

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA**

Taneční umění

obor: Nonverbální divadlo

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**Prostor jako partner**

**Zdenka Josefi**

Vedoucí práce: Mgr. Bohumíra Eliášová, Ph.D

Oponent práce: Mgr. Veronika Knytllová

Datum obhajoby: 18. 9. 2017

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha 2017

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

DEPARTMENT OF DANCE

FIELD of study: Nonverbal theatre

**MASTER 'S THESIS**

**Space as a partner**

**Zdenka Josefi**

Consultant: Mgr. Bohumíra Eliášová, Ph.D

Dissertation reader: Mgr. Veronika Knytlová

Date of defence: 8. 9. 2017

Assigned academic degree: MgA.

Prague 2017

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

Prostor jako partner

vypracovala 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.



## **Abstrakt**

Cílem této práce je představit a prozkoumat téma prostoru z více úhlů a nabídnout možnosti jeho využití během přípravy inscenace. V úvodní části se věnuji vymezení pojmů, které se prostoru týkají, dále pak vývoji divadelnímu prostoru, který přináší důležité informace z historického hlediska, tendence a přesah do dnešní doby. Objasním také pojmy prostorová inteligence, proxémika, základní pravidla kompozice, které jsou nedílnou součástí tématu. Hlavní část představuje náhled do vlastní práce s prostorem na základě popisu přípravy a využití prostoru během autorské inscenace Sofie.

## **Abstract**

The aim of my diploma thesis is to introduce and explore the theme of space from multiple angles and to offer possibilities of its use during a performance preparation/production. The introductory part is dedicated to a definition of terms concerning a space and also brings important informations from a historical point of view, tendencies and overlaps to the present days. Further I tried to clarify a spatial intelligence concept, proxemics and basic rules of composition, which are an integral part of the topic. In the main part of my thesis I introduce a view of my own work with a space based on a description of a preparation of the performance Sofia.

### **Poděkování**

Děkuji vedoucí práce Mirce Eliášové za její čas a inspirativní podněty.  
Děkuji také paní Janě Sprové za její čas, konzultace a poskytnutý materiál.

# Obsah

ÚVOD .....	1
1. Terminologie prostoru .....	2
1.1. Místo .....	2
1.2. Genius loci .....	2
1.3. Vnější prostor .....	3
1.4. Vnitřní prostor .....	3
1.5. Divadelní prostor .....	3
1.6. Scénický / Jevištní prostor .....	3
1.7. Scénografie .....	4
1.8. Site specific .....	4
1.9. Perfomer .....	5
2. Vývoj divadelního prostoru v čase .....	6
2.1. Divadelní prostor v době antiky .....	6
2.2. Divadelní prostor v období středověku .....	7
2.3. Divadelní prostor v období renesance .....	10
2.4. Divadelní prostor v období baroka .....	11
2.5. Divadelní prostor ve 20. století .....	11
2.6. Shrnutí .....	13
3. Prostorová inteligence .....	14
3.1. Dimenze prostorové inteligence .....	14
3.2. Vývoj prostorové inteligence .....	16
3.3. Využití prostorové inteligence .....	17
4. Proxémika .....	19
4.1. Intimní prostor .....	20
4.2. Osobní prostor .....	20
4.3. Společenský prostor .....	21
4.4. Veřejný prostor .....	21
4.5. Shrnutí .....	21
5. Základní pravidla kompozice .....	23
5.1. Zlatý řez a pravidlo třetin .....	23
5.2. Symetrie a asymetrie .....	26
5.3. Tělo v prostoru .....	27
6. Prostor jako partner .....	31
6.1. Autorská inscenace Sofie a práce s prostorem .....	32
6.2. Práce s prostorem .....	35
6.2.1. Fixní místo na jevišti .....	37
6.2.2. Vymezený geometrický tvar v prostoru .....	37
6.2.3. Volné využití celého prostoru s několika fixními body .....	39
6.2.4. Využití předmětu pro změnu prostoru .....	40
6.2.5. Vytvoření nového prostoru představou .....	40
6.2.6. Prostor mimo jeviště, využití hlediště .....	41
6.3. Vztah herec, divák a prostor .....	42
ZÁVĚR .....	44
Použitá literatura .....	46
Použité internetové stránky .....	47
Příloha – Fotografie .....	48

# ÚVOD

Prostor a jeho využití se pro mne staly tématem k prozkoumání. Otázka prostoru divadelního či nedivadelního mne vždy zajímala. Jako performer se nevyhýbám využití rozličných míst ke svým autorským projektům a ráda také spolupracuji na projektech svých kolegů. Zabývám se prostorem nejen divadelním, ale otázkou prostoru a komunikace v dnešní době. Čím dále tím více mladých lidí žije v garsonkách a nákupy zařizuje přes internet, a pokud vykonávají práci z domova, lehce ztrácejí kontakt s okolním světem a schopnost komunikace. Nutnost využití různých prostorů k setkávání se zmenšila. Na druhou stranu vzniká mnoho nových projektů, které vybízí společnost vyjít ze svých ulit. Takovým iniciátorem je například Ondřej Kobza, jeden z jeho projektů jsou například piana na ulici. V posledních letech můžeme sledovat také nárůst nových divadelních prostorů, které nabízejí kromě představení workshopy, dílny, pravidelné lekce. Jsou to například Studio Alta, Jatka 78, Venuše ve Švehlovce, Vila Štvanice, Meet Factory, Pragovka a další. Přemýšlím o prostoru jako o místě výměny informací a komunikace. Zamýšlím se nad tím, podle čeho si prostor vybíráme? Proč je nám některý prostor bližší než druhý. Máme společné zájmy jako ostatní, nebo jen následujeme trend doby?

Další otázkou je pro mne, jaký prostor si pro představení vybrat. Čím je způsobeno, že stejné představení na odlišných místech působí jiným dojmem, nebo například ztratí na své síle.

Cílem této práce je ujasnění si základních pojmů divadelního prostoru a jeho vývoje. Přiblížit pojem prostorové inteligence, zamyslet se nad využitím prostorových možností (kompozice, dráhy, line, tvary). A především analyzovat, přiblížit a podívat se novým pohledem na vlastní tvorbu ve vztahu k prostoru.



# 1. Terminologie prostoru

Na začátek jsem zvolila kapitolu velice teoretickou. Měla jsem potřebu si v termínech a významu místa, prostoru, site specific a dalších důležitých názvech doplnit informace a poznat blíže každý z pojmů. Základní informace jsem čerpala z Divadelního slovníku Patrice Pavise, kde jsem našla některé informace neúplné nebo zastaralé. Velice mi pomohla kniha Site specific Tomáše Žižky a Denisy Václavové, další inspirací byla také kniha Václava Cílka Makom. Kniha Míst.

## 1.1. Místo

„Místa jsou zrcadly některých částí nás samých, jsou to nitky vedoucí k příběhům, tajemstvím a banalitám.“<sup>1</sup> Místo, kde žijeme, krajina, vše je s člověkem konkrétně spojené a ovlivňuje náš vnitřní svět, jak k horšímu, tak k lepšímu. Místo a zakotvení v určitém prostředí charakterizuje každého z nás, tak jako jaký prostor, halu, továrnu, divadlo, opuštěný dům si vybíráme pro svoje představení nebo performance.

## 1.2. Genius loci

Genius loci můžeme přeložit jako „duch místa“. Termín je velice těžko uchopitelný. Dá se také popsat jako specifická atmosféra, kterou je možné prožít nebo pocítit jen na určitém místě. Takové místo většinou přitahuje pozornost a vyzařuje určitou sílu. Genius loci je silně spjat se svou historií, kterou nacházíme v jeho tvarech, strukturách, barvách.

---

<sup>1</sup> Cílek, Václav: Makom kniha míst – Předmluva, Tři místa člověka: krajina, doba a makom, Dokořán s.r.o., 2009, str. 8

### **1.3. Vnější prostor**

Využívání vnějších prostor umělci a odklon od klasického kamenného divadla má své základy v rituálu. Umělci našli místa v krajině, ve městě, které nabízejí novou inspiraci pro jejich tvorbu. S využíváním vnějšího prostoru je spojeno umění land artu. V tomto případě je nejdůležitějším materiálem umělce příroda, krajina. Land art byl předchůdcem, inspirací site specific projektů.

### **1.4. Vnitřní prostor**

Pojem vnitřní prostor zahrnuje výzkum vlastního prožívání, vnitřního světa a těla. Tělo a duše se vzájemně ovlivňují. Těmto výzkumům se věnují především umělci body artu. Snaží se prolomit naučené limity těla a skrz nové zážitky uvolnit mysl a psychiku. „Body art vnímá tělo jako neznámé místo, vidí smysl v nutkové potřebě otevřít to podstatné a skryté“<sup>2</sup>

Umělci body artu si dávají různé úkoly, překážky, které musí překonávat, a které jsou psychicky i fyzicky náročné, aby lépe poznali sami sebe.

### **1.5. Divadelní prostor**

Místo, kde se odehrává divadelní představení. S proměnou divadelní architektury se v současnosti stále více ustupuje od kukátkového, frontálního jeviště a nahrazují je nové prostory hal, továren, náměstí, budov. Divadlo vyhledává užší kontakt s určitou skupinou a skrze prostor se jí snaží přiblížit.

### **1.6. Scénický / Jevištní prostor**

Každé divadlo se odehrává v prostoru. Prostor je přesně určen hranicemi mezi divákem a hercem. V kukátkovém divadle obvykle žádná akce nepřesahuje vymezený rámeček představení, hranice jsou jasně dané. Hranice

---

<sup>2</sup> Denisa Václavová, Tomáš Žižka a kol.: Site specific, Pražská scéna, 2008, str. 38

se ale také mohou porušit a divák se může stát součástí představení, pokud scénický prostor splývá s prostorem společenským, z představení se stává performance nebo také event.

Základním vztahem mezi publikem a jevištěm je úhel pohledu. Kukátkové jeviště nabízí frontální úhel pohledu a princip distance. Pokud se diváci nacházejí např. na stejné úrovni jako herci a jsou rozmístěni kolem celé scény, vztah a atmosféra se stávají intimnějšími.

V současné době se často využívá nepřesných hranic a vytvářejí se stále užší rámce, které nabízejí divákovi možnost proniknout blíže k představení.

## **1.7. Scénografie**

Scénografie je umění, které se zabývá uspořádáním jeviště a divadelního prostoru. Scénografie pracuje s trojrozměrnými prostory a objemy. Tvoří jednotný celek s ostatními divadelními složkami nebo se o to snaží. Scénografie je uměním autonomní a každý scénograf má svůj originální rukopis tak jako režisér. Často režiséři pracují opakovaně se stejnými scénografy. Vyhovuje jim jejich styl a vizuální cítění.

„Divadelní umění není ani herectví, ani hra, ani scéna, ani tanec, nýbrž sestává ze všech prvků, které tyto věci tvoří: z jednání, které je duší herectví; ze slov, které jsou tělem hry; z linie a barvy, které jsou srdcem scény, z rytmu, jenž je podstatou tance“<sup>3</sup>

## **1.8. Site specific**

„Termínem site specific se označují umělecké projekty vytvořené pro konkrétní prostor a čas. Hlavním tématem této umělecké práce je právě prostor (či místo) – jako nejdůležitější médium a nástroj pro veškeré

---

<sup>3</sup> O divadelním umění/On the Art of the Theatre 1911:138, Pavis, Patrice: Divadelní slovník, Scénografie, Nakladatelství AMU v Praze, 2003, str. 373

tvoření. Jedná se o umění, které je závislé na místě, od místa se samotného se odvíjí<sup>4</sup>

Často se projekty site specific nedají opakovat v jiné lokaci. Projekt vychází z identity místa, která je pak podrobována výzkumu. Projekty site specific často oživují opuštěná místa veřejného života a spojují místní obyvatele. To je také jedním z důvodů, proč mne site specific zajímá. Místu se opět vrátí život, připomene se jeho minulost a přinese nový význam. Lidé žijící v daném místě se často spoluúčastní na projektech, který jim umožní nový pohled na určité místo. Projekty site specific propojují různé umělecké a vědní disciplíny, jako je divadlo, výtvarné umění, performance, hudba, film, design, scénografie, architektura, tanec, světelný design, sociologie, urbanismus, antropologie a další. Site specific se pak může stát instalací, filmem, tanečním představením. Pojem site specific se stále vyvíjí. Od významu estetického a scénografického zážitku se pojem začal vykládat spíše jako starost o místo a jeho obyvatele. Jednou z významných umělkyně, tanečnic, která svá vystoupení přenesla zpět do přírody a k rituálu byla Anne Halprin. Jejím manželem byl krajinný architekt Lawrence Halprin, který s Anne na projektech spolupracoval. Anne propojovala tanec s každodenním životem a přírodou, tanec používala jako metodu k uzdravení vážných onemocnění. Ovlivnila a inspirovala řadu umělců, jako byl např. Richard Schechner, Trisha Brown, Yvonne Rainer, Robert Morris a další.

