou předlohu inscenace a současně zajišťuje nezbytnou kontinuitu repertoáru a zřetelnou kompaktnost směřování konkrétního divadla.**

Je žádoucí hned úvodem poznamenat, že **dílo dramatika existuje nejprve jako samostatný literární text, který však kontaktem s jevištěm ztrácí svou původní existenci**, přestávají platit jeho původní specifické zákony slovesného díla a text prochází nutnou deformací, protože je pouze jednou ze složek, které vytvářejí výsledné dramatické dílo.

Dramaturgie je (jako většina divadelních termínů) řeckého původu. Slovo „dramatopoieo“ představovalo jednak básnickou disciplínu, ale také samotné psaní dramát. Naproti tomu „dramaturgia“ nebo „dramatopoiia“ znamenaly způsob, jak je drama vystavěno, sepsáno. A pokud jde o samotné slovo dramaturg (původně „dramaturgós“), tím Řekové mysleli dramatika, respektive dramatického básníka, tedy osobou, která píše texty pro divadlo. **Dnes je dramaturg prostředníkem mezi původní literaturou a jevištním ztvárněním.** Jeho zadáním je umožnit co nejoptimálnější cestu původně napsaného textu k jeho zveřejnění prostřednictvím divadla. Dramaturgie má nezastupitelný podíl na estetické koncepci každé inscenace. **Dramaturgie úzce spolupracuje s režii, a proto se oprávněně hovoří o dramaturgicko-režijní koncepci, která je východiskem k realizaci každé divadelní inscenace.** Ta se projevuje jak v konkrétní inscenaci, tak i v dramaturgickém plánu a tím pádem i uměleckém profilu celého divadla.

Ve chvíli, kdy vedení divadla na základě shody dramaturga s režisérem akceptuje vybraný titul, úkolem dramaturga je analyzovat textovou předlohu. Analýza spočívá v rozboru inscenačních možností a ve výkladu zaměření a daností zvoleného textu. Dramaturgie se snaží formulovat téma inscenace. **Tématem klasického divadla by měla být pokaždé nějaká společenská událost, látka, v jejímž centru stojí člověk**, neboť divadlo se ze své podstaty zabývá lidskou společností. Ostatně i proto hlavním nositelem divadelního výrazu je vždy člověk zastoupený hercem. (To samozřejmě nemusí být určující pro experimentální a alternativní divadla.) **Základní otázka u každé divadelní inscenace proto zní, jaké je téma, o čem se to hraje?** Proto jasným vyzněním tématu by měla být srozumitelná myšlenka (sdělení, výpověď) dané divadelní inscenace. Za tím účelem by dramaturgie měla aktivně rozkrývat jednotlivé postavy (charaktery), hledat jejich vzájemné vztahy i motivace v jejich jednání v individuálních situacích i v celé divadelní inscenaci. Tím se vytváří celková kompozice (koncepce) díla, která musí být v souladu se zvoleným, postupně hledaným a také nalezeným zvoleným žánrem, respektive stylem či druhem divadla. Jedině tak lze dosáhnout žádoucí jednotnou formu divadelní inscenace.

Nutno poznamenat, že u každé i klasické inscenace lze (třeba u Hamleta, Romea a Julie, Lakomce apod.) rozličných témat nalézt bezpočet. Je dobré si uvědomit, že téma by vždy mělo být spjato s dobovým, místním nebo individuálním úhlem pohledu. **Dramaturgie se vlastně prostřednictvím divadla snaží naléhavě vyjadřovat k současnému světu.**

Úkolem dramaturga pak je, aby pozorně dohlížel a aktivně oponoval tvůrčímu týmu a zejména pak režisérovi s jasným zadáním, že zvolené téma musí být v inscenaci skutečně akcentováno a naplněno. Ve chvíli, kdy v představení divák necítí jasné téma, kdy se neorientuje v motivacích a v režijně dramaturgickém záměru, podvědomě se pro něj divadlo stává nečitelné, nesrozumitelné, pak nikdy nemůže dojít ke kýžené katarzi. Dramaturgie proto musí v literárním textu hledat smysl hry pro dnešek. **Cílem divadelní inscenace není jen převyprávět v nějakých kulisách příběh. Právě převyprávěním by mělo vzniknout dílo, které je aktuální, živé, vzrušující a třeba i přínosné ke společenské diskusi mezi divadlem a diváky.** I proto by měl být dramaturg v kontaktu se současnými dramatickými autory, měl by s nimi aktivně pracovat a hledat jejich prostřednictvím vhodné texty k jevištní realizaci. **Práce dramaturga rovněž spočívá v tom, že často sám upravuje, adaptuje nejrůznější literární texty, případně je zasazuje do nového kontextu.** V rámci dramaturgicko-režijní koncepce jeho spolupráce s režisérem

začíná už před prvními zkouškami, je garantem srozumitelnosti a vhodnosti textové předlohy. V neposlední řadě dramaturg, respektive dramaturgie vstupuje do tvůrčího procesu jako oponent někdy neřízené vynalézavosti a okamžitých nápadů celého tvůrčího týmu počínaje režisérem, přes výtvarníka, skladatele a pochopitelně všech herců.

Činnost dramaturgie v divadle **Ize asi nejmýstižněji charakterizovat jako způsob myšlení o divadle**. A to je u každého člověka originální, individuální a díky tomu se také liší dramaturgie jednotlivých divadelních souborů.

### Otázky a cvičení

1. Jaké je postavení dramaturga v divadle?
2. Má dramaturg rozhodující slovo při průběhu realizace divadelní inscenace?
3. Pokuste se definovat tři celospolečenská témata, která jsou pro současnou dobu aktuální
4. Pokuste se definovat tři vztahy, modely chování, které jsou v současné době nejdiskutovanější a mohly by být tématem divadelní inscenace.
5. Pokuste se definovat tři lokální, místní témata, které jsou aktuální ve vašem městě, regionu a mohly by být tématem divadelní inscenace
6. U následujících deseti děl světové i naší dramatiky doplňte autory a následně definujte alespoň u tří z nich, jaké je jejich základní téma: Romeo a Julie, Hamlet, Lakomec, Bílá nemoc, Matka, Maryša, Lucerna, Revizor, Tři sestry, Cyrano z Bergeracu.
7. U vybraných tří titulů se znalostí obsahu divadelní hry se pokuste definovat, jaké další téma by šlo vhodnou dramaturgickou úpravou akcentovat.
8. Z výběru deseti titulů v otázce číslo 6 vyberte tři tituly a vysvětlete, jaká je vazba tématu k současnosti.
9. Motivace je určující pro divadelní jednání. Pokuste se vymyslet věrohodnou motivaci pro:
  10. Vlastizradu
  11. Úkladnou vraždu kněze
  12. Sebevraždu
  13. Finanční podvod



14. Podvádění v kartách
15. Hanobení
16. Svedení manželky kamaráda
17. Únos dítěte
18. Uveďte literární text, román, povídku, která vás zaujala a byla by vhodná pro divadelní zpracování s tím, že vedle stručného obsahu vystihněte základní téma knihy, respektive divadelní inscenace

## SLOŽKY INSCENACE – REŽIE

Těžko by se asi našel člověk, který by alespoň rámcově netušil, co obnáší profese režiséra. Divadly rezonuje jeden aforismus, že když se povede představení, tak vždycky za to můžou herci a když se nepovede, pokaždé za to může režisér. Pravdou je, že **režisér je považován za stěžejního autora inscenace, za níž také nese hlavní zodpovědnost.** Ale samozřejmě až tak jednoduché jako ve zmíněném aforismu to rozhodně není. Režie je bezesporu klíčová činnost při realizaci divadelní inscenace. Režisér musí být silná umělecká osobnost a schopný organizátor, který ve svém důsledku bez ohledu na podíl ostatních uměleckých složek je skutečně plně zodpovědný za konečné uskutečnění dramaturgických myšlenek syntézou všech divadelních složek ve viditelné a slyšitelné jevištní podobě. Zmíněná jevištní podoba je výsledkem dramaturgicko-režijní koncepce, do níž režisér vstupuje jako spolutvůrce transformace literární předlohy, kterou při poznávání jejích významů a hledání prostředků převádí v praktickou činnost na jevišti.

