

Akademie múzických umění v Praze  
Hudební a taneční fakulta

# **DIPLOMOVÁ PRÁCE**

Praha, 2020

Jonatán Vnouček

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**DIVADELNÍ FAKULTA**

Taneční Umění

Nonverbální divadlo

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**ZNAK A JEHO PROMĚNA V POULIČNÍM DIVADLE**

**Jonatán Vnouček**

Vedoucí práce: prof. PhDr. Jan Hyvnar, CSc.

Oponent práce: Mgr. Jana Soprová

Datum obhajoby: 2. 7. 2020

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2020

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**MUSIC AND DANCE FACULTY**

Dance Art

Nonverbal theatre

**THESIS**

**THE SIGN AND ITS TRANSFORMATION  
IN STREET THEATRE**

**Jonatán Vnouček**

Supervisor: prof. PhDr. Jan Hyvnar CSc.

Opponent: Mgr. Jana Soprová

Date of Graduation: 2. 7. 2020

Conferred Degree: MgA.

Prague, 2020

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne .....

.....

podpis diplomanta

### Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.



**Poděkování:** Děkuji vedoucímu své práce prof. PhDr. Janu Hyvnarovi, CSc., za cenné rady a odborné vedení.  
Rodině za podporu.

**Abstrakt:**

Tato diplomová práce se zabývá, proměnami znaku v pouličním divadle, na příkladě autorského představení Johnny & Jenny. Dále se zabývá vztahem herce s objektem, proměnami jejich vztahů a dějotvorné schopnosti těchto vztahů.

Cílem bylo zjistit do jaké míry objekt s hercem dokáže rovnocenně koexistovat na jevišti, jak utvářejí vzájemné charaktery, jak vybraný objekt ovlivňuje samotné téma představení, co vše je možné skrze objekt sdělit a jakým způsobem dokážeme u diváka pozměnit vnímání daného objekt.

Otázky se podařilo úspěšně zodpovědět na základě teoretických studií a během praktické práce na představení Johnny & Jenny.

**Klíčová slova:**

Znak, symbol, divadelní znak, proměna znaku, objekt, herec a objekt, Pouliční divadlo, Johnny & Jenny, mobilní toalety.

**Abstract:**

This thesis examines transformation of a sign in street theater on the example of author's performance Johnny & Jenny. It further explores the relationship between the actor and an object, the changes of their relationship and the abilities of their relationship as a plot device.

The goal was to explore to what extent can object and actor coexist on equal terms on the stage, how they create mutual characters, how the object in question influences the topic of the performance, what can be told through the object and how can perception of object in question be changed.

These questions were successfully answered based on theoretical studies and during the practical work on the performance Johnny & Jenny.

**Keywords:**

Sign, symbol, theater sign, transformation of the sign, object, actor and object, street theater, mobile toilets.



Obsah	
<b>Úvod</b>	1
<b>1 Teoretické východisko - Znak</b>	2
<b>1.1 Sémiotika</b>	2
<b>1.2 Znak</b>	3
<b>1.3 Index</b>	4
<b>1.4 Ikon</b>	5
<b>1.5 Symbol</b>	5
<b>1.6 Divadelní znak/symbol</b>	5
<b>2 Divadelní složky</b>	8
<b>2.1 Zvuk/Hudba</b>	8
<b>2.2 Světlo/light design</b>	8
<b>2.3 Scéna/dekorace</b>	9
<b>2.4 Herec</b>	10
<b>3 Objekt</b>	11
<b>3.1 Herec a objekt</b>	11
<b>3.2 Kdy se z věci stává znak</b>	14
<b>3.3 Herec-rekvizita</b>	14
<b>3.4 Charakter objektu</b>	15
<b>4 Pouliční divadlo</b>	17
<b>4.1 Definice pouličního divadla</b>	17
<b>4.2 Jeviště pouličního divadla</b>	18
<b>4.3 Možnosti divadelních složek v klasickém a pouličním divadle</b>	18
<b>4.4 Divák v pouličním divadle</b>	19
<b>5 Johnny and Jenny</b>	20
<b>5.1 Jak jsem se rozhodl pro záchod</b>	20
<b>5.2 Příprava</b>	21
<b>5.3 Využité divadelní složky</b>	22
<b>5.4 Žánr</b>	23
<b>5.5 Příběh</b>	24
<b>5.6 Jaké znaky si nesou toalety</b>	25
<b>5.7 Experimenty a manipulace s toaletami</b>	27
<b>Závěr</b>	30
<b>Seznam použité literatury a pramenů</b>	31
<b>Přílohy</b>	32

## **Seznam příloh**

Příloha č. 1 - Obrazová dokumentace

Příloha č. 2 - Seznam obrazové dokumentace

## Úvod

Ve své práci se zabývám znakem a jeho proměnami na základě hereckého jednání s objektem a vlastním využitím znaku v autorském představení, se zaměřením na transformaci znaku jednoho předmětu, jakožto hlavního scénického prvku v pouličním divadle.

Kladu si otázku, zda z objektu dokážeme vytvořit charakter, zda může na jevišti koexistovat charakter herce a hercem vytvářený charakter objektu. Zda jsou si rovnocennými partnery. Co vše jde přes jeden objekt komunikovat, do jaké míry můžeme proměnit vnímání objektu v očích diváka a do jaké míry objekt samotný určuje, o čem se bude hrát.

Téma diplomové práce jsem si vybral na základě krátké performativní zkušenosti s toaletami Johnny a Jenny od společnosti JOHNNY SERVIS, kdy jsem narazil na problematiku znaku a jeho transformace na základě herecké akce. Došlo mi, jak mnohoznačné téma to, a chtěl jsem je hlouběji prozkoumat a aplikovat na svém absolventském výkonu.

První část mé práce je teoretická. Hledám odpovědi v textech autorů, kteří se tématem zabývali přede mnou. Druhá část je praktická. Popisuje vývoj pouličního představení herce, herečky a dvou mobilních toalet.

# 1 Teoretické východisko - Znak

## 1.1 Sémiotika

Jedním z hlavních cílů mého představení je práce s neočekávanou interpretací předmětů, které si nikdo nespojí s uměním či s faktem, že by tyto předměty mohly zastupovat (znamenat) cokoliv jiného než to, co ve skutečnosti jsou, tedy mobilní toalety. Abychom mohli tuto zástupnost lépe objasnit a hlouběji pochopit, je potřeba proniknout k samotnému jádru našeho chápání věcí a významů a také toho, co tyto entity zastupují.

Základem mého představení je práce s divadelním znakem, symbolem, objektem a pro divadlo velmi neobvyklou rekvizitou. Ta se však nestává jen pouhou pomůckou. V průběhu představení se pomocí neobvyklé práce s mobilní toaletou snažím nabourat klasický způsob uvažování o tomto objektu a o tom, co značí, co symbolizuje a jaký má význam.

K úvahám nad způsobem přemýšlení nad významem a symbolikou mobilní toalety nám pomůže sémiotika. To je disciplína, která studuje subjekty, jevy a jejich význam. Sémiotika je aplikovanou vědou využívající sémiotické metody při studiu konkrétních předmětů či jejich skupin. Můžeme se tak bavit o sémiotice hudby, filmu, či divadla, týkající se studia výrazových prostředků.<sup>1</sup>

Marcel Danesi definuje sémiotiku jednoduchou, provokativní větou jako "studium všeho, co je zajímavé".<sup>2</sup> Po této definici musí logicky přijít otázka, co je ono zajímavé? Teoretik sémiotiky Vít Gvoždiak nad touto otázkou uvažuje takto – pro každého z nás je zajímavé něco jiného. Něco jiného bude zajímat současné vysokoškoláky a něco jiného zase jejich rodiče či prarodiče. Někoho zajímají slova, někoho zase konkrétní jevy nebo předměty. Může jít o něco, co je kulturní, umělé, živé, či postavené na jazyce. Přímo definovat, co je pro koho zajímavé a proč, z podstaty věci jednoduše nelze. K tomu Gvoždiak dodává: „Zajímavé předměty a jevy jsou jednoduše vždy takové, že mají význam. Tyto významové jednotky sémiotika nazývá znaky a bývá pak sama definována jako věda o znacích.“<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Vít Gvoždiak, *Základy sémiotiky 1*, Olomouc: Univerzita Palackého, 2014, s. 21.

<sup>2</sup> Tamtéž, s. 6.

<sup>3</sup> Tamtéž, s. 8.

## 1.2 Znak

Nyní se dostáváme ke znaku, což podle Danesiho a Perrona sémiotika vnímá jako něco, co zastupuje něco jiného.<sup>4</sup> Gvoždiak k tomu dodává: „Znak je obecná jednotka různé libovolné velikosti a charakteru. Za znak lze považovat slovo, větu, text, obraz, píseň, film, gesto, stopu v písku, dešťový mrak, motocykl, nalakované nehty, uspořádání stromů v zámeckém parku, nebo DNA, a to proto, že všechny tyto předměty či jevy mají, nebo mohou mít nějaký význam.“<sup>5</sup>

Tato definice koreluje s definicí Černého a Holeše, kteří znak charakterizují takto: „Znak je něco, za čím se skrývá něco jiného (signatum, referent, věc) a existuje někdo, kdo si takový vztah uvědomuje.“<sup>6</sup> Znak je tedy čímkoliv, co zprostředkovává význam určité věci (jevu, objektu atd.) Jde o vyhodnocení informace a její přenos. Znak však ve své obecnosti nemusí být nutně komunikován jazykem, ačkoliv jazykový znak představuje asi nejobsáhlejší oblast studia sémiotiky. Znak může být přenášen všemi smysly, tedy vizuálním sdělením, zvukovým, hmatovým (dotykem), čichem či chutí. Znak je ve své podstatě sociálním jevem, je závislý na lidech, na společnosti. Pro jeho fungování je potřeba příjemce – tedy někdo, kdo si ho je schopen uvědomit. V divadelním kontextu je to typicky divák, kterému divadlo zprostředkovává skutečnost pomocí různých znaků.<sup>7</sup>

Z hlediska sémiotiky je podstatné nejen to, co daná věc obvykle znamená nebo vyjadřuje, ale také kdy a za jakých okolností se tato věc vyjadřuje. Cílem mé práce je poukázat na možnou proměnu objektu mobilních toalet jako znaku, který je za normálních okolností spíše odpudivý a ne příliš zajímavý, v mnoho nových i nečekaných podob.

Ostatně již v roce 1917 vzbudila značnou kontroverzi instalace *Fontána* Marcela Duchampa (podepsaného jako R. Mutt – což bylo pravděpodobně jméno skutečného výrobce), která nebyla ničím jiným, než na zadní stranu postavený mužský pisoár, ze kterého vytékala voda. Instalace ve své době způsobila značnou kontroverzi. Byla brána jako příliš vulgární a vedla se diskuze o tom, jestli ji vůbec lze interpretovat jako umělecké dílo. Ve své době *Fontána* přijata nebyla, v roce 2004 ji ovšem odborníci z britské Turner price označili za nejvlivnější moderní

---

<sup>4</sup> Marcel Danesi, Paul Perron, *Analyzing Cultures: An Introduction and Handbook (Advances in Semiotics)*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press 1999, s. 72.

<sup>5</sup> Gvoždiak, *Základy sémiotiky*, s. 8.

