

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**DIVADELNÍ FAKULTA**

Dramatická umění

Režie-dramaturgie alternativního a loutkového divadla

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**Titulky a jiné podoby psaného textu jako součást scénického  
znakového systému**

**Jan Froněk**

Vedoucí práce: doc. MgA. Jiří Adámek, Ph.D.

Oponent práce: doc. MgA. Jiří Havelka, Ph.D.

Datum obhajoby: 13.6. 2022

Přidělovaný akademický titul: BcA

Praha, 2022

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**THEATRE FACULTY**

Dramatic arts

Direction-dramaturgy of alternative and puppet theatre

**BACHELOR THESIS**

**Captions and other forms of written text as part of a theatrical sign system**

**Jan Froněk**

Supervisor: doc. MgA. Jiří Adámek, Ph.D.

Opponent: doc. MgA. Jiří Havelka, Ph.D.

Date of defense: 13.6. 2022

Academic degree to be obtained: BcA

Prague, 2022

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Titulky a jiné podoby psaného textu jako součást scénického znakového  
systému

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.

## Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

[illegible]

## **Abstrakt**

V této bakalářské práci zkoumám možnosti využití titulků jako součásti koncepčního řešení divadelní inscenace. V první části práce vycházím z divácké zkušenosti z inscenace *Orlando*, viděné v rámci *Pražského divadelního festivalu německého jazyka*, která byla impulzem ke zformulování poznatků o vlastnostech divadelních titulků a jejich potenciálu být použity jako umělecké médium. V praktické části práce pojednávám o vlastních zkušenostech z experimentů s divadelními titulky. Skrze reflexi tvůrčího procesu své klauzurní inscenace *Closed in captions* poskytuji konkrétní příklady principů, v nichž jsou titulky použity jako klíčová složka. V závěru shrnu nová témata, která jsem ve své tvorbě s titulky objevil na základě sepsání této práce a určil si je jako cíle dalšího výzkumu.

## **Abstract**

In this bachelor's thesis, I explore the possibility of using captions as part of the conceptual solution of a theatrical production. In the first part of the work I write about the experience as a spectator of *Orlando*, a production seen at the Prague German Language Theatre Festival on basis of which I formulated an understanding of the properties of theatrical captions and their potential to be used as an artistic medium. In the practical part of the work I discuss my own experience experimenting with captions in theatre. Through the reflection of the creative process of my final production *Closed in captions*, I provide examples of the principles in which captions are used as a key component. In the last chapter, I will summarize the new topics that I discovered upon finishing this thesis and identify new goals for further research.

## Obsah

1. Úvod .....	9
2. Titulky v hlavní roli: omylem .....	11
2.1. Mezi čtenářstvím a diváctvím .....	11
2.2. Rytmus, vizualita a chování textu .....	14
2.3. (De)synchronizace titulků a herecké akce .....	17
3. Titulky v hlavní roli: záměrně .....	22
3.1. Kdo jsou titulky? .....	22
3.2. Titulky v opozici .....	26
3.3. Divadelní práce s procesem čtení textu .....	27
4. Closed in captions .....	28
4.1. Prolog – titulky jako scores .....	28
4.2. Mezi (první, třetí a pátá část) .....	29
4.3. Tečka/míček (nebo ani jedno) .....	32
4.4. Věty .....	33
4.5. Prázdná struktura .....	35
5. Závěr .....	37
6. Použitá literatura .....	39
7. Internetové zdroje .....	40

## 1. Úvod

Na festivalu *Proces 021* jsme spolu s herečkou Antoníí Rašilovovou uvedli klauzurní projekt *Closed in captions*, který byl výsledkem mého dosavadního zkoumání využití titulků jako součásti koncepčního řešení divadelní inscenace. Potřeba pracovat s titulky vyplynula z mého zájmu o experimentální poezii během pandemie v letech 2020 a 2021. Schopnost experimentálních básní zpřítomnit a aktivizovat procesy vnímání recipienta pro mě byla jedním ze způsobů, jak se vypořádat s pocitem otupujícího bezčasí té doby. Po návratu k prezenční výuce jsem věděl, že se chci experimentální poezií nechat dále inspirovat i ve své divadelní tvorbě. Nedovedl jsem si však představit, že bych hereckou akcí zcela nahradil její psanou podobu, která pro mě obsahuje tak významnou čtenářskou svobodu a intimitu.

Výchozí impulz jsem našel při návštěvě německojazyčné inscenace *Orlando*, kde se objevoval překlad do českého jazyka v titulcích. Na základě této divácké zkušenosti se fascinace možnostmi využití titulků propojila s mým zájmem o práci s experimentálními texty, a začaly tak vznikat první nápady na praktické divadelní využití tohoto propojení.

V první části práce chci čtenáře seznámit s postřehy o vlastnostech divadelních titulků, které vznikly na základě mé divácké zkušenosti z inscenace *Orlando*. Obsahem je také hledání využití těchto vlastností pro experimentální práci s textem. Vzhledem k nedostatku literatury zabývající se přímo uměleckým využitím titulků se v této části odkazuji zejména k tvorbě divadelního režiséra a pedagoga Jiřího Adámka a k jeho habilitační práci „*Šum a chvění*“ zabývající se tématem reflexe diváckého vnímání jako součásti divadelního díla. Další souvislosti s jednotlivými vlastnostmi titulků jsem našel například v textech Heinera Goebbelse, Bertolta Brechta nebo Jiřího Valocha.

Druhá část práce je věnována reflexi procesu praktického zkoumání titulků od prvních tvůrčích experimentů a ohledávání specifik práce s titulky po postupné nacházení funkčních principů jejich využití. Součástí praktické části je také rozbor jednotlivých částí inscenace *Closed in captions*, z nichž každá obsahuje svou vlastní metodu práce s titulky.



Práce s titulky se pro mě po návratu k prezenčnímu studiu stala obrovským zdrojem inspirace. Rád bych se jejich výzkumu a experimentování s nimi věnoval i nadále a věřím, že z reflexe mých praktických pokusů i teoretických úvah na ploše této práce vzejdou nové nápady a impulzy k dalšímu zkoumání. Čtenáře bych chtěl provést svou dosavadní cestou v této oblasti, a tím mu představit možnosti, které práce s titulky nabízí.

## 2. Titulky v hlavní roli: omylem

V roce 2021 jsem navštívil několik zahraničních produkcí v rámci *Pražského divadelního festivalu německého jazyka*. Na představení *Orlando*, přivezené ze *Staatstheater Hannover* do budovy pražského divadla *Komedie*, jsem dorazil ihned po workshopu vedeného Jakubem Maksymovem, kde jsme se zabývali možnostmi využití textových partitur v divadelní tvorbě. Vycházeli jsme z díla *Water Walk* (1959) od Johna Cage a z tvorby skupiny Fluxus.

Během workshopu jsme intenzivně a dlouze hovořili o performativních možnostech psaného textu. To způsobilo, že jsem si během následné recepce představení *Orlando* mnohem více všiml veškerého psaného textu, který se na jevišti objevil. V tomto případě se přirozeně jednalo zejména o překlad textu divadelní hry zobrazovaný v titulcích. Inscenace *Orlando* s titulky nepracuje žádným inovativním způsobem. Jednalo se tedy o naprosto běžné, konvenční využití titulků, kterému jsem pod vlivem svého individuálního diváckého rozpoložení věnoval zvýšenou pozornost. Sledování titulků a jejich provázanosti s celou divadelní událostí přineslo poznatky, které se později staly impulzem k mému praktickému divadelnímu průzkumu možností využití titulkovacího zařízení.

### 2.1. Mezi čtenářstvím a diváctvím

Zřejmé, ale přesto důležité, bylo uvědomění, že divák, který neovládá jazyk divadelní produkce vyhledává titulky ihned po začátku představení (někteří jejich umístění dokonce podřizují výběr místa v hledišti). Jakmile se však ubezpečí, že jsou titulky ve viditelné pozici, přestává k jejich přítomnosti na jevišti přistupovat jako k součásti divadelního díla. Divák chce titulky v ideálním případě vnímat zcela pasivně, jakoby mimochodem, aby co nejméně rušily prožitek z divadelního zážitku a divácká zkušenost, aby tak byla co nejbližší zkušenosti diváka, který původní jazyk divadelní produkce ovládá. Je však možné přiblížit se skrze titulky ke stejnému způsobu vnímání, jakým recipuji dílo bez titulků? Nejedná se o úplně jiné znakové systémy, které nám obsah díla zprostředkovávají, a tudíž o dvě naprosto odlišné divácké zkušenosti?

Herecký hlasový projev je v západním divadelním kontextu nejběžnějším způsobem jevištního zpracování textu. Pro účely této práce zvolím rozdělení recepce mluveného slova do dvou vrstev - formální a sémantické. Mluvený projev se do našeho sluchového ústrojí dostává primárně formálními zvukovými charakteristikami hlasu jako je intonace, rytmus, délka apod. Teprve na základě schopnosti přijímat tento zvukový materiál můžeme začít s dešifrováním jeho sémantického obsahu. Máme-li znalost jazyka, ve kterém je mluvená podoba slova sdělována vnímáme tyto dvě vrstvy téměř neoddělitelně. Pokud však znalost tohoto jazyka chybí, dochází ke ztrátě možnosti recepce sémantické vrstvy, a divák je odkázán čistě na vrstvu formální.

Titulky do cesty slova od úst herce k uchu diváka vstupují významným způsobem. Při snaze o sémantické porozumění textu se divák musí chopit pomocného média, kterým jsou titulky. Chce-li divák pomocí titulků poznat význam zvuku, který k němu proniká, musí změnit své vnímání z nastavení na znakový systém divadla, do nastavení na znakový systém psaného textu. Tato změna však musí probíhat opakovaně a divák se tak musí neustále proměňovat ve čtenáře a následně zpět v diváka.

