

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV ESTETIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE
VÝZNAM PROSTORU V PERFORMATIVNÍCH UMĚNÍCH

Vedoucí bakalářské práce: Mgr. Martin Kaplický, Ph.D.

Autor práce: Pavel Brom

Studijní obor: Estetika

Ročník: III.

2012

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracoval samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným stanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice, 25. července 2012

Pavel Brom

Na tomto místě bych velmi rád poděkoval vedoucímu své bakalářské práce, Mgr. Martinovi Kaplickému, Ph.D. za jeho odborné vedení, cenné rady, ochotu a trpělivost v průběhu vzniku této práce.

Anotace

Práce se zabývá významem a povahou prostoru, ve kterém se odehrávají představení performativních umění. Jejím cílem je představit hlavní typy prostoru, se kterými se v dějinách performativních umění pracovalo a podat jejich základní charakteristiku. Výklad bude směřovat především k osvětlení role, kterou prostor hraje v projektech věnujících se tzv. „site-specific“.

Annotation

The work focuses on the meaning and nature of the space in which performances take place in performative art. Its aim is to introduce the main types of space, which in the history performative art have been working with and provide their basic characteristics. Interpretation will aim primarily to illuminate the role that space plays in projects devoted to the "site-specific".

Obsah

	strana
1. Úvod	2
2. Divadelní prostor v sémiotice	4
2.1. Sémiotika divadla Otakara Zicha	5
2.2. Sémiotika divadla Jana Mukařovského	7
2.3. Sémiotika divadla Iva Osolobě	12
2.4. Sémiotika divadla Marvina Carlsona	18
2.5. Vymezení prostoru	22
3. Site-specific a jeho definice	23
3.1. Význam prostoru v historii divadla	25
3.2. Site-specific a role prostoru	30
3.3. Site-specific v sémiotické teorii Marvina Carlsona	33
4. Závěr	35
5. Použitá literatura	37

1. Úvod

Práce má poukázat na způsoby teoretického uchopení divadelního prostoru jako adekvátní součásti divadelní struktury. Její zaměření bude směřováno na divadelní prostor jako vrstvu obklopující divadelní představení, aktivně participující na divadelní percepci a tudíž netvořící pouhé ohraničení. Ve druhé části bude cílem aplikovat teoretická uchopení prostoru performativních umění na formu umění nazývanou site-specific.

Podnět vedoucí k výběru tématu práce byl v první řadě zájem o performativní umění v otevřeném mimodivadelním prostoru a také široká paleta nezodpovězených otázek, které recepce tohoto typu představení oproti tradičnímu divadlu přináší.

Cílem práce bude získat odpověď na otázku, jak velkou roli ve vnímání divadelního představení hraje prostor. V jasném teoretickém rámci by měla popsat co přesně je důvodem ovlivnění zážitku recipienta a jakým způsobem může charakter této složky ovlivnit celkové vyznění určitého dramatického díla. Důležité bude sledování proměny definice divadelního prostoru. Práce bude sledovat rostoucí šíři tohoto pojmu, respektive všeho prostorového, co pod aktivní součást představení spadá.

Prostor chápeme většinou jako fyzické ohraničení, které je spjaté s představením kdykoli a kdekoli. Je tedy fyzicky neoddělitelný, ale zdá se být snadno podvědomě odmyslitelný. Po dlouhou dobu se o něm neuvažuje jako o prvku představení a i kdyby tvůrce dramatu měl zájem o něm takto uvažovat, žádný z diváků by takto prostor nevnímal. Práce se bude věnovat vývoji zkoumání divadla v sémiotické teorii. Sémiotika nám umožňuje nahlédnout na prostor ne pouze jako na nutnou podmínku realizace dramatického díla, ale i jako na jeho důležitou významovou složku.

Další soubor otázek vede nutkání po bližším pochopení tzv. fenoménu site-specific, pod který plenérová performance spadá. Co je esencí kvality zážitku u představení ve formátu site-specific v porovnání s klasickým představením? V čem jsou jeho umělecké a neumělecké prostředky odlišné oproti konvenčnímu/klasickému divadlu? Které prostředky a proč nejčastěji ovlivňují výslednou percepci u této formy představení? Nemůžeme vyvrátit, že site-specific představení je velmi odlišným jevem oproti klasickému divadlu a to právě v užití prostoru. Prostor u něj není jen nutným pasivním ohraničením ale aktivním prvkem performance. Vzhledem k tomu, že slaví

určitý úspěch, jak na poli vysokého umění, tak na poli mainstreamové produkce, budu se snažit dopátrat odlišnost jejich struktury a vymezit je od nežádoucích prvků svádějících k řemeslnosti na úkor originality.

V práci se pokusím na tyto otázky odpovědět, roli divadelního prostoru a fenoménu známého jako site-specific nastínit. To je jejím hlavním záměrem. Kromě teoretického uchopení tohoto fenoménu, věnuji prostor historii prostorů představení a zařadím je do jejich kontextu. Zde se také pokusím objasnit otázku originality a jedinečnosti tohoto fenoménu v historii tradice performativních umění a definovat site-specific představení jako složitější fenomén než jen představení bez ohraničeného prostoru.

Samotná práce je strukturována do dvou částí. V první části představuje teoretické uchopení divadelního představení u významných filosofů divadelní sémiotiky a nové spojitosti, které tato teorie vnáší do historie divadla a role dramatického prostoru. V druhé části ukazuje pohled sémiotiky na problematiku site-specific a porovnává tento pohled s teoretickým rozbořem teoretiků mimo oblast sémiotiky.

2. Divadelní prostor v sémiotice

Jak vyplynulo z úvodu, náš zájem bude směřován k divadelnímu prostoru jako složce, kterou není možné nezahrnout do zkoumání představení. Teoretickým nástrojem k takovému uchopení divadelního umění je sémiotická analýza. Pokud máme divadelní prostor uchopit v nějaké teorii divadla, musí to být taková teorie, která se zaměří na průběh recepce divadelního představení. Recepce dramatického umění je složitý proces na který nelze přímo ukázat. Pro zkoumání jevu, na který nelze ukázat a můžeme si jej pouze představit, je vhodné mít po ruce zjednodušený model či diagram tohoto jevu. Modelem recepce divadelního představení je dvojice znak a význam, kterou disponuje sémiotika. Zkoumání divadla je v ní zaměřeno na samotný proces recepce diváka. V tomto procesu recipient interpretuje své vjemy do vlastní struktury významů, a tudíž se prostor stává souborem znakových vztahů podílejících se na jeho recepci.

Divadelní představení je založeno na bázi předvedení významů, respektive hraní znaků, které divák vnímá. Divadlo a sémiotika sdílejí společné principy poznávání. Podstata komunikace, kterou divadelní umění užívá k vyjadřování, je základním prvkem každého sémiotického zkoumání. S divadlem jako modelovou situací poznávání pracuje Ivo Osolobě. Divadlo představuje jako místo, na němž se experimentuje s mezilidskou komunikací. Dramatické představení je v takto nastíněném pohledu sémiotickým experimentem.

„Existuje několik důvodů, proč chápat divadlo jako sémiotický fenomén prvořadě důležitosti. Především divadlo je hra; a protože hra (...) je, jak předpokládáme, sémiotický problém s velkou budoucností, plní divadlo funkci jakési experimentální sémiotiky.“¹

Budeme tedy sledovat různé teorie fungování divadla a následně zjistíme, jak v nich může najít své místo divadelní prostor. Tyto teorie nám poskytnou čtyři základní představitelé sémiotiky, jmenovitě Otakar Zich, Jan Mukařovský, Marvin Carlson a Ivo Osolobě. U každého z nich si krátce představíme chronologicky jejich kontext, teoretické uchopení divadelního představení a aplikaci této teze na prostorový aspekt divadla. Marvin Carlson dostane nejvíce prostoru, neboť jeho kniha *Places of*

¹ Osolobě, Ivo: *Mnoho povyku pro sémiotiku: ne zcela úspěšný pokus o encyklopedické heslo sémiotika divadla*. Brno: "G" hudba a divadlo, 1992. str. 13

Performance se zabývá aplikací sémiotického pohledu na divadelní prostor v nejširším rozsahu tohoto pojmu.

2.1. Sémiotika divadla Otakara Zicha

Otakar Zich položil v teoretické analýze divadla výchozí bod zkoumání svou knihou vydanou v roce 1931 *Estetika dramatického umění*. Ve zkoumání navazuje na svého učitele Otakara Hostinského. Udělal ale důležitý krok přivedením divadelní teorie k lingvistické sémiotice a intuitivním propojením těchto dvou sfér. Propagoval myšlenku, že dramatické umění je autonomním uměním a nikoli jen pouhým seskupením ostatních uměleckých forem. Neuspokojil se s pouhým hlásáním tohoto názoru a myšlenku podložil teorií, ve které definoval principy specifické pro samostatné dramatické umění.² Celý koncept založil na hledisku recipienta namísto hlediska tvůrce. Vyhnul se zkoumání divadla jako procesu výroby a sledoval jej jako proces vnímání. Odsunul tak z popředí dramatický text, který je jiným uměleckým dílem než divadelní hra, která jej (i beze zbytku) využije. Poukazuje tímto také na neopakovatelnost a nedokonalou možnost reprodukce divadla jako představení. Můžeme vidět propojení jeho tezí se znakovou teorií Ferdinanda deSaussura. Zich mění přístup ke zkoumání, neboť přechází od diachronního výzkumu divadla k synchronnímu. Díky těmto krokům umožnil a následně užil sémiotický přístup v divadelní analýze. Teoreticky přistupuje k představení jako k systému znaků a významů ačkoli pojem znak užívá poskromnu. Užíval již pojmy přímo svázané se subjektivním přístupem diváka, pouze místo pojmů znak/označující a význam/označovaný užíval pojmy *významová představa technická a významová představa obrazová*.³ Zich artikuluje uvědomění si významnosti i ostatních aspektů divadla v tomto systému. Divadlo v pohledu systému znaků umožňuje rozdělení na mnohovrstevný celek složený z několika uměleckých aspektů. Tyto aspekty zastupují v jeho teorii osoby tyto funkce zastávající, jako například režisér, výtvarník, herec, hudebník. V divadle dříve postaveném na aspektu dramatického textu učinil rozhodujícím aspektem herce a režiséra. Při sledování hlediska vnímatele si všiml, že zesílení jakékoli umělecké složky mimo herecké vede k narušení souhry, avšak

² Osolobě, Ivo: Zichova filozofie dramatického tvaru. In: Zich, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. 2. vydání. Praha: Panorama, 1987, str. 377

³ Zich, Otakar: *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. 2. vydání. Praha: Panorama, 1987, str. 42

v případě zesílení herecké složky dojde naopak k zesílení celku dramatu.⁴ Jako příklad si můžeme představit zesílení hudební složky ve zdůraznění hudby. Část pozornosti diváka je odvedena od děje, představení ztrácí na dynamice a souhra dramatického díla klesá. Naopak posílení ve složce herecké, v případě ve kterém herec utváří významy nejen promluvou ale i pohybem v prostoru, pocítí při recepci divák zesílení celku díla. Herecká složka není jen prostředkem k zesílení dramatičnosti díla, určuje hranice prostoru dramatického díla. Otakar Zich jako prostorovou složku díla stanovuje scénu, ale scénou jako prostor jeviště pouze při představení a jen ty jeho části, které jsou součástí herecké složky díla. Prvky prostoru, které se podílejí na tvorbě děje dramatu, můžeme pak najít jak na scéně, tak mimo ni. Mohou být i neviditelné a utvořeny v zákulisí, jsou ale součástí dramatického děje a jsou nositeli významů. Jako příklad můžeme uvést zvuk skřípání brzd automobilu před vstoupením herce na scénu symbolizující jeho příjezd v ději. Z pohledu vjemu diváka tyto součásti scény Zich představuje jako *myšlená místa děje*.⁵ Místa, která ve skutečnosti neexistují, ale divák si je myslí na základě recipovaných znaků.