<sup>6</sup> Jiří Černý, Jan Holeš, *Sémiotika*. Praha: Portál 2004, s. 16.

<sup>7</sup> Mária Šišková, *Objekt ako znak, symbol v detskom divadle na príklade inscenácie: Z tieňa do svetla*. Bakalářská práce, Bratislava: DF VŠMU, 2013, s. 15.

umělecké dílo všech dob. Jak tedy tuto *Fontánu* interpretovat? Co značí? Podle Gvoždiaka není vůbec podstatné, jestli Duchamp (či jeho pseudonym pan Mutt) pisoár/fontánu vlastnoručně vytvořil, či nikoliv: „VYBRAL ji. Vzal předmět běžného života, umístil ho tak, že vlivem nového názvu a úhlu pohledu zmizela jeho účelná hodnota – vytvořil pro tento objekt novou myšlenku.“<sup>8</sup> Z původní funkce, orientace i vzhledu pisoáru se díky intervenci umělce stalo něco jiného, objekt získal novou myšlenku, funkci a význam. Pisoár přestal být najednou odpudivým a zapáchajícím místem pro vykonání pánské potřeby, ale stal se fontánou, tedy objektem, který se obvykle nachází v parcích a lze ho považovat spíše za cosi příjemného a často umělecky hodnotného. Dalo by se říci, že uměním nebylo otočit pisoár a napsat na něj R. Mutt, ale přimět recipienta (návštěvníka výstavy) k zamyšlení. Podobně o znaku hovoří filozof Miroslav Petříček: „Setkání se znakem je impulsem k myšlení. Znaky nutí člověka myslet a to ho nutí překročit oblast toho, co již ví, k něčemu novému.“<sup>9</sup>

Kromě již zmíněných jazykových znaků existují i další znaky, které se kategorizují do znakových systémů. Holeš a Černý rozdělují znakové systémy na uzavřené, tedy neměnné a stabilní s konečným počtem znaků (např. abeceda, počet měsíců v roce atp.), a otevřené, kde se počet znaků mění. Tyto znaky se mění s vývojem poznání a reagují na aktuální situaci např. ve vědě či umění.<sup>10</sup> Pro potřeby práce proto probereme ještě další druhy znaků, jako jsou index, ikon a symbol.

### 1.3 Index

Indexy jsou všechny znaky, které s označovaným předmětem spojuje vztah souvislosti a který odkazují na předmět, událost, či jev.<sup>11</sup> Gvoždiak k tomu píše: „Index je založen na soumeznosti, fyzické blízkosti či souvislosti znakových složek. Nejčastěji uváděným příkladem tohoto typu znaků, je kouř jakožto výraz ohně.“<sup>12</sup> Index je tedy jev, který představuje věc, kterou jinak nevidíme a která na něj přímo odkazuje. Z oken domu se valí dým a základním předpokladem proto je, že v domě musí být zdroj kouře, ergo v domě hoří. Kouř poukazuje na existenci ohně v domě, i když oheň nevidíme.

---

<sup>8</sup> Gvoždiak, *Základy sémiotiky*, s. 9.

<sup>9</sup> Miroslav Petříček, „Gilles Deleuze: Filosofie ve jménu života“, in Gilles Deleuze, *Logika smyslu*. Praha: Karolinum, 2013, s. 355.

<sup>10</sup> Šišková, *Objekt ako znak*, s. 12.

<sup>11</sup> Tamtéž, s. 13.

<sup>12</sup> Gvoždiak, *Základy sémiotiky*, s. 76.

## 1.4 Ikon

Podstata ikonického znaku podle Holeše a Černého „spočívá v tom, že obsahuje některé vlastnosti označovaného předmětu, nebo jevu. [...] to znamená, že mezi označující a označovanou složkou znaku existuje výrazný vztah podobnosti [...]“.<sup>13</sup> Gvoždiak formuluje ikon jako: „[...] takový znak, jehož složky (resp. výraz a denotatum) jsou navzájem spojeny na základě (topologické) podobnosti. Ikony, resp. hypo-ikony se dále podle Peirce [Charles Sanders Peirce, jeden ze zakladatelů moderní sémiotiky - pozn. autora] dělí na obrazy, diagramy a metafory.“<sup>14</sup> V kontextu mé práce tak může mobilní toaleta například sdílet některé vlastnosti s vesmírnou raketou – obě mají špičaté vršky, dá se v nich sedět a vstupuje se do nich uzamykatelnými dveřmi.

## 1.5 Symbol

Symbolem se myslí obecné jméno, či popis, který svůj objekt označuje pomocí asociace myšlenek, nebo zvykovým spojením jména a vlastnosti.<sup>15</sup> Symboly se pak podle Černého a Holeše dělí na ostré symboly, které mají jasnou definici a v jejich výkladu není prostor pro pochybnosti. Jsou to např. symboly v exaktních vědách – grafické symboly v algebře, geometrii, chemii atp. Druhou typem jsou pak symboly neostré, které je možné vykládat více způsoby, protože nejsou jednoznačné. V kontextu této práce tak mobilní toaleta může symbolizovat vztah muže a ženy (Johnny a Jenny), stereotypizaci pohlaví a jejich rolí (zelená vs. růžová) atp. Je to právě divadlo, které je typickým příkladem využívání neostrých symbolů.<sup>16</sup>

## 1.6 Divadelní znak/symbol

Ať děláme co děláme, divadelnímu znaku/symbolu se v divadelní tvorbě nevyhneme ani kdybychom chtěli. Postavme například nahého člověka (muže) do prázdné, bíle vymalované místnosti, která je osvětlena zářivkou u stropu, a ukažme to divákům. Když se jich zeptáme, co viděli a jak to na ně působilo, tak zjistíme, že každý viděl něco jiného a že na každého scéna působila trochu jiným dojmem. Také se ukáže, že některé vjemy či postřehy se budou u diváků ve větší míře opakovat. Například: čistota, zrození, Adam, osamělost, prázdnota atd... Tím

---

<sup>13</sup> Holeš, Černý, *Sémiotika*, s. 185.

<sup>14</sup> Gvoždiak, *Základy sémiotiky*, s. 76.

<sup>15</sup> Tamtéž.

<sup>16</sup> Šišková, *Objekt ako znak*, s. 14.

se nám vygenerují jisté znaky či symboly, o kterých jsme již věděli a o kterých jsme přemýšleli při tvorbě scény. V interpretaci diváků se však objeví i nové znaky, o kterých jsem původně vůbec nepřemýšleli.

Jakákoliv menší změna jednotlivých prvků scény může naprosto změnit význam celého výjevu tím, že se změní znak dané věci. Například změníme barvu, pohlaví a pozici dané postavy, v místnosti změníme barvu, tvar, či osvětlení, přidáme hudbu. Do místnosti bude možné nakouknout pouhou klíčovou dírkou, přičemž na druhé straně bude ohromné okno s výhledem na moře. Na základě osobních zkušeností, shlédnutých představení, knih atd. se dostáváme k této myšlence: cokoliv postavíme na jakoukoliv scénu, začne něco označovat, ať je to živé, neživé, pruh světla či jediný tón. V momentě, kdy si to divák uvědomí, začne si sám hledat významy, symboly, znaky a asociace. To, jakým způsobem bude daná věc působit a co bude daná věc označovat, je na nás hercích, režisérech, scénografech, hudebnících a světelných designérech. Záleží na nás, jakým způsobem budeme s předměty nakládat, jaký význam do nich vložíme. Na divákovi naopak je, jak na sebe nechá představení působit, jaký v něm zanechá dojem.

„Divadelní projev je soubor znaků.“<sup>17</sup>

## 1.7 Proměny znaku

Abychom lépe pochopili, jakým způsobem se běžný objekt mění ve znak a jak se tento znak může neustále proměňovat, ukážeme si dva příklady.

Divadelní teoretik Jindřich Honzl píše o Tairovově inscenaci *Giroflé-Girofla*: „Nevíme o nářadí rozloženém na jevišti, co značí, dokud ho nepoužije herec, dokud si na ně nesedne, dokud se na něm nerozhoupe nebo dokud na ně nevystoupí. Teprve když se tu posadí Giroflé s Marsquinem, poznáme, že je to lavička lásky, ukrytá v zášerí parku. Ale lavice se při árii rozhoupe jako loďka, plující po ztichlém jezeře a kolébající se po podle rytmických nárazů vesel. A zase vyskočí-li na totéž nářadí zuřiví piráti, poznáváme podle způsobu, jak se rozkročili a jak přenášejí váhu těla s nohy na nohu, že je to část paluby, že je to schod vedoucí k zádi kormidelníka. Znakové (představující) funkce dekorace a nářadí jsou určeny teprve hercovým pohybem nebo způsobem, jak jich herec použije, ale ani potom není představující funkce jednoznačná.“<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> Jindřich Honzl, *K novému významu umění: divadelní úvahy a programy 1920-1952*, Praha: Orbis, 1956, s. 246.

<sup>18</sup> Tamtéž, s. 249.



„Vraťme se k příkladu konstrukce Popové pro Meiercholdovu inscenaci „Smrt Tarelkina“. Teprve když shledáme, že herec pobíhá v okrouhlé konstrukci jako vězeň, že se chytá jejích látek jako mříží, teprve tehdy si určíme představující funkci tohoto jevištního kusu: je to vězení. Ale současně trvají v naší mysli všechny tvarové asociace, které vznikly při prvním pohledu na tento kus. Představa ,strojku na maso` ve spojení s představou ,vězení` nabývá vzájemnou polarizaci nových významů.“<sup>19</sup>

V obou zmíněných případech si můžeme všimnout, že daná scénografie do momentu kontaktu s hercem značila jen sama sebe. V prvním případě můžeme ještě říci, že když bylo na scéně více podobného nářadí, mohlo ještě společně s ostatními značit tělocvičnu či posilovnu. V případě druhém se však jednalo o abstraktní okrouhlou konstrukci s pruhy látek, která samo osobě nic neznačí, jen plní funkci zástupnou daných materiálů, ze kterých se tato konstrukce skládá. Můžeme tedy konstatovat, že je to herec, jenž svým jednáním vnáší do daného objektu význam a ukazuje nám, co značí. V prvním příkladu si můžeme krásně povšimnout, jak přístup herce a jeho motivace k objektu mění houpačku v lavičku, následně v lodičku, která se stává pirátským korábem. Takto bychom mohli pokračovat téměř do nekonečna, záleží jen na schopnosti herce a jeho představivosti, kolik věcí nám z houpačky dokáže vykouzlit.

V druhém případě se zajímavě dotýkáme tématu asociace, kdy herec dává divákovi jasně najevo, kde se tento nachází, tím, jak danou situaci vyjadřuje. Nemůžeme se zbavit již vzniklých asociací – v tomto případě mluví Honzl o strojku na maso – které vznikly před kontaktem herce s objektem. Podle mého názoru přinášejí abstraktní objekty větší možnost proměny znaku, avšak na druhou stranu s sebou nesou větší riziko, že bude divák rozpolcený a zmatený. Abstraktní prvky mohou v každému divákovi vyvolat různé dojmy, takže průsečík diváků, kteří v objektu vidí to samé, co zamýšlí herec, je menší, než je tomu například u předmětu s jasným primárním užitím, jako třeba vidličkou. Zatímco v obou příkladech byl hlavním aktérem herec, v další kapitole ukáži, že herec nemusí být vždy tím, kdo dává znaku jasné obrysy.