Divadelní režisér a pedagog Jiří Adámek ve své habilitační práci s názvem „*Šum a chvění*“ uvádí, že „(...)divadelní dílo je v porovnání s jinými uměleckými druhy obzvláště komplexní - obsahuje velké množství různých typů znaků, které jsou všechny ve stejnou chvíli určeny ke „čtení“.“ (Adámek, 2020, s. 4) Tím, že na jevišti použijeme psaný text, vkládáme do divadelního díla další komplexní znakový systém, který je však většině lidí bližší a srozumitelnější než ostatní součásti divadelního znakového systému. Pokud na titulky při tvorbě inscenace nebudeme nahlížet jako na součást divadelního díla, hrozí tím, že budou ostatní znaky textem oslabeny. Tuto skutečnost lze vyvodit i z textu divadelního teoretika Jiřího Veltruského: „*Divadlo je osobitý znakový systém, na němž se podílí řada jiných znakových systémů (jazyk, obraz, socha, stavba, hudba, gesto atd.), ale který je od nich všech odlišný. Každý z těchto systémů (...) se ocitá v konfliktu se všemi ostatními. Ale zároveň v kombinaci s ostatními znakovými systémy nabývá v divadle každý druh znaku nových rysů, které nemá sám o sobě, mimo divadlo.*“ (Veltruský, 2016, s. 237) Divadelní režisér Heiner Goebbels se ve své přednášce „*Estetika nepřítomnosti*“ zabývá střetem různých uměleckých forem. Hovoří o tom, že ke každé formě se recipient vztahuje jiným způsobem a v průběhu recepce díla mezi nimi individuálně přesouvá priority: „(...)při

*souběžnosti prostředků to většinou bývá tak, že se rozhodujeme, co vnímat, a co ne: samozřejmě existuje možnost individuálně virtuózně „přeskakovat“ mezi médii, ale ve výsledku buď rozumíme textu a hudbu prostě přijímáme, nebo vytěsníme význam slov, abychom prožili znění a rytmus jazyka doprovázeného hudbou, či se pokoušíme dešifrovat obraz atd.“ (Goebbels, 2021, s. 214)*

V nutnosti rekonfigurovat své vnímání na dva různé znakové systémy vidím velice podstatnou vlastnost titulků, kterou často přehlízíme kvůli jejich konvenci a účelnosti. Je naprosto běžné, že je v divadelní inscenaci význam slova provázán s jevištní akcí (ilustrativně, metaforicky, atp.). Například jedna postava řekne svou repliku a druhá postava na ni zareaguje gestem. Pro diváka, který neovládá jazyk divadelní produkce, je význam rozdělen rovnoměrně do čtenářské zkušenosti, která mu poskytne jednu část informace, a do divácké zkušenosti, která ve spojení se čtenou informací opodstatní dění na jevišti. Nutnost zapojit čtenářské schopnosti, aby mohlo diváctví následovat inscenační záměr tvůrců je podle mého názoru podstatným jevem, při kterém titulky významně zasahují do divácké zkušenosti. Možnost koncepčního využití tohoto zásahu do diváckého vnímání, způsobeného přechodem mezi čtením textu a sledováním jevištní akce naznačuje Jiří Adámek dále ve své habilitační práci:

*„...mohl jsem si ověřit, jak náročné je přeskakování mezi odlišnými mody vnímání. V dosti frustrující podobě to známe z festivalových produkcí, při kterých se snažíme udržet kontinuální vjem navzdory přelétávání zraku mezi titulky a akcí na jevišti. Tam se ovšem jedná o kompromis, který s promyšlenou koncepcí nemá nic společného. Je otázka, zda by se tohoto typu frustrace nedalo při práci s diváckým vnímáním někdy v budoucnu záměrně využít.“ (Adámek, 2020, s. 45)*

Mluvíme-li o titulcích jako o nástroji, který propojuje jevištní akci a psaný text, jedná se o propojení v jádru velice neorganické, a jak píše Adámek - někdy i frustrující. I z pohledu scénografie jsou titulky zpravidla drastickým zásahem do vizuálního konceptu inscenace. Svou funkčností ovšem téměř vždy převáží pochybnosti o estetickém narušení výtvarné složky díla. Titulky bývají skoro až násilně vrženy na scénu z čistě praktických důvodů. Vzniká tím však možnost přestat je na jevišti „trpět“, a přistoupit k nim jako k relevantnímu scénickému znaku. Tím, že se z jejich přítomnosti na jevišti postupem času stala konvence, vznikají zároveň cesty jak ji

konceptně využít. Nalézt v ní témata a formální principy, které lze samostatně kreativně rozvíjet.

## 2.2. Rytmus, vizualita a chování textu

V předchozí části jsem nastínil rozdíl ve zprostředkovávání významů slov skrze jejich mluvenou a čtenou formu. Titulky do sdělovacího procesu kromě nutnosti přecházet mezi kódy vnímání vstupují ještě dalším svým specifikem. Během čtení je běžné téměř ve stejný okamžik vnímat grafické znaky z nichž se slovo skládá a význam, který utvářejí. Pokud text neporušuje žádná konvenční očekávání (například pokud není záměrně prezentován v absurdní nečitelné rychlosti nebo není zvolen nějaký nestandardní font), divák jej vyhodnotí jako běžný text, jehož význam není předem interpretován formou. Zde je velký rozdíl mezi slovem vyřčeným hercem. To k nám dorazí v určité zvukové kvalitě, která ovlivňuje význam slova a je většinou interpretačním záměrem tvůrců. Využití této rozdílnosti v praxi zachycuje Jiří Adámek v popisu své divácké zkušenosti z Paříže:

*„Rafinovaněji zapojil čtení režisér Anatolij Vasiljev do své pařížské inscenace hry Heinerja Müllera, Médeia materiál (2001). Müllerova parafráze antické báje vychází na šest tištěných stránek, s výjimkou úvodu a závěru se jedná o monodrama. Vasiljev nejprve nechal celý text, odstavec po odstavci, promítnout na plátno. Nám divákům nezbylo, než se usebrat a pustit se do čtení. Odstavce se střídaly v takovém tempu, že nebylo možné ani na okamžik ztratit pozornost.*

*Až poté vstoupila na scénu herečka Valérie Dréville. Naše obeznámenost s textem umožnila, aby jej zpracovala do polo artikulovaných, nesrozumitelných skřeků. Snad se tu režisér zároveň pokusil vystavět určitou analogii k situaci diváka v Athénách, jemuž byla mytologická předloha předváděných tragédií známa předem.“* (Adámek, 2020, s. 44)

Podle poskytnutého popisu inscenace vytvořil režisér Anatolij Vasiljev situaci, kde se konvenční způsob předkládání textu divákům v titulcích setkává s jeho následným nekonvenčním zinscenováním. Využil tedy možnosti minimálního interpretačního zásahu do textu ke čtení a poté maximálního interpretačního zásahu do textu v jeho jevištním zpracování. Titulky se tak staly jedním ze zásadních scénických znaků. Byla jim svěřena celá úvodní část představení. Kromě toho, že byla

jejich přítomnost zvýrazněna a diváci byli vedeni k jejich aktivní recepci se však titulky jako takové v představení *Médeia materiál* nechovaly nijak překvapivě. Ve formální podobě jejich prezentace nebyl vložen interpretační úmysl (například zvýrazněním slov, barvou písma, pořadím slov apod.). Diváci se tak mohli soustředit na utváření vlastního postoje k obsahu slov, která se v titulcích zobrazovala. Je však otázkou, do jaké míry ovlivňuje nezaújatost a svobodu čtenářské zkušenosti i ta nejzákladnější formální vlastnost titulků, jako je rychlost střídání jednotlivých textových ploch. Jiří Adámek v popisu naznačuje, že rychlost textu byla celkem vysoká a je tak velice pravděpodobné, že ne každý divák byl schopen zachytit sto procent slov.

Proces recepce textu se většinou vyznačuje tím, že má čtenář možnost zastavit se u vět, které chce lépe pochopit, přečíst si znovu stránku, u které nebyl pozorný, věnovat potřebný čas tomu, aby si z textu odnesl co potřebuje a následně si jeho obsah svědomitě a kriticky interpretoval. Neexistuje jedna univerzální rychlost četby a situace, ve kterých je jí z utilitárních důvodů potřeba dosáhnout ve mně vyvolávající skličující pocity. Známe to například z reklamních obrazovek a LED billboardů, kde chaoticky problikávají texty cílené jen na přehlcní recipienta touhou po produktu.

Zdá se tedy, že i v inscenaci *Médeia materiál* je míra čtenářské svobody narušována vnější okolností, kterou čtenář nemůže ovlivnit. V této formě společného čtení titulků je pravděpodobné, že někteří diváci začnou pochybovat o své schopnosti číst dostatečně rychle, někteří možná zase uvidí v rychlosti titulků promyšlenou souvislost s koncepcí inscenace. Lze však předpokládat, že pokud titulky v inscenaci poruší svou konvenci, začnou být pro diváky významnější jejich formální aspekty, kterým normálně není věnováno příliš pozornosti, jako je například v tomto případě rychlost titulků.

Představme si případ, kdy se na jevišti nevyskytuje nic jiného než titulky a divácká pozornost je tedy věnována výhradně jim. Během kolektivního čtení titulků v divadelním prostoru se informace vizualizovaná v textu pohybuje v určitém rytmu, čímž technicky nabývá performativních vlastností. Těmto vlastnostem však diváci vědomě nekladou téměř žádnou pozornost, pokud na ně není upozorněno porušením očekávané konvenční funkce titulků. Jiří Adámek píše:

*„...pokud se má dostat do hry vnímání jako takové, je nutné dezautomatizovat prvky, k vnímání určené. Nestačí překvapit zvratem v ději, je nutné rozbít samu konvenci,*

*kteřá nás nutí rozumět dění na scéně jako souvislému příběhu. Jakmile diváka vede souvislý, sdělný příběh, už se jeho pozornost stěží přesune na jednotlivé slovo, na ústa která je vyslovují, na gesto vytržené z kontextu.“* (Adámek, 2020, s. 5)

Podobný způsob uvažování lze vztáhnout i na konvenci titulků. Když dojde k narušení očekávání, divák a čtenář v jedné osobě pak může začít jinak vnímat obsah textu, formu jeho prezentace, samotnou materii textu a to jak se tyto roviny vzájemně ovlivňují.