Pojem režie pochází z latinského slova „regere“, což lze přeložit jako režirování, řízení, vedení, zpravování. Podobné francouzské slovo „regie“, pak v překladu znamená správa, řízení, náklady, správa. Obě slova dokládají tvůrčí aktivitu při vzniku divadelní inscenace. Obecně řečeno, režie je umělecký obor, který nejen tvůrčím způsobem sjednocuje individuální prvky inscenace a organizuje její strukturu. Byť v titulku této kapitoly sice uvádíme režii jako jednu složku inscenace, půjdeme-li k podstatě samotné režie, zařazení není přesné, protože **režie sama o sobě není samostatnou složkou, ale integrující a koordinující činností všech složek divadelní inscenace.**

Potřeba funkce režiséra (nikoliv jen člověka, který se z hlediště podívá, jak to vypadá na jevišti) historicky přichází v okamžiku, kdy představení se mění z pouhého uvedení hry na divadelní inscenaci. **Funkce režiséra se objevuje až v průběhu vývoje divadla, a to konkrétně v okamžiku, kdy se představení postupně přetváří v konglomerát nejrůznějších všeoborových uměleckých i technických složek, které se cíleně společně podílejí na vzniku divadelní inscenace.** Konkrétní inscenace tak už není jen pouhým uvede-

ním literárního díla na jevišti ve viditelné a slyšitelné jevištní podobě. Ale jde o originální partituru nastudovanou během zkouškového období.

Počátky režie v dnešním slova smyslu registrujeme v druhé polovině 19. století v souvislosti s činností divadelní skupiny tzv. Meiningských. V jejich divadelním konceptu se letech 1874 – 1890 vyprofilovaly pečlivé divadelní zkoušky, propracované davové scény, dokonalá herecká souhra a cílené vytváření atmosféry.

Činnost režiséra lze zjednodušeně přirovnat k činnosti dirigenta orchestru. Členy tohoto pomyslného orchestru je celý realizační tým, přičemž herci jsou sice jeho nejviditelnější částí, ale zdaleka ne největší. **Úkolem režiséra je ve vztahu k tomuto „orchestru“ umět tým řádně motivovat, vysvětlovat, obhajovat, vést k cíli; tedy ke konkrétnímu uměleckému výsledku.**

V případě režijní práce lze hovořit velmi zjednodušeně o dvou plnohodnotných a legitimních režijních přístupech. V obou případech však platí, že na počátku je *nějaká vize a snaha* ji zrealizovat. **Na jedné straně jde o režiséra reprodukčního a interpretačního divadla a na straně druhé vystupuje autokratická režijní inspirativní pozice, která tvrdě prosazuje subjektivní vůli a touhu režiséra nabídnout nekompromisně subjektivní vidění divadelní inscenace.** Taková režie si pak podmaňuje veškeré inscenační složky ke své nadřazené výpovědi o světě a lidech. První režijní typ nechává dramatický text bez výraznějších změn a především prostřednictvím herce se snaží co nejvěrněji sdělit prostřednictvím scénické podoby *dílo konkrétního dramatika*. Režie v takovém případě všechny podstatné významy hledá především v *dramatické předloze*. Druhý režijní typ je dramatickým textem vyprovokován k nějaké inspiraci. Režisér se vlastně tak stává druhým autorem hry. Jediný rozdíl je v tom, že nepíše vlastní dramatický text, ale jakési libreto na základě dramatického textu. A zmíněné libreto se může a také nemusí kryt s původním dramatikovým textem. Pro režiséra tohoto druhého typu je dramatický text pouhým východiskem k originální (a nezdělaná i zcela odlišné) scénické interpretaci.

V obou případech k režijní práci režisér potřebuje dobře ovládat jednotlivé divadelní složky a zvládnout analyzovat herecký výkon, protože právě prostřednictvím herce režie uplatňuje většinu svých inscenačních záměrů. Nejúčinnější prostředky pro realizaci záměru režiséra jsou mizanscéna a temporytmus.

**Mizanscéna je prostorové, grafické znázornění tématu v konkrétních dramatických situacích a všech prvků v prostoru.** Jde o rozestavení jed-

najících postav, jejich přesuny po jevišti, které by měly vycházet z obecně přijímané divadelní konvence (musí být pochopitelné a identifikovatelné), přičemž vzdálenost postav a jejich rozmístění významně přispívá k motivaci postav a jejich pohybu po jevišti. Divák musí mít možnost rozpoznat v dění na jevišti konkrétní životní projevy. Nutno poznamenat, že právě mizanscéna jako grafické zosobnění obsahu jednání na jevišti *významně přispívá k dramaturgickému výkladu konkrétního dramatického textu.*

Naproti tomu **temporytmus a práce s ním se projevuje zejména ve zvukové a obrazové složce inscenace. Jde o jeden ze základních faktorů dramatického jednání. Charakterizuje vnitřní vztahy mezi tempem, rytmem a dynamikou jevištního díla.** Základem každé divadelní inscenace je jednání postav (ať už slovem, pohybem nebo oběma způsoby). Každé jednání má delší a kratší fáze (rychlejší a pomalejší, významnější a podružnější). Proto temporytmická koncepce je svým významem srovnatelná s ideovým záměrem daného díla. Tomu napomáhá plastičnost jevištního dění a správným rozložením v čase. Je třeba si uvědomit, že i zdánlivě drobné změny tempa v menších úsecích inscenace výrazně (pozitivně i negativně) ovlivňují změny rytmu v celém kontextu. Rytmus je v praxi střídáním kratších a delších fází, které úzce souvisí také s dynamikou. Ta cíleně akcentuje impulsy jednotlivých fází inscenace, které vedou k celkovému rytmu dramatického díla. Od něj se, zjednodušeně řečeno, odvíjí divácká akceptace (vtažení do příběhu) nebo odmítnutí (nuda).

Poučená režie musí umět dobře analyzovat herecký výkon a inscenovanou látku invenčním způsobem interpretovat, zasadit do dobového a prostorového kontextu. K tomu s inscenačním týmem hledá nejučinnější a nejsrozumitelnější jevištní prostředky. Přičemž **výsledný tvar, bez ohledu na zvoleném postupu, se pokaždé odvíjí od míry umělecké potence.**

### Otázky a cvičení

1. Režisér je plně zodpovědný za výsledný tvar inscenace. Přesto uveďte některé momenty v procesu tvorby inscenace a následné realizace představení, za které režisér nenese zodpovědnost.
2. Proč nemůžeme chápat režii jako rovnocennou složku tvorby inscenace?
3. Moderní režii vnímáme od poslední čtvrtiny 19. století. Čím obohatila proces tvorby divadelní inscenace?
4. Pokuste se uvést jména alespoň dvou významných světových divadelních

režisérů, kteří úspěšně formulovali a také praktikovali určitý novátorský postup v režijní tvorbě, a co bylo jeho podstatou?

5. Uved'te jména alespoň tří významných českých divadelních režisérů.
6. Jedním z úkolů režiséra v procesu tvorby je motivovat, vysvětlovat, obhajovat. Uved'te na příkladu faktický význam oněch tří sloves v konkrétní modelové situaci.
7. Jaké jsou dva hraniční typy režijního pojetí tvorby divadelní inscenace?
8. Pokuste se laicky a velmi zjednodušeně vysvětlit pojem mizanscéna.
9. Pokuste se laicky a velmi zjednodušeně vysvětlit pojem temporytmus.
10. Představte si, že jste režisérem v divadle. Sepište, co všechno musíte zařídit a zorganizovat od počáteční volby textu až po premiéru.