---

<sup>19</sup> Tamtéž.

## 2 Divadelní složky

Divadelní složky jsou souborem všech prvků a komponentů, které se podílejí na vzniku divadelního představení. Mezi jednotlivé složky můžeme zařadit například zvuk, světlo, scénu, rekvizity, herce atd. Tyto složky mohou aktivně utvářet znak a proměňovat jej. Prostorem jeviště ale nemusí být vždycky prostor, jak píše Honzl: „Jevištěm může být zvuk, událostí může být hudba, sdělením může být dekorace atd.“<sup>20</sup>

### 2.1 Zvuk/Hudba

Hudba a zvuk jsou pro divadlo velmi důležité věci. Zvuk se dá využívat mnoha způsoby, jako například vytvoření napjaté atmosféry v thrilleru, uvolněné nálady v komedii apod. Zvuk může působit na emoce a city, určovat tempo a dynamiku scény. Nás bude ale nejvíce zajímat zvukový obraz. Díky jeho malebnosti si můžeme nastavit prostředí a scénu, v níž se odehrává děj. Vezměme si například rozhlasové hry, u kterých nemá divák po ruce nic jiného než zvuky, hudbu, hlasy a vlastní představitelství. V rozhlasové hře nás například výstřely pušek, ryk a válečný pokřik indiánů přenášejí na bojiště v severní Americe. Zvuky motoru, kvílejících pneumatik, nárazu, doprovázené zvukem padajícího deště, v nás evokují autonehodu v dešti. Jako příklad využití zvuku v divadelním představení zde uvedu úryvek z Honzla. „V poslední scéně Čechovova ‚Višňového sadu‘ hraje právě tento višňový sad hlavní roli. Višňový sad je na jevišti, ale tak, že jej nevidíme; není tu naznačen prostorově, ale zvukově: v poslední scéně se ozývají rány sekerou, která kácí třešně sadu.“<sup>21</sup>

Na těchto příkladech můžeme vidět, jakým způsobem tvoří zvuk scénu a vytváří znaky, z mého pohledu zejména indexy (viz kapitola 1.3). V případě Čechovova „Višňového sadu“ nám samotný zvuk kácení dává vědět o skutečnosti, kterou na vlastní oči nevidíme, jen si ji představujeme.

### 2.2 Světlo/light design

Světlo stejně jako zvuk může v divadelní tvorbě splňovat různé účely. Podobně jako hudba může mít světlo pouze doprovodnou funkci, která dotváří atmosféru a svým zabarvením působí na emoce a city. Světlo však může být pro představení i naprosto klíčové a určující. Vezměme si třeba pomalu rotující světlo

---

<sup>20</sup> Honzl, *K novému významu umění*, s. 247.

<sup>21</sup> Honzl, *K novému významu umění*, s. 247.

(360°) ve tmě v horní části jeviště. Máme tak maják, a když přidáme trochu dýmu, kterým světlo proniká, máme maják v mlze. Přidejme červené zbarvení světla, zvýšíme rychlost otáček a máme poplašné světlo. Takto můžeme pokračovat dál a přidávat další divadelní složky pro upřesnění scény jako například šplouchání oceánu, zvuky větru, rozhovor ve vysílačce mezi lodí a majákem. Zde světlo podobně jako zvuk určuje prostředí.

Z vlastní zkušenosti s prací se světlem však mohu říci, že světlo může být partnerem i herci nebo ho zastoupit podobně jako nějaký objekt nebo zvuk. Jako příklad si vezměme improvizaci skupiny „My kluci, co spolu chodíme“, kdy mezi herci na jevišti a světlem probíhá nikdy neutuchající komunikace. Zúžením světelného proudu může světlo představit prostředí hornické šachty, v níž jel herec výtahem. Poté herec naznačuje pohyby kopání a fárání rozšiřování šachty za součinnosti světla. Postupným přidáváním modrého filtru naznačuje světlo zaplavování šachty vodou a herec na to reaguje tím, že se jakoby topí. Světlo může sloužit i k zastoupení samotného herce. Například pouhým pohybem světelného proudu po jevišti s doprovodným zvukem či komentářem, můžeme vytvořit scénu muže, hledajícího klíče zapomenuté na scéně.

### **2.3 Scéna/dekorace**

Divadelní scény a dekorace utvářely po staletí prostor a prostředí pro představení, ve kterém se děj odehrává. Divadelní scéna tak v sobě nese výraznou moc nad znaky, které vytváří. Její obrazotvorná vlastnost je velice často prvním a nejpřesněji telegrafovaným znakem dané scény. Vezměme si například filmové putování Froda Pytlíka a jeho poranění černým jezdcem na Větrově. Už samotný moment, kdy hrdinové dorazí k poničenému monumentu, nám ukazuje, v jakém stavu se Středozem nachází. Přináší nám svědectví o moci a slávě dob minulých, kdy tato ohromná stavba, byla pouhou strážní věží na okraji království Arnor, a dob nynějších, kdy vše upadá a době minulé nesahá ani po kotníky (podobné symboly úpadku se táhnou celkovou tvorbou J. R. R. Tolkiena). Už jen scenérie rozpadlé věže, pochmurného okolí a předchozích událostí nám napovídá, že se stane něco špatného. Toto je sice filmový příklad, ale jistě si dokážeme podobné obrazy a příklady představit i v divadelní podobě. Prostor divadelní budovy je však oproti filmu ochuzen o reálie volné přírody, měst, oceánů atd. Musí se tedy hledat úspornější řešení, více pracovat s divadelní nadsázkou a magičností. Ještě méně scénografických prvků nalezneme v pouliční scéně, která nás bude zajímat nejvíce a které se budeme věnovat v dalších kapitolách.

## 2.4 Herec

Herec je podle mého názoru hlavní propojující prvek zmiňovaných prostředků, protože jim dodává význam, upřesňuje kam, jak a na co se máme dívat a jakým způsobem to máme vnímat. Herec je však sám také prostředkem, a i když se snaží být neutrální a být na jevišti sám sebou, vždy je nakonec pouhým zastoupením sama sebe. Pokaždé s sebou nese znaky pohlaví, rasy, stáří, tělesné stavby atd. Nedávno jsme se v rámci výuky dívali na představení, kde nazí tanečníci chodili ve stejném rytmu po jevišti dopředu a dozadu. Může se zdát, že nahé tělo je nejčistší forma s jakou člověk může vystoupit, záhy vám ale dojde, že dvacet nahých lidí stojících vedle sebe je vícebarevná paleta, než kdybychom všechny oblékli do bílého celotělového roucha. Pohybový projev, kdy velký zavalitý člověk hrající myšku bude působit komicky, naproti tomu když bude hrát klubového vyhazovače, bude působit vážně a nesmlouvavě. Když přidáme hlas, jeho barvu, hloubku či výšku, máme zde další znak, se kterým musíme počítat v tvorbě. Herec s hlubokým drsným hlasem se moc nehodí na mladého prince, ačkoliv jeho věk a vzezření je jinak odpovídající. Když přidáme kostým, už přinášíme na scénu více než dost informací o tom, co daná postava označuje, aniž začala nějak reagovat na své okolí.

### 3 Objekt

#### 3.1 Herec a objekt

V této části práce se budu věnovat klíčové záležitosti pro mé představení - způsobu, jakým může herec pracovat, manipulovat a spolupracovat s objektem. Ve svém přístupu ke vztahu herce a objektu vycházím z pojednání divadelního pedagoga Ctibora Turby. Ten k tomuto tématu uvádí:

„Žijeme v době objektů. Ráno se probudíme budíkem, zastavíme jeho zvonění, odkryjeme příkrývku, nazujeme pantofle, stáhneme pyžamo a natáhneme froté župan, stiskneme kliku od pokoje a později od koupelny, na kartáček vytlačíme z tuby pastu, otočíme kohoutkem vodovodu, utřeme se do ručníku. Vyjmenoval jsem dotek s deseti předměty a nejsem u páté minuty našeho tráveného dne. Do večera by řada objektů, se kterými bych nakládal různým způsobem a s různými pocity, narostla do přehlédnutelné linky. Vztahy k objektům mohou mít paletu stejně barvitou jako vztahy k člověku. Od lhostejnosti nebo pragmatičnosti až po složité a dekadentní city. Kelímek z automatu, který má několik minut udržet v teplotě a pohromadě moje ranní kafe, zahodím bez stopy lítosti do odpadkového koše, jakmile kávu vypiju. Složitý přístrojek, jakým je injekční stříkačka na jedno použití, zmizí v odpadcích též. Obnošené šatstvo, které jsem měl rád, s jistým pocitem smutku přehodnotím na dar. Puklý a slepený šálek na čaj z karlovarského porcelánu skončí ve vitríně vedle řady objektů mapujících můj život a životy mých předků. Malou mušličku, kterou jsem dostal od staré tanečnice z Oděsy, žmoulám v kapse zimního kabátu mnoho let. Ta kapsa by bez tohoto objektu už nebyla tou mou kapsou, ve které pouhý dotek vyvolává vzpomínky na ni a kus jejího světa, který jsem poznal a který ve mě zanechal významnou stopu. A nakonec bez jejího popisu připomínám extrém: známá deviace-fetišismus. Předměty milujeme, nenávidíme, obdivujeme, cítíme jejich tajemství. Hromada umně složeného železa a umělých hmot, v souhrnu nazvána automobil, dostává dokonce jméno. Běda, Ahdík.“<sup>22</sup>

Dále Turba hovoří o fenoménu, se kterým se setkáváme v dnešní době hlavně u animovaných filmů pro děti. A to s hlavním protagonistou v podobě oživé věci. Jako příklad lze uvést krátké příběhy o vlacích „Lokomotiva Tomáš“, filmová série „Auta“, či „Letadla“, ke kterým v průběhu let vznikají nové a nové díly. Turba však poukazuje na to, že žádný reálný předmět není schopen navázat

---

<sup>22</sup> Ctibor Turba, *Herec a objekt*, in Acta Academica '93: Bulletin pro teoretickou a vědeckou činnost AMU. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 1996, s. 132.

plnohodnotný vztah či komunikaci s lidským partnerem. Pračka nás přivolá svým pípáním, mikrovlnka oznámí ohřáté jídlo, postava z virtuální reality s námi vede rozhovor. Všechno jsou to ovšem předem naprogramované procesy, které pouze vykonávají své určení. Je tedy jasné, že objekt v našich očích ožívá pouze tehdy, když jím někdo manipuluje nebo s ním něco vykonává, jen když tomu sami uvěříme a necháme volný průběh své představivosti. Turba k tomuto tématu pokračuje:

„Svět jednostranných vztahů k objektům je tak obrovský, že se stává jedním z témat dramatického zpracování. A protože oslovuji objekty ve chvílích nestravitelné samoty nebo v případě nastupující neurózy, je tato tematická oblast logickým zájmem mimů či akčního divadla. Ale je nutné se znovu ptát! Je zajímavé, jak někdo myje nádobí, jak ho třídí na kusy? Je zajímavé, jak manipuluje s jakýmkoliv předmětem? Jde snad o to inscenovat pracovní postupy? Jistěže ne. Ale ve způsobu, jakým s objektem manipuluji, je možné vidět můj charakter, proměňující se pocity. Scénický obraz, postavený na hře s objektem, může vyprávět o složitostech bytí, může vyprávět o existenčních proměnách.“<sup>23</sup>

Zde Turba naráží na pro mě velice zajímavou myšlenku. Nejen, že skrze předmět můžeme utvářet charakter jednajícího nebo scénu, ale jeho prostřednictvím můžeme vyprávět mnohem složitější a hlouběji propracované myšlenky. „U Becketta a Švankmajera nabývá rekvizita novou hodnotu. Není v žádném případě pouhou ilustrací místa, času nebo sociálního statusu, ale stává se specifickým partnerem a částí myšlenky hraného.“<sup>24</sup> Právě na těchto myšlenkách stavím svou hru, kdy mobilní toalety nejsou pouhým scénickým objektem, předem daným běžným předmětem jasného užití, ale partnerem, loutkou, díky které budu vyprávět svůj příběh. Dále Turba připomíná, že takovýto typ scénického zobrazení není v divadle a filmu žádnou novinkou a připomíná různé historické příklady. My se však přesuneme k osobní vzpomínce na práci, kterou kdysi Turba prováděl, abychom si prohlédli detailnější práci s jedním objektem.