Téma vztahu čtenářství a diváctví, nebo diváctví textu je často přítomno v linii experimentální poezie, která *„stojí na pomezí výtvarného umění a literatury a bývá dnes označovaná jako „vizuální poezie“.*“ (Krátká, 2016, s. 7). Jedním z autorů vizuálních básní, kteří se přímo vztahem čtenářství a diváctví zabývají je Jiří Valoch, který v poznámkách ke své tvorbě píše:

*„Mé nesémantické strojopisné básně jsou „básně na dívání“, vizuální básně se sémantickými elementy jsou „na čtení a dívání“, ale vizuální percepce je pro oboje nezbytná. **Mohou** být „čteny“, tj. vnímány postupně v řádcích, jak vznikaly, ale **musejí** být vnímány také vcelku, jako pole vizuálních vztahů a vazeb.“* (Valoch, 1993, s. 15)

Vizuální básně „na čtení a dívání“ i „básně na dívání“ mohou být velmi plodným zdrojem inspirace pro kreativní využití titulkovacího zařízení. I titulky mohou obsahovat texty určené pro vnímání *vcelku, jako pole vizuálních vztahů a vazeb*. Zobrazením textů bez sémantických elementů v titulkovacím zařízení je možné upozornit na formální vlastnosti titulků, jako je rytmus a vizualita. Heiner Goebbels ve svém textu *„Pulz a zlom“* píše: *„teprve tam, kde selhává sémantické porozumění, se veškerá pozornost zaměřuje na zvuk, melodii a rytmus řeči, na její akustické vlastnosti. A právě tyto dojmy jsou trvalé.“* (Goebbels, 2021, s. 61)

Texty jsou v titulcích prezentovány nejen v prostoru, ale i v čase. Sám jsem si při přípravě klauzurní inscenace *Closed in captions* mohl ověřit, jak je významotvorné, když některá slova ukazujeme déle než jiná, nebo jednu větu složíme postupným zobrazením jednotlivých slov, zatímco jiná věta se objeví ihned celá. Vznikají tím mezi slovy vztahy. Texty ožívají. Dokonce se začínají nějak *chovat* (často nečekaně). Myslím, že možnost dát textu významotvorný průběh v čase a prostoru je rozměr,

kterým mohou titulky na vizuální poezii navázat (nebo možná na jejím základě vytvořit oblast novou).

Konceptuální umělec, performer a malíř Václav Stratil, který se mimo jiné zabývá propojením výtvarného umění s textem, v rozhovoru ke své výstavě s názvem „Rožhovor“ z roku 2015 odpověděl na otázku „Odkud se tvé nové texty berou?“ takto:

*„(...) mé texty hodně vycházejí z hudby. Hudba má rytmus, hudba má melodii a já se snažím, aby tyto výrazové prostředky měly také mé texty. Jde mi především o to, aby text zněl, aby nějak vypadal. Aby měl svůj kostým. To znamená, že série textů je módní přehlídka, kde se divák musí mít na co dívat. Není ani tak důležité, aby obsah byl patrný na první pohled, ten může být skrytý, ale dohromady musí tvořit souzvuk. Vizualita, souzvuk, deformace.“ (Stratil, 2015)*

Stratil zde mluví o rytmozování a okostýmování textu tištěného či psaného, tedy textu statického, což je zcela jistě náročnější úkol než dosáhnout toho samého u textu promítaného digitálně, s možností pohybu a proměnlivé vizuality. Přesto si myslím, že lze tento citát vnímat téměř jako nabídku, jak pracovat s možnostmi, které se v digitální prezentaci textu na jevišti skrývají. V kontextu divadelních titulků může Stratilův záměr okostýmovat a rytmozovat text dostat až překvapivě doslovný význam.

Titulky vznikly jako nástroj pro překonání komunikačních bariér. Jako médium umožňující komunikaci díla s divákem, který mu z různých důvodů nemůže plně porozumět. Při podrobnějším pohledu na jejich formální vlastnosti lze však konstatovat, že samy obsahují dostatečný performativní potenciál k tomu, aby se staly komunikující divadelní složkou, a ne jen prostředníkem komunikace jiných složek.

### **2.3. (De)synchronizace titulků a herecké akce**

Vzhledem k tomu, jaký důraz jsem kladl na přítomnost titulků během své recepcí představení *Orlando*, začal jsem si postupně všímat různých kuriozit s nimi spojených. Nejzajímavější pro mě byly momenty, kdy se osoba v technické místnosti, která titulky přepíná (animuje), dopustila chyby. Jednou z těchto chyb bylo, že na titulkovacím zařízení zůstala zobrazena jedna replika, i když herecký projev pokračoval dál a stále se tak vzdaloval od repliky v titulcích. Jedná se o časté nedopatření, které



zná téměř každý, kdo někdy navštívil divadelní produkci s překladem v titulcích. Divák, který neovládá jazyk divadelní produkce, je v okamžiku odstřižen od možnosti porozumět obsahu slov. V momentě kdy k tomu dojde, se titulcům dostane mnoho divácké pozornosti v podobě očekávání, napětí a frustrace. Najednou je pro diváky neznalé jazyka divadelní produkce nemožné nerušeně pokračovat v plnohodnotné recepci díla. Titulky tím upozorňují na svou důležitost, ale rovněž na svou nepatřičnost, protože pokud se vytratí jejich funkčnost, zůstává pouze parazitní obrazovka, nebo projekce naprosto nesmyslně umístěná na scéně bez ohledu na koncepční a výtvarné řešení inscenace. Divák je tím vytržen ze svého ponoření do divadelní reality inscenace, a musí si zcela nekompromisně uvědomit svou přítomnost v divadelním sále. Je znovu nucen si nepřímou připomenout svou neznalost jazyka divadelní produkce, svou závislost na lidském faktoru obsluhy titulkovacího přístroje a na titulcích samotných.

Schopnost psaného textu narušit iluzivní recepci divadelní inscenace využíval často ve svých inscenacích Bertolt Brecht. Scénické poznámky, přítomné na jevišti ve formě transparentů, nebo zobrazované v titulkovacím zařízení, jsou jedním ze zcizovacích nástrojů epického divadla. Příkladem je druhá scéna druhého dějství *Šestákové opery*, která je uvedena transparentem s nápisem: „*Korunovační zvony ještě nedozněly a Mackie Kudla skončil u turnbridgeských kurev. Ty ho zradí. Je čtvrtek večer.*“ (Brecht, 1963, s. 177). První vrstva zcizení pochází ze samotné formy tohoto scénického znaku, která narušuje divadelní iluzi. Divák se musí na malou chvíli stát čtenářem (viz kapitola mezi diváctvím a čtenářstvím), a právě na hranici při překračování mezi diváctvím a čtenářstvím je jeho vnímání konfrontováno s reálnou pozicí pozorovatele divadelní situace v divadelní budově. Další úroveň zcizení je samotný obsah textu, který obecně předem vyzradí dramatickou událost, která se v této scéně uskuteční. Brecht tím chce zabránit momentu překvapení a nabídnout divákům kritický odstup od sledované situace. „*Bylo to odcizení, jakého je třeba, aby člověk pochopil. Při všem „samozřejmém“ se prostě od pochopení upouští.*“ (Brecht, 1958, s. 31) Pokud by divák dopředu neznal vývoj situace, reagoval by na dramatický zvrat z pozice pozorovatele ponořeného do divadelní iluze, tedy bez nadhledu umožňujícího interpretovat obsah díla širěji ve vztahu ke skutečnosti. Brechtova hra s očekáváním, kterou vytváří pomocí psaného textu na jevišti pracuje s možnostmi divadla předvídat, upravovat, komentovat, vracet a přetvářet divadelní

realitu. Věděl, že je psaný textový komentář na jevišti silným anti-iluzivním prvkem, který nemilosrdně upozorňuje na skutečnost, že se divák nachází v divadle.

V momentech, kdy v představení *Orlando* došlo k zamrznutí titulkovacího přístroje, jsem se i já jako divák nejvíce zaktivizoval. Nezáměrná konfrontace s mou reálnou situací člověka sedícího v divadle obklopeného dalšími lidmi způsobovala naprostý rozpad divadelní iluze, o kterou se představení pokoušelo. Vzhledem ke své akutní fascinaci schopností titulkovacího přístroje významně ovlivnit průběh mého divadelního zážitku jsem v té chvíli vůbec nepocíťoval frustraci, ale naopak svobodu. Začal jsem si volně interpretovat dění na jevišti podle sebe, mohl jsem si užívat fonetické vlastnosti cizího jazyka, aniž by mě obtěžovaly významy slov a mohl jsem hledat vztah zamrznuté repliky s probíhající jevištní akcí. Zejména náhodné spojování slova a hereckého projevu se mi zdálo podnětné. Většinou se tyto dva znaky naprosto rozcházel, ale někdy se naopak stalo, že zamrznuté slovo z titulkovacího přístroje dodalo jevištní akci zcela nečekaně obohacující význam. Začal jsem si na vlastní kůži uvědomovat, jak silně může vizuální přítomnost slova na jevišti ovlivňovat vnímání ostatních složek.

Na základě této zkušenosti jsem později při zkoušení inscenace *Closed in captions* zadal herečce Antonii Rašilovové cvičení, v němž se náhodně vybraná slova zobrazovala v libovolném pořadí na pozadí herecké nonverbální improvizace. Bylo pro mě velmi přínosné vidět, jak se proměňuje vzájemný vztah slova a herce. Někdy působil pohyb jako vnější komentář ke slovu, jindy jakoby slovo pohyb zcela vystihl a neilustrativním způsobem jej přeložil do jazyka divadla. Vidět takto exaktně proces, kdy se ze slova napsaného v důvěrně známém znakovém systému českého jazyka stává jeho jevištní dvojník, bylo nesmírně důležité pro mé další uvažování nad problematikou psaného textu na jevišti. Uvědomil jsem si, že postavit vedle sebe „jazyk“ divadla a grafémy reprezentující jiný jazykový systém, může být cestou jak uvažovat o komunikaci skrze divadlo a divadelnosti jako takové. Cílem tohoto způsobu divadelního uchopení slova není najít jeho objektivně funkční překlad do divadelního jazyka. Hlavní je samotný proces, při kterém se o to pokoušíme, a při kterém se poodhalují unikátní vlastnosti obou těchto znakových systémů. Proces překladu slova do divadelního jazyka je postup, který umožňuje do jisté míry analyticky ohledávat nejrůznější prostředky divadelní komunikace.