Divadelní prostor, respektive scénu nestavěl Otakar Zich do pozadí za ostatní prvky představení. Poprvé formuloval divadelní prostor jako *jednotku významovou*.⁶ Prostor se díky zaměřením se na vjem diváka dostal na obdobnou úroveň jako ostatní aspekty dramatického umění. Definoval scénu jako prostor, v níž herci jako dramatické osoby předvádějí svou souhrou dramatický děj a jejíž utváření se musí řídit principem korespondence mezi *představou technickou a obrazovou*.⁷ Rozlišoval jeviště, respektive konkrétní hmatatelný prostor, na kterém představení probíhá jako *významovou představu technickou* a scénu, potažmo vjem prostorové složky představení jako *významovou představu obrazovou*. Jeviště tedy můžeme chápat v jeho pohledu jako soubor znaků, které recipient vnímá a scénu jako soubor významů, které divák přisuzuje těmto znakům. Z této definice už můžeme čerpat jisté funkce prostoru a nejde již o sledování scény jako pasivního ohraničení místa, kde děj probíhá. Všiml si vlivu divadelního prostoru jako nosiče významu na výsledné představení. Artikuloval vlivy ohraničení scény, vlivy prostorového uspořádání herců i kulis, roli optického vymezení hrací plochy a mnohé další prvky ovlivňující výslednou percepci divadelního

⁴ Zich, Otakar: *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. 2. vydání. Praha: Panorama, 1987, str. 31

⁵ tamtéž str. 180

⁶ tamtéž str. 187

⁷ tamtéž str. 178

představení. Jelikož součástí divadelního prostoru byla i *myšlená místa děje*, přesahoval divadelní prostor v Zichově pohledu na divadlo prostor fyzické scény.

Nadčasové je pro nás pochopení vlivu světla na prostorový dojem nejen na symbolizování děje. V systému významových představ již nebylo světlo jen nástrojem k zesílení jednoho z uměleckých aspektů divadla. Světlo již mohlo samo symbolizovat, svým pohybem, barvou či intenzitou samo bez herce mohlo sloužit jako znak.⁸

Zich vnímá v abstraktní významové sféře neostré oddělení prostoru herce a prostoru pro diváky. Scénu představuje jako neohraničený prostor, jehož představa v recepci má být neomezená a její vjemový přesah přes fyzický prostor má být zdůrazněn pro zesílení hloubkového rozměru scény. Scéna nepřesahující scénický rám posiluje vnímání scénického prostoru jako scénického obrazu, ve kterém se důraz přenáší na výtvarnou složku dramatu a narušuje se souhra dramatického díla.⁹ Veškerý prostor směřoval v jeho tezí k herci, u něhož oproti svým mnohým předchůdcům obhájuje kreativní přínos k dílu. Není pro něj pouhým řemeslníkem odvádějícím výkonové umění. Ukazuje na nejzákladnější fyzické jádro divadla, které je zastoupeno dvojicí herec-divák. Hrající herec utvářel prostor představení kolem sebe. Otakar Zich tedy vymezil divadelní představení v čase, stanovil dramatické umění jako autonomní uměleckou formu a posunul chápání divadelního prostoru za hmatatelný okraj jeviště.

2.2. Sémiotika divadla Jana Mukařovského

Následovatelem sémiotického pohledu na skutečnost divadla byl Jan Mukařovský, zakládající člen Pražského lingvistického kroužku, skupiny, respektive školy zodpovědné za důsledné rozpracování strukturalistické teorie. Na divadlo se díval pod širším úhlem sémiotické analýzy a souvislosti sledoval i za hranicemi jediného díla a jeho částí. Zásadními pojmy jeho teoretických prací jsou funkce, norma a hodnota. Umělecké dílo představil jako strukturu znaků, kterou recipient vnímá. Pomocí estetické normy rozvinul svoje chápání umění i performativního jako stále se rozvíjejícího abstraktního paradigmatu přenášeného v kolektivním vědomí člověka.

⁸ Zich, Otakar: *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. 2. vydání. Praha: Panorama, 1987, str. 208

⁹ tamtéž str. 186

Ve studiích věnovaných divadelní teorii na Otakara Zicha navázal a propojil jeho teze s vlastním teoretickým přístupem. Ve studii *K dnešnímu stavu teorie divadla* (1940) jej označoval za objevitele „mnohosti a složitosti divadelních znaků“.¹⁰ Aplikováním těchto závěrů do systému vzájemných vztahů v strukturalistickém myšlení posunul sémiotiku divadla na novou úroveň. V části, ve které analyzuje Zich scénický prostor, vidí Mukařovský do důsledku promyšlené vzorce třídění faktů odpovídajících strukturalistickému přístupu. Zich, jak tvrdí „počal svou vědeckou dráhu ve chvíli, kdy estetika silně vplula do vod psychologických.“¹¹ Jan Mukařovský poukazoval na výrazný přínos Otakara Zicha v přenesení zájmu z procesu utváření a předvádění představení na proces vnímání představení v divákově mysli.

Pro naše pole zájmu, tedy divadelní teorii je přínosem zmíněný popis vývoje umělecké tvorby v průběhu času. Umělecké dílo nebylo v jeho pohledu neaktivním objektem, který se po vzniku nevztahuje nijak k ostatním dílům. Ve strukturalistickém pojetí byl ve vytvoření díla ukryt konec jednoho a zároveň začátek dalšího. Soustředil se na vztahy díla s okolní uměleckou tvorbou a uvažoval teoreticky o vývoji jako nezbytné součásti umění. Předpovídal silnější propojení vývoje umění s vývojem společenského paradigmatu.

*„do vývoje divadla bude zasahovat vývoj společnosti i všech ostatních odvětví kultury, a předvídat směr i sílu těchto zásahů by byl podnik nerozvážený. Důležité však je, aby právě v době těchto rozhodujících vlivů tvořila struktura divadla skutečný celek, schopný reagovat na potřeby doby všemi svými složkami zároveň, ne jen některými, např. svou stránkou slovesnou.“*¹²

Na tomto citátu můžeme vidět nastíněný směr uvažování, ve kterém užití strukturálního rámce na zkoumání uměleckého díla vede k možnosti sledovat adaptaci všech jeho částí na proměny v normě, respektive ve společenském názoru. Mukařovský se v analýze představení neomezoval na prvky děje scény a jejich působení na diváka. Zajímavé je, že o různých uměleckých složkách tvrdí, že „divadlo není osudově připoutáno k žádné z jeho složek a proto volnost přeskupování je v něm

¹⁰ Mukařovský, Jan: *K dnešnímu stavu teorie divadla* (1940), in: Studie I, Brno: Host, 2000, str. 403

¹¹ Mukařovský, Jan: *Otakar Zich* (1935), in: Studie I, Brno: Host, 2000, str. 495

¹² Mukařovský, Jan: *K umělecké situaci dnešního českého divadla* (1945), in: Studie I, Brno: Host, 2000, str. 423

nevyčerpatelná¹³ Uvažoval již o možnosti takového uspořádání hierarchie částí divadelního představení, ve které prostor není složkou upozaděnou za všechny ostatní části.

Strukturu divadelního díla si Mukařovský představoval jako dynamickou strukturu s množstvím protikladů, která je nehmotná a završuje se ve vjemu diváka. Tato struktura ale nebyla žádnou svojí částí připoutána ke skutečnosti. Pouze obrazně odkazuje na realitu obklopující člověka v jeho době a společnosti.¹⁴ Dramatické umění představoval jako estetický nehmateľný objekt, do jehož vnímání zasahuje kontext recipienta. Do recepce díla ve své teorii zapracoval ovlivnění divákovy recepce divákovou kulturní odlišností. Otakar Zich oproti jeho tezi pracoval s divákem jako s univerzální vnímající jednotkou, která vnímá představení stejným způsobem jako všechny ostatní.

Každé ze složek v celku divadla přisuzoval velkou autonomní významotvornou roli. Tyto složky spolu musí komunikovat v síti nehmotných vztahů a mohou se navzájem doplňovat.¹⁵ Ačkoli se vyhraňuje proti jakékoli hierarchizaci těchto složek, hereckou složku pokládá zpočátku do pozice nejdůležitější. Herec je pro Mukařovského „*krytalizační osou.(...) Na něm, na jednotě jeho vlastní umělecké struktury záleží sjednocení celkové výstavby jevištního díla. Scelení divadelní struktury nemůže vyjít odjinud než od něho (...), avantgarda rozložila herce na jednotlivé složky, divadlo oficiální jej rozložilo v soubor klišé. Je tedy potřeba aby herec opět sebe sám pocítil jako jednotu a aby tak byl pocíťován i divákem.*“¹⁶ V definování průběhu tvorby významů u objektů přítomných na scéně tvrdí, že vše, co je na scéně, je znakem hercova duševního a tělesného ustrojení.¹⁷ Z těchto názorů můžeme dojít závěru, že herec není na stejné úrovni s ostatními složkami. Nacházíme ale určitou dialektiku proti tomuto tvrzení o nadřazenosti herce. Ve vymezení se proti teorii o dominantní pozici herecké složky u Otakara Zicha tuto hierarchii divadelních složek naopak kritizuje a herce staví na rovnou úroveň s ostatními aspekty. Divadlo zde ukazuje jako dynamicky se proměňující svět, v němž jsou „*všechny složky krajně proměnlivé*“ a „*žádná ze složek*

¹³ Mukařovský, Jan: *K dnešnímu stavu teorie divadla* (1940), in: Studie I, Brno: Host, 2000, str. 397

¹⁴ tamtéž str. 406

¹⁵ Mukařovský, Jan: *K umělecké situaci dnešního českého divadla* (1945), in: Studie I, Brno: Host, 2000, str. 416

¹⁶ tamtéž str. 425

¹⁷ Mukařovský, Jan: *K dnešnímu stavu teorie divadla* (1940), in: Studie I, Brno: Host, 2000, str. 403

není pro divadlo naprosto nezbytná a základní.“¹⁸ S hierarchizací složek je v případě herce Mukařovský v této části stejného názoru jako Otakar Zich. Zdání rozporu ale od tohoto bodu postupně vykrystalizuje. Uplatňuje se zde zmíněná provázanost struktury společnosti se strukturou umělecké tvorby. Jeho teorie reaguje na dějinné události tak jako se mění společenské dění svázané i s jeho teorií. Těsně po válce poukazuje na fakt, že struktura divadla je rozvolněna a potřebuje k nápravě ústředního činitele. Neprávem tímto činitelem pro něj byl doposud režisér, ale má jím být právě herec.

„Je však jisté, že herec – ať už zaujímá místo vedoucí či podřízené či konečně rovné ostatním – je nejzákladnějším, nejnezbytnějším z činitelů, kteří se účastní divadelní tvorby: každý z ostatních může scházet, (...) není však divadla bez herce, a to lidského herce nebo alespoň znaku, který jej zastupuje.“¹⁹

Zde je již vidět hlavní odklonění od Zichovy představy. Nemluví pouze o herci, ale o znaku, který hraní může zastoupit. Základní esenciální prvek hraní je znak, ve který se může proměnit jakýkoli objekt dramatu.