„Blíže si všimneme hry s papírem. Papír je materiálem, který nám v mnoha různých kvalitách a souvislostech projde denně rukama. Mnohatisícová zkušenost z každého diváka dělá znalce. Podle osobnosti diváka, schopného v lepším případě vnímat poetické okamžiky ve hře. Většinou známe papír v menších množstvích. Pokud ale navršíme na scénu obrovskou masu papíru, a to se stalo, pak setkání

---

<sup>23</sup> Turba, *Herec a objekt*, s. 133.

<sup>24</sup> Tamtéž.

s takovým množstvím vytváří nezvyklou situaci, provokující ke hře a sledování. Současně papír, který byl trhán a formován a znovu trhán a opakovaně přeformován, otevřel další téma hry. Dvě základní lidské tendence. Tendence k tvorbě a ničení. Celou hru lze redukovat do obrazu dítěte sedícího před hromadou kostek, které na sebe staví, aby je nakonec s vítězným křikem srazilo na podlahu. Papír je velice specifickým partnerem. Nepoddajným, nebo řekněme nevypočitatelným, který nikdy neudělá to, co bylo míněno. Divák tuto náhodnost dobře cítil, a tak byl ve hře neustále přítomný pocit napětí, vyvěrající z náhodného. Šlo vždy do jisté míry o improvizaci, i když pochopitelně míra znalosti materiálu dovolovala vždy sledovat základní danou hrací linku. Papír byl rychle podle potřeby zformován do znaku objektu, a teprve tvarem pohybu byla jeho podoba zpřesněna. Definitivní obraz tedy vznikl v představě. Tím byla otevřena další hrací možnost. Tvarová a pohybová podobnost dovolovala okamžité přehodnocení objektu naznačeného papírem. Bylo nutné neustále pozorovat tvary papíru, jeho chování v pohybu, protože některé náhodné tvary umožnily neopakovatelné asociace, jejichž výjimečnost divák chápal, a oceňoval tak aktuální tvorbu herce.<sup>25</sup>

Na závěr svého článku Turba shrnuje diskutované typy: „Mluvili jsem o třech typech poměrů mezi objektem a jednajícím postavou. Zaprvé o vztahu nejbližší k realitě, kdy objekt i užití není přehodnoceno a ve způsobu chování k objektu mohou číst charakter a cítění jednajícího. V druhém případě, původní idea věci se mění a jednající je konfrontován s absurdní změnou. O zmocnění takového objektu usiluje, nebo se ho vzdává. Eventuelně sama jednající postava je autorem posunu hodnoty objektu a způsob přehodnocení mluví o dekadenci nebo o absurditě bytí postavy. Ve třetím případě jsme rozebírali hru s papírem, ve které je prostřednictvím jiného materiálu symbolizován objekt jiný, přičemž chování je otevřenou hrou, ve které zaznívá složitý komplex reálných vztahů a asociací na vztahy příbuzné, z nichž vyvěrají úlety do sekundárních herních témat.“<sup>26</sup> Dále se Turba zmiňuje o čtvrtém poměru mezi objektem a jednajícím postavou, a to o typu abstraktního objektu. Jelikož se tomuto poměru ve své praktické práci nehodlám věnovat, nebudu ho zde ani představovat. Nebudu jej využívat, jelikož považuji abstraktní formu za náročně stravitelnou pro diváky a protože mé představení se má odehrávat venku pro rodiny s dětmi a bylo by náročné udržet jejich dostatečnou pozornost. Neopomíjeme fakt, že samotné toalety nejsou objektem abstraktním, ale objektem jasněho určení.

---

<sup>25</sup> Tamtéž, s. 134.

<sup>26</sup> Tamtéž.

### 3.2 Kdy se z věci stává znak

Dosud se v této práci mluvilo o věci, předmětu, rekvizitě a objektu, ale stále jsme neurčili rozdíl mezi předmětem běžným a znakem. K tomu nám poslouží následující definice:

„Ve skutečnosti nás obklopující, pozorujeme dva druhy předmětů. Jedny, jako např. přírodní jevy, výrobní nářadí, předměty běžné potřeby apod., ale přitom nepokládáme např. kámen nebo kladivo za znak označující něco jiného, jakýsi jiný předmět nebo jinou událost. – Zcela jinak je tomu, vezmeme-li kámen, nabílíme jej a položíme na mez. Takový kámen nabude určitého významu; nebude už označovat jen sebe, totiž kámen jako část přírody, nýbrž dostane jiný, nový význam. Bude označovat něco, co je mimo něj; stane se znamením, signálem, to jest znakem s přesným a měnitelným významem. Znakem čeho? Znakem hranice procházející mezi dvěma pozemky. Podobně spatříme-li zkřížený srp s kladivem na význačném místě a nebo takto uspořádané jejich vyobrazení, není zde srp a kladivo prostě nástrojem ani zobrazení nástrojů, ale symbolem sovětů. Co se vlastně stalo? Jev materiální stal se jevem ideologickým: věc se změnila ve znak (ovšem také hmotný, materiální). - Znaky jsou také jednotlivé hmotné věci, a jak vidíme, libovolná věc přírody, techniky nebo denní potřeby může se stát znakem, když přibírá význam překračující hranice její individuální existence jakožto věci přírody nebo věci sloužící výrobě nebo spotřebě.“<sup>27</sup>

Dodejme jen, že jakýkoliv předmět vložený na jeviště stává se znakem, přinejmenším sama sebe. Důležité je však slovy Bogatyreva poznamenat. „Někdy předmět může být stejnou měrou věcí jako znakem.“<sup>28</sup>

### 3.3 Herec-rekvizita

„Herectví záleží v tom, že člověk na jevišti někoho představuje, označuje dramatickou postavu. Přitom nezáleží na tom, že je to člověk. Mohl by to být docela dobře i kus dřeva. Bude-li se dřevo hýbat a bude-li k jeho pohybům někdo mluvit, lze tím kouskem dřeva představovat dramatickou postavu, může být dřevo hercem.“<sup>29</sup> Tímto popisem Jindřicha Honzla by bylo možné definovat loutkoherectví, ale nemusí to u něj končit. Idea herce- rekvizity není nějak nová a můžeme se s ní setkat na různých místech v různých časech. Například

---

<sup>27</sup> Petr Grigor'jevič Bogatyrev, *Souvislosti tvorby: cesty k struktuře lidové kultury a divadlo*, Praha: Odeon, 1971, s. 109-110.

<sup>28</sup> Tamtéž, s. 110.

<sup>29</sup> Honzl, *K novému významu umění*, s. 249.



v „Improlize“, což je improvizovaná divadelní forma inspirovaná pravidly hokejového zápasu pocházející z Kanady, kde dva týmy spolu hrají v různých disciplínách, ohraničenými jasnými pravidly a poučkami. V některých těchto disciplínách se přímo vybízí a nabádá, aby se herci nabízeli spoluhráčům jako rekvizity, s kterými hráči jednají. Hráč rekvizita je napůl pasivní, nechává se sebou jednat, ale zároveň sám koná akce a napomáhá jednajícímu s pohybem dané rekvizity. Můžeme však jít ještě dále a použít diváka jako rekvizitu. Představte si například mobilní toaletu s otevřenými dveřmi, před níž postavíme diváka v červeném kabátci s vysokou černou čepicí a do ruky mu vložíme pušku. Rázem se nám z diváka stává scénický prvek, který dodává pasivním způsobem toaletě znak strážní boudy před Buckinghamským palácem. Divák však nemusí udělat nic více než jen stát na místě. Přidáme ještě pár pokynů a divák nám po jevišti pochoduje jako živá loutka. Ano, v momentě, kdy diváka vezmeme na jeviště, přestává být divákem a stává se součástí představení, ale hercem také není, jelikož nejedná na základě své vlastní vůle.

### 3.4 Charakter objektu

Z výše uvedeného pojednání od Ctibora Turby víme, že objekt jako takový nemůže sám vyzařovat emoce, city, či samostatně myslet. Ožívá v momentě, kdy do něho jednáním vdechneme život. Je však možné, aby objekt měl charakter? Podle mého názoru ano, vezměme si příklad z knihy autora fantasy literatury Terryho Pratchetta. „Zavazadlo se zastavilo pár stop před Mrakoplašem a po chvíli zatáhlo nožičky. Nemělo sice žádné viditelné oči, ale Mrakoplaš si byl naprosto jistý, že ho pozoruje. S očekáváním.“<sup>30</sup> Dále Pratchett píše: „Zavazadlo, špinavé od sazí, nasáklé vodou a velice, opravdu velice rozzlobené, se pracně vyškrábalo na vysoký břeh. Tam se zastavilo, otřásl se jako mokrý pes a začalo se zaměřovat. Netrvalo dlouho a rozběhlo se drobným vlčím klusem.“<sup>31</sup>

Toto jsou jen dva příklady z mnoha četných situací, kdy „Zavazadlo“ projevuje známky emocí a myšlení. Ano, tyto atributy jsou mu vkládány autorem (komentářem vypravěče), tudíž je samo o sobě nemá, ale tento příklad mě přivedl na myšlenku vytvořit pouhou manipulací s toaletami charaktery těchto dvou objektů. Měnit tak objekt z běžné rekvizity v charakter a zpět v rekvizitu, na

---

<sup>30</sup> Terry Pratchett, *Barva kouzel*, Praha: Talpress, 1993, s. 44.

<sup>31</sup> Tamtéž, s. 66.

základě scény a přístupu jednající osoby, kdy se na jevišti budou střídat postavy herců a postavy objektů.

## 4 Pouliční divadlo

V této kapitole budu ve zkratce definovat pouliční divadlo, poukáži na jeho rozdílnosti ve srovnání s klasickým divadlem v divadelních budovách a jeho výhody a nevýhody.

### 4.1 Definice pouličního divadla

Divadlo se od počátku věků odehrávalo pod širým nebem, až později jej lidé začali přesouvat do divadelních budov. V průběhu let kolísala popularita a úspěšnost venkovních produkcí, byla považována za divadlo lůzy, či se stala mainstreamem (comédie de l'arte), avšak venkovní produkce se nikdy nezastavila. Abychom pochopili, v jakém stavu se nachází dnes, uveďme si, co pojem pouliční divadlo znamená.