Vraťme se nyní zpět k situaci, kdy se na titulkovacím přístroji zastaví jedna replika déle než by měla. Vzniknuvší chyba v synchronizaci textu a hereckého jednání má totiž svou druhou fázi, ve které je potřeba znovu dospět ke sjednocení mluveného a psaného slova. Toho se docílí rychlým „proklikáním“ všech replik až do té, která právě zní na jevišti. Nastane tedy moment, kdy na titulkovacím přístroji začne v nečitelné rychlosti problikávat text. Zde bych se rád znovu nepřímo odkázal k již citovanému výroku Václava Stratila, pojednávajícím o rytmozaci textu (viz strana 17). Rytmičké vlastnosti slov bývají zkoumány zejména po fonetické stránce. V kontextu titulků však lze mluvit o rytmu i při samotném zobrazování slov. Pozoruhodná je pak kombinace těchto dvou možných vnímání rytmu slova. Nejen, že je možné si při čtení slova představovat jeho zvukovou stránku, ale může docházet ještě k jeho rytmozaci formálním zobrazením v titulcích. Kinetika, o kterou mohou titulky text rozšířit, hraje důležitou roli například ve spojení s fonetickou poezií. Rytmus je v této formě poezie, která dominantně pracuje se zvukovými vlastnostmi slova, zcela zásadním prvkem (Krátká, 2016, s. 175). Primárně je fonetická poezie určena k poslechu, osobně však shledávám neméně zajímavé představovat si její znělost při čtení. Titulky umožňují rytmicky zobrazovat jednotlivé grafémy nebo skupiny grafémů, a zhudebnit tím samotný proces jejich čtení. Vyzkoušel jsem to se slavnou básní Ernsta Jandla *schtzngrmm* (1957). Pustil jsem si audiozáznam autorova čtení této básně a vytvořil jsem podle něj filmovou sekvenci, v níž se skupiny písmen a jednotlivá písmena zobrazovala v přesném rytmu Jandlovi hlasové interpretace. Výsledkem je tedy rytmozovaný text bez zvukové stopy. Tento způsob čtení/sledování rytmozovaného textu je vizuálně poutavý. Písmena střídající se v poměrně rychlém tempu sice mohou místy působit chaoticky, ale vzniká tím úplně jiný způsob recepce textu, který se pohybuje mezi vnímáním hudby a čtením. Tempo a rozčlenění na části aktivizovalo moji schopnost slyšet text vnitřním hlasem.

Zatím jsem vycházel z chyby v synchronizaci titulku a herce, která je způsobena osobou ovládající titulkovací přístroj. Velice pozoruhodná, ale méně častá je situace, kdy je chyba na straně herce. Během představení *Orlando* jsem se divácky setkal s tím, že herec nepřišel včas ze zákulisí, a titulkovací přístroj divákům dopředu prozradil repliku, kterou se herec chystal pronést. Většina lidí v hledišti v tu chvíli obrátila svou pozornost k titulcům. Jednalo se o velmi krátký okamžik, ale titulky se na pár sekund staly jediným prostředkem, který s diváky aktivně komunikoval. Začal jsem si okamžitě klást otázky o možnostech hereckého jednání titulků. Zde se opět zdála

být velice užitečná konvence s jakou na ně běžně nazíráme. V tomto konkrétním případě jsem začal uvažovat nad tím, že divadelní titulky v naprosté většině případů vnímáme ve spojení s hlasem člověka. Ale co když tohoto člověka odstraníme? Je možné nechat titulky promlouvat samy za sebe? Bude si divácká imaginace domýšlet jednání neviditelného herce, nebo z titulek zůstane jen prostý text zobrazený na jevišti?

Na tyto otázky již nebylo možné odpovědět pouze na základě divácké zkušenosti a vlastních úvah. Samotná jejich přítomnost v mé hlavě naprosto změnila způsob, jakým nahlížím titulky a jakýkoli jiný psaný text na jevišti. Snaha tyto otázky prozkoumat byla vstupním impulzem k mým prvním praktickým krokům v této oblasti. Výsledkem první fáze mého režijního zkoumání titulkových principů a vizuální přítomnosti psaného textu na jevišti, je klauzurní inscenace *Closed in captions*. Z tohoto zkušebního procesu vzešly zkušenosti, poznatky, otázky a principy, spojené s koncepčním využitím titulků, které jsou obsahem následující praktické části.

### 3. Titulky v hlavní roli: záměrně

V této části práce se pokusím zpracovat základní problémy a poznatky, na které jsem narazil při prvních experimentech s titulky jako nástrojem kreativního vyjádření. Zkušenosti z těchto experimentů vedly ke vzniku principů, z nichž je složena inscenace *Closed in captions*, kterou jsme spolu s herečkou Antoníí Rašilovovou prezentovali v rámci klauzurního festivalu *Proces 021*. V následujících stránkách bych chtěl čtenáře provést určujícími fázemi procesu vzniku této inscenace. Kapitoly jsou koncipovány jako reflexe mého prvotního zkoumání chování, specifických vlastností a možných funkcí divadelních titulků. V poslední části této práce pak seznámím čtenáře s konkrétními podobami využití titulků v inscenaci *Closed in captions*.

#### 3.1. Kdo jsou titulky?

Chyba, při které repliky v titulkovacím zařízení předběhly herecké jednání (viz strana 20), mi vnukla úvahy nad možností nechat titulky jednat samy za sebe. Byl jsem svědkem situace, ve které titulky dokázaly suverénně nést pozornost mnohých diváků tím, že dopředu prozradily očekávanou repliku. Okamžitě jsem cítil nutkání zjistit, do jaké míry a jak dlouho mohou titulky promlouvat k publiku, aniž by bylo nutné zapojit další divadelní složky.

Kromě zmiňované chyby mě k prozkoumání tohoto impulsu vedla ještě divácká zkušenost z filmu *Last and First Men* (2020) od Jóhanna Jóhannssona. Film je celý tvořen jen kombinací atmosférických záběrů brutalistických skulptur v zemích bývalé Jugoslávie, ambientní hudbou Jóhanna Jóhannssona a hlasem herečky Tildy Swinton, která čte úryvky ze sci-fi románu *Last and First Men* od spisovatele Olafa Stapledona. Výsledné dílo je sedmdesátiminutovým spojením těchto autonomních složek. Každá z nich by mohla být prezentována ve svém vlastním médiu a stále by byla plnohodnotným dílem. V kině byl film ovšem prezentován s titulky, které zprostředkovávali překlad anglicky mluvící Tildy Swinton do českého jazyka. Přidaný text se v takto minimalistickém tvaru ihned stává velice výrazným vjemem. Film umožňuje rozprostřít diváckou pozornost rovnoměrně na všechny vrstvy, ale také zavřít oči a poslouchat jen hudbu a hlas herečky, nebo naopak chvíli ignorovat sluchové vjemy, a soustředit se jen na vizuál. Stejný postup jsem v průběhu filmu začal aplikovat i na titulky. Ignoroval jsem naraci, hudbu i záběry, a soustředil jsem se jen na

spodní čtvrtinu obrazovky, ve které probíhal text. Titulky takto přebíraly mou pozornost. Na jednu stranu jsem měl pocit, že se z nich stala plnohodnotná vrstva filmu. Na druhou stranu jsem si však byl vědom jejich reálné pozice v rámci struktury díla, ve které jejich přítomnost nijak nesouvisela s uměleckým záměrem. Přesto jsem byl neustále nucen klást si otázku – koho zde titulky reprezentují? Jejich primární úloha v díle je čistě pragmatická – zprostředkovat překlad mluveného slova do jiného jazyka. Nejlogičtější je tedy ztotožnit titulky s postavou mluvčí - Tildy Swinton. Můžeme na to však nahlédnout i jinak. Vzhledem k tomu, že text, který je sdělován Tildou Swinton je původně román napsaný někým jiným, číst text v titulcích a neposlouchat během toho její hlas tedy znamená číst úryvek přímo z románu, a tím k sobě nechat promlouvat spisovatele, který jej napsal. Román *Last and First Men* je zároveň psaný v první osobě (jedná se o promluvy posledních lidí k prvním lidem), a tak je možné zapojit imaginaci a představit si za titulky přímo bytosti, které k nám skrze ně promlouvají. Pokud opravdu vytěsníme všechny ostatní složky, může se nám začít zdát, že titulky ožívají, promlouvají k nám, vztahují se k sobě samým a k tomu nám předávají zkušenost smyšlených lidí z budoucnosti.

Pro svůj první praktický pokus s titulky jsem se inspiroval momenty, kterých jsem byl svědkem během představení *Orlando* a při sledování filmu *Last and First Men*. V obou případech text v titulkovacím zařízení ovládl mou diváckou pozornost a vytvořil dojem samostatně jednajícího subjektu.

Zmíněný pokus probíhal tak, že jsem do prostoru umístil židli a na ni nechal usadit herečku. Titulkovací zařízení nejprve zobrazovalo tyto scénické poznámky: *vstane, velmi pomalu přechází prostor, zemře*. Jednala přesně podle pokynů. Provázanost herečké akce s promítaným textem vytvářela motiv manipulace – práce s ním byla pro mě novým rozměrem využívání titulků. Když došlo k pokynu „zemře“, herečka spadla na zem a nějaký čas se zdálo, že již není prostor kam se může situace vyvíjet. Asi po minutě, kdy na jevišti bylo pouze ležící tělo a nápis „zemře“, se text pomalu začal proměňovat. Ke slovu „zemře“ nenápadně přibyl otazník (*zemře?*). Poté se začal zobrazovat text, který se snažil vyvolat dojem, že titulky jednají autonomně a nepotřebují herce k tomu, aby se mohly projevovat. Například: „*Do konce představení zbývá ještě 55 minut. Člověk je mrtvý. Co teď? Je možné strávit tento čas s textem, který se nepokouší být ničím jiným než textem?*“. Cílem bylo akcentovat nastalou situaci, ve které byli diváci připraveni o herce, který divadlo povětšinou

konstituuje, a tím zůstali o samotě pouze s titulky, které se běžně nevyskytují bez herce nebo mluvčího. Zvolená práce s titulky se v takto nastavené situaci nicméně projevila jako nefunkční.