*(Nápověda k otázce číslo 4: **Konstantin Sergejevič Stanislavskij** a jeho metoda autentického prožívání, **Max Reinhardt** a jeho expresivní divadlo obdivující biomechaniku s masovými plenérovými scénami, **Antonín Artaud** a jeho divadlo krutosti akcentující emoce působící na podvědomí s touhou po vizuální a plastické řeči, **Bertolt Brecht** a jeho zcizovací prvky narušující divadelní iluzi, **Jerzy Grotowski** a jeho „chudé divadlo“ s akcentem na herce při oproštění všech prvků scénografie, **Peter Brook** a jeho snaha přes archetypální lidské pocity budovat multikulturní a všesrozumitelné divadlo jako dialog s divákem.)*

## SLOŽKY INSCENACE – HERECKÁ TVORBA /HERECTVÍ

První otázka, kterou běžný divák v souvislosti s libovolnou divadelní inscenací položí, zpravidla zní, o čem to je a kdo v tom hraje? Možná pak ještě přijde u zkušenějšího divadelního konzumenta dotaz na jméno režiséra. Ale s velkou mírou jistoty lze tvrdit, že i velmi poučený divák primárně neklade otázky, kdo je dramaturgem, scénografem, případně kdo napsal hudbu? Právě **především prostřednictvím herecké tvorby divadelní inscenace oslovuje publikum**. Herec je středobodem divadelní události a jako takový umožňuje živé propojení mezi autorovým textem, režijním vedením a divákem. Lze si zcela jistě představit divadlo bez všech inscenačních složek ale jen těžko bez herecké složky. Je to možná nespravedlivé vůči ostatním složkám, ale faktem zůstává, že **herecká práce je v divadelní inscenaci zpravidla dominantní složkou**. A opět bychom mohli použít stejný aforismus, který byl již citován v úvodu kapitoly o režii.

Máme-li hovořit o herectví jako o složce divadelní inscenace, je třeba hned úvodem vymezit základní mantinely mezi projevem hraným a hereckým. **Hraní je součástí naší sociální role ve společnosti**. Člověk se zpravidla chová tak, jak jeho většinové okolí očekává. K takovému konání nikdo z nás nepotřebuje žádnou průpravu ani talent. Je to společenská role, kterou většina z nás dobrovolně přijímá a s větším či menším úspěchem zvládá. Ale je tady jedno ale. Asi nikdo z nás nechce být svým okolím dobrovolně vnímán jako nepříjemný, neochotný, zlý, závistivý, intrikující a kdoví jaký ještě člověk. Nikdo vědomě takovou „postavu“ nevytváří. Přesto naše okolí (sociální bublina pracoviště, třídy, party, sportovního nebo zájmového klubu) často takovou roli člověku přisoudí, aniž by o to kdokoliv stál. A tím jej vlastně obsadí do druhé životní role, tak jak jej vnímá jeho okolí. Jen těžko se z takové (zejména negativní) „role“ vystupuje. Zcela autentický a uvolněný je člověk, až teprve když za ním zapadnou dveře bytu a nikým nepozorován třeba odloží zapáchající ponožky na sedačku, ubalí si cigaretu, zamlská si nad utopencem, nebo se pohrouží se do sladkého nicnedělání a neohlíží

se na nejrůznější hlasité fyziologické procesy vlastního těla. Pochopitelně podobné chování vychází z osobnosti každého člověka, která se projevuje úrovní vzdělání, výchovy a mravních zásad. **Naproti tomu herectví znamená vždy vědomě vytvářet fiktivní (literární) postavu jako celek, kdy herec svým talentem naplňuje vztah dané postavy ke světu.** Herecký projev je v tomto případě takové jednání, které dané sdělení zprostředkovává divákovi. A právě herectví se bude věnovat tato kapitola. Je to natolik složitý a mnohvrstevnatý obor, že se problematiky jen rámcově dotkneme, protože vedle teoretických znalostí je také třeba nezbytný podíl talentu a herecké profesionality.

Na místě je ještě jeden postřeh. Řada lidí si plete herectví s napodobováním. Proto se nezdá stává, zejména v amatérském divadle, že člověk bez jakékoliv přípravy bez bázně a hany je ochotný vystoupit na jevišti v divadelní inscenaci. To co je běžné k vidění v divadle, je však zcela nemyslitelné v hudbě. Těžko si představit interpreta na kterýkoliv hudební nástroj, že by stejně odvážně bez znalostí řemesla, bez znalosti techniky byl ochoten seriózně vystoupit na koncertu nebo se začlenit do orchestru. **Přitom lidské tělo je pro herce vlastně stejný nástroj jako třeba housle pro houslistu. Bez cvičení oba nástroje zpravidla hrají falešně...**

Úvodem budiž formulováno, co je vlastně herecký projev. V první řadě jde o vnější techniky, které zahrnují průnik komplexu hlasových komponentů (výška hlasu, síla, barva, intonace, melodika), neverbálních projevů těla (mimika, gesta, a postoje) a vztah herce k jevištnímu prostoru. V zásadě lze to shrnout pod slovní spojení herecké řemeslo. To doplňují (umocňují) vnitřní herecké techniky, které představují schopnost emocionální proměny, vnitřní vidění, fantazie, smyslové vnímání, ale také myšlení, společenský rozhled, paměť a v neposlední řadě i schopnost analyzovat konkrétní text. Jde o psychické konání, které člověk může ovlivňovat svou vůlí a současně si jej i uvědomovat. Mimo tyto dvě základní klasifikace patří ještě zcela individuální tak zvané hlubinné zdroje herecké tvorby. Jde o z vlastní vůle neuchopitelné (existenciální) snové, pudové a intuitivní projevy. Všechny tyto techniky a zdroje se při herecké práci prolínají a rozhodujícím způsobem ovlivňují konečný výsledek.

Zejména vnitřní herecké techniky jsou znakem talentu a základem kvalitního hereckého výkonu. Těto skutečnosti si všiml již Denis Diderot, který v roce 1773 vydal spis pod názvem, **Herecký paradox.** Zde ve fiktivním dialogu dvou herců si klade sám sobě otázku, zda vůbec může mít herec nějaký

vlastní charakter, hraje-li charaktery jiných postav. Sám si rovněž odpovídá, že právě znakem velkého hereckého talentu je učinit z psychofyzilogické výbavy vlastní osobnosti nástroj umělecké tvorby.

**Herecká tvorba probíhá ve spolupráci s režisérem během zkoušek a často jde o umění urputného hledání a následného zviditelňování skrytých významů, motivací a podtextů.** Jedině tak lze literární text učinit srozumitelným a životným. **Během zkoušek herec své jednání, řeč i pohyby fixuje do své paměti.** Pokaždé však jde o fixaci otevřenou, která je připravená modifikovat výsledný tvar v konečné fázi až během představení za účasti obecenstva. Tak vzniká postava divadelní inscenace. A protože každá postava v konkrétních situacích nějakým způsobem jedná (s konkrétním cílem ovlivňuje další postavy nebo samotný děj) a nutí reagovat druhé, **hovoříme o dramatickém jednání.**

Herecké techniky lze s patřičnou vůlí a vytrvalostí zvládnout do přijatelné úrovně, ale „chléb se láme“ ve chvíli, kdy si herec musí uvědomovat sám sebe. V jeho osobnosti je jádro hereckého projevu. **Vlastní tělo, mysl jsou jedinečným tvůrčím materiálem, ale teprve při jeho správném uchopení a při optimálním vyladění lze hovořit o naplnění hereckých předpokladů.** Jen když herec pochopí a pozná sám sebe, může vytvořit věrohodné autentické postavy druhých.

**Klíčovým hereckým úkolem je svět svých vnitřních představ, obrazů a vizí zviditelňovat prostřednictvím zvuků, tónů, pohybů těla a slov, aby tak došlo před divákem ke zjevení scénických obrazů, na jejichž počátku byl v lepším případě jen literární text.** K tomu musí být herec vybaven po technické stránce a musí mít potřebný herecký talent. Během zkoušek se herec učí na jevišti něco či někoho ztvárnit, k tomu potřebuje ovládnout řemeslo. Ale současně musí jeho tvorba směřovat k tomu, aby svým výkonem vždy působil spontánně a autenticky. A to je druhá složka herecké tvorby, tedy onen herecký talent.

## Otázky a cvičení

1. Uved'te jména deseti významných českých a světových herců
2. Pokuste se u vybraných jmen charakterizovat důvod, proč se vám jejich herectví líbí, čím vás přitahují?
3. Jaký je rozdíl mezi hraním a herectvím? Uved'te příklady.
4. Co jsou vnější herecké techniky?