„Nositelem akce a tedy „hercem“ se může stát od případu k případu kterákoli ze složek: (...) Do popředí staví se v divadle ne vlastně již herec-člověk, ale sama nehmotná, a přece svrchovaně reálná dramatická akce, která se může zmocnit čehokoli na jevišti jako svého přechodného nositele.“²⁰

I prostorové ohraničení má vlastní znakovou hodnotu. Prostor může být aktivním znakem, neboť funguje jako prvek, který hraje. Základ divadelního díla se sestává z hrajícího znaku. Systém znaků je u Mukařovského chápán v hierarchii, v níž hrající složka má nezastupitelnou roli. Můžeme si povšimnout této proměny u samotných pojmů, neboť již pracuje se složkou struktury divadelního představení složené ze znaků, namísto kolektivu osob zastupujících jednotlivé aspekty v systému vztahů u Otakara Zicha. Strukturní uvědomění je podle Mukařovského tím základním bodem, kterým by se měli umělci zabývat při své dramatické tvorbě. Kritizoval dobovou tvorbu divadelní scény v určité „strukturní nejistotě“ a vyčítal jí nepochopení

¹⁸ Mukařovský, Jan: *K umělecké situaci dnešního českého divadla* (1945), in: Studie I, Brno: Host, 2000, str. 396

¹⁹ tamtéž str. 423

²⁰ tamtéž str. 419

„bohaté mnohostrannosti jednotlivých složek struktur.“²¹ Avantgardu kritizuje v míře porušení normy.

„(...) počínaje expresionismem začalo divadlo, ať avantgardní, ať oficiální, herecké prostředky zjednodušovat: hlas, gesto, pohyb hercův na jevišti se pojmají jako celky a záměrné jejich přetváření se děje tím způsobem, že se některá jejich stránka nedynamicky vyhrotí trvale, pro celý jistý jevištní výkon na samé ostří. Odtud sklon ke karikatuře, příznačný pro dnešní divadlo, (...)“²²

Na meziválečné tvorbě sledoval Jan Mukařovský příliš příkrý odklon od normy a navrhoval jako základ dalšího vývoje zaměření, které by bylo podmíněné uvedením do pohybu celé divadelní struktury včetně všech jejích složek, nikoli jen některých z nich.²³ Obdobně jako Otakar Zich zdůrazňuje nutnost udržení vyváženého poměru všech složek dramatického představení. Zichovy teze ohledně divadelního prostoru rozvíjí o hlediště jako zdroj významů působících na dílo. Zkoumání prostoru v divadle posunul Jan Mukařovský za hranice scénického rámce nejen o myšlený děj, ale i o podvědomé podněty, nesouvisející přímo s dějem dramatického díla.

„Dramatický prostor se zmocňuje celého divadla a vytváří se během představení v podvědomí divákově: je silou, která zjednáva jednotu mezi ostatními složkami divadla, přejímajíc od nich navzájem konkrétní význam.“²⁴

Kromě uvážení významotvornosti ze vztahu s hledištěm, ukazuje tato citace na důležitou abstraktní rovinu vjemu diváka.²⁵ Od diváka také vyžadoval aktivitu při procesu recepce. Vztah diváka a herce musel být dialektický, oboustranný. Uvědomuje si, že divadlo je bez diváka oproštěno funkce znaku.²⁶ Když není adresáta, nevysílá se žádná zpráva.

Mukařovský rozvinul pojem Otakara Zicha *myšlená místa děje* ve zkoumání divadelního prostoru v rámci jeviště. Význam uznává rozšířenému okolí scény na abstraktní rovině, nazývaného *pomyslné jeviště*. Má tímto na mysli děj, který se odehrává skrytě, nebo který je čistě domyšlený. Přisuzuje mu zásadní roli a podle jeho

²¹ Mukařovský, Jan: *K umělecké situaci dnešního českého divadla* (1945), in: Studie I, Brno: Host, 2000, str. 425

²² tamtéž str. 425-426

²³ tamtéž str. 427

²⁴ Mukařovský, Jan: *K dnešnímu stavu teorie divadla* (1940), in: Studie I, Brno: Host, 2000, str. 402

²⁵ tamtéž str. 391

²⁶ tamtéž str. 404

absence či přítomnosti hodnotí éry v dějinách divadla.²⁷ Užití abstraktního děje můžeme chápat jako uvažování o divadle jako o nehmotné struktuře a ukazuje na stejný způsob myšlení, který sleduje artikulováním strukturalismu.

Jan Mukařovský v sémiotice divadla plně rozvinul teze Otakara Zicha. Pohled na divadlo skrze divákovu recepci doplnil o vlivy ukryté v divákově podvědomí, které upravují recipientovo vědomé vnímání. Divadelní prostor propojil s kontextem diváka a významy působící na dramatické dílo již popsal i v konkrétním prostoru hlediště divadla.

2.3. Sémiotika divadla Iva Osolobě

Současnému názoru bližší sémiotickou analýzu přináší na pole divadelního umění Ivo Osolobě. Tento dosud žijící autor mnoha sémiotických studií navazoval svými vlastními analýzami sémiotiky divadla z velké části na Otakara Zicha. Osolobě je mezinárodně uznávaným sémiotikem, dramaturgem a divadelním teoretikem. Problémy, kterými se zabýval, se týkaly kromě sémiotiky širokého pole komunikace, modelu a jeho role ve skutečnosti, kybernetiky, struktury a ostenze.

Jako jednoduchý základní prvek ve výzkumu divadelního představení užívá *znakovou situaci*.²⁸ Situaci, v níž dochází ke znakové komunikaci. Definuje pojem této situace pro svou teorii jako průběh mezilidské komunikace, při níž probíhá přímý nebo nepřímý poznávací proces. Vymezuje ji proti podobné situaci interakční, ve které nemusí docházet k poznávání a dále tuto situaci vymezuje proti situaci poznávací, při které nemusí probíhat kontakt s druhou osobou.

„Naším východiskem v tomto zkoumání jakož i společným jmenovatelem, na který jsme se všechny výsledky snažili převést, byl pojem situace, jednak situace obecně interakční, jednak – a to především – znakové a komunikační, chápané jako specificky lidská situace nepřímého a zprostředkovaného poznání.“²⁹

²⁷ Mukařovský, Jan: *K dnešnímu stavu teorie divadla* (1940), in: Studie I, Brno: Host, 2000, str. 402

²⁸ Osolobě, Ivo: *Mnoho povyku pro sémiotiku: ne zcela úspěšný pokus o encyklopedické heslo sémiotika divadla*. Brno: "G" hudba a divadlo, 1992. str. 18

²⁹ tamtéž str. 155

Pro vysvětlení si představme diváka sledujícího divadelní představení. Pokud zastavíme čas, můžeme popsat interakci mezi divákem a představením. Mezi oběma aktéry v tomto momentě probíhá určitá komunikace na znakové (zprostředkovaně poznávací) úrovni. Tuto komunikaci (*komunikační situaci*) popisuje a analyzuje Osolsobě pomocí jazykového schématu komunikace mezi mluvčím a adresátem Romana Jakobsona (viz níže³⁰). Toto schéma se skládá ze dvou aktérů – mluvčího (původce) a adresáta (příjemce), mezi kterými probíhá komunikace na bázi doručení sdělení (znaku). Součástí zprávy je kontext a kód. Kontext (objekt) je obsahem zprávy a kód je systémem znaků, ve kterém je zpráva nesena. Kód musí příjemce zprávy znát pro správné pochopení zprávy. Součástí schématu je kontakt nezbytný k udržení komunikace.



Prvky tohoto schématu základní jednosměrné komunikace aplikuje Osolsobě na situaci probíhající v prostředí divadla. Představuje tři základní úhly pohledu na divadelní představení, se kterými se setkáváme v historii sémiotiky divadla, z nichž vyplývají tři různá schémata, ve kterých zohledňuje Osolsobě všechny aktéry (znak, objekt, příjemce a původce) působící v různých pohledech na divadelní představení. Mluvíme tedy o třech základních komplexních komunikačních situacích, kterými můžeme definovat divadelní představení. Říká, že vlastně existuje ne jedna, ale tři základní sémiotiky divadla.³¹ Základním prvkem, jehož složením do různých kombinací vznikají tato schémata je zjednodušené schéma komunikační situace vycházející z jazykového schématu Romana Jakobsona. (viz. schéma níže³²)



³⁰ Jakobson, Roman: *Lingvistika a poetika*, in: Poetická funkce, Jinočany: H&H, 1995, str. 78.

³¹ Osolsobě, Ivo: *Mnoho povyku pro sémiotiku: ne zcela úspěšný pokus o encyklopedické heslo sémiotika divadla*. Brno: "G" hudba a divadlo, 1992, str. 210

³² tamtéž str. 18

První z trojice schémat vychází z obecné sémiotické představy divadla. Osolsobě jej nazývá *sériové schéma*³³ Divadlo je v něm pojímáno jako kombinace dvou základních znakových komunikačních situací (komunikačních schémat). Sériové zapojení sleduje genezi divadelního představení. Dramatik je původcem₁, dramatický text je zprávou₁. Tato zpráva₁, zastupující znak (soubor znaků), je nesena v kódu₁, kterým je verbální jazyk užitý autorem. Objekt₁ je obsahem této zprávy, či významem. Příjemcem₁ a zároveň původcem₂ je herec, respektive celý herecký soubor včetně režiséra. Tento je příjemcem₁, neboť přijímá zprávu v dramatickém textu a následně je původcem₂, neboť tuto zprávu předává divákovi. Zprávou₂ je pak představení a příjemcem₂ je divák, který přijímá v kódu₂ (v divadelním jazyce) objekt₂ (význam představení). Toto zjednodušující schéma představuje na obrázku níže.³⁴

$$\text{PŮVODCE}_1 - \begin{matrix} \text{OBJEKT}_1 \\ \text{ZPRÁVA}_1 \\ \text{KÓD}_1 \end{matrix} - \left\{ \begin{matrix} \text{PŘÍJEMCE}_1 \\ \text{PŮVODCE}_2 \end{matrix} \right\} - \begin{matrix} \text{OBJEKT}_2 \\ \text{ZPRÁVA}_2 \\ \text{KÓD}_2 \end{matrix} - \text{PŘÍJEMCE}_2$$

V praxi můžeme do první části schématu (značené indexem 1) dosadit například autora dramatického textu a herce, který text zpracovává do svého výkonu. Druhá část schématu pak představuje herce během výkonu představení a diváka recipujícího jeho výkon. Objekt zůstává v obou částech přibližně totožný, kódem se však tyto dvě části schématu liší. Zpráva₁ je složena z významů nesených ve verbálních znacích zatímco zpráva₂ se skládá z objektů, které nesou znaky. Její významy jsou nesené modely objektů či objekty samotnými, které působí jako znaky.³⁵ Osolsobě upozorňuje, že takto zapsané schéma není úplné, protože v něm chybí vazba na skutečnost, která je prapůvodem nesené informace ve zprávě. Každý z aktérů schématu má vazbu na jiný fragment neomezeně rozsáhlé, proměnlivé a neustále vznikající a zanikající reality.³⁶ Toto schéma můžeme aplikovat na takovou sémiotickou analýzu divadla, ve které má výsadní postavení vztah dramatického textu a představení.