Teatrologický slovník Petra Pavlovského a kolektivu definuje pouliční divadlo následovně: „POULIČNÍ DIVADLO... je funkční oblast divadla. Jeho inscenace prezentují svá představení jako zvl. případ exteriérového divadla – uvnitř urbanizační zástavby měst a vesnic, přesněji na jejich ulicích, návších, náměstích, dvorech, univerzitních nádvořích, ve stanicích veřejné dopravy, v parcích a v dalších otevřených prostorách k tomuto ani k podobným účelům běžně neurčených (tedy nikoliv na stadionech, hřištích či podobných exteriérových prostorech obklopených diváckými tribunami).“<sup>32</sup>

V případě pouličního divadla se tedy jedná o předem naplánované veřejné vystoupení, zahrnující vlastní režii, dramaturgii, kostýmy a mnohé další prvky klasického divadla, avšak toto vystoupení se odehrává mimo divadelní budovu.

„Opouštění divadelních budov odpovídá snaze vyjít vstříc obecnstvu, které většinou do divadla nechodí, působí na něj společensko-politicky bezprostředně, spojuje kulturní působení, animaci se společenským projevem a vstupuje do života obce jako jev, který je na pomezí mezi provokací a sousedským společenstvím. Pouliční divadlo bylo často zaměňováno s agitkou a s politickým divadlem (dvacátá a třicátá léta v Německu a v Sovětském svazu). Od sedmdesátých let dostalo ráz méně politický a je spíše estetického rázu.“<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> Petr Pavlovský, *Základní pojmy divadla - Teatrologický slovník*, Praha: Libri, 2004, s. 221.

<sup>33</sup> Patrice Pavis, *Divadelní slovník*, Praha: Akademie múzických umění, 2003, s. 314.

## 4.2 Jeviště pouličního divadla

Pouliční divadlo je jevištěm díky tomu, že „představuje dramatické místo“.<sup>34</sup> Důležité je si také uvědomit, že tento divadelní prostor je vždy ohraničen: buď diváky, kteří se srotí kolem účinkujících, masopustní průvod danou trasou, procesí atd. V případě happeningů se prostor netvoří záměrně, neboť kolemjdoucí či čekající na zastávce, často ani nevědí, že se v daném místě odehrává happening a neuvědoměle se stávají součástí. Sám mám zkušenost s happeningem, jehož jsem se před lety účastnil jako aktér. Odehrával se v nákupním centru Palladium, kde jsem vyfasoval vysílačku do sluchátek a skrze ni jsem dostával pokyny, co, kde a jak mám udělat. S ostatními aktéry jsme tak vytvářeli malé příběhy, kterých si běžný návštěvník mohl, či nemusel všimnout.

Vraťme se však k jevišti pouličního divadla. Divadelní teoretik Honzl o něm píše: „Nezáleží na tom, je-li nebo není-li jeviště stavba, nezáleží na tom, je-li jeviště místo v budově Národního divadla či louka u lesa nebo několik prken na sudech nebo místo na tržišti obstoupené diváky – záleží na tom, aby jeviště Národního divadla dobře představovalo louku nebo louka přírodního divadla představovala vnitřek hospody atd.“<sup>35</sup>

## 4.3 Možnosti divadelních složek v klasickém a pouličním divadle

Jedním ze zásadních rozdílů mezi venkovním a klasickým, dnes nejvíce používaným kukátkovým prostorem, je počet divadelních složek/vjemů, kterými na diváka můžeme působit. Vezměme v úvahu, že ve vnitřním prostoru divadla máme v dnešní době k dispozici značný světelný park a možnost tmy, zvukové zázemí, jasně danou divadelní scénu a hlediště, možnost složitých rekvizit a přestaveb, zázemí pro herce, veškerý personál a diváky. Živly neomezují produkci divadla (déšť, vítr, pražící slunce, chlad), intimita a soustředěnost prostředí, kde je možné udělat za pomoci již zmíněných složek postapokalyptický výjev pekla na zemi, tak i velice intimní a malou scénu umírající Julie a Romea. Naproti tomu venkovní, či pouliční představení má omezený počet divadelních složek, kterými může na diváka působit a zároveň musí často soupeřit o divákovu pozornost s rušivými vjemy okolí. Živly nemilosrdně diktují, zda vůbec a jak se bude hrát.

---

<sup>34</sup> Honzl, *K novému významu umění*, s. 249.

<sup>35</sup> Honzl, *K novému významu umění*, s. 246.

Zajímalo mě tedy, jaké jsou nejčastější a neúčinnější divadelní složky. Budeme zde mluvit o nízkonákladovějších inscenacích. Nejméně používanou složkou jsou podle mého názoru světa, jejich technická náročnost a závislost na tmě, která v letních měsících, kdy se koná nejvíce akcí, přichází velice pozdě. Světelná složka bývá velice potlačena, pomíneme-li ohňové show, které naopak ve venkovních prostorách mají větší možnosti, než jaké by měly v klasických divadelních prostorách.

Scéna popřípadě rekvizity bývají často minimální a snadno skladné, z transportního hlediska únosnější. Často mají během představení víceúčelové použití a jejich znak se proměňuje na základě přeskupení či použití hercem. Představení také počítají s využitím okolního prostředí, které se často nachází v prostorách festivalů. Jsou to například strom, lavička v parku, odpadkový koš, dlaždice, kopeček, diváci. Na okolí se však nedá nikdy stoprocentně spolehnout.

Zvuk a hudba je podle mě hned po herci nejvíce a nejsnadněji přenositelnou složkou do venkovního prostředí. Jeho zvukomalebná schopnost se nemění. Skvěle doplňuje hercovu akci, dotváří prostředí, či ho určuje. Je také silným lákadlem pro diváka v rušném prostředí ulice.

#### **4.4 Divák v pouličním divadle**

U filmu je divák odříznut od dění tvorby a sleduje pouhý mrtvý záznam, čili nemůže jakkoliv zasáhnout nebo se podílet na jeho průběhu. V divadle se však nachází v živém procesu tvorby. Jeho přítomnost, reakce, soustředěnost, uvolněnost, napětí atd. působí na ostatní diváky kolem něho, stejně jako na herce a ti zpět na něho. Jak poznamenal Bogatyrev: „Za zcela zřejmou věc musíme považovat to, že herec tvoří společně s obecenstvem, přičemž nejen herec vede obecenstvo, ale i publikum vede herce a takřka řídí jeho hru. To všechno jsou fakta, která nyní už nevzbuzují pochybnosti.“<sup>36</sup> V klasickém prostředí divadelní budovy kukátkového typu je mezi divákem a hercem na jevišti značný odstup. Obzvláště v operních domech, kde je mezi divákem a hercem navíc prostor orchestřiště. Přesto je možné s divákem kontakt navázat. Do jiné situace se však dostáváme na ulici, kdy divák takřka tvoří hranice jeviště, či sám se stává jeho součástí.

---

<sup>36</sup> Bogatyrev, *Souvislosti tvorby*, s. 126.

Prolínání diváků a jeviště je pro pouliční divadlo podle mého názoru zásadní a nevyhnutelné. Od dětí vbíhajících na scénu pro vystřelené konfety, procházející ignoranty středem akce, herce vbíhajícího do diváků až po vyvolené dobrovolníky vtažené přímo do akce. Divácký podíl na celkovém výsledku představení je mnohem znatelnější než u představení pod střechou.

## **5 Johnny and Jenny**

Počínaje touto kapitolou se budu věnovat procesu přípravy a vlastní tvorby mého autorského představení Johnny and Jenny. Popisuji zde své mentální procesy, rozhodnutí a problémy se kterými jsme se během tvorby potýkali.

### **5.1 Jak jsem se rozhodl pro záchod**

Všechno to začalo tím, že jsem byl požádán, abych udělal krátký, pokud možno komický výstup na zahradní slavnosti v naší obci, kde jsem již před rokem vystupoval s napůl improvizovaným výstupem se svou sestřenicí. Řekli jsme si, že do toho znovu půjdeme. Jak je u mě obvyklé, veškeré přípravy a nápady jsem nechal na poslední chvíli. Proto jsme se lehce nejistí a nervózní vydali den před představením na místo činu obhlédnout prostor a nasát nějakou inspiraci. Nápad jsme žádný neměli, ale věřil jsem, že na něco přijdeme. Když jsem na místo dorazili, uvítal nás nedávno renovovaný park ne větší než půlka fotbalového hřiště. Po okrajích u železného plotu vysoké stromy, houpačka, podium, pískoviště, dřevěná prolézačka s domečkem, dřevěný vláček, zabeďněná studna a u vchodu dvě mobilní toalety, připravené na zítřejší slavnost. Od nápadů jako Cowboys na mašince či jiné, které už si nepamatuji, jsme došli k závěru, že největší dominantou parku jsou ony mobilní toalety. Křiklavě růžová Jenny a světle zelený Johnny, obě od firmy JOHNNY SERVIS. Po bližším prozkoumání jsme zjistili, že jsou velice sofistikovaně vybavené, což jsem u podobných záchodů ještě nezažil. Mimo splachování a tekoucí vody byly vybaveny zrcátkem, osuškami a samozřejmě toaletním papírem, což na festivalech, kde jsem se s těmito typy záchodů setkával, často nebývá.

Tato výbava a prostornost ve mě okamžitě vyvolala představu malého domku. Přidáme k tomu barvy a nápisy "Johnny ...the right choice" a "Jenny ...the ladies choice", to vyvolá i genderovou otázku a postavy už samy vyskakují. Růžová Barbie-like postava a zelený Ken. Vyrazili jsem tedy domů nasbírat co nejvíce materiálů a kostýmů v daných barvách a dali se do tvoření archetypů. Vymysleli krátký klišoidní příběh dvou sousedů, co o sobě nevědí, potkají se, zamilují se,

pohádají se a vezmou se. Celá scénka byla velmi improvizovaná, až na pár scének s prvky slapstick a grotesky. Jedním z cílů, které jsem si dali, bylo využívat záchody jakkoli jinak, než jako záchody. Pro postavy to bylo jejich čisté místo, takže hned první věc, kterou Johnny v první scéně "ranní probuzení" udělal, byla, že zasedl se zelenými novinami na přilehlý odpadkový koš a vykonal ranní potřebu. Oholil se za pomoci zrcátka a rozcvičil za pomoci zelené gumy.

Až zpětně jsem si uvědomil, jak zásadní je tato myšlenka. Většina lidí si při pohledu a potřebě využít daných toalet vzpomene na nepříjemný zápach, nedůvěru v čistotu prkénka a vody v umyvadle. Nemluvě o tom, že potřebu provádí jen pár kroků od ostatních lidí. Tato nevole a nechut mě naprosto nadchla. Jak udělat z něčeho, co dospělí vidí jako něco odpudivého a nepříjemného, zábavnou a hravou věc. Jak změnit pohledy lidí a přimět je, aby svou dosavadní zkušenost zvážili a uvědomili si, že stejně jako záchod to může být raketa, loďka, bar, rakev, postel či cokoliv jiného. Jak udělat z něčeho svým způsobem nechutného hravé představení pro rodiny s dětmi?