Problém mého experimentu spočíval v tom, že jsem se nevědomě pokoušel o to, aby titulky představovaly dramatickou postavu sebe samých. Divadelní režisér a teoretik Jindřich Honzl ve své studii *Pohyb divadelního znaku* píše:

*„herec bývá obyčejně člověkem mluvícím a pohybujícím se po jevišti, ale podstatu herce netvoří fakt, že je to člověk, který mluví a pohybuje se po scéně, — herectví záleží v tom, že člověk na jevišti někoho představuje, že značí 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.“*  
(Honzl, 1940, s. 177)

Z těchto Honzlových slov lze vyvodit, že je možné, aby titulky značily dramatickou postavu, ale můj původní záměr s nimi spočíval v něčem jiném. Chtěl jsem, aby vystupovaly samy za sebe. Neuvědomoval jsem si však, že titulky samy o sobě nejsou ničím – titulky zobrazují text, který někdo předem napsal, v tempu, které má někdo pod kontrolou. Můj pokus tak byl jen iluzí samostatně jednajícího textu, který v důsledku vyvolával dojem nedokonalé umělé inteligence, nebo přímo poukazoval na pošetilý režijní záměr, a tím i na autora textu, který si myslel, že diváky oklame. Výsledkem tedy byl nepřesvědčivý text, který se snažil přechytračit diváka, což působilo velmi iritujícím dojmem. Uvědomil jsem si tím, že je nezbytné zjistit, koho si budou diváci nejpravděpodobněji za titulky představovat (většinou se nám ukázalo, že pokud není na jevišti nic jiného než titulky bude to nejspíš režisér/tvůrčí tým), a teprve s tímto vědomím formulovat text. Pak je možné pokusit se tuto pozici autora textu využít, skrýt nebo zapřít, ale mělo by to být s vědomím výchozí pozice, ve které se budou titulky v námi nastavené situaci nacházet. Ve filmu *Last and First Men* je možné přistoupit na efekt samostatně jednajícího textu kvůli tomu, že se titulky samy o sobě nepokoušejí vystupovat jako autonomní složka. Existuje několik různých subjektů, s nimiž lze psaný text ztotožnit (mluvčí Tilda Swinton, spisovatel Olaf Stapledon a smyšlené bytosti promlouvající v románu). Divák má tedy naprostou volnost v tom,

který z možných subjektů se v titulcích rozhodne vidět (tedy jak moc racionální chce v této otázce být).

V mém případě byla naivní snaha popřít autorství textu v titulcích do očí bijícím klamáním publika. Cestou by bylo reflektovat roli autora textu a vědomě s ní pracovat. Můžeme skrze text chtít z pozice autora otevřeně divákům něco sdělit, nebo se při jeho psaní pokoušet o neutralitu, ale přenést autorství na někoho/něco jiného v sobě obsahuje velkou řadu problémů. Je obtížné napsat takový text, který na diváky nebude působit dojmem, že se je někdo snaží pouze přesvědčit o autonomním jednání titulků.

Poučil jsem se z této zkušenosti, a pro inspiraci k dalšímu zkoumání titulků jsem se rozhodl vydat k instruktážním textům, značkám a návodům. Jedná se o texty zcela účelové, které se vyznačují vysokou mírou neutrality. Tyto texty také někdo napsal, ale během jejich čtení pro nás role autora není vůbec důležitá a nemáme potřebu o ní přemýšlet. Tento typ textu musí zůstat odosobněný, měl by přesně formulovat své sdělení a neměl by obsahovat slova v první osobě.

Důležité je, že využití neutrálně formulovaného textu neznamena rezignaci na subjektivní autorský záměr. Naopak ho může umocnit a rozšířit do více vrstev. Takový příklad lze najít v inscenaci Štěpána Gajdoše *Jeskyně slov* (2020) z pražského divadla X10. Inscenace začíná hereckým monologem, který se nejprve pokouší (záměrně nedůsledně) působit jako dramaturgický úvod. Během celého úvodního monologu je v titulcích zobrazen nápis: „*toto není začátek představení*“. Přitom je evidentní, že představení již začalo. Jsme nekompromisně vystaveni této informaci, která se v prvním okamžiku tváří jako lživá. Zároveň však nutí opakovaně zpochybňovat naše přesvědčení o tom zda již proběhl přechod do reality divadelního představení a jak lze vůbec rozpoznat, že představení již začalo. Text však začátek představení paradoxně sám určuje. Použití takového textu je velmi výrazným režijním gestem. Neutrální a přímočará formulace textu však neodvádí pozornost od situace probíhající v trojúhelníku herec-titulky-divák. Nemáme tedy potřebu do tohoto vztahu zatahovat autora textu a přemýšlet proč se nás Štěpán Gajdoš rozhodl ve své inscenaci tímto způsobem oklamat či znejistit.

Po těchto praktických i diváckých zkušenostech jsem pro práci s titulkovacím zařízením začal cítit mnohem větší potenciál v textech, které nevytváří žádnou iluzi a



mohou tedy svobodněji pracovat se specifikami svého média. Po formální stránce jsem všechny své další praktické pokusy prováděl v souladu s výše popsanou poetikou přímočaře a jednoduše formulovaných textů. Je to způsob, kterým titulky snáze udrží diváckou pozornost a zároveň je menší pravděpodobnost, že divák začne podezřívat režiséra ze snahy s ním skrze titulky manipulovat, což vytváří k titulům nedůvěru a nutkání stavět se vůči nim do opozice.

### 3.2. Titulky v opozici

Je pozoruhodné, jak snadno mohou titulky v očích diváků nabýt negativních konotací pokud se jim tvůrci pokusí svěřit komplexnější úlohu v rámci inscenace. Potkával jsem se s tímto problémem během zkoušení neustále. Stačí nedůsledně zformulovat některá slova nebo zanedbat nějaký z možných kontextů, do kterých si divák může text zařadit, a titulky se ihned dostávají do znepokojivě ofenzivní a manipulativní pozice. Podle mého názoru může být příčina tohoto problému v tom, že text působí na jevišti poměrně invazivním dojmem. Jakmile je na jevišti přítomný text (s jinou než konvenčně očekávatelnou funkcí), dochází při jeho čtení často ke zcizení (viz strana 18). Text ze své pozice odlišného a velmi komplexního komunikačního kódu vytváří odstup od ostatních divadelních znaků. Vyžaduje po divákovi velkou míru soustředění. Pokud je pak text nesprávně zformulovaný ve vztahu ke své úloze v inscenaci, může snadno dojít k frustraci z narušení recepce díla. Divák se také může snadno cítit textem manipulovaný. Při rozhovoru s Jiřím Adámkem jsem se dozvěděl, že i on se setkal s nedůvěřivou diváckou reakcí na text v titulcích, když v brněnském HaDivadle zkoušel inscenaci *Po celou dobu představení probíhá představení* (2021), v níž se s titulky výrazně pracuje. Na jednu ze zkoušek této inscenace byli pozváni studenti JAMU, z nichž někteří na titulky reagovali odměřeně, protože se jim zdálo, že je skrze titulky chce někdo poučovat.

Abych se při svých experimentech s titulky vyhnul těmto nežádoucím reakcím, začal jsem vytvářet prototypy. Jednotlivé titulkové principy jsem zformuloval do jejich základní hrubé podoby a průběžně jsem si zval diváky, kteří mi pak skrze zpětnou vazbu poskytovali informace o tom, v jaké pozici se vůči titulům nacházeli. Podařilo se mi tímto způsobem postupně nalézt způsob jak s titulky pracovat, aby se vůči nim divák nestavěl do opozice. Nejčastěji jsem se setkával s reakcí, že diváci měli nepříjemný pocit z toho, že se nad ně text povyšuje. To bylo většinou v důsledku

formulací, v nichž se text bral moc vážně. Znovu se tak potvrdilo, že se diváci mnohem snáze vztahují k textu, který se nepokouší být ničím jiným než textem. Takový text umožňuje mnohem větší nadhled. Divák je také otevřenější vnímat jeho matérii. Vzniká tak možnost zaměřit se na jednotlivé znaky, které text utvářejí a na jejich grafickou podobu. Velmi funkční se tak ukázaly principy, které se nepokoušely z textu v titulcích udělat něco jiného než doopravdy je, ale naopak se pokoušely důvěrně známý text ukázat v novém kontextu, pracovat s ním jiným způsobem, než na který jsou diváci zvyklí. Zejména tedy principy využívající akcent na vlastnosti titulek, které jsou běžné, ale často přehlížené, jako je vizualita textu, proces čtení nebo vztah textu k ostatním divadelním složkám.

### **3.3. Divadelní práce s procesem čtení textu**

Na základě poznatků popsaných v předchozích kapitolách jsem zcela opustil záměr vytvořit dojem samostatně jednajících titulků. Mnohem zajímavější se najednou zdálo vycházet přímo z možností samotné přítomnosti psaného textu na jevišti, bez snahy přiřazovat mu nepřirozené polohy.

Rozhodl jsem se soustředit více na zkoumání formálních vlastností textu v titulkovacím zařízení. Uvědomil jsem si, že nechci hledat jedno téma, které kontinuálně povede výslednou inscenaci. Chtěl jsem prozkoumat největší množství různých podnětů, které titulkovací zařízení nabízelo. Proto byl nakonec i výsledný tvar těchto experimentů (*Closed in captions*) pojat jako sbírka jednotlivých principů, které jsme vzájemně prokomponovali, abychom vytvořili konzistentní inscenaci.

Jeden z principů měl pracovní název „performativní čtení“. Do výsledného tvaru se přímo nedostal, ale byl určující pro jeho podobu. Důvod pro nezařazení principu spočíval v tom, že se ukázal velmi výrazným, vyžadujícím specifickou práci s časem a diváckou pozorností.