## 1.9. Performer

Označení performer je odvozený od anglického výrazu perform. Performer se odlišuje od herce výrazovými prostředky, které používá. Označení herec se používám především pro interpretaci založené převážně na textu. Performer je tanečník, výtvarník, činoherec, mim, využívá pro své dílo jakékoliv umělecké disciplíny, také je vzájemně propojuje. Performer často ztvárňuje sám sebe nebo nepředstírá, že o svém herectví neví. Herec obvykle ztvárňuje postavu, hraje roli.

---

<sup>4</sup> Denisa Václavová, Tomáš Žížka a kol.: Site specific, Pražská scéna, 2008, str. 35

## 2. Vývoj divadelního prostoru v čase

Tato kapitola nemá v mé diplomové práci za cíl popsat historii divadelního prostoru, což je velmi obsáhlé téma, ale dát podstatné informace o tom, jak se prostor v čase vyvíjel. Myslím si, že je vždy důležité se v historii orientovat, i když se bavíme o současném prostoru. Historie nám pomůže pochopit současné trendy a z jakých důvodů k proměnám došlo.

### 2.1. Divadelní prostor v době antiky

„Řecké divadlo se zrodilo z kultu a nejméně po čtyři století (6., 5., 4 a 3. stol. př.n.l. ) s ním bylo bezprostředně spjato“<sup>5</sup>

„Prvotní řecké divadlo bylo divadlem posvátným, obřadním a společenským“<sup>6</sup>

Vše bylo uspořádáno centrálně kolem posvátného oltáře, divadlo, hrací prostor i prostor pro diváky. Oltář stál pod širým nebem. Během vývoje řeckého divadla se prostor oltáře zmenšoval na úkor hracího prostoru a přibližoval se k prostoru pro diváky.

Obřad vznikl z procesí a z oběti, které se konaly v lesích, na polích a na dalších venkovních místech v přírodě. Formalizace kultu vedla k zakládání chrámů, které vznikaly souběžně s výstavbou měst.

Divadelní prostor vznikl ve chvíli, kdy vyvstala potřeba obřad opakovat na jednom místě. Posvátný kruh koncentroval kosmickou energii a rozdělval na svět vnitřní a vnější. Kruh znázorňoval místo, kde se soustředily nebeské síly. Divadelní chrám byl zprvu dřevěný. Stálá divadla s kamenným chrámem a hledištěm se začala stavět v době, kdy se představení opět konala pravidelně podle liturgického kalendáře.

---

<sup>5</sup> Braun Kazimierz: Divadelní prostor, AMU v Praze, 2001, str. 24

<sup>6</sup> Braun Kazimierz: Divadelní prostor, AMU v Praze, 2001, str. 137

Postupem času se divadelní prostor přibližoval městským stavbám. Přestal být jen místem posvátným, kde se setkává nebe a země, ale začal se stávat prostorem světským, pozemským.

Divadla se stavěla na okraji měst oproti odeonům, které vznikaly podle vzoru divadel již v 5. stol. před naším letopočtem a častěji se stavěly ve městech. Odeony se pro zlepšení akustiky zastřešovaly. Prostor odeonu se nedělil na theatron a skéné a neměl ani oltář. Odeon měl amfiteatrální hlediště, půlkruhovou orchestrů a proskénion. V odeonu se pořádaly recitace, hudba, vystoupení krasořečníků.

V Řecku existovalo také kočovné, lidové divadlo, které mělo svá přenosná pódia. Kočovné divadlo se ujalo i v Římě a přetrvávalo až do raného středověku.

Přeměny v řeckém divadle nastaly až po ovládnutí Řecka Římem. Řím řecké divadlo nepodporoval z obavy oslabení moci. Divadla se začala stavět až v 1. stol. př. n. l. Charakteristické pro římské divadlo je rozvoj mechanického zařízení a množství dekorace. Římské divadlo se lišilo od řeckého především odtržením od země, nebylo součástí přírody. Hrací prostor i prostor pro diváky se stal důmyslnou architekturou. Hlediště v Římě převzaly amfiteátry a cirky (stadiony). Došlo k velkému rozdělení mezi diváky a herci. K odpojení se od společného vytváření prostoru, ale zaujetí postoje „prostor vytvářejí oni“. Architektura římského divadla se odpoutala od duchovní sféry člověka, oddělila člověka od člověka a od přírody. Postupně začalo docházet k vylidnění divadel a postupnému zboření divadel a celkovému úpadku.

## **2.2. Divadelní prostor v období středověku**

Obrození divadla přišlo opět ve středověku, z počátku především pořádáním představení s výjevy z evangelií, a to především pro poučení věřících. Tato představení realizovali duchovní. Kromě těchto představení existovaly další druhy divadel - lidové a dvorské, venkovské i městské, magické a kultovní

obřady a ceremonie. V pozdním středověku se objevují krátké inscenované scénky v chrámech.

Vznikaly slavnosti spojené s přírodními cykly, například léto se vítalo ohni a tanci. S oslavami proměn přírody a s každoročně se opakujícími lidskými pracemi souvisely pohanské a později křesťanské kultovní obřady. Ve všech slavnostech, ceremoniích byl záměrně rozdělený, uspořádaný prostor schopný nést určité významy.

Zajímavé, že všechna tato začínající obrození divadla se udržují v tradicích spjatých opět s přírodou a návratem k člověku, tento kruh navracení se k podstatě můžeme pozorovat skoro ve všech lidských etapách a odvětvích.

Divadlo zaniklo, protože mělo výhradně smyslový, komerční záměr, „profesionalismus a techniku povýšilo nade vše, což bylo vždy příznakem úpadkových a odumírajících kultur“<sup>7</sup>

Ve středověku divadlo opustilo budované a zdokonalované budovy. Opět se vrátilo do přírody, hradních sálů, do kapliček, chrámů - v těchto prostorách se konaly rituály, obřady, slavnosti. Události divadelního charakteru ve středověku nezastíraly prostor, ale používaly jej takový, jaký je. Ozřejmovaly ho, zahušťovaly a zesilovaly jeho působení. Smrtka – figurína, která symbolizovala zimu, se vhadzovala do vody, účastníci se shromažďovali u opravdové vody. Smrtku – figurínu odnášel opravdový proud.

Pro středověké divadlo je typickým prvkem ozřejmování prostoru. Prvky, které měly danou skutečnost v prostoru zakrývat, zavedla až renesance. Středověcí lidé hluboce prožívali magii nebo víru. Na každém místě bylo možné navázat vztah s božstvem, spojit se přírodními silami, posvětit místo.

Postupem času se středověké divadlo začalo přesouvat do románských kostelů, kde se začala rozvíjet první mystéria. Gotická katedrála se stala divadlem křesťanské kultury. Architektura gotické katedrály přispívá

---

<sup>7</sup> Braun Kazimierz: Divadelní prostor, AMU v Praze, 2001, str. 47

k rozšiřování kultu, atmosféra, akustika, vzhled budovy. Mysterijní divadlo se začalo rozvíjet ve 2. polovině 10. století a dosáhlo vrcholu v 15. století. V mysterijním divadle byl prostor členitý, skládal se z mnoha „mansionů“, scén, které byly rozmístěny v různých prostorech pro jednotlivé dějové epizody.

Později se mansiony, „domečky“, začaly budovat před kostelem. Postupně vzniká tendence dodat divadlu stálou formu a změnit záměr pohyblivého a přenosného charakteru divadla. Vzniká snaha vytvořit podmínky pro časté opakování jedné inscenace. Při této snaze existoval stálý zájem o malá, přenosná představení s malým obsazením. Takovému divadlu se věnovalo divadlo lidové, světské, komediální divadlo, které nabízelo lehkou nevybíravou zábavu. Na začátku 16. století získává lidové divadlo na oblíbenosti a vzniká italská commedia dell'arte. Lidové divadlo se rozrůstalo a mělo vliv také na proměny prostoru.

V době středověku vznikala lidová divadla, pochybná divadla lůzy, ale také divadla vzdělaných badatelů, divadla univerzit a paláců. Divadlo středověké bylo po celou dobu svého trvání divadlem, které věří v duchovní složku, ať to bylo divadlo náboženské nebo světské, vždy věřilo v tajemství.

Divadlo středověké začíná upadat s rozporem hodnot, kdy se duchovní vize střetává s lidskou, v tomto období nastupuje období renesance. Středověké divadlo zůstalo ve své podstatě neměnné od 11. do 17. století. Středověké divadlo nevykazuje tendence, životnost mu dává variabilita prostoru. Divadlo není upoutáno na jedno místo. Středověké divadlo se odehrává ve starých římských amfiteátrech, divadlech, náměstí, nádvoří, kostelech, radnicích. Diváci byli často promícháni s herci. Vysoce postavení seděli s níže postavenými. Středověké divadlo jako společenský, náboženský útvar přetrvávalo po celé období renesance. Konec středověkého divadla nastal až s nástupem divadla se stálou budovou s výtěžným principem.



### 2.3. Divadelní prostor v období renesance

V období renesance se objevovaly různé typy divadel a různé druhy divadelních prostorů. Zajímavé je, že dlouho neexistovala divadelní budova, ta se objevuje až na konci renesančního období.

V 15. a v 16. století se rozvíjely čtyři základní typy divadla. Typy divadel se vzájemně ovlivňovaly a nakonec se spojily ve dva proudy. Anglické renesanční divadlo a Italské barokní divadlo. Anglické divadlo vycházelo ze středověké tradice a humanistického myšlení. Anglické divadlo zužitkovalo dosavadní poznatky divadelního prostoru. Anglické renesanční divadlo se udrželo jen od roku 1576 do roku 1642. Divadelní prvky převzalo na základě studia Vitruvia, jehož výsledkem bylo, že divadelní budova upřednostňovala jednajícího herce a umožňovala mu bezprostřední kontakt s divákem.

Italské barokní divadlo jde opačným směrem. Navazuje na dvorskou tradici, nesoustředí se na celou organizaci prostoru. Vytváří divadelní budovu s kukátkovou scénou, která odděluje herce od diváků. Forma italského divadla oproti anglickému přetrvává dodnes.

Alžbětinské divadlo bylo kompaktní. Budova stála samostatně a zvýrazňovala vše smyslové a tělesné. Střechou se pokrýval nejprve prstenec galerie, později zřejmě celá stavba. Italské renesanční divadlo bylo vizuální, symbolické.

Renesanční divadlo se dostalo opět na rozcestí. Existovaly dvě možnosti volby. „V oblasti prostoru byly zřejmé dvě cesty. První, která se prosazovala ve Španělsku a v Holandsku a převládla Anglii, byla cesta k hereckému divadlu, jež zároveň zdůrazňovalo slovo a bylo tedy příznivě nakloněné literatuře. Používal se zde polyfunkční, víceúrovňový, velmi jednoduchý, otevřený prostor, v podstatě bez dekorací a strojního zařízení. Tento směr přinesl výsledky v podobě lidových, demokratických divadel. Druhá cesta, po které se vydalo italské divadlo spolu s francouzským a německým divadlem, směřovala k malířskému, výpravnému, opernímu a baletnímu

divadlu. Působilo v uzavřených sálech a ve značné míře používalo strojních zařízení. Obecenstvo bylo elitní, snobské.

Tyto dvě volby stavěly lidské divadlo blízké divákovi proti divadlu vznešenému, na které divák nahlíží z dálky.