5. Uved'te příklady, kdy jsou herecké techniky nedostatečné, špatné.
6. Co jsou vnitřní herecké techniky, a uved'te příklad herců, kteří tyto vnitřní techniky dobře ovládají?
7. Jak byste popsali a zařadili v herecké tvorbě vyzařování, charisma, esprit?
8. Občas se herecký projev popisuje jako pudový, emocionální a intelektuální. Jak byste jednotlivé typy charakterizovali? A pokuste se jednotlivé herecké projevy přiřadit konkrétním známým českým hercům a herečkám.
9. Kvalitní výslovnost (artikulace) je automatická samozřejmost každého profesionálního herce. Vyzkoušejte si to na jazykolamech: Zžírám vás váš hněv; Na klavír hrála Klára Králová; Dolar, libra, rubl; Roli lorda Rolfa hrál Vladimír Leraus; Nenaolejuje-li mě Julie, naolejuji Julii já; Drbu vrbu; Kyklop kouli koulí od poklopu ku poklopu; Pletl Petr Fletr svetr; Pudl prdl pudr.
10. Stejně tak důležitý je pro herce pohyb a v tomto cvičení jen spojíme pohyb s fantazií, s představivostí. Pokuste se splnit tato tři zadání. 1. Představte si malou mělkou řeku, kterou musíte přejít po nerovnoměrně rozmístěných vratkých balvanech; 2. Představte si, že žíznivý hledáte v hustém lese studánku, tu naleznete, dychtivě pijete, ale voda je otrávená a klesáte v bezvědomí k zemi; 3. Přijdete do pokoje a na stole nečekaně leží revolver. Zkuste se zachovat, jako když se velmi bojíte zbraní a následně jako když pravidelně chodíte na sportovní střelnici.

## SLOŽKY INSCENACE – SCÉNOGRAFIE

Pro běžného divadelního diváka je scénografie těžko definovatelnou samostatnou disciplínou. Je to divadelní umění, výtvarné umění, mezioborové umění, doplněk inscenace, osobitá umělecká disciplína? Nejen toto v sobě zahrnuje scénografie, která se taká po staletí potýkala s různorodou terminologií. Svěbytné profesi se někdy říkalo dekorace, výtvarník nebo výprava. Jenže scénografie je mnohem širší oblast. **Pod tímto pojmem chápeme výtvarné řešení scény, kostýmů, masek, nábytku, rekvizit a v neposlední řadě jde také o divadelní světlo.** Svým způsobem je to oblast užitého umění, které **slouží myšlenkovému obsahu divadelní inscenace a přispívá k vizualizaci textu.** Proto je nezbytná tvůrčí spolupráce mezi scénografem a režisérem, protože jinak nemůže dojít k jednotnému obsahovému i vizuálnímu výkladu dramatického textu.

Z historického pohledu se pojem scénografie objevuje opět ve starém Řecku. Slovo „skenografia“ znamenalo umění dekorovat divadlo. V angličtině je to „scenography“, ve francouzštině „scénografie“, v němčině „Bühnenbild“. Také v ruštině pojmenování této profese zní stejně jako v češtině. *Všechna* identická slova spojuje starořecký pojem „skene“, což byla původně budova v pozadí za jevištěm. Tady bylo herecké zázemí, tady zpravidla třemi vstupy vstupovali protagonisté a chór, tady byl i sklad divadelního materiálu a šatny. Budova současně sloužila jako základní dekorace. Jednou to byl chrám, podruhé palác, jindy zase patricijský dům. Postupem času začali herci vystupovat i na rovnou střechu budovy a tím ji vlastně integrovali do jevištního prostoru. Druhá část slova je skrytá v termínu „grafein“ chápáné jako rýt nebo psát. Z divadelní historie je známo, že právě tato budova v pozadí jeviště bývala velmi výrazně barevně zdobená (dekorovaná) podle účelu konkrétní inscenace. V původním slova smyslu se scénografií myslela především výtvarná stránka inscenace, která měla realizovat všechny prostorové údaje obsažené v dramatickém textu. Jinými slovy **scénografie původně měla především přispívat k ilustraci zvoleného textu.** Teprve v renesanci se podle zmíněné antické budovy začal celý jevištní prostor nazývat scénou, objevují se první pokusy o vytváření

různě pomalovaných kulis (dekorací), objevují se oboustranné (otočné kulisy), baroko přináší do divadla objev perspektivy, který pomáhá vytvořit iluzi prostorové hloubky a výtvarník se stává stálou součástí tvůrčího týmu.

Současný **scénograf je zodpovědný za celou výtvarně-dramatickou stránku inscenace** a ve většině případů **také ve spolupráci s režisérem a osvětlovači i za nasvícení inscenace, pokud součástí tvůrčího realizačního týmu není samostatná pozice light designéra**. Pochopitelně scénograf musí nad dramatickým textem úzce spolupracovat s režisérem. Diskutují o barvách, materiálu, nábytku, kulisách, dekoracích, o prostoru, o proporcích, o světle, což jsou prvky vedoucí k výtvarnému uchopení inscenace, které přes první skici a návrhy vrcholí maketou scény. K tomu samozřejmě souběžně patří návrhy kostýmů a speciálních rekvizit. **Scénografie je specifické výtvarné umění, které výhradně slouží myšlenkovému obsahu inscenace a přispívá k jeho estetickému a ideovému vyznění**. Scénografie je nepominutelnou složkou žánru a stylu inscenace. Na rozdíl od klasického výtvarného umění scénografický projev se liší různorodostí a fiktivností materiálu, někdy tvořeného i lidským tělem, hmotnými doplňky, světlem a pohybem. V neposlední řadě scénografie spoluvytváří originální atmosféru, kterou nelze běžnými výtvarnými prostředky specifikovat.

Při této příležitosti je třeba také definovat, co je **scénický prostor**. Zdaleka nejde jen o klasické divadelní jeviště. Je to jakýkoliv prostor, kterému říkáme scéna, nebo jeviště. Divadlo se pokaždé odehrává v konkrétním prostoru v přesně určeném místě, kdy na jedné straně je pozorovaný objekt (jeviště) a na straně druhé divák. Hranice mezi tím, kde se hraje a kde ne, je určena každým typem inscenace a scény. **Jakmile divák z vůle režiséra tuto hranici překročí, přestává být divákem a stává se účastníkem události, která pro něj již není klasickým divadlem, ale dramatickou hrou** (nebo též performancí, happeningem) a scénický prostor pak splývá s prostorem společenským.

Typickým a také **nejčastějším evropským scénickým prostorem je tak zvaná „kukátková scéna“**. Jde o klasické uspořádání divadelního prostoru, kde jeviště je od hlediště výrazně odděleno portálem a oponou. Scéna vytváří dojem reliéfního, plastického obrazu s vizuální perspektivou. Umožňuje nejlépe realizovat **iluzivní typ divadla** (navozuje iluzi skutečnosti, scéna odpovídá skutečnosti a snaží se přenést diváky do prostředí, v němž se hra odehrává). Jevištní portál vyčleňuje hloubkově, stranově i výškově architektonicky členěný prostor, který umožňuje maximum možností v dyna-

mickém pojetí dramatu. Kukátková scéna většinou užívá dvourozměrných kulís a dalších zařízení k vyvolání potřebné iluze. V naturalistickém divadle měl právě portálový otvor mezi jevištěm a hledištěm vytvářet iluzi tzv. neviditelné čtvrté stěny

Další „indoorové“ scénické prostory se nazývají podle tvaru, kterým se tvůrci inspirovali jako například aréna, manéž, koridor, ovál, přichází na řadu i variabilní scénický prostor a podobně, přičemž tyto prostory slouží především k neiluzivní, autentické režii a dramatice. Poslední dobou se stává velmi moderní tzv. „**site-specific art**“, což je divadelní projekt zasazený do kontextu prostoru, kterým je také přímo vymezen. Nejčastěji se jedná o projekty spočívající v ožívování opuštěných chátrajících budov s využitím jejich atmosféry a historie, včetně genia loci daného místa. Všechny podobné varianty jsou přirozenou reakcí divadelních tvůrců na vývoj moderních komunikačních technologií, které omezují mezilidský kontakt. Proto **divadlo se snaží akcentovat to, co elektronická média nemohou a to je přímá, osobní komunikace tady a teď**. K tomu slouží nejen alternativní scénický prostor, ale i promyšlená moderní scénografie. Ta by měla pro každou inscenaci objevit specifický jazyk, který mluví k oku a podporuje, prohlubuje a rozšiřuje významy hry.