## 5.2 Příprava

Po zkušenostech z tvorby mého sólového bakalářského představení jsem usoudil, že nechci svou magisterskou práci dělat sám. Proces sólové tvorby byl pro mne velice stresující a nebýt mého skvělého vedoucího Tomáše Měcháčka, který se mnou strávil spoustu svého osobního času, nevím, zda bych ji dokončil. Pomohl mi si uvědomit, že divadelní tvorba, obzvláště komická, potřebuje více očí a více hlav. Proto jsem k tvorbě Johnny & Jenny přizval Ondřeje Holbu, jakožto režijní a tvůrčí spolupráci. Ondřejovu práci jsem sledoval v průběhu let a vždy jsem si cenil jeho schopnosti intelektuálního humoru, která si myslím vyváží mou tendenci k zemitějším vtipům. Dalším bonusem bylo, že Ondřej již díky spolupráci na projektu "Parazit" znal Michaelu Starou, která přijala mou nabídku hrát v mém představení. Michaelu jsem si vybral z několika důvodů. Prvním a nepopíratelným jsou její skvělé herecké schopnosti a kvality, dále fakt, že její pohybový projev je precizní a přesný, což je přímý protiklad mého roztěkaného a „ušmudlaného“ projevu. Tím máme možnost přinést na scénu rozdílnost, pakliže se pro ni rozhodneme. Michaeliny zkušenosti a nadání v tanci také pomohou při tvorbě a konzultaci pohybově zaměřenějších scén. Nezanedbatelnou roli hrál také fakt, že se s oběma jmenovanými léta znám a osobně si s nimi dobře rozumím, díky čemuž jsem se na tvorbu s nimi těšil.

Následoval úkol sehnání mobilních toalet od firmy JOHNNY SERVIS, jelikož jejich toalety se měly stát středobodem mého představení. Několikrát jsem tedy do firmy telefonoval, což se ukázalo náročnější než jsem čekal, ale nakonec se mi podařilo kontaktovat osobu, které jsem mohl vysvětlit svůj záměr. Po zaslání e-mailu s podrobnostmi a vysvětlením mé situace a omezeného rozpočtu jsem s nervozitou očekával verdikt. Jelikož jedna toaleta stojí kolem třiceti pěti tisíc, což jsem si nemohl dovolit, očekával jsem, že zde má zachodová story skončí. Odpověď však byla překvapivá, ve firmě souhlasili s nabídkou pronajmutí toalet výměnou za to, že je budu propagovat, včetně uvedení loga atp. Toalety jsem dostal téměř okamžitě na roční nájem za nula korun s podmínkou, že jakékoliv jejich poškození budu muset finančně kompenzovat, což vzhledem k jejich ceně nešlo brát na lehkou váhu. Z důvodu představy složité smlouvy o výpůjčce se školou a dalších tahanic kolem, jsem se rozhodl zariskovat a napsat smlouvu o pronájmu na vlastní osobu. Dalším z důvodů také bylo, že ve škole letos stejně skončím a pokud bych chtěl představení dále hrát, musel bych mít smlouvu na sebe tak či tak.

Dalším na seznamu příprav bylo vyřešit logistiku přepravy toalet a dalšího používaného materiálu. Vymyslel jsem, že toalety budu tahat na malém vozíku za rodinným autem, které vlastní rodiče, pronájem vozíku není drahý a v pozdější fázi mimoškolního hraní se dá zahrnout do nákladů za představení. Nejdříve jsem se bál, že manipulace toaletami bude těžká a náročná, k mému překvapení prázdné čisté toalety mnoho neváží a dají se posouvat silou jednoho člověka. Ve dvou se nám s Michaelou podařilo je dostat oknem do učebny školy, takže nakládání a skládání z tažného vozíku by neměl být problém. Veškeré ostatní rekvizity a kostýmy se dají uskladnit do auta, či toalet. Důležité je také zakoupení zámků na toalety, jak mě důrazně informoval jeden ze závozníků firmy JOHNNY SERVIS. Nestřežená toaleta je přeci jen toaleta a lidé ji využijí, ať stojí kdekoliv.

Z hudebního a zvukového hlediska jsem věděl, že budu používat reprodukovanou hudbu, tedy jsem počítal s tím, že si pořídím základní reprodukční systém a nebo jej budu vyžadovat od pořadatele akce.

### **5.3 Využití divadelní složky**

Přemýšlel jsem také, jaké divadelní složky tedy mám a jak s nimi mohu pracovat. Jednou z hlavních myšlenek při vymýšlení projektu bylo, aby představení nebylo příliš technicky náročné a dalo se hrát pokud možno na co největším množství veřejných prostranství, parků, zahrad, festivalů atd.



Rozhodl jsem se, že světla nebudou v mém balíčku divadelních složek. Vezmeme-li také v potaz, že představení je směřováno na akce pro rodiny s dětmi, které se většinou konají v odpoledních hodinách, nebylo by nikdy tolik tmy, abych potřeboval světla.

Scéna je také složitá otázka, jelikož si člověk většinou nemůže místo vybrat, prohlédnout v dostatečném předstihu či po své vůli upravit. Šlo mi o to, aby mé rekvizity a scénografie byly v rámci mezí snadno transportovatelné, jednoduché a nebylo jich přehršel. Jelikož mi jde o co největší využití potenciálu mobilních toalet Johnny a Jenny, další jiné rekvizity a scénografie by byly zavádějící a spíše by překážely soustředění diváka v již tak roztékávajícím prostředí jako je ulice. V jednoduchosti je síla.

Zvuk je z technických divadelních složek asi nejlépe přenositelný na veřejná prostranství, je potřeba pouze jakékoli reproduční zařízení, akustika, nástroje, kazeťák či jednoduchý reproduktor a třeba mobilní telefon. Již od začátku jsem věděl, že audio bude jedním z nejsilnějších tvůrčích prvků, hned po herci a scénografii mobilních toalet. Spolu s tím jaký má zvuk scénotvornou sílu a schopnost doprovázet jednání herce.

## **5.4 Žánr**

Od začátku mělo představení směřovat ke komediálnímu žánru. Původně jsem chtěl klaunérii s nádechem science fiction. V tomto plánu měly být toalety záchrannými moduly či kempingovými stany návštěvníků z jiné reality. Tomu odpovídalo i odění klaunů, které mělo barevně odpovídat toaletám. Růžová žena, zelený muž. V tomto případě by musela proběhnout dlouhá charakterová expozice objasňující a opodstatňující chování mimozemšťanů. Vysvětlení jejich logiky a jednání objasnit jejich vztah k toaletám. Trvalo by však nějakou dobu, než by na tuto hru diváci přistoupili a začali toalety vnímat jako vesmírná obydlí a jejich obyvatele jako mimozemšťany na pikniku. Výstavba příběhu by se pak točila kolem barevné odlišnosti obou návštěvníků, jejich vzájemnému vztahu a přístupu k publiku, jakožto neznámé entity. Tato varianta se však příliš podobala mým předchozím představením a po konzultaci s vedoucím práce mi došlo, že se nemůžeme vyhnout záchodu jako takovému a že jej tak divák vždy uvidí. Bylo by tedy chybou jej nevyužít. Museli bychom také složitě vysvětlovat, proč vesmírná obydlí vypadají zrovna jako toalety a tak podobně.

Proto jsem přišel s takzvanou "hybridní" variantou, kde by jeden herec, muž, byl normálním člověkem, který jde využít toalety. Při tom narazí na herečku,

kteřá by vřak byla onou řůzovou bytostí, kteřá se zabydlela na toaletách. Setkaly by se tedy oba světy, svět reality a svět nadpřirozena. Muř by vnímal toalety jako toalety a řenská bytost jako vesmírné loď. Dostali bychom to nejlepší z obou světů a udělali z toho příběh "krásky a zvíře" či "malé mořské víly", kde by se na konec muž stal také bytostí z jiné reality nebo by se řenská bytost stala člověkem a přijala život na zemi nebo by se tragicky jen role prohodily. Problém vřak nastává v dvojnásobném prodloužení vysvětlování dění na scéně, to jest popis toho, jakým způsobem jedná a přemýřlí člověk a jak na tu samou akci reaguje postava z jiné reality. Coř na maximálně čtyřicetiminutové představení pro rodiny s dětmi je příliš složitý a zdlouhavý proces.

Proto jsme nakonec přeřli na aktuální řešení a to prostředí "reálného světa" a "reálných postav", kdy postavy muže a řeny jsou lidé a prořivají lidské životy, toalety jsou toaletami a jejich proměny jsou vázané na lidskou akci. Kde hlavním řánrem je komedie s prvky klaunerie, slapstick, fyzického divadla a tance.

Hudebně jsem původně zamýřlel znovu oslovit ke spolupřáci hudebníka, kteřý vytvářel hudbu k mé bakalářské přáci, kdy skvěle dokázal vystihnout ambientní atmosféru prázdnoty vesmíru a podpořit tak hlubokou samotu v něm uvízlého cestovatele. Po delřím uvařování jsem vřak dořel k rozhodnutí, ře hudbu k tomuto představení budu volit spíše již složenou a známou, hudbu, kteřá sama o sobě nese již symbol jisté akce či události. Jako příklad můžeme uvést "Also sprach Zarathustra" od Richarda Strausse, kteřá se proslavila u lidí díky filmu "Vesmírná odysea 2001" a od té doby je u lidí asociována s vesmírem. Takto jsem se rozhodl z důvodu, ře se jedná o pouliční představení a ře jasně určující hudba nám pomůře rychle a přesně stanovit, o jaké nastavení scény se snaříme a jaká akce bude následovat. Dalřím z důvodů bylo, ře na ulici takzvaná "show musick" je více účinná a lépe přiláká řirří publikum.

Jelikoř se jedná o pouliční představení nesmíme zapomínat na diváka, kteřý je danému tvůřčímu procesu mnohem blíže než v klasickém divadle a je do něj chtě nechtě zapojen, řehoř hodlám také využít. Bud' interaktivní formou či jako již dřívě zmíněným hercem-rekvizitou.

## 5.5 Příběh

Současný příběh je o muži a řeně, jejichř životní linky se protnuly u toalet. Řena bez domova, unikající od nevydařeného partnerství, se během noci uchýlila před deřtěm a větrem do jedné z toalet. To vřak na začátku nevidíme, protože se k místu dostáváme až s příchodem muže. Přicházející muž chce využít pánskou

toaletu, ale ta je zavřená, chvíli tedy čeká, zda se uvolní, ale následně se rozhodne využít toalety dámské. Zkontrolujte stav toalety, zamkne ji univerzálním klíčem a chce udělat to samé u druhé, ale všimá si, že je stále obsazená. Ukáže se, že jsou dveře zaseklé a uvnitř je uzavřená osoba a to výše zmíněná žena. Muž, o kterém jsme mezitím zjistili, že je zaměstnanec firmy JOHNNY SERVIS, se ji snaží vysvobodit za pomoci různých technik a postupů. Během všemožných snah o osvobození, které končí přiskříplými prsty ve dveřích, přes promáčklou střechu a hovory skrze komín, po zamilované hlazení zdi toalety namísto ženiných vlasů, se konečně dostáváme k osvobození. Muž má jasný úkol: zajistit toalety a odvézt je. Žena nechce opustit nově nalezený domov. Vzniká konflikt, kdy se jeden druhého snaží odlákat od svého záměru, muž odvede pozornost ženy hrou, aby ji v nestřežené situaci vystěhoval věci ze záchodu, žena zase muže skrze hry nutí záchody odemknout, aby se mohla nastěhovat zpět. Hry lze chápat jako klaunské hry, kdy z naražení do stěny toalety, která vydá chřestivý kovový zvuk držáku na toaletní papír, se zvědavým prohledáváním a změnami intenzity nárazu, se rozehrává trampolínová show, do které se postupně ponoří obě postavy. Tím zapomínají na svůj spor a na fakt, že interagují s toaletami. Oddávají se hře do té doby, než přijde moment vystřízlivění a jeden či druhý využije situace ve svůj prospěch. Během těchto dalších a dalších výletů mimo realitu se postupně mezi postavami vytváří romantický vztah, kdy žena, která opustila svého muže, si připustí možnost se znovu zamilovat a láskou nikdy předtím nepolíbený muž, dělá první kostrbaté kroky na poli dvoření. Závěr zřejmě skončí happyendem, kdy muž a žena odcházejí spolu a nabízejí toalety okolním divákům.