## **2.4. Divadelní prostor v období baroka**

Barokní divadelní prostor vznikl v Itálii v období mezi lety 1620 - 1640. Barokní kukátkové divadlo zaujímalo vůdčí podstavení přibližně 300 let. Přetrvávalo a postupně zaostávalo, jelikož striktně oddělovalo herce od diváka. Barokní divadlo sloužilo dobře opeře, zpěvákům. Podmínky však nebyly nakloněny dramatu. Reprezentativní budovy barokního divadla zaujaly významná místa v architektuře měst v 18. století. Některá italská divadla se dochovala dodnes, například Teatro San Carlo v Neapoli z roku 1737. Baroko vytvořilo uzavřenou budovu, plnou dekorací, líbovalo si ve vnějších efektech. Pro barokní divadlo je příznačná teatrálnost. Prostor divadla sjednocovala dekorace, nikoliv herec. V období barokního divadla byla zavedena opona. Množství evropských divadel existujících dodnes vzniklo v 19. století a počátkem 20. století obvykle podle vzoru ze 17. nebo 18. století. V barokním divadle se oddělují lože pro abonenty od ostatních míst. Elita byl oddělena.

Své místo během období barokního divadla mělo také divadlo dvorské. Divadlo, které se pořádalo na nádvořích paláců, v ulicích. Představení se vždy připravilo, nazdobilo a po průjezdu vladaře opět uklidilo. Divadelní prostor se poté opět stal prostorem obyčejným.

## **2.5. Divadelní prostor ve 20. století**

„Kritika barokního divadelního prostoru zesílila současně se započatím Velké divadelní reformy. Tehdy přinesla výsledky hlavně v oblasti teorie a jejím

přičiněním se změnil také vztah ke stávajícímu prostoru: od té doby již nebyl přijat nekriticky.<sup>8</sup>

Okázalý barokní prostor, který celkově rozděloval, jak herce od diváků, tak obecenstvo vzájemně již nevyhovoval. Alternativou bylo opuštění divadelních budov a hledání nového autentického prostoru. Divadelní akce se pořádaly ve starých zříceninách, na loukách, na náměstích.

Prvním moderním divadlem v Evropě bylo Bayreuth Festspielhaus. Záměr Richarda Wagnera byl, aby veškerá pozornost diváka byla upřena na scénu. Společensko-reprezentativní funkce byla omezena, diváci se vzájemně nemohli prohlížet, srovnávat. Festspielhaus kladl důraz na estetickou funkci představení, všichni byli obráceni en face. Divadlo v Bayreuthu připomínalo továrnu.

Během 20. století také vzniklo divadlo výtvarníků, které později přispělo ke vzniku happeningu. Veškeré zákonitosti byly podřízeny výtvarnému záměru. Mezi tyto umělce řadíme Oscara Kokoschku, Oscara Shlemmera (působil v Bauhausu od roku 1921), Enrica Prampoliniho. Výtvarníci si herce používali jako loutky a předměty, v tomto směru později pokračovali Tadeusz Kantor, Robert Wilson, Richard Foreman.

Opět přichází snaha přiblížit diváka a herce, někdy je dokonce spojit či vzájemně promíchat. Vznikají experimenty s cirkusovým prostorem, kabaretem, kde se herci, artisti a diváci vzájemně potkávají v jednom prostoru.

Vzniká snaha opět sjednotit jeviště a hlediště.

V šedesátých a sedmdesátých letech můžeme zaznamenat odklon od kukátkového jeviště k proměnlivému prostoru, ale ani tam avantgarda nezůstává (proměnlivý prostor je finančně náročný a dostupný převážně pro elity), ale vyhledává přirozené, původně nedivadelní prostory. Toto období může být nazváno cestou vycházení z divadla.

---

<sup>8</sup> Braun Kazimierz: Divadelní prostor, AMU v Praze, 2001, str. 102

## 2.6. Shrnutí

Po dopsání kapitoly o vývoji divadelního prostoru se mi objevuje hlavní motiv, který platí podle mého názoru dodnes. Od přírody k architektuře a zpět k přírodě. Člověk má potřebu zdokonalovat, stavět, tvořit prostory, odlišovat se od ostatních, vytvářet hranice a odpoutávat se od duchovních zážitků, odpojuje se od přirozenosti, přírody, od druhých lidí. Obřady, rituály, svátky, ze kterých vzniklo divadlo, spojovaly. Spjovaly lidi s přírodou, dávaly jim rytmus, lidé společně oslavovali. Později si vybudovali barokní divadelní budovy s hledištěm, jevištěm, dekoracemi a zjistili, že vytvořili bariéry mezi sebou, které rozdělily prostor pro elitu a pro nižší třídu. Vytratil se původní smysl divadla, zbyla elitní, komerční záležitost a lidé opět začali hledat alternativy, spojení s přírodou a mezi sebou.

### **3. Prostorová inteligence**

Kapitolu prostorová inteligence jsem zařadila, jelikož si myslím, že je základem pro práci s prostorem a jeho využitím. Jako herci pohybového, fyzického divadla, tanečníci zapojujeme prostorovou inteligenci při každé naší tvůrčí práci. Naším výrazovým prostředkem je především tělo. Vnímat tělo v prostoru, orientaci, kompozici, dokázat si představit, kde se nacházím a jaký zaujímám postoj, jaké tvary, dráhy v prostoru vytvářím, je pro mne jednou z nejzajímavějších částí tvůrčího procesu. Mezi prostorovou inteligenci je nutné zařadit vztah herce, tanečníka vzhledem ke skupině, partnerovi na scéně, k divákovi a také vědomí vnitřního prostoru těla.

#### **3.1. Dimenze prostorové inteligence**

„Jádrem prostorové inteligence jsou schopnosti, které zajišťují přesné vnímání vizuálního světa, umožňují transformovat a modifikovat původní vjemy a vytvářejí z vlastní vizuální zkušenosti myšlenkové představy, i když vnější podněty již nepůsobí. Díky těmto schopnostem můžeme konstruovat různé tvary nebo s nimi manipulovat. Schopnosti, které tvoří prostorovou inteligenci, nejsou zcela identické: někdo může mít velmi přesné zrakové vnímání a přitom nedokáže nakreslit, vybavit si, ani transformovat imaginární svět.“<sup>9</sup>

Velice dobře vyvinutou prostorovou inteligenci mají lidé s výtvarným nadáním a ti, kdo se zabývají technickými obory a přírodními vědami. Prostorová inteligence se rozvíjí na základě pozorování a je spojená se zrakovým vnímáním. Na druhou stranu není na zrakové zkušenosti zcela závislá. Prostorová inteligence se může rozvíjet i u nevidomých. Podílela jsem se na semináři Gestika a mimika pro nevidomé. Každému lektorovi byl přidělený jeden nevidomý. Jelikož nevidomí neměli nikdy možnost zrakové zkušenosti a nemohli se jako ostatní děti pohyby naučit pozorováním svého okolí, jejich gesta byla nepřírozeně velká, malá nebo prostorově neúměrná. Naším úkolem bylo naučit je přirozené gestikulaci. Nevidomí měli přiložené

---

<sup>9</sup> Howard Gardner: Dimenze myšlení: teorie rozmanitých inteligencí, Vyd. 1. Praha: Portál, 1999, str. 196

ruce na našich rukách, hlavě a hmatem se učili velikost, směr, dynamiku pohybu. Po chvíli byli schopni si pohyb sami představit, opakovat a přirozeně a používat během hovoru. Znamená to, že nevidomí museli hmatové zkušenosti přetransformovat do myšlenkové představy pohybu a pak jej realizovat. Zapojili prostorovou představivost.

„Prostorová inteligence zahrnuje schopnost rozpoznat stejnou formu, schopnost transformovat jednu formu do formy druhé nebo rozpoznat, že k takové transformaci došlo, schopnost vytvářet mentální představy, a pak tyto představy transformovat a schopnost grafického záznamu prostorových informací.“<sup>10</sup> Mezi takové úkoly patří např. manipulovat s formou nebo s objektem a dokázat si představit, jak se situace změní změnou úhlu pohledu. Schopnost dokázat si vybavit, jak bude předmět vypadat, když ho například otočíme. Transformační úkoly nejsou jednoduché. Musíme mentálně otáčet předměty a představovat si je v nové situaci. Tvoříme tak mentální obrazy, které dokážeme transformovat. Herci, tanečníci uplatňují prostorové schopnosti během hodin tance, fyzického divadla a improvizace. Prostorové schopnosti nám napomáhají zapamatovat si choreografii a posilují pohybovou paměť. Pokud si pohybovou strukturu zapamatují, mohou ji nadále modifikovat a rozvíjet. Choreografie a pohyb tanečníka je možné také zakreslit. Snahu o zachycení tanců, pohybových struktur můžeme sledovat již v období starověkého Egypta v podobě nástěnných maleb, dále například v starořecké keramice na antických vázách. Zápisem pohybu lidského těla v tanci zabýval prostřednictvím znaků a symbolů Rudolf Laban, tzv. Labanovo písmo. Kromě Labanova písma existují další metody zachycení prostorové orientace například Beauchamps-Feuilletova notace z 18. století nebo choreologie manželů Benešových ve 20. století, která se stále využívá v lidových tancích.

L. L. Thuestone rozdělil prostorové schopnosti na tři složky: na schopnost rozpoznat totožnost předmětu, který vidíme z různých úhlů, na schopnost představit si pohyb nebo změnu ve vnitřním uspořádání a na schopnost přemýšlet o prostorových vztazích, které jsou závislé na orientaci těla

---

<sup>10</sup> Howard Gardner: Dimenze myšlení: teorie rozmanitých inteligencí, Vyd. 1., Portál, Praha 1999, str. 198

pozorovatele. Schopnosti vytvářet mentální představy, transformovat je či schopnost záznamu prostorové inteligence nejsou na sobě vzájemně závislé a mohou se rozvíjet jednotlivě nebo se také navzájem poškodit.

Prostorové schopnosti nám umožňují orientaci v prostoru na nových místech. Mezi prostorové schopnosti patří vnímání vyváženosti, kompozice, napětí, vzdálenosti. Tyto schopnosti uplatňují výtvarníci, malíři, architekti, choreografové. Jakým způsobem umělec využije prostor, rozvrhne kompozici, zásadně ovlivní působení uměleckého díla.

„Podle Rudolfa Arnheima (1969) je význam jazyka z tvůrčího myšlení zanedbatelný: pokud si neumíme vytvořit představu určitého procesu nebo pojmu, nemá se naše přemýšlení o co opřít.“<sup>11</sup>

Prostorová inteligence patří mezi samostatné formy intelektu. Ti, kteří se zabývají lokalizací mozkových funkcí, zastávají názor, že prostorové schopnosti sídlí v pravé hemisféře a schopnosti jazykové v levé hemisféře. Je to samozřejmě jeden z názorů.

### **3.2. Vývoj prostorové inteligence**

Vývoj prostorové inteligence začíná u dítěte senzomotorickým stadiem, které začíná v kojeneckém věku. Dítě se učí sledovat dráhu pohybujících se předmětů v prostoru a orientovat se ve svém nejbližším okolí. V raném dětství (1 až 3 roky) si dítě začíná vytvářet mentální představy. Dítě si dokáže představit určitá místa, aniž by tam bylo.

S nástupem dítěte do školy přichází další etapa, kdy je dítě schopné aktivní prostorové manipulace s předměty i s objekty. Dítě je schopné si představit objekty z pohledu jiného člověka. Tato schopnost je nazývána decentrace. Je to schopnost si představit například, jak vypadá objekt, když jím pootočíme.

---

<sup>11</sup> Howard Gardner: Dimenze myšlení: teorie rozmanitých inteligencí, Vyd. 1., Portál, Praha 1999, str. 1

Prostorová inteligence se vyvíjí postupně. Začíná v cíleném pohybu kojence v prostoru, v batolecím věku vzniká schopnost statických představ. Školní dítě se učí s mentálními představami manipulovat. V pubertě se již objevuje vztah mezi mentálními představami a slovní výpovědí.