Na okraj kapitoly o scénografii stojí za zmínku připomenout, že režisér ve spolupráci se scénografem používají při práci nad scénografickým návrhem také dvě básnické figury a to metaforu a metonymii.

**Metafora vychází z toho, že každý předmět, každá činnost má své pojmenování konkrétním slovem.** Metafora toto pojmenování používá u jiného předmětu, který je s daným předmětem vnějškově (vizuálně, symbolicky) podobný. V případě divadelní scénografie může být s metaforou nakládáno třeba tak, že ze stropu volně visící závěs může podle barvy nasvícení symbolizovat strom, vodopád, chrámový sloup, skálu anebo přízrak. Jindy jeden či dva herci spojenýma rukama vytvářet bránu, židle může symbolizovat člověka atd. Naproti tomu **u metonymie se význam posouvá na základě vnitřní podobnosti, typické vlastnosti, přičemž nejčastější využitím synekdocha, kdy zaměňujeme označení detailu za celek.** Konkrétním příkladem může být třeba v pohádce královské křeslo, které nás přeneso na královský dvůr a jeden strom nás nasměruje do lesa. Jindy to může být volant v rukou herce a jsme v automobilu, nebo třeba pádlo v ruce a jsme na lodičce.

Jak z výše řečeného vyplývá, scénografie je svébytný druh výtvarného umění v univerzální podobě, protože spojuje architekturu, malířství, sochařství,

grafiku, užité umění v jeden celek, jehož výsledná kompozice a podoba záleží na dalších tvůrcích, kteří jej navíc ještě naplňují neopakovatelnou akcí a živým pohybem herců.

## Otázky a cvičení

1. Jak probíhá vztah režiséra a scénografa a kdo má konečné slovo při výsledné jevištní podobě scény?
2. Scénografie má vést k jednotnému vyznění obsahu a formy inscenace. Pokuste se uvést fiktivní příklad, jak by vypadala scénografie v rozporu s dramatickým titulem.
3. V průběhu věků se scénografie vyvíjela od ilustrace dramatického textu až k osobitému výrazu. Pokuste se popsat, jak by mohl vypadat třeba hostinec v Maryši v ilustrativním pojetí a stejný hostinec v moderním vizuálu.
4. S jakým obdobím je spojený v divadle vynález perspektivy a k čemu na jevišti ve scénografii sloužil?
5. Co si představujete pod pojmem nasvícení jeviště, kromě toho, že musí být na herce dobře vidět?
6. Představte si scénu z Romea a Julie, kdy Montekové jsou oblečeni jako fanoušci Slavie a Kapuleti jako fanoušci Sparty. Je takový výklad možný, a pokud ano, jak byste ho vyložili?
7. Vymyslete a charakterizujte scénický prostor ve vaší škole a dosad'te do něj konkrétní titul, který by se tam dal realizovat.
8. Vymyslete nějakou speciální budovu (prostor) ve městě pro site-specific art“ a navrhnete příběh, který by se tam dal realizovat.
9. Podívejte se na spolužáky okem scénografa a (a zřejmě podle detailů) nazvěte je obecnou postavou, kterou by mohli v daném oblečení hrát. Potom vyměňte u nich některé části oblečení navzájem, vysvětlíte proč a pokuste se vymyslet příběh, do kterého by se hodili.
10. Uved'te vlastní libovolný příklad scénografického použití metafory a metonymie na jevišti.

## SLOŽKY INSCENACE – ZVUK A HUDBA

Úvodem této kapitoly i s ohledem na ostatní složky inscenace je třeba zdůraznit, že nejen scénická hudba, ale také třeba obraz, tanec, film a podobné **umělecké projevy na scéně nemají identickou funkci, jako když by byly samostatným uměleckým projevem.** Pokaždé mají pouze tu funkci, která je jim určena v rámci režijní koncepce a struktury dramatického díla. Poněkud odlišné postavení má hudba ve filmu, která se stále častěji stává samostatným uměleckým artefaktem.

V následujících řádcích se vedle zvuku budeme zabývat hudbou v činoherní inscenaci, tedy tam, kde nemá hudba dominantní postavení na rozdíl od zpěvohry, operety, muzikálu nebo opery. Divadelní představení vnímáme zejména zrakem a sluchem. Nejsme jen diváci, ale také posluchači. **Jeden z důvodů fascinace dramatickým dílem je jedinečnost spojení optické a akustické složky.** Pokud jde konkrétně o akustickou stopu, slyšíme herce mluvit a zpívat, slyšíme nejrůznější ruchy způsobené chůzí, vrzáním podlahy, otvíráním dveří, jevištní technologií a třeba i šeptání v hledišti nebo skřípot židlí (akustické vlastnosti prostoru), slyšíme záměrné ruchy jako třeba zvuk motorů, šumění větru, deště, houkání sirén a v neposlední řadě také slyšíme a vnímáme scénickou hudbu.

Hudba byla součástí divadla od počátku, v prehistorických rituálech dokonce původně předcházela i slovu. Ostatně je to právě hudba, která dokáže velmi intenzivně působit na emoce diváka, a proto patří k významným složkám většiny inscenací. To vychází ze skutečnosti, že nabízí divákově (posluchačově) myslí abstrakci apelující zejména na podvědomí. **Hudba je proto velmi často používána, aby excitovala (vybudila, vzrušila) diváka k potřebné emocionalitě.** I proto má zvuková, respektive hudební složka inscenace svůj vlastní zvukový plán, který vychází z celkové koncepce divadelní inscenace. V mnoha případech je hudba i významnou nosnou složkou inscenace. Mnohem podstatnější však je, že **hudba pomáhá propojovat jednotlivé složky inscenace a spolu s nimi vytváří uměleckou syntézu.** Hudební složka v divadelním tvaru může ilustrovat příběh, psychologizovat jednání postav, charakterizovat děj, umocňovat motivace, identifikovat

jednotlivé postavy, zcizovat dění na jevišti, komentovat události, členit situace, nahrazovat slova, případně lyrizovat tam, kde slova jsou zbytečná. Hudba může být tak vypravěčem anebo i dramatickou postavou.

Nutno zdůraznit, že hudba určená k poslechu má zcela jiné zákonitosti, než přímo komponovaná hudba scénická. Zásadní rozdíl je služba scénické hudby vyššímu celku, jehož je nedílnou součástí. **Scénická hudba musí vycházet ze skutečnosti, že podporuje a rozvíjí divadelní inscenaci.** Nemůže být, na rozdíl od poslechové hudby, suverénem. Její funkce v divadelní inscenaci je podřízená. I když je třeba upozornit, že u současných inscenací to někdy bývá složitější. Také scénická hudba se může stát dominantní složkou inscenace a může určovat celou inscenaci jako vyšší celek. Ale ať už je scénická hudba v jakémkoliv postavení k dramatickému textu, **vždycky musí docházet k vzájemné interakci.** Divadelní mág moderního divadla Emila František Burian to výstižně charakterizoval slovy: Hudba nesmí doplňovat ani vykládat. Nesmí být konferenciérem, jenž svoji individuálnost hledí „také uplatnit“, ale musí být spolutvůrcem scény, aktérem dramatu, produkujícím se tak, jak výstavbou dramatické koncepce musí.

**Zjednodušeně lze hudební složku inscenace vnímat jako hudbu nezvýrazněnou a zvýrazněnou.** V prvním případě nezvýrazněné hudby jde o použití hudby, či zvukových prostředků, které působí při vnímání dramatického textu víceméně podprahově, nepřímo. Naproti tomu hudba zvýrazněná je příznáný hudební prvek, který racionálně či emotivně posouvá děj. Tady je třeba připomenout, že hudba by měla pokaždé plnit také temporytmickou funkci, situaci minimálně násobit a v žádném případě nesmí jej tříštit na úkor srozumitelnosti jiné inscenační složky.

V současné době je hudba v profesionálním divadle převážně zbavená ilustrativní složky a kulisovosti, což vede k posílení celkové koncepce. Proto musí být hudební složka postavená na jasně formulovaných základech bez známek nahodilosti a přispívat tak k vytváření společného řádu divadelní inscenace.

## Otázky a cvičení

1. Co všechno může být vnímáno jako akustická stopa představení?
2. Zkuste uvést alespoň pět příkladů akustických vlastností prostoru, které mohou negativně ovlivňovat zvukový plán divadelní inscenace.