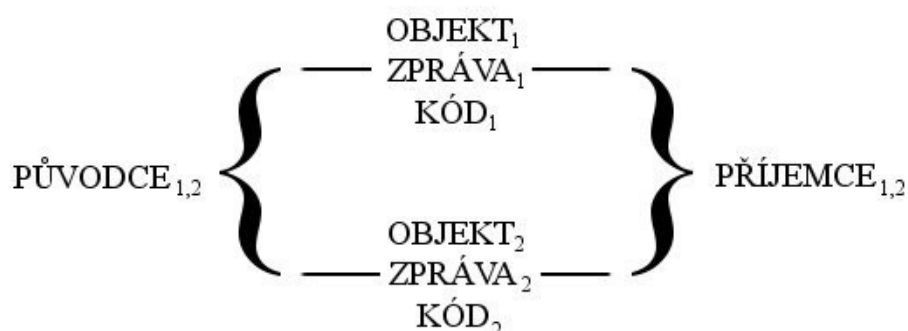
³³ Vypůjčil si pro jejich název pojem z elektrotechniky. Schéma odpovídá zapojení prvků v elektrickém obvodu za sebou či vedle sebe.

³⁴ Osolsobě, Ivo: *Mnoho povyku pro sémiotiku: ne zcela úspěšný pokus o encyklopedické heslo sémiotika divadla*. Brno: "G" hudba a divadlo, 1992. str. 27

³⁵ tamtéž str. 38

³⁶ tamtéž str. 30

Druhým schématem je *paralelní schéma*. (viz schéma níže³⁷) Sleduje scénickou realizaci divadelního představení. Je pohledem jakoby doprostřed události. „*Paralelnost tohoto zapojení symbolizuje pluralitu zpráv a kódů mezi jedním a tím samým původcem a jedním a tím samým příjemcem v průběhu divadelního představení. Kontext těchto dvou zpráv je částečně společný a částečně je odlišný (je doplňkem každého aktéra)*.“³⁸ Příjemce ve schématu zastupuje celé publikum, původcem je celé divadelní společenství, ansámbl podílející se na představení.



V tomto schématu si divadlo nejspíše můžeme představit jako kolektivní umění, plynoucí v určitém čase a prostoru vnímaného divákem. Osolobě užívá jako příklad tohoto pohledu pojem *multimediální umění*.³⁹ Dvě paralelní roviny mohou představovat rovinu hereckého výkonu a rovinu prostorového (scénického) ukotvení divadelního představení. Recipient pak vnímá tyto současně neboli paralelně. Současně vnímaných zpráv může být více. Každou složku představení jako hudba, tanec či světelný design můžeme chápat jako zprostředkovatele zprávy. Divadelní prostor bychom v tomto rámci mohli chápat jako nositele jedné z dílčích zpráv tohoto schématu. Dramatický text, který sériové schéma upřednostňuje je v případě tohoto pohledu na divadlo podřazen pod jeden z kanálů přenášení zprávy, a tudíž ztrácí své privilegované místo.

Osolobě podotýká, že v tomto schématu chybí možnost analyzovat divadelní znaky v jejich specifickém principu působení. V případě dramatického umění se totiž znaky stávají znaky hrajícími znaky. Znaky v divadelním představení nejen odkazují

³⁷ Osolobě, Ivo: *Mnoho povyku pro sémiotiku: ne zcela úspěšný pokus o encyklopedické heslo sémiotika divadla*. Brno: "G" hudba a divadlo, 1992. str. 71

³⁸ tamtéž str. 211

³⁹ tamtéž str. 75

k významům ale hrají.⁴⁰ Paralelní schéma nedovoluje divadelní znaky uchopit na takovéto bázi.

Poslední *hierarchické schéma* (viz níže⁴¹) zastupuje pohled na divadlo, v němž je jádrem vnímatel a jeho recepce. Je komplexem, který podle Osolsobého nejlépe ze všech tří obsáhne chybějící nedostatky ostatních dvou. Například u divadelní sémiotiky Mukařovského jsme si ukázali zvláštní roli znaků v divadle, při níž nejen že k něčemu odkazují, ale znaky samy hrají. Tuto funkci znaků ale ani sériové ani paralelní schéma nepřipouští. Osolsobě přiznává, že poslední schéma je motivováno koncepcí Otakara Zicha. Jádro divadla je v momentě recepce a pomyslným středem divadla je divák. Je komplexním propojením tří komunikačních schémat do hierarchie odpovídající situaci z pohledu diváka. V jedné základní situaci₁ jsou vloženy dvě ostatní komunikační situace, jedna z nich (situace₂) zastupuje specifickou divadelní zprávu₁, druhá z nich situace₃ je objektem, ke kterému je referováno. Můžeme říci, že zpráva₁ je situací₂ a kontext₂ je situací₃.⁴²



Osolsobě o tomto schématu mluví jako o logickém vyústění, ke kterému dojde každý, kdo do důsledku zkoumá principy fungování divadla. Neoznačuje jej za svůj vynález, ale deskripci již ustáleného správného pohledu na divadlo.⁴³ V praxi si můžeme dosadit do situace₁ recepci diváka sledujícího představení. Součástí této recepce je tudíž zpráva₂ obsažená v situaci₂ a zároveň je v této recepci obsažena situace₃ se zprávou₃. Pojem zpráva₂ můžeme nahradit pojmem Otakara Zicha *významová představa technická* a pojem zpráva₃ *významová představa obrazová*. Zpráva₂ představuje znak a zpráva₃ představuje význam. Znaků a významů je v představení nespočet a proto schéma pracuje se zprávami v množném čísle. Hierarchické schéma

⁴⁰ Osolsobě, Ivo: *Mnoho povyku pro sémiotiku: ne zcela úspěšný pokus o encyklopedické heslo sémiotika divadla*. Brno: "G" hudba a divadlo, 1992. str. 76

⁴¹ tamtéž str. 80

⁴² tamtéž str. 212

⁴³ tamtéž str. 81

operuje se všemi znaky a významy, které vnímá recipient v průběhu divadelního představení.

Tato trojice schémat má pro nás fungovat jako nástroj k popsání základních principů divadelního umění. „*Tyto tři typy diagramů (...) Nabízí kartografickou síť, podle které lze můžeme zmapovat objevy divadelní sémiotiky.*“⁴⁴ Schematizaci divadla provádí za účelem vysvětlení důležitého postavení komunikační situace. Komunikační situaci sleduje nejen jako prvek, kterým divadlo disponuje, ale je pro něj také spojením mezi skutečností a divadlem. V pohledu na divadlo skrze *hierarchické schéma* se veškeré aspekty divadelního představení dají popsat jako komplexní soubor komunikačních situací. Komunikační situace je zároveň nevyhnutelný jev mimodivadelní každodenní skutečnosti. Rozdíl mezi komunikační situací ve skutečném světě a ve světě divadla, respektive modelu skutečnosti, je takový, že v divadelním představení je samotná komunikační situace objektem zprávy.

*„Divadlo je jistá forma lidské komunikace a interakce a využívajíc lidské komunikace a interakce i jako materiálu pro svá umělecká zobrazení či sdělení – je i o lidské komunikaci a o lidské interakci, a je-li o něčem dalším, je tím jen skrze své zobrazení komunikace a interakce.“*⁴⁵

Představuje vztah reality s divadelním představením v úzkém universálním propojení. „*Všude kde funguje situace jako zpráva, tam všude lze mluvit o divadle.*“⁴⁶ Základní komunikační situace můžeme sledovat ve světě každodenního mezilidského dorozumívání. Divadlo oproti tomu tuto situaci užívá jako sobě vlastní způsob vyjádření. Základní esenciální jádro divadla je pro Iva Osolsobě komunikační situace. Vedle toho jím byl v pohledu Jana Mukařovského znak, který „hraje“.

Ivo Osolsobě zprostředkovává konkrétněji vazbu divadla na skutečnost a jeho fyzické okolí. Ukazuje na určitou sociální svázanost odlišností v divadelním projevu s odlišnostmi ve způsobu komunikace společenství, ve kterém divadlo existuje.

⁴⁴ Osolsobě, Ivo: *Mnoho povyku pro sémiotiku: ne zcela úspěšný pokus o encyklopedické heslo sémiotika divadla*. Brno: "G" hudba a divadlo, 1992. str. 213

⁴⁵ tamtéž str. 142

⁴⁶ tamtéž str. 160

„všechny specifické divadelní zákonitosti nejsou nic než specifické „lokální“ projevy obecných zákonitostí komunikačních. Budiž okamžitě dodáno, že jde o obecné zákonitosti komunikace lidí, tedy jejich prostředkovaného poznání.“⁴⁷

Vztažením „lokálních“ odlišností lidského dorozumívání do analýzy divadla posunuje Osolsobě sémiotiku na další stupeň a zvětšuje soubor aspektů s potenciálem působit na percepci performativních umění. Mezi těmito aspekty můžeme dosadit jakýkoli vliv utvářející odlišnost komunikace. Jedním z těchto aspektů může být i divadelní prostor. Je prvkem určitým způsobem svázaným se sociální a kulturní jedinečností člověka v blízkosti divadla.

Pokud se zaměříme na prostorovou složku performativního umění, každé ze schémat ji zachycuje jinak. Prostor představení v sériovém zapojení komunikačních situací je složkou, která se skrývá ve složce zpráva₂ a není ji věnována vlastní pozornost. *Paralelní schéma* již sleduje strukturu divadelního komunikátu a určitý význam divadelního prostoru v tomto pohledu nelze odepřít. V paralelním komunikativním modelu divadla může tvořit scénický prostor jednu ze zpráv, a tudíž může být plnohodnotnou součástí složek tvořících divadelní představení. Hierarchický model je rozšířeným uchopením pohledu Otakara Zicha i Jana Mukařovského, který více odkazuje na neopakovatelný zážitek s vlivem na recipientovu zkušenost. Pohled na divadlo skrze komplexní hierarchické schéma dává prostoru možnost zasáhnout významově do recepce jako prvek hrající roli v rámci situace₂ i zároveň jako aspekt působící na recipienta v průběhu recepce při situaci₁. Pokud se tedy zaměříme na teorii Iva Osolsobě pro zkoumání divadelního představení a uijeme *hierarchické schéma*, uvažujeme nevyhnutelně o schopnosti prostoru divákovu recepci ovlivnit a zachytíme jej v širším potenciálu takto působit.

2.4. Sémiotika divadla Marvina Carlsona

Marvin Carlson je dlouholetým profesorem Cornellské University ve státě New York. Záběr vědeckého zájmu u něho osciluje od historie divadla k teoretickému uchopení divadla nebo k zájmu o současné divadelní umění. V této práci budu vycházet především z jeho knihy *Places of Performance: the semiotics of theatre architecture*,

⁴⁷ Osolsobě, Ivo: *Mnoho povyku pro sémiotiku: ne zcela úspěšný pokus o encyklopedické heslo sémiotika divadla*. Brno: "G" hudba a divadlo, 1992. str. 182

kteřá se zabývá vztahem mezi znaky divadelní tvorby a znaky divadelního prostorového uspořádaní. Sémiotickou metodu analýzy představení aplikuje na historii divadla. Jádrem knihy je pohled na divadelní architekturu či představení z pohledu podmíněného principem *divadelní události*.⁴⁸ Marvin Carlson přistupuje k recepci diváka jako k vjemu podmíněnému vlivy ze sociální a kulturní roviny okolního prostředí. Všechny tyto vlivy můžeme vysledovat v architektuře, geografické lokalizaci i prostoru divadla. Vychází z premisy, že člověk má vrozenou potřebu vložit smysl do čehokoli, co jej obklopuje. Na tomto bodě staví širší strukturu aspektů, které nesou význam a mohou ovlivnit recepci představení.