Nejdůležitější roli při orientaci dítěte v prostoru hrají orientační body. Nevidomé děti i dospělí rozpoznávají tvary předmětů pomocí hmatu, ale také zvuku. Lidé, kteří vidí, vnímají z 90% informace pomocí zraku. Nevidomí vnímají své okolí z 90%, podle některých z 80%, pomocí sluchu. Mezi nevidomé patří mnoho úspěšných hudebníků, jako je například jazzový zpěvák Ray Charles. Nevidomí jsou schopni velice pozorně poslouchat zvuky kolem sebe, kromě toho používají také echolokaci. Nevidomí rozpoznávají zvukové vlny odrážející se od objektů, díky tomu dokáží určovat jejich polohu, velikost, vzdálenost a velikost okolí. Echolokaci využívají také netopýři, kteří žijí v úplné tmě. Delfíni užívají echolokaci při orientaci v oceánu. Slepí využívají slepecké hole, zvuk hole se odráží od okolních ploch a přenáší nevidomému informaci. Pokud se nevidomí narodili i bez schopnosti slyšet, orientují se v prostoru pomocí hmatu a čichu. Hovoří pomocí prstové abecedy, kde každé písmeno odpovídá definitivním vyobrazením pomocí prstů. Existuje také Braillovo písmo, bodová metoda psaní. Tato metoda je však přístupná těm nevidomým, kteří oslepli a ohluchli až v pozdějším věku a naučili se jazyku. Zajímavé je pozorovat, jakou postihu lidé mají vůli učit se, hledat nové způsoby a najít cestu pro plnohodnotný život a radovat se z něj.

### **3.3. Využití prostorové inteligence**

Prostorová inteligence je plně zapojena v sochařství, malířství, přírodních vědách, v matematice – topologii, divadle, tanci.

„Malířství, sochařství vyžaduje výjimečnou citlivost pro vnímání viditelného a hmatatelného světa, a zároveň předpokládá schopnost vtělit tuto zkušenost do uměleckého díla.“<sup>12</sup> Zobrazení objektů vyžaduje zapojení

---

<sup>12</sup> Howard Gardner: Dimenze myšlení: teorie rozmanitých inteligencí, Vyd. 1., Portál, Praha 1999, str. 216



všech smyslů. Využíváme znalosti, které jsme získali hmatem, znalostí materiálu, linií, vůní. Čím více informací o předmětu, prostoru máme, tím lépe ho můžeme zobrazit, zahrát, zatančit. Pozorování okolního světa, lidí, krajiny, předmětů, staveb je základem pro tvůrčí práci nejen malířů, ale také herců, tanečníků. Pokud pracujeme s prostorem, máme možnost ho poznat všemi smysly. Prostor nevnímáme jen zrakově, můžeme o něm zjistit daleko více informací. Hmat nám pomůže poznat strukturu prostoru, materiál, jeho povrch, teplotu. Prostor můžeme poznávat i se zavřenýma očima, podpoříme ostatní smysly. S vyloučením zraku zkoumáme druhy zvuků, které prostor a předměty vytvářejí. Jinak se zvuk nese v prázdném prostoru, jinak v prostoru zabydleném nábytkem. Čich, vůně velice intenzivně přenášejí emoce. Vůně nám může připomenout určité místo, osobu. Čím více vjemů z prostoru, z místa, získáme, zažijeme, tím více inspiračního materiálu získáme pro nové představení, ať pohybové, taneční nebo činoherní.

Pokud je představení taneční, pohybové, získané vjemy používám jako inspiraci ke kvalitě pohybu. Vjem studeného místa vyvolá odlišný pohyb než místo teplé, tak jako struktura povrchu nerovná nám dá jiný pohybový impuls než rovná plocha. Pokud je představení činoherní, používám získané vjemy k vyvolání potřebné emoce postavy nebo k navození atmosféry.

## 4. Proxémika

Proxémika je mladá disciplína, která se zabývá strukturováním lidského prostoru. Studuje různé typy prostoru, prostorové vzdálenosti mezi osobami, struktury místnosti, budov, scény.

Hall (1959, 1966) rozlišuje 3 druhy prostoru

- Prostor fixní neboli prostor architektonický
- Prostor polofixní neboli způsob rozložení předmětů v jiném prostoru
- Prostor neformální neboli mezilidský prostor

Mezilidský prostor se definuje pomocí čtyř základních kategorií:

Intimní prostor – méně než 50 cm

Osobní – 50 cm až 1,5 m

Společensko - poradní – 1,5 až 3,5 m

Veřejný – vzdálenost, na kterou je slyšet lidský hlas

Proxémické chování je také možno rozdělit podle osmi variant:

- Celkový tělesný postoj
- Úhel orientace partnerů
- Tělesná vzdálenost daná délkou paže
- Tělesný kontakt daný formou a intenzitou
- Výměna pohledů
- Pocit tepla
- Čichové vjemy
- Intenzita hlasu

Proxémiku můžeme nazvat také jako úlohu prostoru ve vzájemné komunikaci. Prostorové distance, které volíme v každodenním životě nebo na jevišti nesou významy, pokud se je naučíme číst v reálném životě, lehce je můžeme využívat na jevišti jako nositele určitého významu, symbolu. Zvolená vzdálenost při komunikaci vypovídá o vztahu a jeho vývoji. Kratší komunikační vzdálenost vyznívá například mezi blízkými lidmi, na druhou stranu může znamenat také nátlak, pokud je prostor zmenšován jen

jedním z komunikujících. Komunikační vzdálenost také ovlivňuje vnímání sdělovaného obsahu.

Okolní prostor můžeme rozdělit do několika sfér. Hranice však mohou být u každého jedince proměnlivé, záleží také na jeho momentálním psychickém rozpoložení. Fyzická vzdálenost je určujícím faktorem pro následná rozdělení. Inspirací pro kapitolu Proxémika mi byla kniha Gesta a mimika od profesorky Noemi Zárubové – Pfeffermannové.

#### **4.1. Intimní prostor**

Intimní prostor je obvykle prostor do půl metru kolem našeho těla. Obyčejně je tento prostor volný. V intimním prostoru se většinou setkáváme s projevem náklonnosti, partnerským vztahem nebo v souboji. V intimním prostoru jsou gesta umírněnější. Vnímáme smyslové vjemy čich, hmat.

#### **4.2. Osobní prostor**

Osobním prostorem se označuje takový prostor, kdy máme partnera při komunikaci „na dosah ruky“. Osobní prostor se také určuje do vzdálenosti dvou metrů. Vlastní osobní prostor máme pod kontrolou a jeho narušení připouštíme při osobním rozhovoru. Narušením osobního prostoru je také podání ruky. Rozhovory v osobním prostoru jsou obvykle soukromého charakteru.

Velikost osobního prostoru je daná také lokalitou, kulturní oblastí. Každá společnost má jiné zvyky a jinou hranici osobního prostoru. Rozdíly můžeme pozorovat také mezi lidmi na vesnici a ve městě. Obvykle lidé na vesnici mají svůj osobní prostor menší.

V osobním prostoru využíváme plně mimiky. V osobním prostoru můžeme detailně pozorovat pohled očí, každý pohyb obličejových svalů.

Gestikulace je úspornější. Každé větší gesto, které se dostane mimo hranici osobního prostoru, je výrazné a může protějšek překvapit. V blízkém kontaktu, jako je osobní prostor, lehce pozorujeme partnerův obličej, ruce. Na větší vzdálenost vnímáme gesta a postoje. Při změně vzdálenosti se mění také zorné pole, které určuje, na jakou část těla se soustředíme.

V osobním prostoru si můžeme tvořit také bariéry, může jím být například gesto zkřížených rukou. V osobním prostoru si tvoříme hranice. S vytvářením hranic si partneři tvoří také své role. Pokud narušujeme osobní, intimní prostor, jsme invazivní, naše pozice je vůči partnerovi dominantní. Naše tělo může takové invazi čelit například odvrácením těla.

### **4.3. Společenský prostor**

Společenský prostor je vymezován do čtyř metrů vzdálenosti komunikujících. Tyto hranice si udržují například řečníci při veřejné přednášce, oslovují větší počet lidí, ale nenavazují s nimi osobní kontakty. Během komunikace ve společenské prostoru vnímáme především gestiku a postoje. Gestika se stává hlavním komunikačním kanálem. Mimické svaly nejsme schopni detailně zachytit. Během této komunikace se necítíme ohroženi narušením našeho osobního prostoru.

### **4.4. Veřejný prostor**

Vnější hranice veřejného prostoru je odhadována na deset metrů, může se však lišit podle určitého místa. Ve veřejném prostoru se odehrává většina společenských událostí jako divadelní představení, veřejné přednášky, politická schůze. Vždy máme volbu, zda do veřejného prostoru vstoupit, zda máme potřebu se určité akce účastnit a vstoupit do komunikace, či nikoliv. Ve veřejném prostoru používáme výrazná gesta, hlasový projev. Typ komunikace ve veřejném prostoru často lidi rozděluje na řečníka a posluchače, herce a diváka. Prostor je také jasně rozdělen. Řečník, herec (v některých případech) se nachází na vyvýšeném místě a má dominantnější pozici vůči posluchačům.

### **4.5. Shrnutí**

Proxémika nám pomůže vybrat vhodný prostor pro představení. Pokud můj záměr je, aby divák měl možnost číst mimiku obličeje, nemohu zvolit Národní divadlo, ale zvolím prostor intimnější, který umožní vnímání minimálního pohybu herce. Ráda pracuji s detailem, s dechem, s pohybem

každého svalu, proto raději volím pro svá autorská představení prostor intimnější. V menším prostoru, kde je vzdálenost menší, mohu lépe vnímat divákovy reakce a naladit se na publikum. V prostoru, kde je distance herce od diváka velká, volíme záměrně gesta větší, měla by však působit přirozeně, ale to samozřejmě záleží na záměru režiséra. Ač pro svá autorská představení volím prostor menší, myslím, že mě zajímá zkušenost a možnost naučit se pracovat i s gestem stylizovaným na velkém jevišti. Obě zkušenosti mohou obohatit oba typy herectví.

Kromě využití proxémiky ve vztahu herce a diváka, můžeme její znalosti využít jak v relaci prostor a herec, tak mezi herci a tanečnický. Vzdálenost od určitého bodu v prostoru nese význam jako vzdálenost, kterou volím od partnera. Záměrně můžeme využít různé druhy vzdáleností, aniž bychom předem vytvářeli příběh. Samotné zvolení prostoru a vzdálenosti nese vlastní význam a přináší druh vztahu, napětí mezi aktéry. Změnami v prostoru a vzdáleností od předmětu či partnera se příběh tvoří sám, aniž bychom ho předem napsali.

## 5. Základní pravidla kompozice

Kompozice je téma, které mne zajímá a inspiruje v mé autorské tvorbě. Pokud tvořím představení založené převážně na pohybu, je kompozice zásadní. Umístění v prostoru, dráhy, linie, tvary, které vytváříme, patří mezi mé inspirační zdroje. Stále mne baví objevovat nové směry, tvary těla, jejich symboly, vztahy. V souvislosti s prostorem řešíme základní otázky: kde? a kam? Umístění herce, tanečníka do středu jeviště vyvolá jiný dojem, než umístění postavy do zadního plánu jeviště. Důležitým aspektem kompozice jsou jednotlivé vzdálenosti mezi postavami, mezi postavami a divákem a mezi postavami a architekturou prostoru. Kompozice je spojená také s tvarem těla v prostoru. Cit pro kompozici a povědomí o uspořádání v prostoru a funkci každého místa patří k základnímu vzdělání umělce. Zlatý řez vymezuje pevné body v prostoru, v obraze, jejich využití se nevyklučuje s nonverbálním divadlem, tancem. Pokud máme prostorové cítění a vnímáme důležitá místa, správně odhadneme, které místo zvolit pro hlavní motiv představení nebo pro postavu, která přináší zásadní myšlenku, zvrát v představení.

Kompozice nám pomáhá vytvořit nové dílo. Je to způsob výběru a sestavení jednotlivých složek do jednotného celku. Kompozici využívají při tvorbě malíři, hudební skladatelé, spisovatelé nebo choreografové. Kompozice umožňuje formulovat divadelní jazyk, utvořit jednotlivé části a zjistit, zda jsou funkční či nikoliv. Poskytuje strukturu pro práci s nasbíraným materiálem a myšlenkami k tématu díla. Umožní přirozené třídění a výběr. Obsahuje jednotlivé scény a komponenty utvářené inscenace. Při práci na kompozici využíváme principy ostatních uměleckých disciplín, jako jsou hudba, malířství, sochařství, čerpáme z nich inspiraci pro novou cestu k vyjádření myšlenky.