3. Zkuste vyjmenovat alespoň deset tzv. ruchů, tedy zvuků, které doplňují atmosféru divadelní inscenace, a nejde při tom o scénickou hudbu.
4. Co si představujete pod pojmem zvukový plán divadelní inscenace?
5. Uved'te příklad, jak může hudební složka ilustrovat příběh a identifikovat jednotlivé postavy.
6. Uved'te příklad, jak může hudební složka členit situace a lyrizovat příběh.
7. Co si představíte pod pojmem, že hudba může vytvářet i dramatickou postavu?
8. Může být v činoherní inscenaci hudba její dominantní složkou?
9. Zvolte libovolný monolog nebo dialog z divadelní hry a pokuste se vybrat vhodnou hudbu, kterou byste dramatický text doprovodili.
10. Jaký je rozdíl mezi hudbou použitou jako ilustrativní složku a hudbou dramatického děje?



## SLOŽKY INSCENACE – CHOREOGRAFIE

Choreografie se objevuje v divadelní inscenaci zejména ve chvíli, kdy dramatický text, respektive režijní libreto se začíná odchylovat od očekávaného reálného života a pohyb dostává samostatnou estetickou funkci. Ovšem hned úvodem je třeba zdůraznit, že **choreografií se nerozumí jen estetické ztvárnění pohybu do hudby, ale choreograf může s činoherními herci nastudovat třeba hospodskou rvačku, která má své zákonitosti stejně jako šermířský souboj, nebo třeba vojenskou přehlídku.** Na druhé straně pozice choreografa, nebo pohybového asistenta je u většiny činoherních inscenací spíše nadstandardní a některé chabé pokusy o taneční projev bez odborné spolupráce to jen potvrzují. **Proto se choreografie uplatňuje zejména v hudebních projektech a poslední dobou pak nejčastěji v muzikálech, které vyžadují speciálně připraveného herce. Ten musí být kvalitně disponován herecky, pěvecky i pohybově.** Někdy bývá choreograf současně režisérem celé inscenace a to zejména v těch případech, kdy hudební složka divadelní inscenace je dominantní a těsně souvisí s estetickým uspořádáním pohybu v prostoru. V každém případě je nezbytná úzká spolupráce choreografa s režisérem, protože v tvůrčí týmové diskusi musí být vysvětlená nálada jednotlivých situací, vazba na dějovou linku, charakter postav, aranžmá herců na jevišti a v neposlední řadě povaha tanečního pohybu v jednotlivých pasážích u všech hudebních čísel.

Úkolem choreografie je vytvořit koncepci nebo kompozici tanečního nebo pohybového díla, které je součástí divadelní inscenace. **Za choreografii lze považovat jakékoliv veřejné vystoupení, kde jsou předem určeny pohyby těla jedinců i skupin k sobě navzájem spojené podle společných signálů nebo hudby.** Na základě této materie choreograf vytváří svou choreografii a to jak přímo s herci, případně se specializovanými tanečníky.

Pohyb na scéně má opět svůj původ u kořenů divadla, které spočívaly v pantomimických, rytmických, případně gymnastických pohybech a v napodobování pohybů zvířat. Pohyb je přirozenou součástí života, jeho pomocí lidé také uctívali určité symboly životního a ročního cyklu. Kde napodobování bylo složitější, tak místo imitace si skutečnost stylizovali. I proto je také tanec přirozenou součástí historie lidské komunikace. **Stejně jako slovy, tak i pohy-**

**bem těla dokážeme vyjádřit napětí, vztek, radost, lásku i smutek.** A právě pomocí pohybové fantazie se přetváří skutečnost do estetických forem, než je známe v běžném životě. Z výše uvedeného je proto zřejmé, že **choreograf by měl při své tvorbě vycházet z pravdivého zážitku, emoce, aby v divácích naplnil pocit komplexního tvarového, rytmického, dynamického i prostorového vnímání.** V každém případě hlavní inspirací nemusí být vždycky jen hudba. Pro vynalézavou choreografii může být tím správným podnětem dramatický příběh literární předlohy, výtvarný projev, osobní prožitek. Odborníci přes taneční umění tvrdí, že výsledný produkt, bez ohledu, zdali jde o okrajový doplněk činoherní inscenace nebo o plnohodnotné muzikálové či baletní představení musí nabízet syntézu tří pocitů. **Jednak je to radost z pohybu, jednak touha vysílat (předávat energii) a konečně snaha pohybem nastolený příběh obrazně zveličovat.** Zejména poslední požadavek je velmi náročný, protože nadsázka musí být adekvátní režijnímu záměru.

Krása pohybu, ale třeba i jeho komičnost nebo stejně tak i děsivost patří mezi nejzajímavější vnější projevy lidského těla. Promyšlený pohyb nabízí v nekonečných variacích rytmus, přesnost, uvolněnost, obratnost, ladnost, expresi a zejména pak ve spojení s hudbou si uvědomujeme, že nejdůležitější ze všeho je symbióza hudby a pohybu.

### Otázky a cvičení

1. Co všechno může být v činoherním divadle považováno za choreografii?
2. V čem jsou plusy a minusy, když v činoherním představení tančí činoherní herci a nikoliv profesionální tanečníci?
3. Čím vším se může choreograf inspirovat při vytváření choreografií?
4. Může choreograf při vytváření choreografií „opisovat“ z jiných představení?
5. Zkusme se vrátit ke kořenům divadla, kdy lidé při rituálech napodobovali pohyb nejrůznějších zvířat. Pokuste se napodobit pohyb mamuta, vlka a zajíce.
6. Může choreograf do choreografického vystoupení zařadit klasický valčík nebo polku?
7. Je běžný choreografický postup, že během činoherní inscenace se na chvíli zastaví příběh a na jevišti někdo odtančí na hudbu nějakou pohybovou kreaci?
8. Pokuste se pohybem těla vyjádřit napětí, vztek, radost a smutek.
9. Jaké tři základní pocity by měl provázet taneční výkon na jevišti?
10. Pokuste se na vámi zvolenou hudbu vytvořit jednoduchou choreografii pro 2 – 4 osoby.

## DIVADLO A ŽURNALISTIKA

**Divadlo potřebuje žurnalistiku jako prostředek své propagace i odborné reflexe a žurnalistka potřebuje divadlo jako subjekt novinářské informace.** Jde o propojené nádoby, které pro žurnalistiku navíc přinášejí i čtenářsky vítanou a očekávanou atraktivitu v podobě celebrit. S velkou pravděpodobností novinář, který píše o zemědělství, nebo o průmyslu, nepovede běžně rozhovor s osobností, která přitahuje nejen čtenáře bulváru, ale i seriózních novin a časopisů. V tom je výhoda i prokletí divadla.

Z hlediska teorie i praxe žurnalistiky lze divadlo, osoby kolem divadla a samotný divadelní produkt uchopit řadou žurnalistických žánrů. V první řadě jsou to různé druhy zpráv, dále lze o dění referovat například s využitím infočlánku, komentáře, glosy, poznámky i úvahy, ale stejně tak lze použít z publicistických žánrů interview, fejeton, recenzi, uměleckou kritiku, medailon, reportáž a třeba i nekrolog.

Základní praktický princip komunikace divadla s médii je prostřednictvím tiskových zpráv, tiskových besed a konferencí.