Základní pojem pro vytvoření úhlu pohledu na představení je v jeho teorii *divadelní událost*. *Divadelní událost* definuje Carlson jako výsledek percepce divadelního představení v určitém prostředí fyzickém a zároveň v určitém prostředí sociálním. Není pouhým souhrnem vjemů z představení a jeho ohraničení, ale sleduje průběh vnímání celkové divadelní zkušenosti. Sleduje veškeré vlivy, které působí na divákovou recepci od chvíle vstupu do okolí místa, na kterém představení probíhá (např. divadelní budovy) až do momentu opuštění tohoto prostředí. Pohled skrze *divadelní událost* pracuje s divákovým hodnocením divadelní zkušenosti v rámci kulturního kontextu.

*„(...) jsme ochotni pohlížet na divadelní zkušenost ve více globálním měřítku jako na sociálně-kulturní událost, jejíž smysl a interpretaci čerpáme nikoli pouze z textu, který je dramatizován, ale ze zkušenosti publika shromážděného k podílení se na zrodu jedinečné události.“*⁴⁹

Pohled skrze *divadelní událost* představuje nástroj k teoretickému uchopení veškerých významů, které divák vnímá při divadelním představení. Takovéto významy sleduje Marvin Carlson v lokálních vlastnostech prostředí, ve kterém se představení odehrává.

⁴⁸ Carlson, Marvin: *Places of Performance: the semiotics of theatre architecture*. Ithaca: Cornell University Press, 1989, str. 2

⁴⁹ tamtéž str. 2

*„Budeme ve zkratce zvažovat, jak prostory představení generují vlastní sociální a kulturní významy. Tyto významy nám následně pomohou utvořit strukturu významu celkové divadelní zkušenosti“.*⁵⁰

Při porovnání s teoretickou základnou myšlenek Otakara Zicha a Jana Mukařovského pracuje s širokým souborem vjemů, kterým divák přisuzuje smysl. Na jejich práci navazuje, ačkoli pokládá za základní zdroj svých tezí Pražský lingvistický kroužek a propojení lingvistické teorie s divadelní analýzou. Carlson nezmiňuje opomíjeného Otakara Zicha a představuje Pražskou školu jako místo zrodu divadelní sémiotické teorie, respektive zájmu o tu část divadla, která se odehrává na scéně během představení. Zkoumání dramatického textu vidí jako pozůstatek přirozeného přístupu teoretiků se zázemím v literární teorii. Přístup k divadlu jako k představení z pohledu recipienta nazývá *pragmatickým úhlem pohledu*,⁵¹ Popisuje jej jako zaměření se na tu část představení, která něco znamená pro recipienta. Upozorňuje na jeho nadčasovost v české kotlině, neboť v moderní historii západní kultury jej sleduje až v osmdesátých letech dvacátého století. Do té doby byl doménou několika teoretiků. Carlson tento úhel pohledu zkoumání divadla považuje za revoluční počín, ale jeho plné využití jeho potenciálu vidí v rozšíření recepce na veškeré vnímané jevy působící na diváka během návštěvy divadla.

*„(...) interakce text-představení-divák by se neměla zvažovat ve vakuu, ale spíše jako událost zakotvená v komplexní síti sociálních zájmů a akcí, z nichž všechny komunikují nebo se podílejí na utvoření určitého smyslu/významu, který jeho účastníkům zajišťuje divadelní zkušenost.“*⁵²

Hranice uvažovaných vlivů na recepci posouvá jak v rovině konkrétních objektů jako prostoru, dekorace a lokalizace, tak z hlediska abstraktních hranic kam zahrnuje i kulturní a sociální oblast. Mezi vnímané objekty patří jevy, které jsou přítomné v časovém období vnímaném divákem během návštěvy divadla. Jejich soubor je rozsáhlý a patří mezi ně i veškerá komunikace probíhající v rámci divadla. Jako příklad můžeme uvést kromě děje na scéně i reakce publika, architekturu divadla, atmosféru divadelního baru či sociální hierarchii mezi diváky. Jako zdroj tohoto pohledu na

⁵⁰ Carlson, Marvin: *Places of Performance: the semiotics of theatre architecture*. Ithaca: Cornell University Press, 1989, str. 2

⁵¹ tamtéž str. 4

⁵² tamtéž str. 5

divadlo uvádí Marvin Carlson Erica Buysse, belgického sémiotika, který v období druhé světové války navrhnul takto široký směr výzkumu pro operní představení.⁵³ Buysens ve své práci popisoval divadlo, jako několik hodin ve kterých se odráží celý okolní svět.

Potenciál tohoto přístupu k divadlu při zakotvení ve společnosti a kultuře můžeme demonstrovat na hypotetickém užití v kritickém hodnocení určitého představení. Hodnotu představení vážíme podle pozice v aktuální kultuře dané formy představení nebo podle schopnosti zakomponovat v nových souvislostech současné prvky nesoucí současné kulturní paradigma do představení. Pro zachycení těchto faktorů v divadelním představení můžeme užít pohled skrze *divadelní událost*. Pojem *divadelní událost* funguje jako nástroj přiřazení představení do svého místa v kultuře a společnosti.

Přístup k divadlu pomocí *divadelní události* užívá Carlson při historickém pohledu na vývoj divadelní architektury. Zvýrazňuje tím vazbu mezi představením a jeho prostorovým a sociálním okolím. Představuje všechny možné vazby recepce diváka na fyzický prostor, kde recepce probíhá a na konkrétních případech z různých historických období představuje prvky zamýšlené k utvoření vlivu na percepci diváka. Výsledkem sémiotického přístupu v takto širokém měřítku je poznatek, že divadelní budova je v každé době odrazem společnosti, která jej obklopuje.⁵⁴ V každém divadle v dějinách se nacházely znaky podílející se na komplexním významu *divadelní události* a tyto znaky se zároveň proměňovaly podle repertoáru divadla. Jakékoli uvedené představení ovlivnilo utváření fyzického prostoru kolem něj. Mnohé prvky, některé jemné a některé naprosto zásadní, současného i historického divadla odkazují na vlastní význam v tehdejší společnosti. Tato role prostoru je při takto nastaveném úhlu pohledu odlišná od všeobecné ustálené představy spojené s každým z typů divadelního či nedivadelního prostoru. Do divadelního prostoru v sémiotické teorii Marvina Carlsona můžeme do analýzy zahrnout širokou škálu znaků, které by v předchozích teoriích byly přehlédnuty. Při sémiotické analýze performativního umění můžeme pomocí *divadelní události* prostor postavit i před ostatní aspekty zkoumaného představení.

⁵³ Carlson, Marvin: *Places of Performance: the semiotics of theatre architecture*. Ithaca: Cornell University Press, 1989, str. 5

⁵⁴ tamtéž str. 8

2.5. Vymezení prostoru

Představili jsme si čtyři různé teorie, které nám ukazují čtyři různé přístupy k chápání divadelního představení. Každý z nich oblast konkrétních příkladů divadelního prostoru provázaných s představením vidí odlišně. Pod termínem divadelní prostor se v každé z těchto teorií nachází jinak široká oblast fyzického prostoru. Můžeme na jejich rozdílech sledovat postupné rozšíření pole zájmu, které každý z autorů přisuzuje prostorové složce. Chápání prostoru během představení bylo zpočátku omezené. Otakar Zich sleduje prostor scény a za scénou. Následující teorie oblast zájmu rozšiřují o vlivy na recepci ukrytými v podvědomí recipienta. Vrcholem chápání prostoru je komplexní pohled skrze *divadelní událost*. Připomeňme si základní vlastnosti prostorového aspektu divadelního představení v tomto přístupu. Zmíněný prostor je pouze ten, který je určitým způsobem vázán k představení, ale vztahy k představení nalezneme i mimo divadelní budovu. I okolní zástavba nese určité významotvorné vlastnosti, které přispívají do celkové percepce představení. Hranice definice divadelního prostoru nekončí na scéně, ani v hledišti, a ani s okrajem architektonické struktury divadelní budovy. Hranice končí tam, kde nachází recipient poslední zdroj možných významů ovlivňujících jeho recepci. Prostor performativních umění současná sémiotika představuje jako rozsáhlý komplex znaků rozprostřený do okolí konkrétní divadelní struktury.

3. Site-specific a jeho definice

V této části práce se budeme zabývat performativním uměním site specific. Site-Specific je označení užívané pro sféru umění rozšířenou v průběhu šedesátých let dvacátého století. Její zrod je spojován se snahou přinést umění do vztahu s prostorem kolem něj či s uměleckým postojem minimalismu, který vazbu na konkrétní prostor rozvíjel obdobným způsobem.⁵⁵ Neomezuje se ve formě na jediný obor umělecké tvorby. Výrazné domény pro site-specific jsou výtvarné a performativní umění. Na umělecké objekty či představení site-specific narazíme například ve veřejných prostorech, v ulicích měst či vysloužilých továrnách. Toto umění pracuje s prostorem v té šíři, kterou teorii divadelního prostoru poskytuje pohled Marvinina Carlsona. Site – specific je nazýván moderním přístupem k práci se vztahem umění a prostoru. Jeho jedinečnost je spojována s moderní rozšířenou vazbou na prostor. Dílo je pevně fyzicky spojené s místem jeho prezentace. Přeložení tohoto souslovného pojmu z anglického jazyka nám představí obecně rozšířenou představu o jeho významu. Site-specific můžeme rozložit na výraz *site* označující *místo, polohu, prostor, stanoviště* či *lokaci*. První část sousloví tedy můžeme chápat jako „lokačně-“. Slovo *specific* vyjadřuje přídavné jméno *konkrétní, specifické, určité, pevné* nebo *jedinečné*. Umění site-specific ve volném překladu je pak často popisováno jako lokačně-jedinečné umění. Umění neoddělitelné od svého fyzického okolí.

Pokusíme se o jeho definici v případě performativních umění. Pokud porovnáme více zdrojů, zjistíme, že názor na přesný rozsah toho, co ještě je a co již není site-specific představení se mnohdy různí. Site-specific bývá například definováno jako představení mimo divadelní budovu. Provedení představení mimo divadlo a site-specific představení však nemusí být zpravidla jedno a to samé. Jak bylo řečeno v úvodu, důležitá je vazba na prostor. Vztah místa a představení lze najít u všech představení v různém rozsahu a rozdílné funkci. Tyto rozdíly lze demonstrovat jednoduchým rozdělením mimodivadelních představení do tří skupin.