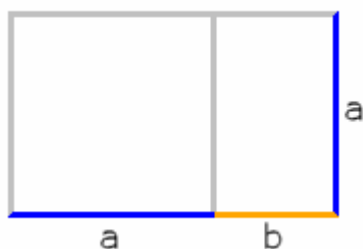
### 5.1. Zlatý řez a pravidlo třetin

Označení zlatý řez, zlatý poměr, se užívá od 19. století, ale znali ho už i Egypťané, kteří ho považovali za tajemné číslo. Zlatý řez najdeme i v základech pyramid. Lidské oko hodnotí tvary, které používají zlatý řez,

jako krásné, přirozené. Zlatý řez se využívá v malířství, sochařství, architektuře, fotografii, v divadle. Zlatý řez využívají designéři. Kompozice malířského díla, fotografie, se podvědomě řídí pravidlem zlatého řezu. Důležité prvky jsou umísťovány do místa dělícího obraz na čtyři části. Dvě horizontální části jsou v poměru zlatého řezu, podobně vertikální.

Zlatým řezem se se označuje poměr o hodnotě přibližně 1,618. Zlatý řez vznikne rozdělením úsečky na dvě části tak, že poměr větší části k menší je stejný jako poměr celé úsečky k větší části. Hodnota tohoto poměru je rovna iracionálnímu číslu.

Zlatý obdélník je obdélník, kdy delší strana  $a$  je ku kratší straně  $b$  v poměru zlatého řezu.



obr.1. Zlatý obdélník<sup>13</sup>

### Zlatý řez v přírodě

Lidské oko je zvyklé na zlatý řez z přírody, ze které se učí vnímat krásu kompozice. Zlatý řez se v přírodě nachází ve formě Fibonacciho posloupnosti. Listy rostlin jsou na větvíčkách rozloženy tak, že v určitém úhlu vyrůstají pravidelně nad sebou. Nejstarší listy najdeme v dolní části stonku u vrcholu stonku pak mladší a menší. Rozmístění listů umožňuje stejnoměrné osvětlení sluncem. Projevem zlatého řezu v přírodě je také slunečnice a její uspořádání semen, nebo šupin smrkové šišky, či ananasu kde jsou šupiny rozmístěny do spirály. Projevem zlatého řezu v přírodě je také logaritmická spirála, která nemění tvar a roste stejně do délky i do šířky. Zmíněnou spirálu nalezneme v neživých částech živých organismů,

<sup>13</sup> [https://cs.wikipedia.org/wiki/Zlat%C3%BD\\_%C5%99ez](https://cs.wikipedia.org/wiki/Zlat%C3%BD_%C5%99ez)

jako jsou schránky měkkýšů, nehty, zobáky, rohy. Rohy ovcí, hovězího dobytka rostou do spirály. Spirálu můžeme vyzorovat také v klu slona.

### **Zlatý řez a lidské tělo**

Zlatý řez můžeme pozorovat na lidském těle v poměru délek nad pasem a pod pasem. Tyto dvě části můžeme rozdělit opět v poměru zlatého řezu  $0,618 : 1$ . Zlatý řez se objevuje mezi třemi články našich prstů a zároveň zápěstí dělí naši dlaň od předloktí ve zlatém řezu. Pupík dítěte se nachází ve středu těla, genitálie dítěte se nachází ve zlatém řezu. V dospělosti se tyto poměry obrací, pupík leží ve zlatém řezu a genitálie ve středu těla. Nelze říct, že všechny poměry jsou v číslech zlatého řezu, ale aspoň se k němu blíží.

### **Zlatý řez v malířství**

Malíři ani další umělci většinou zlatý řez neproměřují, ale nechávají se vést citem, který je navede k poměrům rozměrů v obraze a vztahu celků i k jejich umístění. Mezi významná malířská díla, která využívají zlatého řezu, patří například Poslední večeře páně Leonarda Da Vinciho. Obraz je rozdělen bílým ubrusem.

### **Zlatý řez v architektuře**

Někteří badatelé vidí nejvýrazněji zlatý řez v Cheopsově pyramidě. Další dochovanou památkou, kde je použito zlatého řezu je Parthenon na athénské Akropoli. V průběhu let byly postaveny další památky, které využívaly zlatého řezu, například gotický chrám Notre-Dame v Paříži, chrám sv. Víta v Praze a mnoho dalších.

### **Zlatý řez ve fotografii**

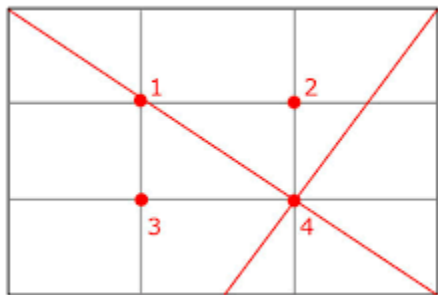
Fotografie má obdélníkový tvar a klade důraz na kompozici a využití zlatého řezu. Kompozici zlatého řezu můžeme využít při tvorbě choreografií herce, tanečníka, performerera. Obdélníkový tvar může mít naše jeviště, kam zakreslíme umístění postav a jejich následný pohyb.

Obdélníkový tvar je pro lidské oko ideální, je na něj zvyklé z čtení novin, knih. U fotografie je možné zvolit například středovou kompozici. Středová kompozice působí staticky, klidně, ale může působit také nezajímavě.



Stejně tak na jevišti využití středové pozice může ztrácet na zajímavosti. Umístění ve zlatém řezu může přinést více dynamiky.

Zlatý řez ve fotografii opět nemusíme hledat přesně. Můžeme si uvědomit, že lze prostor rozdělit pomyslnými úsečkami na třetiny. Předmět, osobu můžeme umístit do jednoho ze čtyř bodů zlatého řezu.



Obr. 2 Nalezení zlatého řezu pomocí třetin<sup>14</sup>

## 5.2. Symetrie a asymetrie

### Symetrie

Princip symetrie přináší do obrazu klid, rovnováhu, stabilitu, psychickou vyrovnanost a pocit odpočinku. V určitých situacích může působit silou a monumentalitou. Prvky v obraze, na scéně jsou ve vyváženém vztahu. Symetrií se zabývali již ve starověku a patří mezi pojmy z oblasti matematiky, geometrie. Symetrie v matematice je dána osami. Smysl pro symetrie získáváme z našeho okolí, z pozorování přírody, techniky, prostorového uspořádání okolního světa. Symetrie je podporována středovou kompozicí, která do středu obrazu umísťuje hlavní motiv. Symetrii navozují také linie vycházející ze středu. Symetrie sebou může nést také monotónnost, nudu, fádnot. Dokonalému vyvážení prostoru chybí energie, zajímavý prvek, život. V dramaturgii inscenace však tvoří neopomenutelnou část oddychu před dramatickou situací nebo je využita na závěr.

<sup>14</sup> Nalezení zlatého řezu pomocí třetin, [https://digiarena.e15.cz/zlaty-rez-ve-fotografii\\_4](https://digiarena.e15.cz/zlaty-rez-ve-fotografii_4)

## **Asymetrie**

Asymetrii můžeme nazvat také nesouměrností. Asymetrie se v životě objevuje častěji, je odrazem skutečnosti. V inscenaci asymetrické řešení vyjadřuje neklid, konflikt, životní problém. Je to projev individualit, temperamentu, osobitosti a rozporuplnosti. Asymetrie znázorňuje umístění prvků, zejména hlavního prvku, mimo střed obrazu, a to v souladu s pravidlem zlatého řezu. Nejedná se však o nerovnovážné rozložení prvků nebo chaos. Divák se v obraze orientuje. Během výstavby inscenace musíme vyvážit asymetrické scény se symetrickými.

K těmto dvěma základním prostorovým řešením se váže ještě princip opozice a plynulá pohybová návaznost.

## **5.3. Tělo v prostoru**

### **Kinesféra**

Laban rozlišuje prostor, který je v dosahu částí těla a který označuje jako osobní prostor, a tzv. všeobecný prostor, který se nachází mimo osobní prostor, mimo kinesféru. Pohyb těla se může odehrávat v tzv. blízké kinesféře, kdy se pohyby soustředí na prostor kolem těla a tzv. vzdálené kinesféře, kdy má pohyb velký rozsah. Oba způsoby mají vlastní výrazový náboj a hodí se pro odlišné emoční situace.

### **Architektura**

Při práci s prostorem se učíme vnímat jeho architekturu. Zkoumáme, jak být v dialogu s prostorem a jak využít jeho možnosti a nechat se jím inspirovat.

Architektura prostoru zahrnuje:

Pevnou hmotu - stěny, podlahy, stropy, okna...

Texturu – prostor je tvořen dřevem, mramorem, kobercem...

Světlo – zdroje světla v místnosti, stíny, tmavé kouty...

Barvu – různé barvy stěn, nábytku...

Zvuk – například zvuk nohou na podlaze, vrzání okenic...

Architekturu prostoru můžeme vnímat všemi smysly. Poznatky pak slouží jako inspirační zdroj.

## **Tvar**

Tvar je kontura, kterou tělo vykresluje v prostoru. Každý tvar může být určený linií, křivkou a jejich kombinací. Tvary mohou být kulaté, hranaté nebo opět kombinací. Tvar může být statický nebo rozpořbovaný v prostoru.

Tvar může být vyjádřen:

tělem v prostoru

tělem ve vztahu k architektuře, která tvoří tvar

tělem, které je ve vztahu k ostatním tělům vytvářejících tvar

## **Úrovně prostoru**

Prostor je možné rozdělit na tři základní úrovně. Nejnižší úroveň prostoru, kde se pohybují převážně dolní končetiny a kde se pohybuje postava především v leže či v sedě. Střední úroveň prostoru, kde se postava pohybuje na kolenou, v podřepu, v předklonu. V nejvyšší úrovni jsou zapojeny především horní končetiny a prostor nad hlavou, postava se nachází především ve vzpřímené poloze. Přechody z jednotlivých úrovní umožní vyjádření emočního rozpoložení postavy. Například klesání z nejvyšší úrovně do nejnižší může vyjadřovat smutek, únavu, zklamání.

## **Směr pohybu**

Střed kinesféry je totožný s těžištěm těla, podle kterého se v prostoru orientujeme. Důležité je cítění třech základních dimenzí prostoru, a to šířky, hloubky a výšky. Tyto tři rozměry umožňují orientovat tělo podle třech os ve vertikále, horizontále a sagitále. Ve vertikále využíváme pohyb nahoru a dolů, v horizontále směry vpravo a vlevo, v sagitále směry vpřed a vzad.

## **Prostorové dráhy**

Pohyb těla uskutečňujeme po určité dráze, která se zobrazuje v prostoru. Tyto dráhy můžeme tvořit v prostoru jednotlivými částmi těla. Tvoříme vzdušné dráhy a podlahové dráhy. Podlahová dráha může mít složitější kresbu, vzorec nebo být úplně jednoduchá. Členění v prostoru může být předem jasně dané. Tělo v prostoru tvoří dva základní typy drah: rovné

nebo zaoblené. Zaoblené dráhy mají jemný charakter, nejsou striktní, bod změny směru je plynulý. Někdy může vyjadřovat charakter postavy komplikovaný, nepřímý oproti drahám rovným, které jsou charakteristické pro postavy cílevědomé, striktní, energické. Bod změny směru rovné dráhy bývá rychlý, ostrý. Dráhy mohou být i točivé a měnit směr ve středu, na podlaze vykreslují písmeno S.

### **Umístění v prostoru**

Umístění v prostoru je výrazným prvkem, který ovlivňuje výrazovou sílu akce. Zákonitosti perspektivy intuitivně ovlivňují naše vizuální vnímání a pocitový dojem. Pro herce, tanečníka je důležité uvědomění si místa, na kterém svoji choreografii, inscenaci začíná, kde je téma rozvinuté, kde dojde ke konfliktu a kam umístí závěr. Dobře zvolený prostor ve výrazu může být nápomocen, ale i naopak.

### **Vzdálenost v prostoru**

Prostorové vztahy se zabývají vzdáleností mezi věcmi na scéně. Jedná se o vztahy jednoho a druhého těla, jednoho těla a skupiny těl, těla a architektury.

Vzdálenost v prostoru vnímáme u herce, tanečníka, pokud se po drahách přibližuje či oddaluje od hlediště. Pokud je na jevišti více performerů vnímáme vzdálenost mezi nimi. Vzdálenost, která se mezi nimi rozprostírá, nese svůj význam, jak psychologický, tak estetický. Vzdálenost vnímáme také mezi jedním performerem a skupinou nebo mezi více jednotlivými performery a skupinou. Prostorová vzdálenost je přítomna i uvnitř uskupení performerů.