V tomto stavu byl příběh před počátkem pandemie koronaviru, která zcela přerušila proces zkoušení, jenž je pro výsledné představení klíčový. Oproti své bakalářské práci se více snažím jít formou hledání materiálu a experimentování s objektem, nežli ustanovení a dogmatické následování jedné předem dané dějové linie, což mě v minulosti svazovalo a omezovalo. Proto se nebráním změnám a nejasnostem v aktuálním příběhu, hodlám jej nadále rozvíjet na základě materiálu scén, které budeme tvořit. Bohužel, v době tvorby této práce není další experimentování a zkoušení možné a popis představení proto nelze brát jako finální, ale spíše jako pracovní verzi.

## **5.6 Jaké znaky si nesou toalety**

V momentě, kdy začnete pracovat se scénou či rekvizitou, řešíte, co má scéna značit a jakým způsobem ji vystavět tak, aby podporovala váš záměr. Jak

jsem již uvedl v předchozích kapitolách, každá věc v sobě nese svou vlastní informaci a je důležité s ní počítat. Proto jsem při plánování řešil, jaké symboly a znaky se v samotných toaletách skrývají a jakým způsobem je můžeme utlumit či naopak umístit do popředí.

První, co přijde člověku na mysl a je zcela zjevné, že jsou to toalety, které jsou určeny k jistému účelu. Musíme si tedy uvědomit, že většina diváků bude od samého začátku tyto objekty vnímat jako něco špinavého, nehygienického a nevábného. Pakliže již podobné toalety v životě navštívili, tak se jim mohou vybavit jejich osobní zážitky a zkušenosti.

Dalším v pořadí je barva toalet, to jest světle zelená "JOHNNY" a růžová "JENNY". Tím výrobce jasně předvedl zaběhlé konvence, tedy že růžová je pro dívky a zelená pro chlapce. Připojeny jsou ještě napsané podnázvy: "...ladies choice" na růžové Jenny a "...the right choice" u zeleného Johnny. Touto jasnou intencí je tedy dáno, která je komu určena. Tím je vyobrazen další počet symbolů a znaků. Někteří lidé by nikdy nevstoupili na záchod určený opačnému pohlaví, ani kdyby se jednalo o krajní nouzi. Můžeme zde také připočítat určité společensky zaběhlé předsudky, že mužský záchod bude špinavější a více zapáchající. Přesto se oba záchody mimo barevnost a nápisy nikterak neliší, mají úplně stejnou výbavu a slouží danému účelu.

Trochu vzdálenější, již s fantazií více pracující, jsou podobnosti toalet s jinými objekty. Jako například s telefonní budkou, malým obydlím, sprchovým koutem atd. To však již předpokládá, že divák vkládá objektům jiný význam na základě jejich podobnosti. Normálně by nad objekty divák takto neuvažoval, ovšem fakt, že se objekty nacházejí na jevišti, může v některých z nich vyvolávat tento myšlenkový pochod. Potiskem a barvou toalet předurčili výrobci pohlaví, které jej bude využívat. Připočteme-li k tomu fakt, že herci jsou muž a žena a naše společnost má křesťanské kořeny, můžeme v obraze vidět biblický příběh Adama a Evy. Muž a žena přinášejí také další společensky zaběhlé předpoklady: lásku, konflikt, sex, počátek a již toaletami naznačenou rozdílnost genderu.

Toto a jistě mnoho dalších významů, si s sebou nesou dva záchody a dva herci. S těmito neodstranitelnými znaky se musí zacházet velice opatrně a tvůrce je musí mít neustále na paměti, protože i divák je má vědomě či podvědomě v mysli. To, jak s těmito znaky a informacemi naložíme, ovlivní divácké uspokojení nebo neuspokojení ze sledovaného představení.

Příklad Čechovovy pušky: z pušky která je na scéně přítomna, se musí do konce hry vystřelit. Divák rád vidí/slyší věci, které dobře zná. Rád se však také

nechává překvapovat, jakým způsobem mu tuto informaci předáme. Například divák jdoucí na žongléřské představení ví, co se zhruba bude odehrávat, protože žongléřská představení již viděl v různých provedeních. Vždy však vyhlíží, jakým novým způsobem ho žongléři překvapí či jakým novým způsobem předvedou své schopnosti.

Já osobně jsem věděl, že se chci vyvarovat povrchnímu a jednoduchému fekálnímu humoru. Třebaže je u některých lidí populární, nechci na něm stavět své představení. Avšak nezahrnout jej do představení třeba jen malou, chytrou a takřka neznatelnou formou, by bylo chybou. Lidé čekají, že se na takové scéně tento humor objeví. Nedat ho tam by bylo pro některé zklamáním. Překvapit je však mazaností a chytrostí, kdy a jak se takový vtip objeví, je to, co jim přináší požitek. Zároveň dojde k vyhovění oběma táborům publika.

## **5.7 Experimenty a manipulace s toaletami**

Prozkoumávání a experimentování s toaletami bylo hlavní náplní naší prvotní fáze na projektu. Zkoumali jsme, jakou silou a kterými částmi těla můžeme s toaletami manipulovat, jak je lze pokládat a rotovat, jak s nimi balancovat, jaké zvuky vydávají, co všechno vydrží, jaké části se dají rozkládat a skládat, co se dá kudy prostrčit, kudy lze dovnitř vidět a kudy ven, jak s toaletou manipulovat a nebýt přitom vidět, jak toalety komunikují navzájem, jak se s nimi dá tancovat a žonglovat, co nám toalety připomínají, co z nich jedním dokážeme udělat, jak lze zapojit diváka atd... atd... Zkrátka jsme je prolezli od komínu po nádrž a snažili se nic neopomenout.

Jako první bych začal fyzickou manipulací. Po několika dnech jsem našli všechny základní možnosti, jak jeden člověk dokáže s toaletou manipulovat. První zjištění bylo, že naprostá většina váhy prázdné toalety se nachází v základně nádrže, podstavce a samotného záchodu. Tato tři místa jsou jako jediná z tvrdého plastu, tedy nesou veškerou váhu oproti lehkým stěnám a střeše, které jsou z měkčího a tenčího plastu. Centrum veškeré váhy se tedy nachází velice nízko. Proto je snadné záchod posouvat a otáčet ve stojaté poloze a o to lehčí je jej svalit na jednu ze čtyř vybraných stran. Překlopení na střechu je fyzikálně nejtěžší. Ani jsme se o to ale nepokoušeli, jelikož plast střechy je velice měkký a vzhledem k tomu, že veškerá poškození platím, jsme se rozhodli tuto variantu oželeť. Navážení toalety na sebe je po prvotním momentu překonání rovnovážných sil velice snadné. Ve správné poloze jde toaleta balancovat jedním prstem ruky v úhlu kolem čtyřiceti pěti stupňů. Přesto toaleta navenek působí, že její váha je rozložena

rovnoměrně, proto se toto balancování zdá přihlížejícímu opticky náročnější, než ve skutečnosti je. Ani balancování na jednom ze spodních rohů toalety na pevném povrchu není tak náročné a vysilující, jak by se mohlo zdát a člověk přitom vypadá jako by tančil valčík se záchodem. Toaletu je možné si na sebe navázat a zvednout ze země při opoře všech čtyř končetin, přičemž ve finále člověk vypadá jako šnek. Zvednout toaletu do vzduchu jiným způsobem je však velice fyzicky náročné, jelikož veškerá váha se nachází v jednom místě přímo u země.

Přejdeme nyní k podrobnostem ohledně manipulace a herecké akce. Manipulujeme teď pouze s jednou toaletou. Mohl bych zde vyjmenovat a popsat všechny možné úhly pohledu a pozice jedné toalety, ale to by nebylo zábavné a táhlo by se to na desítky stran. Vyberu a popíšu pouze několik případů.

Překulíme-li toaletu na záda, tedy dveřmi vzhůru k nebi, dostáváme pozici "tank", kdy člověk uvnitř vypadá při odklopení víka jako tankista na vrcholu tankistické věže. Zadní stěna toalety teď slouží jako podlaha, zde však herec rozlévá a rozdává drinky, toaleta plní funkci baru a herec hraje baristu, jenž se opíjí a opíjí. Pak přistoupí druhý herec a začne zvedat toaletu i s baristou do vzpřímené polohy. První herec udržuje stále stejnou vzpřímenou polohu těla a toaleta se pohybuje kolem něho. Do toho se dveře, které jsou na pružině, začnou samy zavírat, až se úplně zavřou. Herec mizí v útrokách toalety, aby v následujícím momentě, kdy se toaleta plně vyrovná do vzpřímené polohy a narazí na zem svou vahou, vypadl na podlahu jako opilec, za kterým se samovolně s prasknutím zavřou dveře jako kdyby byl vyhozen z hospody. Herec i toaleta v rozmezí několika málo vteřin ztvárnili baristu za barem, vyhazovaného opilce a venkovní dveře baru. Oba tak prošli proměnou a jediné co k tomu stačilo, byla trocha herecké akce a jedno zvednutí záchodu.

Další příklad: položíme-li toaletu na bok tak, aby se dveře otevřely směrem k divákovi a svou vahou ležely otevřené na zemi, prostor uvnitř začne vypadat jako jednolůžkový pokojíček, například jako kapsulový hotel v Japonsku. Zavřeme-li však na moment dveře, přidáme hlas odpočítávající vteřiny ke startu, zapneme zvuk zažehávajících se motorů rakety a herec uvnitř toalety začne třást stěnami jako při startu rakety, máme odpal do vesmíru. Herec, teď již na oběžné dráze, otevírá poklop (dveře toalety) a my můžeme nahlédnout do stavu beztlíže v kokpitu rakety, v níž se herec pohybuje tak, aby onen stav v divákovi navodil.

Toto jsou dva příklady výsledků naší práce. Mohl bych pokračovat dále, ale bude lepší nyní popsat, jak jsem na tyto a podobné nápady přišel. Hlavním motorem byl "laboratorní" experiment, například v prvním případě, kdy šlo

o pokusy, jak lze s toaletou hýbat, jestliže je druhý herec uvnitř či na toaletě. V druhém případě šlo o improvizaci v předem dané poloze toalety.