**Tisková beseda (konference)** má svá pravidla, která lze v případě divadelní premiéry ze strany pořadatele (divadla) formulovat zhruba následujícím způsobem:

- Pozvánka odchází s dostatečným předstihem (přibližně tři týdny) do vybraných médií. Vycházejme ze stavu, že jsou oslovena tištěná média s různou periodicitou (deníky, týdeníky, čtrnáctideník i měsíčníky), elektronická média (televize a rozhlas) a nová média (webové portály).
- Pozvánka obsahuje termín a místo konání tiskové besedy, název divadelní inscenace, jméno autora, stručnou anotaci inscenace, seznam tvůrčího týmu včetně hereckého obsazení a v případě zahraničního díla i jméno překladatele.
- Pokud nejde o notoricky známého autora (jako W. Shakespeare, K. Čapek nebo třeba A. P. Čechov) bývá přiložena stručná biografie autora. Pokud se na projektu podílí hostující režisér nebo hostující herecká hvězda, je

biografie přiložena v každém případě jako ukázka manažerských schopností vedení divadla

- V pozvánce je uvedeno, že na požádání redakce obdrží divadelní scénář a na místě si mohou přítomní zástupci médií vyzvednout vstupenky na premiéru nebo na některou z prvních repríz

Všechny uvedené žánry lze analogicky aplikovat ve všech druzích médií. Samotný průběh tiskové besedy probíhá tím způsobem, že besedu řídí zpravidla tiskový mluvčí, případně někdo z oddělení PR, nebo ředitel divadla, případně dramaturg. Za divadlo se besedy vedle ředitele a dramaturga dále účastní režisér a hlavní představitelé. Pokud není významný podíl dalších inscenačních složek, jejich účast není nezbytná. Úvodní slovo zpravidla mívá dramaturg, případně ředitel divadla, následuje režisér a hlavní představitel. Po úvodních slovech přichází prostor pro dotazy. Ten, který besedu řídí, vyvolává zástupce médií jménem redakce a konkrétním jménem redaktora. Tím pádem, není nezbytné, aby se novinář blíže identifikoval. Pokud není takovým způsobem moderátorem tiskové besedy novinář identifikován, musí tak učinit před položením dotazu. Prioritou dotazů je premiéra, přesto další otázky ohledně provozu, dramaturgie, personálie nejsou zapovězeny. Na místě konání přítomní zástupci médií by měli obdržet plakát k inscenaci, divadelní program a fotografie pořízené profesionálním divadelním fotografem s tím, že mohou být buď na vyžádání zaslány na mailovou adresu, nebo jsou k dispozici na CD nebo flešce. Je-li součástí připravované premiéry nějaký speciální promo suvenýr, je rovněž k dispozici pro novináře. Při tiskové besedě se poskytuje základní občerstvení. Po skončení tiskové besedy představitelé divadla zůstávají ještě na místě pro případné individuální rozhovory a stejně tak i kvůli natáčení pro elektronická média.

Výstup z tiskové besedy (konference) ze strany médií vychází z jejich vlastní periodicity, protože informace před premiérou má význam jen pro ty redakce, které mají uzávěrku dřív, než k premiéře dojde. Přesto i média s delší periodicitou mají své opodstatnění na tiskové besedě, protože je pro ně podkladem pro jiný žurnalistický žánr, který se bude vázat už k samotnému provedení díla. Pokud se vedení redakce rozhodne, že akceptuje pozvání na tiskovou konferenci, pověří odpovědného redaktora účastí a do svých plánů zahrne výstup z tiskové besedy. Výstup z tiskové besedy může být profesionálně pojatý především různým druhem žurnalistické zprávy. Ta se zpracovává na základě získané žurnalistické informace. V případě tiskové besedy nehovoříme o informaci zprostředkované,

ale získané přímo u ověřeného zdroje. Pro žurnalistickou informaci nejde o to, aby popisovala, jaký je svět a člověk v tomto světě, ale jde o tvůrčí zmocnění společenské reality. V každém případě pro informační žánry platí základní principy – **věcnost, přesnost**, úplnost, spolehlivost (pravdivost), včasnost a citová neutrálnost. Při tvorbě zprávy se používá z hlediska žurnalistické tvorby princip „obrácená pyramida“, což znamená, že nejnovější, nejzajímavější informace jsou hned v čele, aby se dalo od konce (v případě potřeby) krátit.

### **Základní druhy zpráv:**

- **Flash** – jednověte oznámení o konání události, je zejména využíván v agenturním zpravodajství, případně jako anonce v permanentním zpravodajství v tradičních elektronických a nových médiích.
- **Zpráva** – krátká informace o aktuální události, která odpovídá jasně a výstižně pouze na čtyři základní otázky – kdo, co, kdy a kde. Jejím smyslem je informovat recipienta s maximální stručností.
- **Rozšířená zpráva** – pokud jsou odpovědi na základní otázky kdo, co, kdy a kde obsažnější, volíme formát rozšířené zprávy, kterou navíc doplňujeme o další dvě odpovědi na otázku jak a proč. Není přesně vymezen rozsah rozšířené zprávy, ale podstatné je, aby recipient dostal všechny informace, které autor považuje za potřebné. Pro rozšířenou zprávu je typické, že podává celistvější a podrobnější informaci, pracuje se s dalšími fakty a může zachytit i některé významné detaily.
- **Zpráva skládaná** – seskupuje dohromady několik informací se stejnou tématikou. V případě divadelní tiskové besedy se může jednat o další premiéry s podobným termínem uvedení, nebo o informace z dramaturgického plánu, informace o personálních změnách v divadle, o stavebních úpravách, případně i dopravní možnosti do divadla, pokud došlo k nějakým změnám. Podstatné je, že jednotlivé informace, aktualizované datem premiéry, nebo datem tiskové besedy, musí na sebe logicky navazovat.
- **Zpráva dialogizovaná** – (jinak nazývaná také jako mikrointerview) je čtenářsky velmi oblíbeným formátem, který prostřednictvím stručného dialogu se známou nebo významnou osobností přináší v podstatně

atraktivnější podobě opět základní informace. Na autora mikrointerview jsou však kladeny požadavky, aby dokázal své (maximálně tři) otázky zformulovat co nejvýstižněji a nejstručněji a v odpovědích uhlídal stejnou stručnost a faktografii. Samozřejmě tento druh zpravodajství vyžaduje souhlas zpovídáné osoby se zveřejněním. Formálně lze za něj vzít již samotný souhlas k rozhovoru s novinářem. Výhodou je, že toto mikrointerview lze operativně provádět mailem i telefonem. Na rozdíl od klasického interview zde nelíčíme prostředí, nepopisujeme situaci, ani nepotřebujeme navozovat atmosféru. Mikrointerview začíná jménem a funkcí zpovídáné osoby a končí poslední odpovědí.

- **Komentovaná zpráva** – tento formát používáme v případě, že běžné informování o události by mohlo být recipientem vyloženo nesprávně, případně by dokonce mohla zpráva vyvolat řadu otázek, mohla by působit desorientačně. V případě divadla může jít třeba o uvedení nějakého zvláštního (skandálního), kontroverzního dramaturgického titulu, nebo angažmá problémové umělecké osobnosti

V případě tiskové besedy by výstup měl převážně zůstat jen v rovině základní žurnalistické informace, to znamená přednostně s využitím informačních žánrů. Samozřejmě i tisková beseda se může stát odrazovým můstkem pro zpracování jinými žánry, ale to opravdu jen v případě, pokud divadlo k tomu samo svým konáním poskytne nějakou další materii. Je možné téma premiéry spojit třeba se zamyšlením o neustálém odklonu diváků, nebo naopak o zvýšeném zájmu publika, o zhodnocení působení osobností v divadle, o ekonomické situaci, o dramaturgii, případně o personálních otázkách jak v uměleckém souboru, tak i ve vedení divadla. K tomu už mohou sloužit další a již rovněž zmíněné publicistické žánry. Co je však podstatné, **před datem premiéry v žádném případě nelze divadelní inscenaci předem měřit hodnotovými soudy, byť by žurnalista byl na generální zkoušce nebo na některé z předpremiér. Je to neprofesionální a neetický přístup.** Recenze může být zveřejněna až po premiéře, přičemž i samotné informace získané na tiskové besedě mohou být její užitečnou součástí. Je samozřejmě, že zdaleka ne v každém médiu mají redaktory, kteří jsou schopni napsat kvalifikovanou recenzi, tak většina popremiérové publicity se pohybuje v žánru referát nebo informativní článek. **V každém případě (nejen) při psaní o divadle by měla být v maximální míře všemi autory respektována citová neutrálnost.**

## Otázky a cvičení

1. Vytvořte pozvánku na tiskovou besedu.
2. Co by mělo být přílohou pozvánky na tiskovou besedu?
3. Zkuste popsat, jaké výhody má audiovizuální zpráva pořízená přímo na tiskové besedě?
4. Je vhodné a možné na tiskové besedě k premiéře otevírat i další otázky?
5. Jaký základní zpravodajský žánr bývá nejčastějším výstupem z divadelní tiskové besedy?
6. Jaké základní principy platí pro tvorbu informačních žánrů
7. Rozdělte si základní druhy zpráv a zpracujte je jako výstupy z fiktivní tiskové besedy.
8. Proč nelze psát názorové články (recenze, kritiky) před datem premiéry?
9. Vymyslete si témata o divadle, která byste zpracovali formou glosy, fejetonu, medailonu, reportáže.
10. Jak chápete požadavek, aby při zpravodajské tvorbě byla respektována citová neutrálnost?