Cílem bylo režijně uchopit proces čtení textu zobrazovaného divákům v titulkovacím zařízení. Chtěl jsem vystavět sérii textů tak, aby divák ve své vlastní imaginaci rozvíjel podněty a obrazy, které čtení nabízí a následně tyto podněty narušovat rychlostí textu, podobou jednotlivých znaků či překladem do různých jazyků. Výchozí otázky, kterými jsme se toho pokoušeli docílit zněly pro představu takto: „*Jak*

*uvnitř vaší hlavy zní hlas, kterým čtete tento text? Je to stejný hlas, kterým mluvíte? Jak vypadá člověk, jemuž patří hlas, který slyšíte v hlavě během četby tohoto textu?*“ Skrze rozklad na slova, znaky a symboly, se měl text postupně stávat více abstraktním, složitějším na tvorbu obrazových vjemů a sémantické porozumění. Hlavní zážitek by se tak měl odehrávat v divácké imaginaci navozené pomocí řízeného čtení/sledování textu. Rozhodli jsme se tento princip odložit k dalšímu zkoumání zejména z toho důvodu, že vyžaduje velmi jemnou práci s vnímáním, při které každý zobrazený text potřebuje dostatek času. Veliké riziko rovněž spočívá v náročnosti udržet tímto způsobem diváckou pozornost dostatečně dlouho. Nalézt funkční podobu tohoto typu divadelní práce s textem tak bude vyžadovat mnoho zkušebních verzí a testovacích diváků.

## **4. Closed in captions**

### **4.1. Prolog - titulky jako score**

Performance *Closed in captions* vznikala pod pedagogickým vedením Jakuba Maksymova v rámci workshopu, jehož výchozím tématem byly *scores*. Score je v původním slova smyslu hudební partitura. Význam a možnosti partitur se od druhé poloviny 20. století začaly výrazně rozšiřovat. Experimentovali s nimi mnozí tvůrci (například skladatel John Cage, nebo umělci ze skupiny Fluxus). Scores se postupně staly fenoménem zastřešujícím velké spektrum uměleckých přístupů a forem. Nejobecněji lze score charakterizovat jako textovou či grafickou partituru k provedení performativního aktu. Na scores mě od prvního setkání s nimi fascinuje a znejišťuje jejich multimedialní charakter, který bývá obsažen ve výrazně minimalistickém formálním provedení. Vezměme si například score *< music for two players II > (1963)* od Mieko Shiomi, na které je napsáno: „*In a closed room pass over 2 hours in silence (They may do anything but to speak).*“ Kdy dojde k recepci tohoto uměleckého díla? Stačí když si score přečteme, nebo je její podstata naplněna až při provedení instrukce, kterou obsahuje? Schopnost scores sjednotit performativní, literární i výtvarné umění, v často velmi nenápadné podobě, významně ovlivnila způsob, jakým bylo nakládáno s textem v performance *Closed in captions*.

Celé představení bylo postaveno na interpretaci textových partitur, které měla herečka Antonie Rašilovová položené na notovém stojanu, a které se rovněž různými

způsoby promítaly v titulcích pomocí dataprojektoru tak, aby je každý mohl vidět. Partitury byly tvořeny pouze ze slov, jednotlivých písmen nebo interpunkčních znamének. Promítáním partitur v titulcích jsme chtěli docílit propojení herecké akce s performativními možnostmi textu zobrazovaného pomocí projekce. Herecká akce tak byla většinu času ve vztahu s titulky.

Aby titulky nebyly vnímány jako rušivý prvek, bylo nutné na začátku inscenace diváky seznámit s tímto klíčovým propojením herce a textu zobrazovaného v titulkovacím zařízení. Inscenace tedy začíná tím, že herečka přijde na jeviště s obalem od houslí a sedne si na židli, před níž je nachystaný notový stojan. Rozloží si na stojan svou partituru, otočí na první stránku a přečte si ji pro sebe. V reakci na přečtený text (který divák zatím nevidí) vstává a jde do hlediště, kde je na stativu připevněný projektor se zakrytou čočkou. Herečka manuálně zvedne záklopkou projektoru, v důsledku čehož se na zdi objeví nápis „*zvedni záklopkou projektoru*“. Nastaví se tak vzájemné propojení mezi herečkou, tištěnou podobou její partitury a promítanou podobou partitury. Naprostá většina inscenace je postavena na tomto vztahu, v němž se zobrazované textové znaky opodstatňují hereckou akcí a naopak.

#### **4.2. Mezi (první, třetí a pátá část)**

V průběhu zkoušení *Closed in captions* jsme neustále pociťovali jistou podobnost našich experimentů s překladatelskou činností. Bylo to v důsledku zkoumání možností propojení hereckého projevu a textu promítaného v titulcích, tedy hledání vztahu dvou odlišných formálních podob komunikace. Proces překladu je zakořeněn v jednom ze základních smyslů titulků na divadle. Jejich nejběžnější funkcí je překlad slov vyřčených hercem do jiného jazyka, ve formě střídajících se psaných vět zobrazovaných v zorném poli diváků. Titulky tedy mají za úkol pomoci porozumět jedné ze složek inscenace, k jejímuž dekódování nemají někteří diváci potřebnou znalost použitého znakového systému. Význam titulků, zformulovaný v předchozí větě umožňuje využít zažitou konvenci přítomnosti titulků na jevišti, a začít rozšiřovat jejich možnosti hledáním různých složek inscenace, které lze s textem propojit. O práci s možnostmi napojení textu v titulcích na jiný znakový systém jsme se nejvíce pokoušeli v opakující se části představení s názvem *Mezi*. Stavebním kamenem této práce s titulky byla báseň *Mezi* ze sbírky *Křehké knoflíky* od spisovatelky Gertrudy Stein:

*„Mezi místem a cukrovím vede uzoučká stezka, jež zračí víc stoupání než co jiného, vlastně tak moc, že volání ve smyslu podhlavníku tím poměřilo to vše. Panna, netknutá panna usouzena, a tak se mezi křivkami a obrysy a skutečnými sezónami, mezi více mimo skly a bezchybně bezpříkladným ujednáním mezi starými dámami a slabými rýmami neblyští žádné saténové dřevo.“ (Stein, 2002, s. 26)*

Naším cílem bylo opakovaně prezentovat text této básně v různých variacích, z nichž každá využívá jinou možnost propojení herce a titulků. Zajímalo nás, zda lze propojit text s jinými než slovními hereckými prostředky (například přiřazením velmi konkrétního pohybu ke každému písmenu v textu). Text tedy ve výsledku slouží hlavně jako forma, na které realizujeme naše vlastní principy.

Bylo velmi obtížné najít text, který by svým obsahem neodváděl pozornost od našeho snažení. Prozaické texty působily v tomto cvičení příliš důležitě a významotvorně. Experimentální poezie většinou zase příliš chaoticky. *Křehké knoflíky* se ukázaly jako vhodný zdroj textu pro toto cvičení, protože kubistická poezie Gertrudy Stein působí jako souvislý prozaický text, ale obsahově se jedná o nonsens. Zároveň je tímto výběrem sekundárně akcentováno téma překladu. Český překlad *Křehkých knoflíků* jsem před lety obdržel darem a průběžně jsem od té doby přemýšlel nad jeho smyslem. Jedná se totiž o typ poezie, který je do značné míry postaven na fonetických vlastnostech anglických slov a subjektivních asociacích, které k těmto slovům Gertrude Stein nacházela. Celá podstata textu tedy stojí na jedinečnosti znakového systému anglického jazyka a vztahu, který k němu Stein měla. Při čtení překladu tohoto díla do jiného jazyka se tak velmi výrazně objevují otázky, zda je vůbec možné takový text přeložit a jak důsledný překlad může být. Tato skutečnost také přispěla k tomu, že se text zdál vhodným pro použití ve cvičení, v němž jsme se inspirovali překladatelstvím a využívali naše volné asociace s touto činností k tvorbě prostorové básně postavené na vztahu dvou odlišných znakových systémů – gesta a slova.

Text básně *Mezi* se v inscenaci objevuje ve třech různých variacích. V inscenaci jsou tedy celkem tři části s názvem „*Mezi*“, které však nejdou po sobě, ale jsou rozmístěny tak, aby *mezi* nimi byly jiné části. V první části herečka celý text přečte ze své partitury. Každé slovo, které přečte se zobrazí v titulcích na zdi za herečkou. Tímto způsobem se postupně v titulcích zobrazí kompletní text básně *Mezi*. Dochází zde ke

zdvojení významu, protože lze předpokládat, že divák, který českému jazyku rozumí jej bude umět i přečíst. Z pohledu sémantického porozumění obsahu textu je divákovi dvakrát předložen identický materiál. Smyslem této části je nastavit fokus na formální rozdílnosti dvou různých způsobů komunikace v rámci jednoho jazykového systému, které sdělují stejný obsah, ale přesto mají odlišné působení na recipienta. Tím, že se divák musí opakovaně stávat čtenářem, aniž by mu to přinášelo nové porozumění obsahu sdělovaného textu jsme chtěli vytvořit prostor pro porovnání formální stránky psané a mluvené komunikace a možnost reflexe jejich účinku na diváka.

Třetí část inscenace se rovněž jmenuje *Mezi* a také vychází ze stejnojmenné básně, ale jsou zde z ní použity pouze písmena s diakritickými znaménky (tedy grafické znaky, které se v anglickém originálu básně vůbec nemohly objevovat). Herečka stojí před notovým stojanem, dívá se do své partitury, a začíná dělat jednoduchá gesta (zvednutí levé ruky podél těla, pootočení o devadesát stupňů, mávnutí nohou do strany apod.). Pro každé gesto se v titulcích zobrazí adekvátní písmeno s diakritickým znaménkem. Tato část má divákům představit překódování vybraných textových znaků do hereckých gest.

V páté a poslední části s názvem *Mezi* se následně využívá syntézy původní podoby textu s překódováním do gest. Báseň tedy vidíme celou zobrazenou v titulcích, ale bez písmen s diakritickými znaménky. Místo nich je jen prázdné místo. Herečka ze své partitury nahlas čte shluky písmen, které z textu zůstaly, a na vynechaných místech provádí gesta odpovídající chybějícím písmenům s diakritickými znaménky. Tímto způsobem představí celý text básně.