Přidáme-li na scénu druhou toaletu, možnosti různých seskupování a situací se nám násobí. Vzniká zde také komunikace mezi dvěma toaletami. Vezeme si například jednu ze scén, když se žena a muž hádají a soupeří o to, kdo bude mít větší území a čí toaleta bude uprostřed. Přetahování a posunování zde graduje a začínají padat první facky a štouchance, ale ne mezi herci. Namísto na svém protějšku herci vybíjejí svůj vztek na toaletě protivníka a předhánějí se v síle a zákeřnosti úderů pod pás atd. Když ale muž namísto toalety uhodí ženu, v tu ránu klaunská hra opadá a přichází vystřízlivění a realita. Žena odchází se skrýt za svou toaletu, ale ještě předtím ji za sebou pootočí, jako kdyby za sebou práskla dveřmi. Muž neví co dělat, a proto se zavře do své toalety uprostřed jeviště. V ten moment na jevišti zůstávají pouze toalety, které spolu komunikují. Dominantní, avšak tupě vyhlížející toaleta muže uprostřed jeviště, a stranou šikmo pootočená toaleta ženy plačící/uražená v koutě. Na tuto scénu může navázat loutková komunikace objektů, kdy herečka ženy manipuluje s toaletou zezadu a herec ovládá svou posuny zevnitř. Tak může vzniknout dialog dvou partnerů po hádce a jejich usmiřování, jen díky pouhých posunů toalet, aniž by herci byli vidět. Tímto bych chtěl ukázat, že i když je jednajícím vždycky herec, přesto může být objekt (tj. toaleta) jeho doplňujícím podcharakterem. Může jít také o alternativní příběh dvou toalet, jenž se odehrává uvnitř příběhu dvou lidí.

Ukázal jsem zde některé příklady akcí a jak jsem k nim došel. Pro mou práci nastává teď nejzásadnějším a nejaktuálnějším problémem to, jak jednotlivé scény propojit příběhem a jakým způsobem udržet hladký chod prolínání scén a vznikání klaunských her, aby v představení nevznikaly zbytečné přesuny toalet a pohyby pro pohyb. V posledním příkladu můžeme vidět první náznaky propojení a prolínání scén a symbiózu mezi hercem a loutkou. Věřím, že se nám období koronavirové epidemie podaří překlenout a zdárně toto představení dokončit.

## **Závěr**

Tato práce se zabývala vztahem herce a objektu, jejich vzájemnou interakcí a ovlivňováním. Zabývala se tím, jak herec svým jednáním mění znak konkrétního objektu a jak objekt ovlivňuje a dotváří charakter herce. Dále v ní bylo ukázáno, jakým způsobem autor využil nabyté znalosti a zkušenosti při tvorbě autorského představení.

V úvodu byly položeny otázky, zda je možné z objektu vytvořit charakter, zda může na jevišti koexistovat charakter herce a hercem vytvářeným charakter objektu. Zda jsou si rovnocennými partnery. Dále byla vznesena otázka, co vše je možné přes jeden objekt komunikovat, do jaké míry můžeme proměnit vnímání objektu v očích diváka a do jaké míry objekt samotný určuje, o čem se bude hrát.

Na praktickém popisu vzniku autorského představení práce jsem ilustroval postupy zkoumání a experimentování s objektem. Uvedl jsem myšlenkové procesy, proč a jak jsem dané postupy volil a aplikoval.

Dospěl jsem k závěru, že herec jednáním s objektem utváří svůj charakter, stejnou měrou však může utvářet charakter objektu. Herec zde má dominantní postavení, přesto však objekt může do jisté míry utvářet charakter hercovy postavy, bez hercova přičinění, pouze na základě aktuálního postavení a znaku/symbolu. Herec je schopen v divákovi proměnit vnímání daného objektu, nikdy však nemůže objekt plně zbavit primárního určení. Skrze objekt je možné komunikovat takřka cokoliv a příběh není závislý na daném objektu, je však dobré brát v potaz jeho předurčené vlohy k vyprávění určitých příběhů. Věřím tomu, že herec i objekt jsou schopni koexistovat na scéně s vlastními charaktery, vzájemně rozvíjet a dotvářet své příběhy.

V práci je popsán praktický tvůrčí proces autorského pouličního představení dvou herců a dvou praktických konkrétních objektů denní potřeby. Představení v momentu odevzdání diplomové práce nebylo hotové z důvodů pandemie koronaviru.



## Seznam použité literatury a pramenů

Vít Gvoždíak, *Základy sémiotiky 1*, Olomouc: Univerzita Palackého, 2014.

Marcel Danesi, Paul Perron, *Analyzing Cultures: An Introduction and Handbook (Advances in Semiotics)*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1999.

Jiří Černý, Jan Holeš, *Sémiotika*. Praha: Portál 2004.

Mária Šišková, *Objekt ako znak, symbol v detskom divadle na príklade inscenácie: Z tieňa do svetla*. Bakalářská práce, Bratislava: DF VŠMU, 2013.

Miroslav Petříček, „Gilles Deleuze: Filosofie ve jménu života“, in Gilles Deleuze, *Logika smyslu*. Praha: Karolinum, 2013.

Jindřich Honzl, *K novému významu umění: divadelní úvahy a programy 1920-1952*, Praha: Orbis, 1956.

Ctibor Turba, *Herec a objekt*, in Acta Academica '93: Bulletin pro teoretickou a vědeckou činnost AMU. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 1996.

Petr Grigor'jevič Bogatyrev, *Souvislosti tvorby: cesty k struktuře lidové kultury a divadlo*, Praha: Odeon, 1971.

Terry Pratchett, *Barva kouzel*, Praha: Talpress, 1993.

Petr Pavlovský, *Základní pojmy divadla - Teatrologický slovník*, Praha: Libri, 2004.

Patrice Pavis, *Divadelní slovník*, Praha: Akademie múzických umění, 2003.

## Přílohy

### Příloha č. 1 – Obrazová dokumentace



[1] Hraní na zahradní slavnosti - ranní rozcvička.



[2] Hraní na zahradní slavnosti - úklid.



[3] Hraní na zahradní slavnosti – první setkání.



[4] Hraní na zahradní slavnosti - piknik.



[5] Hraní na zahradní slavnosti – odhoz svatební kytice.



[6] Zkoušení – balancování.



[7] Zkoušení – rovnováha.



[8] Zkoušení – kombinace toalet.



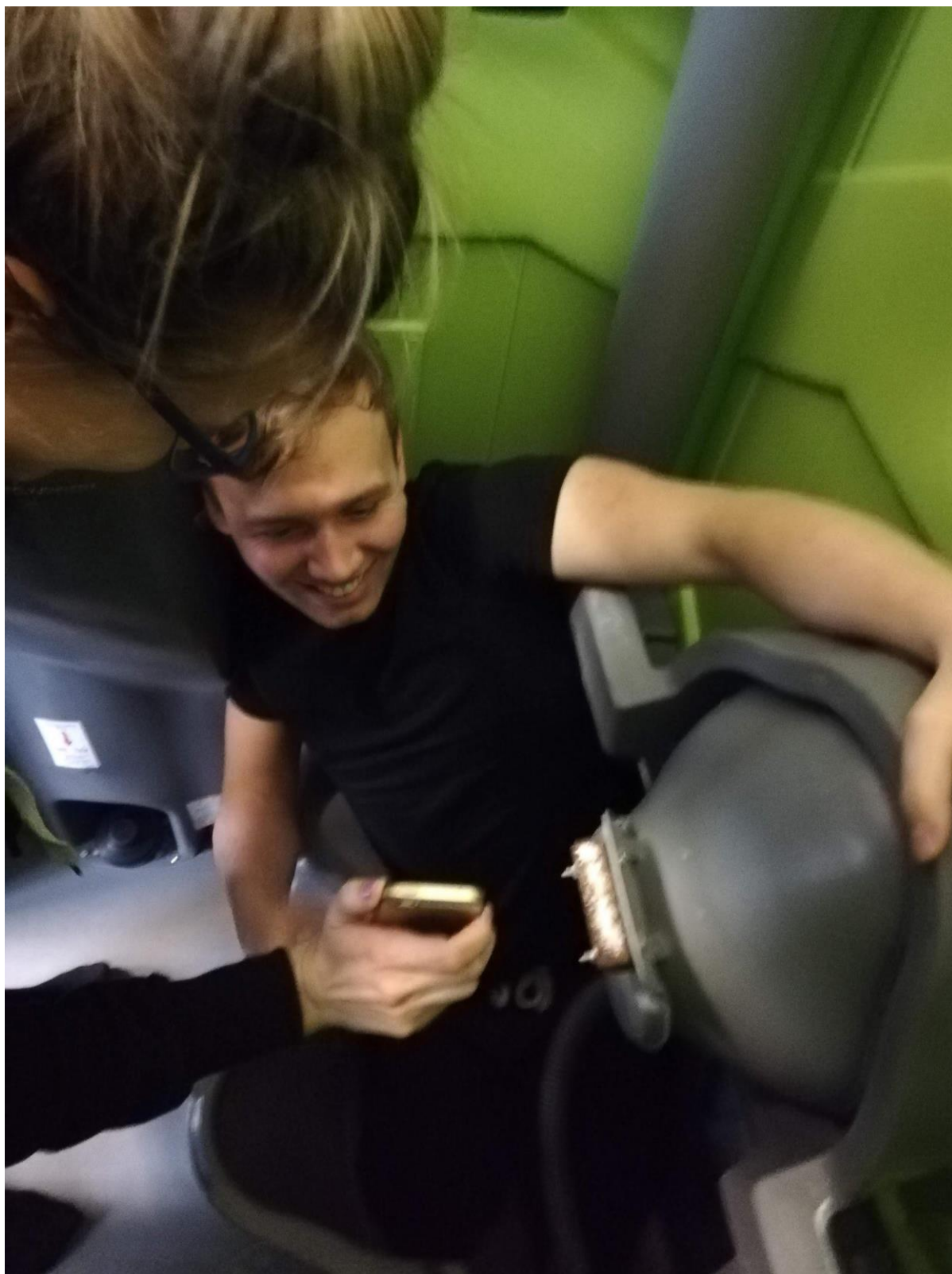
[9] Zkoušení – kombinace toalet jiný úhel.



[10] Zkoušení – experimentování na téma vlak/traktor



[11] Zkoušení – experimentování na téma vlak/traktor



[12] Zkoušení – testování, zda se člověk vejde do nádrže



## **Příloha č. 2 – Seznam obrazové dokumentace**

- [1] Hraní na zahradní slavnosti - ranní rozcvička.
- [2] Hraní na zahradní slavnosti - úklid.
- [3] Hraní na zahradní slavnosti - první setkání.
- [4] Hraní na zahradní slavnosti - piknik.
- [5] Hraní na zahradní slavnosti - odhoz svatební kytice.
- [6] Zkoušení - balancování.
- [7] Zkoušení - rovnováha.
- [8] Zkoušení - kombinace toalet.
- [9] Zkoušení - kombinace toalet jiný úhel.
- [10] Zkoušení - experimentování na téma vlak/traktor.
- [11] Zkoušení - experimentování na téma vlak/traktor.
- [11] Zkoušení - testování zda se vejde člověk do nádrže.