### **Představy v prostoru**

Inspiračním zdrojem se může být naše představivost. Pokud si představíme, že se nacházíme v určitém prostředí, ovlivní to naše dráhy pohybu a využití prostoru. Tvarové omezení prostoru, představa, že se postava nachází např. v úzké uličce, omezí prostor, ve kterém se performer pohybuje.

## **Topografie**

Topografie je kresba na podlaze, která odráží, jakým způsobem se pohybujeme v prostoru. Dráhy pohybu jsou zachyceny na podlaze v určitých obrazech, grafech. Pokud, bychom chodidla měli namočená v barvě, na konci inscenace bychom si mohli prohlédnout obrazce, které jsme za sebou zanechali.

## 6. Prostor jako partner

Prostor vnímám jako místo, kde se nacházíme v různých situacích. Místo, které si dobrovolně vybíráme. Domov, škola, divadlo, zájmy. Místa nás spojují s určitou společností, lidmi, kulturou, názory, společnými zájmy, přístupem. Samozřejmě jsou místa, které si nevybereme, například místo, kde se narodíme. Původ je pro další směr a výběr zásadní, určující. Původ a historii je dobré znát, porozumíme více sami sobě i místům, které si vybíráme. Obecně znát historii tématu znamená mít větší vhled a možnost pochopit souvislosti, proto jsem také mezi předešlé kapitoly zařadila vývoj divadelního prostoru.

V této kapitole se budu zabývat prostorem, který si vybírám pro konkrétní divadelní projekty.

V mé autorské tvorbě bych rozdělila tvůrčí práci s prostorem následovně:

Definování tématu

Výběr prostoru k tématu představení

Práce s prostorem

Vztah herec - divák v rámci prostoru

### **Definování tématu**

Při tvorbě autorského představení máme na začátku procesu téma, myšlenku, problém, nebo jen nějaký pocit, který později rozvíjíme. Měli bychom vědět, co chceme divákovi sdělit a jakým způsobem. Pokud prostor nemáme předem určený, vybíráme takový, který téma podpoří. Můžeme si vybrat kukátkový, prostor, black box, továrnu, halu, opuštěný dům. Pokud vybíráme netradiční místa, měli bychom si položit otázku, zda je místo vhodně situované, a myslet i na to, pokud je na periférii, zda je divákům dostupné.

### **Výběr prostoru k tématu inscenace**

Výběr prostoru je spojen s rozhodnutím, kde bude umístěné hlediště, kde bude sedět divák. Některé prostory jako jsou například divadlo Archa nebo NoD nabízí možnost variabilního hlediště a možnost prostor přizpůsobit potřebám představení. Diváci mohou být kolem celého hracího prostoru,

nebo se mohou využít jen dvě protilehlé strany, variant je mnoho. Takový prostor pokládám za nejlepší pro realizaci autorských projektů. Protože prostor s fixně situovaným jevištěm a hledištěm nenabízí příliš mnoho variant.

### **Práce s prostorem**

V další fázi tvorby, kdy máme vybraný prostor, určenou pozici diváka, můžeme tedy začít téma zpracovávat v prostoru s ohledem na umístění hlediště. Využíváme možnosti prostoru, které nabízejí nové přístupy ke zpracování tématu. Důležitý je čas. Záleží na tom, jakou dobu můžeme v prostoru strávit a zkoušet. Pokud máme prostor k dispozici neomezenou dobu, máme více času prostor poznávat. Máme možnost vytvořit choreografie na konkrétním místě. Časté je, že v prostoru je možné zkoušet jen omezeně, takže se připravujeme ve zkušebně nebo na nějakém improvizovaném místě, a pak materiál do prostoru přenášíme a přizpůsobujeme jeho podmínkám.

### **Vztah herec divák v rámci prostoru**

V případě, že je prostor hlediště a jeviště jasně oddělen, je možné s prolínáním prostorů pracovat. Diváka můžeme překvapit hrou v hledišti, využít prostoru nad diváky, můžeme se dostat za jejich zorné pole a diváka tím přimět k otočení. Všechny tyto způsoby oživení hry by měly probíhat nenásilně, aby se divák necítil atakován, ale zbystřil pozornost, byl překvapen, nebo byl blíže vtažen do tématu.

Posloupnost, kterou výše popisuji, je jednou z možností. Variant je více. Téma nemusíme mít dané, můžeme se nechat inspirovat prostorem. Někdy naopak vycházíme z toho, že máme zadaný prostor i téma.

## **6.1. Autorská inscenace Sofie a práce s prostorem**

V této kapitole se zaměřím na popis vlastní přípravy inscenace a její realizaci. V třetí části této kapitoly se podrobně věnuji práci s prostorem a možnosti využití znalostí z předešlých kapitol jako je například proxémika. Snažím se o vlastní analýzu způsobu tvorby a inspiraci.

## **Definování tématu**

Téma představení jsem si nevymýšlela, přišlo samo nebo spíš se pomalu utvářelo, upřesňovalo. Pracovala jsem jako provozní ve fitness studiu, které bylo umístěné v čisté, prosklené kancelářské budově. Nyní se tyto budovy nazývají office parky a označení pro provozní zní „operation manager“. Majitel budovy, kde se nachází studio, byl bohatý cizinec, bez rodiny v cizí zemi, s velkým úvěrem, s velkou mírou stresu, napětí, izolovanosti, samoty a nenaplnění. Lidí s podobným stylem života a problémem izolovanosti a přepjetí, jsem ve společnosti vnímala čím dál více a pomalu se utvářelo téma mé inscenace. Nejprve jsem viděla jako ústřední postavu mé absolventské inscenace muže ve vysoké pozici, který se pohybuje v obchodním světě a směřuje postupně k syndromu vyhoření. Je sice úspěšný, ale tráví za sklem v kanceláři celé dny a nezvládá stres, je sám. Přišlo mi zajímavé ztvárnit mužskou osobnost, aniž bych hrála muže. Později jsem od toho nápadu upustila, i když bych se k němu v budoucnu ráda vrátila. Ústřední postavou se nakonec stala žena úspěšného muže trpící podobnou izolovaností, samotou, bez seberealizace. Inspirovaly mne ženy, které převzaly roli pečovatelky o domácnost, o pohodlí svého muže. Zcela se podřídily a vzdaly se vlastních plánů, o kterých jen sní. Vytváří si tak jakýsi ideální virtuální svět, který vlastně neexistuje.

## **Výběr prostoru k tématu**

V první fázi, kdy téma bylo více ovlivněno mužskou postavou ve světě obchodu, jsem chtěla představení realizovat přímo v prosklené kancelářské budově. V budově, kde jsem pracovala, by to nejspíš možné bylo. Je pravda, že místo by přinášelo mnoho technických nevýhod, ale pro samotnou atmosféru bylo ideální. Lesklá bílá podlaha, prosklená okna, výtahy. Nakonec bylo více důvodů, proč jsem se pro kancelářskou budovu nerozhodla. Téma se posunulo k tématu izolovanosti ženy úspěšného muže v přepychové rodinné vile. Nápad realizovat představení v kancelářské budově ale nehodlám opustit. Chtěla bych se k němu vrátit v dalším projektu a téma vyhoření, obchodu, touhy po úspěchu rozpracovat hlouběji. Cítila jsem potřebu přenést téma z reálného prostředí do divadelního prostoru. Pokusit se vytvořit prostor v prostoru, který je úplně jiný, navodit atmosféru, kterou jsem v příběhu vymyslela. Dokázat převést diváka do



jiného světa pomocí herectví, tance, iluze. Ještě než jsem se rozhodla představení uvést v divadle NoD, přemýšlela jsem o moderní vile na odlehlém místě. Tento nápad mě opět do budoucna zajímá, naráží však na technické a provozní problémy. Je nutné dopředu promyslet dopravu diváka do prostoru. Pokud by se představení odehrávalo v moderní vile, bylo by zcela jiné než to, které vzniklo pro prostor NoD. Určitě bych pracovala delší dobu na konkrétním místě a byly by využity dispozice vily. Divák by nejspíš nebyl na jednom statickém místě. Představení by bylo blíže performance. To je základní rozdíl v koncepci realizovat téma v konkrétním prostoru (site-specific) a v neutrálním prostoru black box v divadle. Alternativní prostory mne inspirují, ale měla jsem tentokrát potřebu vytvořit představení, které je blíže divadlu než performance. Zvolila jsem tedy pro premiéru prostor NoD. Během zkoušení inscenace Sofie proběhly tři představení work in progress. První se odehrálo v březnu v divadle Disk, kdy jsem prezentovala jen patnáctiminutovou část představení. Work in progress v Disku se skládal z první úvodní části představení a z dvou následných scén, které byly postavené na opakování a zacyklení. Vytržená část z představení fungovala jako ucelený tvar. V Disku jsem si vyzkoušela kombinaci scén, kdy divák je pozorovatel zvenčí a není oslovován a scény, kdy přímo očním kontaktem diváka vyhledávám a komunikuji s ním, bořím pomyslnou čtvrtou stěnu mezi námi. Divadlo Disk bylo zaplněné, komunikace s divákem a pohled do diváků byl vždy pro mne jednodušší, než když bylo divadlo poloprázdné, tak jak to bylo při prezentaci work in progress Sofie v Olomouci v divadle Na cucky. Prostor Disk byl oproti NoDu i divadlu Na cucky větší. Cítila jsem, že je prostor méně koncentrovaný, světla pomohla prostor ucelit do jednoho čtverce – vily – pokoje, což byl záměr.

Druhé představení work in progress se odehrálo v Divadle na cucky v Olomouci na konci třítydenní rezidence. Vzhledem k tomu, že divadelní sál byl v Olomouci podstatně menší než v divadle Disk, musela jsem přizpůsobit choreografie menšímu prostoru, dráhy byly kratší. Diváků bylo málo, ale kontakt byl o to intenzivnější. Prostor byl koncentrovaný, vnímala jsem každý pohled. Musela jsem se soustředit, aby mne reakce diváků nerozhodily. Z work in progress v Olomouci jsem měla dobrý pocit. Zjistila jsem, že představení svědčí menší prostor, který navozuje pocit přesně ohraničeného pokoje, izolovanosti a má intimnější atmosféru.

Poslední work in progress se odehrál v KD Mlejn. Prostor je široký, jakoby otevřený, vzdušný, vhodný pro závěsnou akrobacii, pro představení s větším počtem herců. Pro mé představení byl KD Mlejn prostorově nevhodný, jakoby energie utíkala do všech stran, i když světla, která prostor ohraničila, pomohla atmosféře.

Každý z uvedených work in progress měly jinou atmosféru a přinesly novou zkušenost důležitou pro závěrečný tvar premiéry.

Premiéra se uskutečnila 6. 6. 2017 v experimentálním prostoru NoD. Možnost zkoušet v divadle NoD byla velice omezená. V prostoru jsem zkoušela kromě premiéry jen jeden den. Znamenalo to, že jsem připravenou inscenaci přenesla do prostoru NoD. S prostorem jsem pracovala převážně ve smyslu distancí, nevyužívala jsem možnosti, které NoD nabízí, jako jsou například specifické plechové dveře na zadní stěně, neomítnuté zdi, topení, stahovací rolety, oprýskaná podlaha a další zvláštnosti, které se dají vzít do hry. V případě, že bych měla více času na zkoušení, byla by možnost využít zvláštnosti toho prostoru, zakomponovat je do hry nebo se jimi nechat inspirovat. V případě inscenace Sofie tomu tak nebylo a koncepce využití prostoru směřovala k uzavřenému čtverci vily, ve kterém se postava pohybuje a nevychází z něho. Nevyužívá tedy dalších prostoru, předmětů.

NoD byl pro inscenaci vhodný, vyhovovala mi velikost prostoru. Je dostatečně velký, aby mne neomezoval v pohybu během choreografií, a na druhou stranu je koncentrovaný, uzavřený, a dispozice jeviště - hlediště nabízí možnost kontaktu s diváky.

## **6.2. Práce s prostorem**

V této části se zaměřím na práci s prostorem během přípravy inscenace Sofie. Přístup k prostoru popisuji na základě jednotlivých scén. Každá scéna má své konkrétní prostorové využití.