Vývoj všech částí s názvem *Mezi* tak směřuje k tomu, aby se herecký projev pohyboval na pomezí řeči, hudby a tance, aniž by byl obsah básně tímto rozčleněním jakkoli ilustrován či duplikován. Zdůvodnění naší snahy o vytvoření tohoto specifického znakového systému výstižně pojmenovává Roland Barthes, který v knize *Říše znaků* promlouvá o svém snu poznat „cizí (zvláštní) jazyk, a přesto mu nerozumět: (...) rozebrat naši „skutečnost“ pod vlivem jiného členění, jiných syntaxí; (...) jedním slovem sestoupit do nepřeložitelnosti, pocítit její otřes a přitom ho nijak netlumit“ (Barthes, 2012, s. 18).

### 4.3. Tečka/míček (nebo ani jedno)

Část, která je v inscenaci pojmenována jen znakem tečky je výsledkem snahy zaměřit se při práci s titulky na vizualitu zobrazovaných textových znaků.

V celé inscenaci se ke znaku tečky přistupuje primárně skrze její grafickou podobu, a až druhotně jako k nositeli určité funkce v psané formě jazyka. K tomuto způsobu uvažování nad textovými znaky a symboly mě nepřímo inspirovala koláž *Milostná báseň* (1964) od výtvarníka Jiřího Koláře, v níž Kolář používá formální strukturu typickou pro poezii, ale místo písmen jsou nalepena malá kolečka zobrazující makro detaily různých částí lidského těla, asociující téma lásky a erotiky. Jednotlivé textové znaky jsou tak nahrazeny konkrétními vizuálními výjevy. Podobně jsme postupovali i při práci se znakem tečky v *Closed in captions*.

V psaném projevu má tečka zásadní roli zakončovatele vět. Pokud ji však zobrazíme v titulkovacím zařízení bez jakéhokoli dalšího textu, je možné vidět tečku jako znak, ale také jen jako tvar. Rozhodli jsme se proto v rámci inscenace ztotožnit tečku na základě vnější podobnosti s pingpongovým míčkem. V inscenaci tedy platí, že pingpongový míček a znak tečky jsou jedno a to samé ve dvou různých podobách, ale nikdy není prozrazeno zda míček symbolizuje tečku nebo tečka míček.

Naším cílem bylo tímto propojením dvou zcela konkrétních objektů zkomplikovat jednoznačnost jejich skutečné funkce a vytvořit znakový „mikrosystém“, který nelze číst analyticky, ale jen čistě rytmicky a vizuálně. Jiří Valoch podobný postup narušení konvenčního vztahu mezi označujícím a označovaným nazývá „oslabená sémantika“ (Valoch, 1993, s. 14).

Pingpongový míček leží na scéně od začátku představení. Na konci každé části s ním má herečka v partituře předepsanou konkrétní interakci (např. *Zvedne míček do výšky a pustí ho na zem. Jakmile se míček na zemi přestane kutálet, nahradí ho novým míčkem, který má v kapse*). V titulcích se tečka zobrazí až ve chvíli, kdy zazní specifický zvuk při dopadu pingpongového míčku na zem. Tomuto propojení znaku, objektu a zvuku, je na konci inscenace věnována samostatná část, ve které herečka sedí před notovým stojanem, na klíně má položený otevřený obal od houslí, podle instrukcí ve své partituře z něj vytahuje jeden pingpongový míček za druhým a

rozhazuje je po místnosti. S každým dopadem míčku na zem se v titulcích zobrazí tečka. Výsledkem je tedy hudební kompozice ze zvuku míčků, během níž se za herečkou v titulcích vytváří abstraktní obraz z teček.

Vývoj této části byl postupně ovlivňován skutečností, že v základu neutrální textové znaky mohou v různých kombinacích nabývat neomezených významů. Tečka je znakem, který všechny věty spojuje, aniž by se přímo podílel na jejich obsahu. Kompozicí postavenou na vnější podobě tohoto znaku jsme se pokoušeli zachytit jeho neutralitu a rovnovážnost.

#### 4.4. Věty

V této části jsme pracovali s principem, při kterém byly divákům v titulcích zobrazovány autoreferenční věty, z nichž každá vyžadovala svůj vlastní specifický způsob herecké a čtenářské interpretace. Sémantický obsah vět byl ve většině případů provázán s hereckou akcí. Takovým příkladem je věta: „*Tato věta neměla být zakončena tečkou.*“. Během čtení této věty hlas herečky přejde na konci na vyšší tón, místo na nižší jak bývá pro tečku zvykem. Tento způsob hlasové interpretace vyvolá dojem neukončené výpovědi. Pokoušel jsem se zformulovat větu tak, aby existovala tenze mezi jejím obsahem a formálním provedením. Čteme, že věta neměla být zakončena tečkou. V určité fázi práce s touto větou tedy pravděpodobně věta měla zůstat nezakončená, ale v její finální podobě se tečka za větou přesto ukazuje. Herečka, která při své interpretaci věty výrazně neguje přítomnost tečky, jakoby vzdorovala tomuto rozhodnutí. Jednoduchou cestou je tak zde vykresleno poměrně výrazné napětí mezi titulkem a hercem, i když oba zprostředkovávají totožný text.

Ukázalo se nám, že si v rámci práce s autoreferenčními větami můžeme částečně otestovat možnosti budování divadelního zážitku čistě skrze čtenářskou zkušenost, podobně jak jsme toho chtěli dosáhnout v principu popisovaném v kapitole 3.3. - *Divadelní práce s procesem čtení textu*. Prvních pár vět je postaveno na zřetelném propojení herce a věty, jako v příkladu s větou, která neměla být zakončena tečkou. Divák je tímto způsobem připraven nahlížet na věty ve spojení s performativní akcí. Když se pak v titulcích zobrazí „*Tato věta je pouze ke čtení.*“, herečka na větu nijak výrazně nezareaguje, jen si větu přečte pro sebe stejně jako všichni diváci. Divák tedy reaguje na větu stejným způsobem jako herečka. Po této větě následuje další,



kteřá se obrací přímo ke čtenáři. Velmi pomalu se v titulcích zobrazuje „*Tato věta chce ve čtenáři vyvolat klid.*“. Jakmile se toto sdělení zobrazí, začne opět pomalu mizet. Když se obě tyto věty v titulcích zobrazily, ozval se v hledišti poměrně hlasitý smích, který byl přímým důsledkem čtenářské reakce na text. Bylo velmi zajímavé sledovat jak všichni diváci po dobu několika desítek sekund téměř vůbec nevěnují pozornost přítomnosti herečky, a reagují výhradně na text, který se nad ní promítá.

Myslím, že je v tomto případě velice důležitý kontext, v němž jsou věty zobrazovány. Postupný vývoj celé části nazvané „*Věty*“ totiž sloužil svým způsobem jako návod pro diváky, aby věděli, že každá věta vyžaduje nějaký typ interakce. Nejprve tato interakce probíhala mezi větou a herečkou, následně pak přímo mezi větou a divákem/čtenářem.

V závěru části nazvané „*Věty*“ jsme se pokusili propojit oba výše popsané přístupy k textu – přímou diváckou interakci a interakci zprostředkovanou divákům skrze herce. V titulcích se zobrazila věta „*Tato věta se pokouší zjistit co je prázdná struktura, opakováním slova struktura*“. Herečka přečetla tuto větu, ale slovo struktura, které je na jejím konci zopakovala více než třistakrát. Pokaždé když slovo struktura zaznělo, zobrazilo se i v titulkovacím zařízení, kde pak zůstalo. Celá projekční plocha se tak zaplnila slovem „struktura“, které se přes sebe navrstvilo tolikrát, že bylo ke konci nečitelné. Herečka v průběhu opakování slova struktura odešla z místnosti. Chvíli jsme slyšeli jak se slovo struktura spolu s herečkou vzdaluje, až nakonec úplně utichlo. Titulky však slovo stále zobrazovaly ve stejném rytmu, v němž ho herečka celou dobu vyslovovala. Titulky v tu chvíli měly zastupovat herečku, o které všichni věděli, že existuje, ale nebylo jisté zda se ještě vrátí. Bylo nesmírně zajímavé sledovat proměnu atmosféry v sálu po jejím odchodu. Diváci po sobě začali vrhat nervózní pohledy, jakoby se s odchodem herce na chvíli částečně vytratil nějaký vnitřní řád divadelní události. Z mého pozorování jsem neměl pocit, že by přítomnost titulků byla pro obecenstvo dostatečnou náhradou za živého člověka na jevišti. Když asi po minutě diváci zaslechli, že se z dálky opět hlas herečky přibližuje, ozval se v sále při každé repríze smích, a po návratu herečky do sálu byla opět cítit vysoká míra koncentrace. Tento pokus přenést herecké jednání výhradně do titulků byl podle mého názoru funkčnější než prvotní experiment s mrtvým hercem, který popisuji v kapitole „3.1. - Kdo jsou titulky?“. Nicméně se jen potvrdilo, že energie z přítomnosti člověka na jevišti je v divadle tak silná, že je velmi obtížné ji v průběhu představení nahradit

jinou složkou, a očekávat, že se tím velmi výrazně nepřenastaví divácké vnímání. Pro další práci s titulky jsem si z této zkušenosti odnesl ponaučení, že je nutné neustále ověřovat jakou míru pozornosti jim ve vztahu s ostatními složkami budou diváci ochotni věnovat, a podle toho následně nastavit jednotlivé složky tak, aby mohl text v titulcích správně plnit zamýšlenou funkci.