Do první skupiny můžeme zařadit všechna mimodivadelní představení založená na vztahu s jediným konkrétním místem. Symbolika tohoto prostoru a určitý *genius loci* jsou pak výrazným prvkem představení a dominantní soubor znaků, které divák vnímá

⁵⁵ Kwon, Miwon: *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge: MIT Press, 2004, str. 18

během představení, přijímá z prostoru ve kterém je představení uvedeno. Příklady představení s takto pevným vztahem k prostoru jsou mimo site-specific představení i rekonstrukce dějinných událostí. Představení se váže na prostorovou složku v jejím nejširším vymezení. Tato představení by mohla při označení site-specific nést spíše název „single site-specific.“

Do druhé skupiny bychom pak mohli zařadit představení, které se vážou ne na jedno konkrétní místo ale na určitý typ prostoru. Vazba díla by se u nich nevztahovala na jeden konkrétní prostor ale na určitou budovu, kterou lze nalézt v každém městě (například věznice nebo kostel). Neexistuje zde svázanost nazývaná site-specific k jedinečnému místu, nefunguje zde pravidlo „*přesunout objekt znamená zničit objekt*“⁵⁶ Přesunutí z místa na místo změní představení, navzdory tomu, že jeho jádro zůstane stejné. Významy, které recipient během představení vnímá, zůstanou při záměně jednoho prostoru stejného typu za jiný beze změn, neboť nevyplývají přímo z vlastností prostoru, ale až z obecných významů spojených s užitým typem prostoru. Prostorová složka může i nemusí být dominantní při poměru vnímaných významů při recepci. Jako příklad poslouží spolky praktikující svojí tvorbu na ulici. Do jejich představení vkládá divák významy ulice jako prostoru pro lidi, s každodenností, konflikty, dynamickým pohybem a zaměstnáním. Tato mimodivadelní představení by při definování jako site-specific musela nést název „multi site-specific.“

Třetím typem mimodivadelní dramatické tvorby jsou představení využívajících jakýchkoli nedivadelních prostor bez omezení v jejich výběru. V tomto případě může být okolní prostor pouhým ohraničením a nikoli součástí představení. Vztah představení a prostoru zde neexistuje a tyto dvě složky nekomunikují. Zpráva složená ze znaků, kterou vnímáme z prostoru je jiná než zpráva, kterou vnímáme z představení. Jako příklad může posloužit divadlo s otáčivým hledištěm v Českém Krumlově. Představení se odehrává v rozlehlém nedivadelním prostoru. Představení má potenciál pracovat významově s prvky okolí, ale povětšinou jej nerealizuje. Rozšíření pozornosti diváka na okolní prostor povede k tvorbě významů i protikladných k významům tvořeným ze znaků hercova výstupu. Pokud bychom hledali stejným způsobem název pro takovou skupinu vůči site-specific, musela by se tato nazývat „non site-specific.“

⁵⁶ Kaye, Nick: *Site Specific Art: Performance, Place and Documentation*. London: Routledge, 2000, str. 2 (volný překlad)

Site-specific představení tedy nelze definovat jako představení mimo divadelní budovu. Naladění recipientů vnímat různě široké pole znaků je v mimo divadlo zvýšené, ale mezi představením a prostorem jeho průběhu musí existovat určitý vztah. Site-specific představení můžeme vnímat i v divadle. Podmínkou bude představení koncipované ke zvýraznění vztahu na prostor. „Site-specificitu“ podtrhne užití pouze těch prvků prostoru, které jsou původní a odkazují na vlastní jedinečné vlastnosti onoho prostoru. Základní vlastností uměleckých děl site-specific je rozšířený vztah k prostoru jejich recepcce. Umělecký objekt či projekt je takový objekt, jež nelze oddělit od prostoru, ve kterém je prezentován. Site-specific je často chápáno jako poukázání na krásné či přehlížené vlastnosti obyčejného místa, na které se nikdo estetickým hlediskem nepodívá. Často je chápáno jako nástroj k přivedení očí veřejnosti k palčivému problému lokálního charakteru.

Dalším z pojmů, se kterými je site-specific performativní umění spojováno je happening. Vztah site-specific představení a happeningu je ale nepřímý. Lze ho vyloučit z definování site-specific stejně jako představení mimo divadlo. Může i nemusí být site-specific představením. Nemusí být žádným způsobem vázán k prostoru, ve kterém probíhá. Jeho průběh nemusí mít divadelní formu, může jít pouze o šíření informací v určitém časovém rozmezí mezi diváky bez svedení pozornosti ke způsobu šíření.

Rozšířený vztah k prostoru v moderní sémiotické analýze tak jak ji podává Marvin Carlson je tedy při vyloučení těchto definic jedinou esenciální vlastností site-specific. Je tedy cestou, jak toto představení důsledně prozkoumat. Site-specific se jeví jako moderní a ojedinělá forma divadla. Pro důkladnější vysvětlení jeho fungování v dějinách se vrátíme k Carlsonově analýze historie divadelního prostoru.

3.1. Význam prostoru v historii divadla

Divadlo je v současnosti všeobecně chápáno jako určitý odraz společnosti. Tuto pozici chápeme jako dříve v historii nepopsanou skutečnost. Prostor divadla je však v běžné lidské diskuzi odmítán jako nevýznamný obal divadelního představení. Pokud je uvažován jako součást recepcce představení pak jen v mezích scény a jejího blízkého okolí. Výjimkou je jeho chápání ve spojení s představením site-specific. Marvin Carlson

toto názorové paradigma kritizuje a ukazuje na vnímání role prostoru v plné šíři již od počátku historie divadla. Aplikací svého sémiotického přístupu v historickém úhlu pohledu došel k závěru, že rozšířené chápání divadelního prostoru není jen o doménou site-specific představení. Předkládá fakta ukazující na chápání prostoru v této šíři jako souboru znaků ovlivňujících recepci již dlouho před dvacátým stoletím. V následující části si ukážeme několik příkladů z historie, ve kterých bude možné demonstrovat existující aktivní roli prostoru v takové šíři, v jaké divadelní prostor chápeme dnes.

Stopy tohoto jevu nalezneme například ve středověku. Divadlo zde existovalo neuspořádaně a svojí budovu si teprve hledalo. Scénu zastupovaly krčmy, návsi, náměstí či v případě tematicky zaměřené hry jí zastupovaly náboženská prostranství. Představení se zde na prostoru příliš neodráželo, prostor převažoval v ovlivnění představení. Vztah byl v tomto případě spíše jednosměrný.

„(...) divadlo existovalo jako důležitá část městského života bez jakéhokoli architektonické struktury přímo určené k jeho produkci. Absence specifické divadelní struktury v repertoáru architektonických objektů středověkého města znamenala, že fyzická situace divadelní performance uvnitř města postrádala vlastní symbolickou konotaci na vlastní instituce, neznamenal to ale, že konotaci neměla žádnou. Umístění do jakéhokoli místa umožnilo, že divadlo mohlo ke své výhodě užívat již existující konotace jiných míst a to jak v jejich vlastních, tak v jejich konotacích spojených s lokalizací uvnitř města.“⁵⁷

Princip formování významů byl jednoduchý, návštěvník každého z míst, kde se divadlo odehrávalo, vnímal určité znaky a z nich vyplývající významy, pokud se v onom prostoru odehrávalo divadlo, znaky i významy byly stejné, neboť se do představení promítly. Můžeme tvrdit, že návštěvník zažívající *divadelní událost* vnímal podobné komunikační zprávy složené ze znaků jak z prostoru při divadle, tak z divadla v něm probíhajícího. Můžeme předpokládat, že *komunikační situace* během představení i mimo něj nesly v jednom a tom samém prostoru obdobný soubor významů. Vzhledem k užitečné funkci divadla jako komunikačního kanálu přitahujícího i negramotné diváky se v této době představení odehrávala zprvu v kostelích a katedrálách, prostorech bohatých na symbolické referenty.⁵⁸ Provázání představení a prostoru ale nebylo

⁵⁷ Carlson, Marvin: *Places of Performance: the semiotics of theatre architecture*. Ithaca: Cornell University Press, 1989, s. 14

⁵⁸ Braun, Kazimierz: *Divadelní prostor*. Praha: Akademie Múzických umění v Praze, 2001, str. 51

doménou jen náboženských staveb, i prostory s menší hustotou referentů fungovaly obdobně. Divadlo v průběhu času kostely opustilo a přesunulo se na trh, na místo bez záměrně rozprostřených symbolů, kde měl člověk přirozené působiště.

„Trh byl z hlediska své obvyklé funkce nejpraktičtější, ale i z hlediska konotací může být považován za symbolické jeviště, na kterém každý průměrný člověk hraje svou každodenní roli.“⁵⁹

Při představení na místě tržnice by současný divák nepostihl kontrast hraného a reálného děje, který by dnes divadelní a skutečný svět odděloval. Divadelní představení užívalo znaků, které již byly na místě a významy se do představení promítaly. Jak bylo uvedeno výše, nezastavoval se Marvin Carlson v rozboru divadelního prostoru jen u jednotlivých míst představení. Mířil i na jejich okolí i celky zahrnující celé město. I na těchto úrovních jsou znaky propojující divadlo a život člověka. Propojení každodenní skutečnosti s divadlem v tomto rozsahu nalezneme v průvodech u příležitosti náboženských oslav. Tyto se nevyhýbaly žádné části středověké vesnice či města a smazaly jakoukoli myslitelnou hranici mezi hraným a nehraným světem. Průvody probíhaly ve dvou hlavních variantách. Každá z nich měla svoje vlastní významy a ty se promítaly do odlišnosti v dekoracích i výběru prostoru pro představení.

„(...) exteriéry města byly po krátký čas přivlastněny jako kulisy. Důležitým prvkem těchto procesí byla aktivní účast kolemjdoucích. (...) Zapojením obyvatel se dokonale smazávala jakákoli možná hranice mezi představením a veřejným prostorem. (...) V pozdním středověku sdílela dramatická a církevní procesí veřejný prostor s dalším typem průvodu, navenek sice podobným, ale s úplně jiným souborem konotací. Jedná se o příjezd krále (“royal entry”) – jeho vítání ve městě. (...) Funkcí této akce byla demonstrace autority vladaře, byla aktem potvrzení podřízenosti města⁶⁰ (...) Město bylo nadále užíváno jako divadelní prostor, stejně jako u procesí ostatního typu bylo vyzdobeno, ale zásadní rozdíl byl v roli obyvatel, ti byli místo aktivní participace pouhými diváky. Trasa i výzdoba byla také tematizována podle potřeb autorit a to na symboly moci. Trasa těchto průvodů byla také vybírána důkladněji a to tak, aby součástí kulis byly všechny stavby symbolizující moc - vstupní brány, pomníky a sídla vládnoucí vrstvy. Potřeba

⁵⁹ Carlson, Marvin: *Places of Performance: the semiotics of theatre architecture*. Ithaca: Cornell University Press, 1989, str. 17

⁶⁰ tamtéž str. 19

*symbolů časem vedla k dalším úpravám městského prostředí. Vstupní brány byly doplňovány kulisami. Kde bylo zapotřebí, vznikaly i nové struktury jen pro čas průvodu jako umělé fontány s rozličnými tekutinami pro zdůraznění schopností moci.*⁶¹

Porovnání těchto dvou dramatických procesů prozrazuje silnou vazbu mezi představením a prostorem. Můžeme sledovat, jak pouhá proměna ve významu velmi podobné události promění tvář celého městského prostředí. Pokud bylo zapotřebí proměnit smysl recepce diváka, nezastavil se ani středověký člověk před stylizací ulic a náměstí pro jediné představení. Prostor je důsledně upraven a slouží jako významný komunikační kanál, ve kterém se představení odráží. V případě náboženské oslavy byla snaha hlavně zdůraznit symbolické prvky definující každé původní místo. Při průvodu královské družiny je dekorace užívána opačným způsobem. Živé město bylo z pohledu diváka průvodu dokonale překryto městem idealizovaným. S porovnáním se site-specific se nepracovalo s významem, jaký místo dávalo, ale vnutil se význam cizí. Prostor nebyl považován za nedůležitou složku, pracovalo se s jeho významotvorností a ta už byla vědomě pozměňována.

Vztah představení k prostředí na úrovni celého města můžeme tedy snadno vysledovat v průvodech a venkovních dramatických aktivitách. Provázanost prostoru a představení můžeme nalézt v dějinách i v případě dramatické tvorby uzavřené do divadelní budovy. Samotný vznik divadel nebyl spojen s nadšenými obyvateli měst nýbrž se společenskou hierarchií.