Vzhledem k tomu, že jsem neměla možnost svou inscenaci zkoušet v jednom prostoru, bylo potřeba se průběžně přizpůsobovat možnostem, které se mi nabízely. Jak jsem již zmínila v předešlé kapitole, příprava inscenace probíhala v prostorách HAMU, v KD Mlejn, divadle Na cucky v Olomouci a finální tvar jsem přenesla do prostoru NoD, kde se uskutečnila

premiéra. Znamená to, že jsem z prostoru NoD přímo nevycházela. Scénografii, kterou jsem si během zkoušení připravila, byla vždy při uvedení work in progress přizpůsobena danému prostoru (divadlo Disk, divadlo Na cucky, KD Mlejn).

Záměr inscenace bylo vytvořit iluzi uceleného prostoru luxusní vily, který si postava vymýšlí, nebo možná pro ni skutečně existuje, či existoval. Měla jsem představu bílého čtverce, který je dán na podlaze baletizolem. Během zkoušení jsem takto vyznačený prostor přímo na podlaze neměla, ale měla jsem v mysli jeho představu a pohybovala jsem se uvnitř smyšlené kostky, která nesla přesné tvary. Pohybem i slovem postava jasně určuje prostor pokoje, vily, ve kterém se pohybuje. Jasně vymezený prostor měl navodit pocit izolovanosti, samoty, rituálu a nemožnosti se dostat ze zavedeného koloběhu.

Představa čtverce, pokoje, vily, ve kterém postava žije, byl pro mě zásadní. Od tvaru čtverce se odvíjely další dráhy choreografií a místa, kde se která scéna odehrávala. Čtverec nenesl představu jediného pokoje, ale jeho významy se v průběhu inscenace měnily. Na scéně jsem měla jeden předmět, bílou kostku. Ve všech scénách jsem měla na paměti prostorové rozložení, kompozici a vztah kostky a postavy tak, aby prostor působil vyváženě, pokud to tak mělo být.

Baletizol ve tvaru čtverce jsem chtěla umístit doprostřed scény, tak aby byl oddělený od diváků i od zadní stěny a tvořil vlastní prostor. Technicky to nebylo možné. Baletizol jsme museli umístit tak, že zadní strana byla oddělená od zdi, ale vpředu byl baletizol položený až pod elevaci hlediště. Znamenalo to, že prostor jakoby splynul s diváky nebo k nim sbíhal, z baletizolu tedy oddělený prostor čtverec nebyl. Nejprve jsem se s tím nemohla smířit a nedávalo mi to smysl. Postava měla být přece izolovaná. Nakonec jsem došla k závěru, že to špatné řešení není a našla jsem nový význam. Postava vymezovala imaginární pokoj ve tvaru čtverce svými pohyby, světlo vždy pomohlo dokreslit prostor i konkrétní atmosféru. V inscenaci je několik scén, kdy jakoby postava vystoupí ze svého prostoru a komunikuje svůj problém, náladu s divákem. Ve scénách, kdy dochází k interakci s divákem, dochází také k narušení imaginárního prostoru. Uvědomila jsem si, že mi prodloužení baletizolu k divákům nevádí.

Významově se postava snaží přiblížit k lidem, ale opět se vždy vrátí do vymezeného prostoru, bariéry si tvoří sama.

### **6.2.1. Fixní místo na jevišti**

Scéna „Sprcha“

Záměrem první scény bylo navodit intimní atmosféru. Postava je sama, přemýšlí. Představovala jsem si, že je ve sprše. Zvolila jsem pravý zadní roh pomyslné vily a intimní světlo, které ohraničilo prostor kolem postavy, zbytek prostoru nebyl přiznán. Divák postavu a její pohyby jakoby jen tušil. Intimní scénu, kdy si představuji, jak postava přemýšlí sama nad sebou, bych neumístila například na scénu do středu nebo dopředu. Postava na scéně potřebovala mít odstup od diváků. Potřebovala intimní místo, kde je možné se zastavit, zklidnit, proto jsem zvolila zadní stranu čtverce v rohu.

### **6.2.2. Vymezený geometrický tvar v prostoru**

Scéna „Co dělám během dne“, scéna „Taneček“

Postava je zacyklená ve svých každodenních rituálech, povinnostech, na které se upíná. Přitom z pohledu diváka mají zanedbatelný význam. Z povinností, jimiž se postava zabývá, jsem vytvořila choreografii, která se několikrát opakuje. Choreografie je vystavená v jasně určených drahách, postava se pohybuje v trojúhelníku. Každá povinnost má jasně určený bod v trojúhelníku, kde se odehrává. Pokud choreografii, dráhu, zatančíme, zahrajeme jednou, divák nepochopí, že je něco v nepořádku. Stereotyp, vyprázdněnost získáme až při opakování stejné dráhy několikrát zas sebou. Princip dráhy, která se opakuje, jsem v představení použila vícekrát. Zacyklenost a nemožnost vystoupení z určitého řádu se staly hlavním tématem postavy. Řád nastolila jasná struktura pohybu, určené dráhy a linie. Vždy jsem měla přesně body, odkud kam se postava pohybuje a poté jsem se pohybovala po přímkách. Přímka byla pro postavu typická. Postava šla slepě vždy za svým úkolem, její pohyby byly spíše dynamické. Pohyb po drahách ve tvaru trojúhelníku jsem použila ve scéně, kterou jsem sama pro sebe nazvala „Co dělám během dne“. Trojúhelník se rozbíhal od

středu do pravé části jeviště z pohledu diváka. Využitá byla převážně pravá strana scény vpředu. Rozhodla jsem se umístit aktivity blíže k divákovi. Postava demonstruje přímo divákům, jak pěkně věci dělá a přitom divák ví, že jsou to úplně zbytečné věci. Pohyb po trojúhelníku jsem narušila až při vygradování, kdy už se postava robotickým pohybem dostává od středu po diagonále k levému rohu scény vzadu. Během pohybu po diagonále jakoby se z postavy stával robot, který se pomalu rozpadá.

Trojúhelník jsem použila také ve scéně pracovně nazvané „Taneček“. V této scéně byl využitý trojúhelník podstatně větší než ve scéně „Co dělám během dne“. Trojúhelník zabíral celou pravou polovinu čtverce, pokoje, vily. „Taneček“ je závěrečná scéna před zhroucením. Opět se opakuje princip opakování, ke kterému je použit jasně daný geometrický tvar. Postava se celou dobu snaží předstírat, že je vše v pořádku, k tomu velice dobře napomáhá daná struktura trojúhelníku, kterou chce za každou cenu udržet, i když se jí její virtuální svět hroutí. V této scéně přispívá hudební složka, která napomáhá pomalému rozpadu. Postava se po pár skleničkách snaží uvolnit a tančit, z pokusu o uvolnění vznikne banální taneček, který je opět nadefinovaný přesnými pohyby a snahou někoho pobavit. Postava při tanečku připomíná spíše kabaretní tanečnici, která se za všech okolností musí usmívat a nesmí povolit. Opět bylo důležité si přesně určit body trojúhelníku, jeho ramena, a po těch se během tance pohybovat. Pohyby byly určené na konkrétní místa trojúhelníku, každá strana měla svůj typický pohyb.

Pokud jsme ve struktuře přesní a divák ji na začátku pochopí, můžeme si s konkrétní strukturou hrát. Nabízí se změna dynamiky, absence některých pohybů, nebo naopak jejich vrstvení. Tímto způsobem můžeme například demonstrovat postupný rozpad postavy, nebo stereotyp, aniž bychom potřebovali slova.

Postupný rozpad můžeme získat nastolením rigidního dodržování geometrického tvaru a aktivit, které jsme do struktury na určitá místa vložili. Postupným vypouštěním pohybových aktivit až nedodržováním geometrie, struktury, můžeme dojít k rozložení postavy.

Stereotyp získáme opakováním jedné struktury ve stejném tempu. Nervozitu navršením aktivit do struktury, která byla zaběhlá, divák ji zná. Prvně ukážeme, jak postava věci dělá v klidu, postupně přidáváme aktivity

do geometrické struktury, zvýšíme rychlost pohybu a můžeme dojít k navození neklidu, stresu.

### **6.2.3. Volné využití celého prostoru s několika fixními body**

Scéna „Insomnia“

Jiným způsobem byl využit prostor ve scéně nazvané „Insomnia“. Pro tuto scénu bylo nutné zvolit opačný princip využití prostoru než přesně vymezený geometrický tvar pro scény „ Co dělám během dne“ a „ Taneček“. Scéna je o únavě a nemožnosti si odpočinout, nemožnosti usnout. Postava se během scény dostává do stavu mezi spánkem a bdělostí. Postava v prostoru tápe, někoho hledá. Je chvíli vzhůru, poté se opět propadá do spánku. Pohyb postavy je vědomě řízen a má směr jen v některých okamžicích, kdy se postava dostává do bdělosti. Jinak pohyb postavy můžeme charakterizovat jako spíše bezcílný, při usínání rozpouštějící se do prostoru. Záměrně zdůrazňuji pohyb postavy, to co divák vidí, samozřejmě jako performer jsem věděla, kterým směrem chci při usínání padat, ale záměr byl vyvolat, že to nevím. V této scéně byl konec ponechán na improvizaci, která měla dané kvality pohybu (usínání, pád, probuzení). Začátek scény byl umístěn do levého rohu vzadu. Schválně měl působit jako ložnice nebo opět místo pro odpočinek, klid, proto byl zvolen zadní plán. Opět se jedná o místo intimní. Spánek bych neumístila přímo před diváky. Postava upadá do spánku, ale vždy ji sen nebo zdání, že manžel přichází domů, přeruší. Vytržením ze spánku se postava dostává do prostoru. Pro tápání ve tmě po prostoru je využit celý prostor pokoje, vily čtverec. Následné pokusy o usnutí a opětné vytržení měly určená svá místa v prostoru. Místo bylo určené, ale nebylo nutné je dodržet přesně. Další pokusy o usnutí v různých polohách, následný pád a probuzení byly improvizací, při které už místa nebyla přesně daná. Úkolem bylo zaplnit pohybem rovnoměrně prostor, zaplnit celý prostor. Scéna „Insomnia“ zabírala celý pokoj, vilu neměla jen vymezené místo. Tématem bylo tápání, polospánek. V reálném životě si v tomto stavu také nejsme jisti svou drahou, proto byla zvolena závěrečná improvizace, kdy směr pohybu měl

působit nepřipraveně. Také kvalita pohybu byla jiná než ve scénách, které jsem popisovala v předešlé části, kde dráhy v trojúhelníku byly vyplňované precizně, pohyb měl jasný tvar, směr a záměr. Při usínání byl pohyb naopak pomalý, váhavý, houpavý, směr pohybu mohl být nejasný.

#### **6.2.4. Využití předmětu pro změnu prostoru**

Scéna „Výlet“

Ve scéně, kterou jsem nazvala „Výlet“, byl pro změnu prostoru využit předmět, bílá kostka. Předmět byl po celou dobu inscenace na scéně. Kostku jsem během inscenace použila přeneseně jako židli, kus nábytku, nebo podium (podstavec), na kterém tančím. Ve scéně „Výlet“ si postava představuje, vysnívá smyšlený výlet a uvolněnou atmosféru letních dní. Začne hrát popová písnička a postava se plynule přesune na kostku, kde přirozeně tančí, tak jako by ji nikdo nepozoroval, což je pro ni uvolnění, které se v ostatních částech inscenace nevidí. Kostka umožnila vyvýšení postavy a umístění jakoby na podstavci. Poloha, kdy postava není nohama na zemi, umocnila snovou atmosféru a představu, že se postava nachází na diskotéce na nějakém stupínku, pódiu. Atmosféru opět podpořila hudba, popově laděná písnička a světla. V momentě, kdy iluze skončila, přestala hrát hudba, postava opět schází z kostky na zem. Symbolicky nese změna prostoru z vyvýšeného místa na zem význam návratu do reality. Bytí opět nohama na zemi. Změna prostoru ve směru vertikály významově rozdělila prostor na reálný a snový.

#### **6.2.5. Vytvoření nového prostoru představou**

Scéna „Pohled do zahrady“

Na scéně „Pohled do zahrady“ bych chtěla popsat, jak je možné vytvořit nový imaginární prostor za scénou. Pohled do zahrady má melancholickou náladu, moment zastavení, pozorování, prázdnoty, nechání věcem volný průběh, smíření.