#### 4.5. Prázdná struktura

Slovní spojení „prázdná struktura“ se objevuje v různých částech představení. Fascinuje mě na něm otázka, zda je možné představit si jakoukoli prázdnou strukturu, která by prázdnou strukturou opravdu byla. Napíšeme-li větu „*Tato věta je prázdnou strukturou.*“, obsah věty nemůže být zcela pravdivý například už jen proto, že věta sama je struktura naplněna jednotlivými znaky. Inspirace k práci s tímto spojením pochází z knihy *Mapa Anny* od Marka Šindelky:

*„Petr si vzpomněl na hru, kterou hrával, když byl malý. Když se mu vůbec nechtělo myslet, začal si pro sebe mechanicky opakovat nějaké slovo. Podíval se na nebe a řekl „nebe“ a opakoval to slovo, dokud zcela neztratilo smysl a přestalo mít cokoliv společného s obrovskou plochou modře před jeho zrakem. Najednou to byl jen dotek jazyka na horním patře úst a klapnutí rtů, při kterém ze sebe vyrazil vzduch. Celá magie byla pryč, pusa mu pleskala dvěma žabími zvuky a ta nekonečná modrá byla najednou úplně svobodná a nedosažitelná.“ (Šindelka, 2014)*

Tento Šindelkův odstavec přímo inspiroval princip s opakováním slova „struktura“, popsany v předchozí kapitole. V momentě, kdy se význam slova „struktura“ začíná vytrácet v důsledku neustálého opakování, přenáší se naše pozornost k rytmu, v jakém jej herečka vyslovuje, a k jednotlivým hláskám, z nichž je složeno. Stejně tak se tomu děje v titulcích. Slovo struktura se neustále množí. Nejprve je čitelné, ale ve chvíli, kdy se začínou slova překrývat, je nemožné je přečíst, a tvoří se z nich nová struktura, kterou je nutné vnímat jiným způsobem. Chtěli jsme ze slova určeného ke čtení v titulcích postupně vytvořit výtvarné dílo a nenápadně tím proměnit způsob, jakým je nutné tento znak vnímat.

V inscenaci je tomuto slovnímu spojení zároveň věnována samostatná část. V titulcích se zobrazí text „prázdná struktura“. Herečka sundá z notového stojanu svou

partituru, otočí stojan na diváky, a začne teleskopický stativ stojanu nastavovat na maximální výšku. Jakmile je vytažen, vidíme, že promítané slovní spojení „prázdná struktura“ dopadá přesně na místo, kam se umísťuje partitura. Herečka odchází z jeviště. Zůstává tedy jen promítaný nápis „prázdná struktura“ a prázdné jeviště. Po půl minutě se na zdi za notovým stojanem zobrazí otázka „Co je *prázdná struktura*?“. Ve stejný okamžik se tedy jedny titulky promítají na zeď a druhé na notový stojan. Promítnutím dvou odlišných titulků do různých vrstev prostoru jsme chtěli docílit toho, aby mohly jedny titulky promlouvat o druhých titulcích. V titulcích na zdi se následně zobrazují další texty, vztahující se k textu promítnutému na notovém stojanu, například: „Je *prázdná struktura* prázdnou strukturou?“.

V další fázi této části je na zdi zobrazen nápis „*Světlo projektoru dopadající na notový stojan je prázdná struktura*“. Slovní spojení „prázdná struktura“ na konci této věty je postupně nahrazováno různými symboly (dominová kostka, trojúhelníček, čtverec, kresba ruky). Symbol se vždy zobrazí i na notovém stojanu místo původního nápisu „prázdná struktura“. Cílem je upozornit na samotnou přítomnost světla projektoru a na skutečnost, že nápis „prázdná struktura“ je také utvářen tímto světlem.

Chtěli jsme skrze tuto část navést diváky k tomu, aby sledovali různé formální vrstvy inscenace. V *Closed in captions* jde zejména o prozkoumávání zvolené titulkové formy, ale toto prozkoumávání spočívá i v pokládání si otázek, které forma nabízí, a které mohou pro diváky získat i širší přesah do celospolečenských témat.

## 5. Závěr

Při psaní této práce jsem se pokoušel především zformulovat své zkušenosti s využitím titulků a reflektovat tak způsob, jakým jsem o nich ve své tvorbě doposud uvažoval. Přineslo mi to velmi podstatné zjištění o tom, jak svobodný pro mě může být formální přístup k tvorbě. Až s odstupem, který jsem získal díky sepsání této práce jsem si plně uvědomil, že na úplném začátku mých titulkových experimentů jsem se nechal zcela unést formou, která mě ohromila a sama vedla skrze tvůrčí proces, který považuji za nejinspirativnější, jaký jsem zatím zažil. Uvědomil jsem si, že pokud cítím upřímný zájem o práci s určitou formou, je to pravděpodobně pro to, že ke mně skrze ni promlouvají témata, kterými se jako tvůrce zrovna potřebuji zabývat, i když je nemusím nejprve umět zcela identifikovat. Myslím, že největší kreativní prostor pro mě může vzniknout právě během procesu, při kterém budu naslouchat vztahu mezi mnou a formou, pokoušet se ho pochopit, pojmenovat, a nechat promluvit způsobem, kterým podstatu tohoto vztahu vystihnu. Během tvůrčího procesu (a i v některých fázích psaní této práce) jsem si ještě myslel, že je inscenace *Closed in captions* hlavně prezentací výsledků našich formálních experimentů s divadelními titulky, ve kterých není nutné hledat žádný široký tematický přesah. Při zpětné reflexi tohoto procesu si teprve uvědomuji, jak moc jsou titulky a jednotlivé části inscenace *Closed in captions* odrazem témat, která jsou pro mě v současné době významná. V tomto ohledu cítím po dopsání práce nutkání vrátit se do tvůrčího procesu a důsledněji prozkoumat tuto novou rovinu titulků, která se mi otevřela.

Primárně bych se chtěl zaměřit na hlubší prozkoumání „oslabené sémantiky“, o které mluví Jiří Valoch. Zajímám se o to téma z důvodu dlouhodobě se stupňujícího pocitu mé neschopnosti uchopit určité aspekty prožívání světa skrze jazyk a logiku, která je s ním spojena. Divadlo je prostor kde můžu experimentovat s tvorbou nových znakových systémů a narušovat ty staré. Myslím, že proces, při kterém se oslabuje a přetváří konvenční vztah mezi označujícím a označovaným, může být cestou k hlubšímu poznání toho, v čem se mi jazyk a další běžné prostředky komunikace zdají nedostatečné.

Dále mě psaní této práce inspirovalo k prozkoumání bariéry v mezilidské komunikaci. V tomto ohledu bych rád využil titulky jako nástroj ke zprostředkování komunikace mezi těmi, kteří by si bez nich nemohli porozumět. Chtěl bych pracovat

téměř dokumentaristickým způsobem. Nalézt spektrum lidí, pro které je z nejrůznějších důvodů složité komunikovat s jinými, a následně bych chtěl za pomoci titulků vytvořit prostor, kde jim umožním sdílet své příběhy.

Experimentování s propojením různých znakových systémů se pro mě ukázalo být významným zdrojem poznání. V konfrontaci psané podoby textu s jevištěm vidím potenciál prozkoumat slova z nové perspektivy, a tím se naučit něco nového o komunikaci jako takové.

Po dopsání této práce mi v hlavě vyvstala otázka, která hraje v mém životě stále důležitější roli. *Jak souvisí můj jazyk s vnímáním mého místa ve světě?* Myslím, že má dosavadní divadelní práce s titulky byla z velké části pokusem si tuto otázku položit. Nyní když jsem si ji s odstupem pojmenoval, cítím potřebu zaobírat se jí podrobněji a rád bych, aby se stala východiskem pro mou další tvorbu.

## 6. Použitá literatura

BARTHES, Roland. *Říše znaků*. Přeložil Petr zavadil. Praha: Fra, 2012. Eseje (Fra). ISBN 978-80-87429-25-9.

BRECHT, Bertolt et al. *Divadelní hry. I.* 1. vyd. v SNKLU. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1963. 333 s., [16] s. obr. příl. : Spisy / Bertolt Brecht ; sv. 1.

BRECHT, Bertolt. *Myšlenky*. Přeložil Ludvík KUNDERA. Praha: Československý spisovatel, 1958.

GOEBBELS, Heiner. *Proti Gesamtkunstwerku*. Přeložili Jan Petříček a Tereza Semotamová. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2021. ISBN 978-80-7331-533-7

HONZL, Jindřich. *Pohyb divadelního znaku*. In: *Slovo a slovesnost, ročník 6, číslo 4*. Praha: Československá akademie věd [1940].

KRÁTKÁ, Eva. *Vizuální poezie: pojmy, kategorie a typologie ve světovém kontextu*. Brno: Host, 2016. ISBN 978-80-7491-501-7.

STEIN, Gertrude. *Křehké knoflíky: předměty, jídlo, pokoje*. Přeložil Jakub VALENTA. Praha: Argo, 2002. Kořeny (Argo). ISBN 80-7203-417-0.

ŠINDELKA, Marek. *Mapa Anny*. Praha: Odeon, 2014. Česká řada (Odeon). ISBN 978-80-207-1577-7.

VALOCH, Jiří. *Poznámky k práci*. In: HIRŠAL, Josef a Bohumila GRÖGEROVÁ. *Vrh kostek: česká experimentální poezie*. Praha: Torst, 1993. ISBN 80-85639-13-0.

VELTRUSKÝ, Jiří. *Strukturalismus a divadelní věda*. In: *Theatralia*. 2016, roč. 19, č. 1, s. 231-237 ISSN 1803-845X

## 7. Internetové zdroje

ADÁMEK, Jiří. *Šum a chvění (reflexe vnímání jako součást divadelního díla)* [online]. Praha, 2020. Dostupné z: <http://hdl.handle.net/10318/14676>. Habilitační práce. Akademie múzických umění, Divadelní fakulta.

ernst jandl schtzngrmm.mpg. In: *Youtube* [online]. 2010-12-02 [cit.2022-04-20]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=ixgbtOcEgXg&t=11s>

PTÁČEK, Jiří. *Václav Stratil: Snažím se, aby text měl kostým*. In: Jiří Ptáček [online]. 2015-09-13 [cit. 2022-04-11]. Dostupné z: [http://jiriptacek.blogspot.com/2015/09/vaclav-stratil-snazim-se-aby-text-mel.html?gtm\\_source=artmap](http://jiriptacek.blogspot.com/2015/09/vaclav-stratil-snazim-se-aby-text-mel.html?gtm_source=artmap)