První divadla provozovala šlechta k oddělení vlastního kulturního zážitku od volně přístupných představení navštěvovaných jejich poddanými. Divadlo se oddělilo od přirozeného prostředí a to jak fyzicky tak sociálně. Nešlo ale jen o výměnu konotace katedrály či trhu za symboly paláce.⁶² Společně s postupným odstraněním spodní vrstvy obyvatel z diváctva se proměnila i symbolika divadelní instituce. Samotná divadelní budova byla základním nositelem významu, se kterým pracovala představení uvnitř. „První permanentní divadelní struktury mimo klasické období vznikala až na výjimky zpravidla jako malé části komplexních celků budov vlastněných aristokracií.“⁶³ Tyto

⁶¹ Carlson, Marvin: *Places of Performance: the semiotics of theatre architecture*. Ithaca: Cornell University Press, 1989, str. 21-22

⁶² tamtéž str. 20

⁶³ tamtéž str. 26

takzvaná divadla nebyla přístupná ani veřejnosti, ani šlechtě na nižším stupni společenského žebříčku.⁶⁴ Veřejně přístupná produkce zůstala na ulici. Tehdejší divadlo bylo svou strukturou odlišné od dnešního formátu. Již vstoupit do budovy znamenalo navštívit majitele a podmínkou byl určitý společenský status. Prostor v širokém měřítku byl i v tomto případě utvořen tak aby jeho vlastnosti utvářely určitý význam, který se měl promítnout i do představení. Divadlo se již ve svých počátcích propojovalo s prostorem kolem sebe i v nejširším měřítku tak jak jej definuje Marvin Carlson.

Široké propojení divadla s jeho okolím ani v pozdějších érách nikdy nevymizel. První divadla neprodukována šlechtou, která měla mocenské důvody k modifikaci prostorové složky pro regulaci hierarchie společnosti návštěvníků, si takovéto propojení zachovala. Marvin Carlson představuje jako příklad veřejná divadla v Anglii. Na jejich příkladu můžeme vidět diametrálně odlišný přístup k jejich usazení do města. Například v Londýně byly veřejně přístupné podniky vystrčeny na předměstí až do počátku 18. století.⁶⁵ Pokud se nějaké divadlo dostalo za hranice města, pak jedině v případě, kdy město narostlo kolem něj. Ve většině případů bylo ale jakékoli takové divadlo nedobrovolně uzavřeno dříve, než by k tomu mohlo vůbec dojít. Výjimkou nebyly případy, ve kterých bylo divadlo armádními jednotkami srovnáno se zemí.⁶⁶ Obraz zmíněných divadel v očích veřejnosti byl neodmyslitelně spojen se symbolikou ilegality, vzdoru a nejistou existencí. Divadlo nebylo jen zábavou. Mělo určitou moc reflektovat obraz společnosti a ta se naopak odrážela v něm. Pokud divadlo nesloužilo moci, muselo upravit své prostorové vlastnosti nebo bylo odstraněno.⁶⁷ Jejich význam pro diváka byl propojen s rozdílnými architektonickými prvky. Typickými jsou kruhové nebo několikaúhelníkové hlediště, rozdělené do více pater, kde scéna je v přízemním prostoru uprostřed. Tato divadla popírala sociální vlastnosti společnosti a hierarchie mezi diváky se smazávala. Aristokracie provozovala vlastní divadla situovaná do společensky hodnotnějších lokací města. Konstrukce těchto divadel připomínala soudobé divadlo s kukátkovou scénou. Hlavní odlišností byly v hledišti, kde byli diváci separováni do lóží. Vnitřním i vnějším uspořádáním divadel prostupoval vztah mezi představením divadla a stavem ve společnosti. Kdykoli návštěvník vešel do prostoru

⁶⁴ Carlson, Marvin: *Places of Performance: the semiotics of theatre architecture*. Ithaca: Cornell University Press, 1989, str. 42

⁶⁵ tamtéž str. 73

⁶⁶ Braun, Kazimierz: *Divadelní prostor*. Praha: Akademie Múzických umění v Praze, 2001, str. 80

⁶⁷ Carlson, Marvin: *Places of Performance: the semiotics of theatre architecture*. Ithaca: Cornell University Press, 1989, str. 70

divadla anebo se dostal do jeho blízkosti, mohl si vytvořit určitý obraz o významech představení uvnitř. Pokud by měl hodnotit případný dojem z představení, i tehdy jeho hodnocení odpovídalo komplexnějšímu měřítku *divadelní události*. Na všech těchto příkladech je patrná nezanedbatelná role prostoru v širokém fyzickém i sociálním měřítku na percepci recipienta v divadle již odjakživa, nikoli s nástupem představení označovaných site-specific.

3.2. Site-specific a role prostoru

Po představení několika příkladů z dějin divadla můžeme usoudit, že ani rozšířené provázání divadelního představení s prostorovou složkou v širokém měřítku nelze považovat za podmínku definice site-specific. Toto označení by se pak muselo vztahovat i na představení před vznikem site-specific. Musí tedy existovat jiné podmínky, kterými by bylo možné site-specific definovat. V následující části si nastíníme názory dvou představitelů teoretické analýzy umění mimo sémiotiku. Jejich zkoumání site-specific umění není zaměřeno pouze na představení, je vedené v obecné rovině všech forem umění. Jejich pohled ukazuje na závěry, které jsou blízké i pohledu Marvina Carlsona.

Prvním je profesor Exeterské University Nick Kaye. Zabývá se kromě dramatu i filmem, moderním jazykem, archeologií a teologií. Svůj pohled na divadelní představení představuje v knize *Site Specific Art: Performance, Place and Documentation*. V jeho zkoumání je každý prostor viděn ve dvou rovinách. Jednak jako *ideové místo* a zároveň jako *reálné místo*.⁶⁸ V prvním z těchto pohledů se člověk, který jej vnímá, zaměřuje na určitý prostor jako soubor působících vlastností. Člověk se svými matematicko-logickými mentálními schopnostmi vnímá jeho rozměry, tvary a dynamiku a objem. Vnímá jeho významy v rovině fyzikálních znaků. Druhý pohled na prostor je spojen s vnímáním sociálních vztahů vázaných na místo.⁶⁹ Recipient vnímá praktické sociální vlastnosti či potenciál prostoru a zaměřuje se na jeho praktický význam pro společnost na sociální rovině. Divák se zaměřuje na významy plynoucí ze znaků sociálního charakteru.

⁶⁸ Kaye, Nick: *Site Specific Art: Performance, Place and Documentation*. London: Routledge, 2000, str. 9

⁶⁹ tamtéž str. 29

Tyto dva odlišné pohledy na prostor můžeme dle Nicka Kaye nalézt v každé recepci prostoru. Takováto analýza umění je v případě vnímání divadelního představení srovnatelně rozsáhlá v přístupu k hmatatelnému prostoru jako zkoumání divadla skrze *divadelní událost*. Pro výzkum je nutné sledovat výsledek percepce v určitém prostředí fyzickém a zároveň v určitém prostředí sociálním. V případě umění site-specific ukazuje na dialektické vnímání mezi těmito dvěma přístupy k prostoru.⁷⁰ Site-specific zvýší sílu působení této dvojice recepcí a znemožní divákovi zaměřit se pouze na jeden z pohledů. Mysl recipienta při vnímání tohoto umění ovládne neklid a divák není schopen rozhodnout se pro jeden nebo druhý přístup k prostoru. Tento neklid spojený s vnímáním představení představuje Nick Kaye jako základní vlastnost odlišující site-specific od ostatního umění.⁷¹

Představitelem dalšího přístupu k site-specific umění je americká historička umění Miwon Kwonová. Oblastí jejího vědeckého zájmu jsou mimo dějiny umění i architektura, umění ve veřejném prostoru, fotografie a studium urbanismu. Site-specific umění představuje v knize *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Její přístup k analýze umění vychází ze sledování jeho vývoje v průběhu času. Tuto formu umění vidí Kwonová jako reakci na definovatelnost prostorem galerie. Jako příklad představuje obrazy rozvěšené na laně vedoucím z okna galerie na ulici. Umění se snažilo „uniknout“ oknem před vazbou výstavního prostoru. Site-specific vidí jako hnutí, které posunulo umění na síť vztahů se sociálním, ekonomickým, kulturním a politickým prostředím, ve které umělecké dílo již nechrání prostředí galerie. Stav v umělecké sféře, vůči kterému se site-specific vymezuje, nazývá „one place after another“⁷² tedy *jedno místo za druhým*. Jde o stav, při kterém umělecká díla svou formou nesou spoluvinu na tržní síle redukující umělecké objekty do mobilních komodit. Takovéto komodity jsou představovány v jednom prostoru za druhým a nemají sebemenší vztah ke svému okolí. Skrze tento přístup k umění galerie nechrání před přírodními vlivy a umožňuje nerušené kontemplace, nýbrž chrání umění před sociálními a kulturními silami, které na něj recipienti přisoudí na ulici.⁷³ Kwonová poukazuje na vztah tohoto typu umění k prostoru nejen ve fyzické, ale i v sociální rovině.

⁷⁰ Kaye, Nick: *Site Specific Art: Performance, Place and Documentation*. London: Routledge, 2000, str. 11

⁷¹ tamtéž str. 12

⁷² Kwon, Miwon: *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge: MIT Press, 2004, str. 167

⁷³ tamtéž str. 13

Identické vlastnosti zrodu site-specific umění, které předvádí ve výtvarném umění, sleduje i v případě performativního umění. Tvorba se v tomto případě snaží vyhnout prostoru divadla, které nese předem definované významy. Smysl či významy, které nese představení site-specific jsou takové, které se v divadelní budově prostorem vyjádřit nedají. Umění site-specific představuje Kwonová jako umění se snahou vymanit se komercializaci pomocí destabilizace hranic jeho definice, respektive vykročením za hranice obvyklého způsobu tvorby, prezentace i šíření v systému kulturního světa.⁷⁴ Ukazuje i na jeho vlastnost dematerializace⁷⁵. Tuto vlastnost vysvětluje jako vyvázání se z materiální složky, kdy umění přestane fungovat jako potenciální produkt a nezanechá žádné fyzické artefakty v dějinách umění.⁷⁶ Takovéto umění existuje jen jako komplex vztahů a neexistuje mimo čas své recepce. Site-Specific je z tohoto pohledu blízké definici Nicka Kaye, neboť se podmínkou pro site-specificitu stává taktéž sociální a kulturní rámec vazeb představení. V její práci poukazuje na skutečnost, že v představeních site-specific není specifický fyzický prostor esenciálním prvkem uměleckého díla. Tato domněnka je podle ní spojená se znásilněním pojmu site-specific v jeho banální definici, jak jej vidí laická veřejnost.⁷⁷ Mluvíme zde o rozboru tohoto názvu představeném výše v textu této části práce.

Tyto dva přístupy k významu divadelního prostoru v představení podporují argument, že představení site-specific nepracuje s prostorem fyzickým jako spíše s prostorem sociálním. Přestože se Kwonová zabývá vývojem divadla a Kaye způsobem jeho vnímání, dochází oba k závěru, že site-specific umění je uměleckým projevem, ve kterém významné místo patří vztahu k sociálnímu a kulturnímu prostředí. Tento vztah se odráží v prostoru představení. V site-specific umění musí fungovat prostor jako nositel původních sociálně-kulturních významů místa

⁷⁴Kwon, Miwon: *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge: MIT Press, 2004, str. 18

⁷⁵ Podobný princip sleduje Marvin Carlson v případě experimentálních divadel, snažících se o určitou neviditelnost v zástavbě města. Divadelní budova neexistuje, existuje pouze sociokulturní rámec vázaný na určitý čas a prostor. Carlson, Marvin: *Places of Performance: the semiotics of theatre architecture*. Ithaca: Cornell University Press, 1989, str. 127

⁷⁶ Kwon, Miwon: *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge: MIT Press, 2004, str. 24

⁷⁷ tamtéž str. 29

3.3. Site-specific v sémiotické teorii Marvina Carlsona

Ukázali jsme si již určitou definici site-specific v performativnímu umění. Takovéto představení musí splnit podmínku vytvoření silného sociálně kulturního vztahu s okolním prostředím. K dosažení takové vazby se zdá být nutností užít jako divadelní prostor již určitou dobu existující prostředí. Jedině již dříve existující prostor bude mít dostatek vazeb na společnost a kulturu.