Scénu jsem viděla jako obraz z filmu, postava sedí u okna a dívá se do zahrady. Pozoruje přírodu, kolem je ticho, slyší jen ptáky, vítr, listí. Jak takový prostor, atmosféru vytvořit. K navození a vnímání klidu je třeba, aby předcházela únava, vyčerpání, které scéně „Pohled do zahrady“ předcházely, a poté ji podpořily v jejím účinku. Kostka, na které postava seděla, byla umístěna na levé straně jeviště. Vyčerpaná postava využila kostku, na kterou se usadila a dívala se směrem do zdi na levé straně jeviště, k divákovi profilem. Divák vidí reálně, že se postava dívá do zdi, což je samozřejmě absurdní, ale pohledem, dechem a pomalým uvolněním napětí v těle můžeme vytvořit iluzi dalšího prostoru, kam se postava dívá. Herec si vytvoří představu, kterou sám reálně vidí, a kterou následně může vidět i divák. Melancholickou scénu a navození klidu opět podpořila hudba, která měla více meditativní nádech. Můžeme tedy říct, že směrem pohledu a vlastní představou, kterou máme v sobě, můžeme vytvořit nový prostor. Je to možné jen tehdy, pokud jsme schopni představu přenést do celého těla a divák je schopen ji od nás číst, vnímat.

## **6.2.6. Prostor mimo jeviště, využití hlediště**

Scéna „Halenky“

Další možností, jak využít prostor, změnit prostor, kde se postava pohybuje, může být interakce s divákem a využití prostoru hlediště. Budovaná iluze luxusní vily, která je jasně vymezená čtvercem, postava se jinde nepohybuje, vybízí k narušení vytvořené distance od diváků. Během scény „Halenky“ pohledem vyhledám diváky, na které se konkrétně dívám. Zruším iluzi prostoru a přecházím do hlediště, kde si vybírám diváky jako partnery pro dialog. Zrušením prostoru vily a zaujmutím místa v hledišti získám možnost postavu a její problém dostat blíže k divákům. Změnou polohy divák také zbystří a opět se nastartuje jeho pozornost, může se cítit v ohrožení, že bude osloven k interakci. Z vytvořeného prostoru se tedy dá vyjít, prostor změnit, využít hlediště, zrušit iluzi. Neznamená to však, že není možné se do vytvořeného prostoru vrátit. Postava se následně po interakci s diváky plynule vrací do svého dříve vytvořeného prostoru.



### 6.3. Vztah herec, divák a prostor

Vztahu diváka a prostoru jsem se již dotkla v předešlé kapitole. Během přípravy inscenace Sofie jsem si uvědomila, jak důležitou úlohu hraje prostorová distance. Pokud řešíme vzdálenosti mezi divákem, hercem můžeme využít znalosti z proxémie, kde jsou vzdálenosti a jejich významy jasně dané. V divadle NoD bylo hlediště, diváci en face, to jsem měla během přípravy a během inscenace celou dobu na paměti. Je důležité mít představu, v jaké pozici se vůči divákovi nacházíme a umět si představit vlastní tělo, tvar v prostoru ve vztahu k divákovi. Vše nese význam, jestli jsme zády, profilem, blízko nebo daleko od diváka.

Představení jsem záměrně začínala v zadním rohu jeviště, vzdálenost od diváka byla velká. Postava v intimním světle byla jen tušit. Na začátku tedy nebylo prozrazeno mnoho, odstup byl větší, divák nevěděl, co čekat a navodili jsme náladu tajemství a očekávání, která byla podpořena pozicí zády k divákovi.

V další scéně se postava otevírá do prostoru, pohybuje se v přední části jeviště a v jeho polovině. Vypráví o svém domě přímo divákům. Je zde jasný záměr navázání kontaktu, ale udržení si dostatečné distance, vlastního prostoru.

Ve scéně „Insomnia“ se postava dostává opět do zadního plánu, kde usíná. V této scéně je postava pro diváka daleko, ve vlastním intimním prostoru, divák si může představovat, že je postava v ložnici nebo na jiném místě, kde má své soukromí. Postava je ve vlastním světě a pro diváka jakoby daleko, nedostupná.

Během scény „Halenky“ jsem porušila distanci jeviště - hlediště a navázala jsem přímý kontakt s divákem. Distance se zmenšila až na intimní prostor (do půl metru) pro některé diváky, pro jiné byla distance v osobním prostoru (na dosah ruky). Pro diváky to bylo samozřejmě překvapení, ale umožnilo to navázat přímou komunikaci s divákem, přiblížení a zlidštění postavy.

Každá scéna si vyžádala jiný odstup, vzdálenost od diváka. Je důležité si uvědomit, co primárně divák vnímá při určité vzdálenosti. Pokud zvolím zadní část jeviště tak, jako tomu bylo v první scéně, divák vnímá primárně celé tělo, pozici těla, gesta. Tělo tedy využijeme jako nástroj pro sdělení

nálady, myšlenky. Na tomto místě by se komunikace s divákem navazovala těžko, vzdálenost je velká. Mimika zde není zřetelná. V další scéně, kdy popisuji vilu, jsem si přešla na přední část jeviště, bylo důležité, aby divák četl emoce, mimiku obličeje a vytvořilo se propojení mezi postavou a diváky. Vzbudil se zájem, proto je nutné se přiblížit. Během scény „Halenky“, kdy jsem využila intimní prostor, vnímal divák převážně obličej, jeho zorné pole se zúžilo, pozice těla nebyla hlavním divákovým zájmem. Postoj těla nyní nebyl nositelem informace, tak jako v první scéně, byl to obličej, aspoň pro ty diváky, kteří seděli v mé bezprostřední blízkosti.

## ZÁVĚR

V dnešní době mladí divadelníci vyhledávají alternativní prostory. Hledají nová místa, haly, opuštěné vily, továrny, kde by mohli vytvářet vlastní inscenace podle svého. Nelákají je tolik tradiční kamenná divadla. Výsledkem je proměna typu divadla, inscenace musí být prostoru přizpůsobena. V posledních letech můžeme sledovat rychlý nárůst počtu těchto míst, jako jsou Jatka 78, Alta, Vila Štvanice, Venuše ve Švehlovce, NoD, již zmíněné v úvodu. Prostory budou nejspíš dále přibývat. Otázka je, kam to povede dál? Nezačne se divák ztrácet v nabídce a v nových názvech divadelních stylů? Praha nabízí širokou škálu kulturního vyžití. Bude těžké, aby každý prostor našel dostatek diváků pro svou existenci. Potřeba dnešní generace je vytvářet něco originálního, vlastního. Takových věcí však není mnoho. Většina produkcí se veze na stejné módní vlně, která je často opřená o vizuální, povrchní, designovou složku, která cílí na první dojem a efekt.

Samozřejmě bych tento jev nechtěla generalizovat. Stále jsou mladí lidé, kteří se vidí primárně v tradičním kamenném divadle, a je to dobře. Vidím ale velký posun nejen u mladých lidí, kteří vycházejí z HAMU z katedry Nonverbálního divadla nebo z DAMU z Katedry alternativního a loutkového divadla. Ale také současní studenti činoherního herectví tíhnou k vlastním produkcím. To ještě před pár lety studenty z činohry většinou nenapadlo. Jelikož jsem měla přerušeno studium mezi bakalářským a magisterským stupněm na čtyři roky, vnímala jsem posun v myšlení a tvorbě mladých umělců velmi intenzivně.

Ve spojitosti s mou prací jsem si na základě druhé kapitoly „Vývoj divadelního prostoru“ uvědomila, jak se cykly opakují. Římský amfiteátr byl nakonec opuštěn, kameny z amfiteátru rozebrány, lidé měli potřebu se přiblížit, jak sami k sobě, tak k přírodě. Podobný vývoj můžeme sledovat v období barokního divadla, kdy vznikala kamenná divadla na kukátkovém principu, postavená na dekoracích, okázalosti a rozdělení společnosti. Opět došlo k potřebě taková místa opustit a hledat nové alternativní prostory.

Velkým přínosem pro mne bylo popsání vlastní práce s prostorem při tvorbě inscenace. Uvědomila jsem si, jaké techniky a disciplíny k tomu využívám,

jak pracuji a co mne zajímá. Práci s prostorem a pohybem plánuji dále rozvíjet. Zajímá mne práce s tělem, pokud sledujeme určitou osobu a její konkrétní pohyby v prostoru, můžeme vyčíst, jaký je to typ osobnosti nebo v jakém psychickém rozpoložení se nachází. Vše prozradí tělo a pohyb v prostoru. Můžeme se naučit druh pohybu přiřadit ke konkrétnímu charakteru nebo náladě. To nám na jevišti usnadní beze slov definovat postavu a vyjádřit její změny chování v určitých situacích. Pomůže nám k tomu typická dráha postavy, rychlost, jakou se pohybuje, distance, které si udržuje. S kvalitami pohybu v prostoru si můžeme hrát a docílit zvrátů v příběhu. Předpokladem je vnímavost a pozornost vůči okolnímu světu, kde pohybový materiál můžeme získat pozorným sledováním. Důležité je se naučit tyto dráhy v těle číst. Naučit se vidět tělo jako objekt, který má své konkrétní tvary, linie a těmi kreslí určitým způsobem v prostoru. Jakým způsobem to provádí, je už inspirací k tvorbě postavy.

## Použitá literatura

Braun, Kazimierz: Divadelní prostor, nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2001

ISBN: 80-85883-73-2

Brook, Peter: Prázdný prostor, vydalo nakladatelství Panorama, 1988

Pavis, Patrice: Divadelní slovník, nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2003

ISBN: 80-7008-157-0

Václavová, Denisa, Žižka, Tomáš a kol.: Site specific, nakladatelství divadelní literatury Pražská scéna, 2008

ISBN: 970-80-86102-44-3

Zárubová – Pfeffermannová, Noemi: Gestika a mimika, nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2008

ISBN: 978-80-7331-128-5

Gardner, Howard: Dimenze myšlení, teorie rozmanitých inteligencí, vydalo nakladatelství Portál, 1999

ISBN: 80-7178-279-3

Cílek, Václav: Makom, kniha míst, nakladatelství Dokořán, 2009

ISBN: 978-80-7363-120-8

Němcová, Marie: Kompozice digitální fotografie v praxi, Grada, 2010

ISBN: 978-80-247-3294-7

Bogart Anne, Landau Tina: Úhly pohledu, The Viewpoints Book, Divadelní ústav, 2007

ISBN: 978-80-7008-210-2

Zborník ku konferencii Laban opať v Bratislavě, Aplikace výskumu pohybu v tanci, divadle a terapii, B in Motion, Bratislava, 2009

ISBN: 978-80-970267-5-2

Poláková, Marta: Sloboda objavovať tanec, Divadelní ústav, Bratislava 2010

ISBN: 978-80-89369-23-2

Navrátilová, Marie: Tělo, prostor a tanec, Bakalářská práce, Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Katedra hudební vědy, Sdružená uměnovědná studia, 2007

Štiková, Kateřina: Zlatý řez, Bakalářská práce, Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, Pedagogická fakulta, 2007

Kaňková, Jana: Matematika okolo nás – problematika zlatého řezu, Diplomová práce, Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, Katedra matematiky, 2015

## **Použité internetové stránky**

<http://www.labanbratislava.sk/wp-content/uploads/2013/02/Labanova-anal%C3%BDza-pohybu.pdf>

[https://digiarena.e15.cz/zlaty-rez-ve-fotografii\\_4](https://digiarena.e15.cz/zlaty-rez-ve-fotografii_4)

[https://cs.wikipedia.org/wiki/Zlat%C3%BD\\_%C5%99ez](https://cs.wikipedia.org/wiki/Zlat%C3%BD_%C5%99ez)

## Příloha – Fotografie

Scéna Sprcha – fixní místo na jevišti



Scéna Vila – komunikace s divákem



Scéna Taneček - vymezený geometrický tvar v prostoru



Scéna Insomnia - využití celého prostoru s několika fixními body





Scéna Výlet - využití předmětu pro změnu prostoru



Workshop v rámci rezidence v Divadle na cucky – Tělo a prostor –  
Vnímání prostoru všemi smysly