## O SMYSLU DIVADLA

Od okamžiku, kdy divadlo se vyprofilovalo jako specifický druh umění, odborníci vedou rozsáhlé disputace o smyslu divadla. Co je vlastně divadlo, kam zařadit divadelní umění? Teatrologové debatují o estetické, etické, sociální a kdovíjaké další funkci divadla. Také padají otázky o společenské odpovědnosti divadelníků, což zejména v našem prostředí (možná víc než kde jinde) je velmi aktuální téma. **V době národního obrození to bylo právě divadlo a divadelníci, kteří přispěli k tomu, že jsme se dokázali identifikovat jako český národ a že náš mateřský jazyk nepohltila němčina. V době nesvobody to bylo opět divadlo a divadelníci, kteří dodávali divákům naději a v neposlední řadě v roce 1989 opět divadelníci stáli v první řadě společenských změn.**

Specifičnost divadla, jak již bylo výše řečeno vícekrát, spočívá v tom, že jde o kolektivní umění, ale to je třeba také film. Jenže divadlo na rozdíl od filmu ke svým specifickým přírazuje ještě další výjimečnost. V divadle neexistuje přímá komunikace v čase, což naopak umožňuje nejen film, ale také literatura, výtvarné umění i hudba. **Divadlo existuje pouze tady a teď a navíc ještě jen za přítomnosti diváka. S každým zavřením opony uzavírá se neopakovatelný příběh konkrétního představení.** To pak už může žít pouze zprostředkovaně v nejrůznějších odborných i laických reflexích. Je také důležité si uvědomit, že dramatický kus není onen literární text, který stojí na počátku každé divadelní inscenace. **Dramatický kus, respektive drama je výlučně to, co pozorujeme, vidíme, čeho jsme svědky, co vnímáme jako přímí účastníci.** Také proto divadlo není jen uměleckým výtvozem, ale i významným sociálním a společenským dílem. Ale co je tedy vlastně fakticky oním uměleckým dílem, oním skutečným dramatem? Odpovídá tomu termín z divadelní teorie, kterým je tak zvaná teatralita. **Teatralita neboli divadelnost je zjednodušeně řečeno veškeré specifické jevištní dění, tedy všechno, co se na jevišti děje a vytváří na základě literární předlohy.** V nadsázce se uvádí, že divadelnost je divadlo minus text.

V neposlední řadě v celé historii divadla je také velmi zřetelná linie a tou je vazba divadla na společnost. **Divadlo se snaží působit na společnost, ovlivňovat své diváky a jejich prostřednictvím dává skryté i zřetelné návody, jak společnost vnímat. Na druhé straně i sama společnost působí na divadlo,**



protože jeho tvůrci jsou **přece přirozenými entitami konkrétní doby a společnosti a přes jejich ideje, osobní a sociální zkušenosti je společenské dění na divadle nějakým tvůrčím, estetickým způsobem před publikem reflektováno**. A byť je divadlo opravdu uměleckým dílem jen s mihotavým trváním, zážitek, emoce (katarze) může velmi dlouho rezonovat v duši a mysli diváků. Bez diváků divadlo nedává smysl. A na rozdíl od jiných druhů umění divadelní tvůrci nemohou čekat deset, dvacet, sto let, až budou pochopeni. Pro přijetí divadla nejsou důležité umělecké manifesty, tvůrčí záměry ani invence realizátorů. Divadlo, divadelní inscenace měla, má a vždy bude mít jen ten význam, o kterém diváka bezprostředně přesvědčí, divák mu uvěří a vezme ho za svůj. **O skutečném výsledku divadelní inscenace ve svém důsledku nerozhodují její tvůrci, ale především divák**. Jan Werich mu říkal pan Publikum. Nikdy tomu není naopak. Pokud divadelní inscenaci nepřijme divák, kterému je určená, pak veškerá práce byla zbytečná a marná.

**Na počátku věků umění bylo především jistou magií, pomocným prostředkem k překonání neznámé skutečnosti**. Magie v sobě spojuje náboženství, vědu a umění v jejich zárodečné, nevyhraněné podobě. K diferenciaci dochází až s rozvojem poznání, s rozvojem společnosti. Magická funkce umění je však stále víc vytlačována snahou objevovat společenské souvislosti a v případě divadla doplněné navíc okřídleným „nastavováním zrcadla“. Divadlo nikdy nemůže být vědeckým popisem společnosti, protože operuje s emocemi a tím vlastně užitečně pomáhá kultivovat postoje k životu. Úkolem divadla je vtáhnout diváka do příběhu, **aby se celá jeho osobnost na chvíli podílela na bytí a osudu cizího člověka**. Prostřednictvím své zakódované magie divadlo umožňuje divákovi ztotožnění se s příběhem a s osudem. Záleží jen na tvůrcích, jestli upřednostní citově sugestivní oslovení, nebo racionálně přesvědčující vyjádření. Právě v tom spočívá onen pozůstatek čarovné magie, která vystupuje v oparu dějin už kdesi na počátku divadla. Bez ní by dnešní veškeré umění přestalo být skutečným uměním. A také pro divadelní umění, ač mezi spřízněnými žánry jde o originálně vybroušený drahokam, platí společný cíl – **obohacovat myšlenkový svět člověka a učinit tak jej schopného poznávat a měnit svět**.

Divadlo je kouzelný cirkus, který je pro někoho moc a pro někoho málo. Někdo nemůže bez divadla žít, jiný se chlubí, že nikdy dobrovolně nenavštívil jediné divadelní představení. Tak pestrobarevný je náš život a záleží jen na každém z nás, které plody si utrhneme a které necháme zplanět a okorat. A na úplný závěr dovolte jeden aforismus. **Není pravda, že divadlo nemá pravidla. Divadlo má velké množství pravidel, ale žádné z nich neplatí absolutně!**

## LITERATURA

BARTOŠEK, Jaroslav **Základy žurnalistiky**, Zlín, Univerzita Tomáše Bati 2004

BERNARD, Jan **Co je divadlo**, Praha, SPN, 1983

BRAUN, Kazimierz **Divadelní prostor** Praha, Akademie múzických umění, 2001

BROCKETT, Oscar Gross **Dějiny divadla** Praha, Nakladatelství Lidové noviny, 2008

FISCHER Ernst **O nezbytnosti umění**, Praha, Orbis 1962

HYVNAR Jan **Řeč dramatu**, Praha, Horizont, 1987

HYVNAR, Jan **Herec v moderním divadle** Praha, Akademie múzických umění 2012

KLOS Elmar **Dramaturgie je když...** Praha, Československý filmový ústav, 1988

PAVLOVSKÝ, Petr **Základní pojmy divadla. Teatrologický slovník**, Praha, Libri, 2004

VERNER, Pavel **Zpravodajství a publicistika**, Praha, Univerzita Jana Amose Komenského, 2010

VOSTRÝ, Jaroslav **Režie je umění**, Praha, Akademie múzických umění v Praze, 2009

ZICH, Otakar **Estetika dramatického umění**, Teoretická dramaturgie. Praha, Panorama, 1987

Pracovní sešit **Prezentace a práce s informacemi**  
je nedílnou součástí nového vzdělávacího programu  
**Zákon o svobodném přístupu k informacím v praxi**  
který je vytvořen v rámci projektu financovaného z OP VVV:  
**„Informace pro rozvoj demokratické společnosti“**,  
reg. č. CZ.02.3.68/0.0/0.0/16\_032/0008181.

**Autor: PhDr. Ladislav Langr**



I | R  
D | S

INFORMACE  
PRO ROZVOJ  
DEMOKRATICKÉ  
SPOLEČNOSTI



EVROPSKÁ UNIE  
Evropské strukturální a investiční fondy  
Operační program Výzkum, vývoj a vzdělávání

MŠMT

MINISTERSTVO ŠKOLSTVÍ,  
MLÁDEŽE A TĚLOVÝCHOVY