Marvin Carlson popisuje několik příkladů, které již k site-specific umění směřují. Například masové plenérové divadlo z počátku dvacátého století. Tehdy se z politických důvodů odehrávaly hrané rekonstrukce historických událostí.⁷⁸ Velký význam v představení měla specificita místa a jednalo se o mimodivadelní představení označitelné jako *single site-specific*. Tato představení se odlišovala významem, kterým měla působit na recipienta. Jejich funkce byla dominantní spíše politická než estetická a nejednalo se tedy o umělecké dílo při zohlednění Mukařovského definice umění. Zdůraznění sociálního kontextu bylo i zde součástí představení, ale kulturní prostředí se zde nezdůrazňovalo, nýbrž uměle vytvářelo. S prostorem se tedy operovalo jiným způsobem než v současném site-specific. Site-specific vede člověka k uvědomění si kontrastu mezi estetickým a praktickým pohledem na představení. Tato představení takové uvědomění po divákovi nevyžadovala, každý divák byl současně hercem a cílem představení bylo posílit pocit sounáležitosti. Existovala zde snaha opustit divadelní budovu podobně jak site-specific představuje v analýze jeho historie Kwonová. Cílem nebyla zvýšená estetická recepce ale politicky motivované navození sounáležitosti. V případě těchto představení se sociální konotace nečerpaly z existujících prostor. Sociální konotace zde byly vyžadovány jiné, než ty, které prostor sám nesl.

Hnutí divadelních uskupení hrajících v plenéru pod označením site-specific spojuje Marvin Carlson zpočátku s politickou motivací.⁷⁹ Stejně jako Miwon Kwonová vidí jako důvod jejich vymanění se z divadel odmítavý postoj ke kapitalismu.⁸⁰ Divadelní budova tradičního formátu byla odmítnuta jako součást tržního mechanismu, vedle které se například ulice staly symbolem svobodného politického vyjádření. Na rozdíl od vsazení konotací cizích do původního prostoru ulice se v tomto případě již

⁷⁸ Carlson, Marvin: *Places of Performance: the semiotics of theatre architecture*. Ithaca: Cornell University Press, 1989, str. 32

⁷⁹ tamtéž str. 32

⁸⁰ Kwon, Miwon: *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge: MIT Press, 2004, str. 12

pracovalo se záměrným využitím existujících vztahů prostoru. Místa byla selektována pro své významotvorné prostředky na sociální úrovni. Umělci měli častěji potřebu umístit své postavy, charaktery kulturou či divadlem netknuté, do jejich přirozeného prostředí. Naturalistickému, vulgárnímu dramatu už plyšový sál nnesvědčil. Sociálně problémové téma se hodilo do vlhkého sklepení, či šeravého a grafity vyzdobeného podchodu pod tratí metra a významy, které neslo samo představení, mohl divák najít i ve znacích okolního prostoru.⁸¹ Už se vždy nepoužívalo jedno místo jen pro jednu hru. Místa běžně navštěvovaná často mohou nabídnout prostor pro představení, aniž by jejich významové spektrum srostlo s přístupem k vnímání představení, které v divákovi evokuje divadelní budova. Představení se odehrává jednou za čas a mezitím se lidé na místo vrátí pro jeho obvyklou funkci a spojení s prostředím divadla se vytratí. Vliv sociálně-kulturního prostoru na představení můžeme tedy uznat jako znak představení site-specific.

V této fázi můžeme konečně spolehlivě definovat prvky, jejichž převaha v představení postačuje k označení site-specific. Jsou to takové aspekty, které odkazují na sociální a kulturní rámec prostředí, ve kterém se představení odehrává. Prostředí, ve kterém se takovéto představení má odehrát, musí být již před představením existující prostor, na který se navázal dostatek sociálních a kulturních konotací. Mezi představení site-specific nepatří taková, která se vyznačují pouze vztahem představení k rozšířenému rámci prostoru. Takový vztah můžeme nalézt u převážné většiny představené v celé historii divadla. Nepatří mezi ně ani představení, která jen opustila divadelní budovu. Jsou jimi jen ta představení, která jsou provázaná s okolním prostorem jako souborem znaků s významy odkazujícími do sociální a kulturní sféry.

⁸¹ Carlson, Marvin: *Places of Performance: the semiotics of theatre architecture*. Ithaca: Cornell University Press, 1989, str. 36

4. Závěr

Na závěr si rekapitulujme výše uvedené postupy k analýze prostoru divadelního představení. *Estetika dramatického umění* Otakara Zicha umožnila základní přístup k sémiotickému zkoumání dramatu, kterým je analýza z pohledu diváka a učinila možným pochopení dramatického umění jako samostatného umění s vlastními specifickými principy. Ačkoli jen v omezené míře, do pole zkoumání byl díky této knize poprvé přijat i divadelní prostor. Prvky účastníci se divadelního představení byli již i znaky nacházející se na scéně a za scénou. Jan Mukařovský divadelní sémiotiku plně rozpracoval na jednotlivé vztahy znaků a významů v komplexním modelu představení jako struktury. Chápání prostorové složky představení rozšířil o veškeré neživé, dramaticky aktivní (hrající) prvky. Do recepce diváka mohl již zasáhnout prostor všude tam, kde ho divák mohl označit za znak nesoucí význam a nacházel se uvnitř divadelního sálu. Oproti Zichovi by bylo možné Mukařovského teorii aplikovat v omezené míře na představení odehrávající se mimo divadelní budovu. Uvažoval i o nezáměrných znacích divadelního představení, kterým recipient může přisoudit význam vztahující se k dramatu, čímž se pole prostoru s vlivem na recepci rozšířilo. Na obě zmíněné teorie navazuje Ivo Osolobě. Z trojice pohledů na divadelní představení, které představuje jako základní existující modely v historii divadelní sémiotiky, nezavrhuje ani přístup zahrnující do zkoumání dramatický text jakožto základní článek geneze dramatického díla. Prostoru v divadle přisuzuje potenciál ovlivnit recepci představení i v rovině sociálních vztahů. Pohledem na divadelní představení jako komunikační situaci posunuje hranice odlišností ovlivňujících představení na úroveň lokálních odlišností ve struktuře společnosti. Vyvrcholením širě prostoru jako aktivní složky představení je pohled skrze *divadelní událost*. Carlson přistupuje k divadlu jako souboru znaků pevně zakotvených v rámci sociální a kulturní oblasti. Kritizuje předchozí pohledy v omezenosti jejich záběru a představuje jako příklad zdroje znaků s vlivem na představení přehlížené architektonické uspořádání divadelní budovy. Poukazuje na množství významů zašifrovaných do prostoru v okolí divadelní budovy i ve způsobu jakým se tato budova prezentuje v plánu městské zástavby. Plný význam prostoru v performativním umění můžeme tedy nalézt pomocí jeho teorie.

Ve druhé části jsme se pokusili si osvětlit postavení site-specific představení z hlediska vývoje, který vedl k jeho vzniku a zároveň z hlediska odlišností oproti představením tradiční struktury. Nick Kaye představil nutnou a postačující podmínku

k definování tohoto typu představení jako neklid spojený s nemožností rozhodnout se při vnímání mezi objektem a znakem. Site-specific představení je pak jen takové, které předkládá recipientovi velké množství významů vázaných v prostoru v rovině sociokulturních vztahů a zároveň i v rovině konkrétních vlastností. Miwon Kwonová představuje odlišnosti, které definují site-specific představení v rámci jeho vývoje. Tato představení můžeme vidět jako formu vymezení se vlastnostem prostoru charakterizujícím recepci uvnitř divadelní budovy. Pohled na vývoj site-specific představení představený Kwonovou můžeme však kritizovat pro hledání souvislostí pouze v moderní poválečné proměně umělecké sféry. Postupné definování site-specific představení je proto založeno na výzkumu Marvina Carlsona, který sleduje celkový vývoj divadla od jeho zrodu v evropské kultuře a zároveň k němu přistupuje v komplexním měřítku *divadelní události*. Závěry obou přístupů se shodují ve vyvrácení mýtu o nutnosti chápat site-specific představení jako představení vázané na fyzický prostor. Pohled, který představuje Nick Kaye společně s poznatky o všudypřítomném propojení lokálního prostoru a recepcie představení Carlsona vedou k definování performativního umění site-specific jako umění svázaného se sociálním a kulturním rámcem svého okolí.

Představili jsme si postupný vývoj chápání divadelního prostoru. Vývoj, který stvrzuje nejen scénu, interiér divadla ale i okolí divadla v rozměru sociálně-kulturního rámce jako aspekt nevyhnutelně zasahující do recepcie divadelního představení. Aplikování poznatků ze synchronní roviny zkoumání divadla do výzkumu v rovině diachronní nám usnadnilo chápání dnešní role divadelního prostoru. Divadlo je a vždy bylo pevně svázané se svým kulturním prostředím. Neznamená to pro nás jen potřebu vnímat tento široký rámec jako promítnutý do představení, ale hlavně pohlížet na divadlo jako na společenský fenomén kultivující své okolní prostředí. Divadlo je kulturní objekt se schopností vytvořit kulturní podhoubí, na kterém se rozrůstá jeho okolní společenský svět.

5. Použitá literatura

Zich, Otakar: *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. 2. vydání. Praha: Panorama, 1987.

Carlson, Marvin: *Places of Performance: The Semiotics of Theatre Architecture*. Ithaca: Cornell University Press, 1989. ISBN 0-8014-2254-X.

Osolsobě, Ivo: *Mnoho povyku pro sémiotiku: ne zcela úspěšný pokus o encyklopedické heslo sémiotika divadla*. Brno: "G" hudba a divadlo, 1992. ISBN 80-901112-0-3.

Mukařovský, Jan: *Studie I*, upravili: Miroslav Červenka, Milan Jankovič. Brno: Host, 2000. ISBN 80-7294-000-7.

Braun, Kazimierz: *Divadelní prostor*. Praha: Akademie Múzických umění v Praze, 2001. ISBN 80-85883-73-2.

Kwon, Miwon: *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge: MIT Press, 2004. ISBN 0-262-11265-5.

Kaye, Nick: *Site Specific Art: Performance, Place and Documentation*. London: Routledge, 2000. ISBN 0-203-18575-7.

Jakobson, Roman: *Lingvistika a poetika*. In: Poetická funkce. Jinočany: H&H, 1995.

Elektronicky dostupné zdroje:

URL: <http://www.news.cornell.edu/stories/Feb10/CarlsonBook.html>

URL: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=944>

URL: <http://www.books.google.cz> (úryvek z knihy *The Semiotic Web*, 1986, upravili: Thomas Albert Sebeok, Jean Umiker-Sebeok)

URL: <http://humanities.exeter.ac.uk/drama/staff/kaye/>

URL: <http://mellon.humanities.ucla.edu>