

Neexistuje dokonalá či definitivní adaptace již existujícího díla. Přinejlepším je možné nabídnout – jako to dělá např. BRECHT ve svém *inscenačním modelu / Modellbuch* (1961) – určité principy herectví a fixovat určité interpretační možnosti, které budou další inscenátoři moci využít (*inscenační model**).

3/ Pojmu adaptace se často používá ve smyslu „překlada“ či víceméně věrné transpozice, hranice mezi těmito postupy však není vždy zřetelná. Adaptace zde znamená překlad přizpůsobující výchozí dílo novému recepčnímu kontextu, přičemž se části textu škrtačí nebo se naopak vytvářejí nové, nezbytné pro nové ocenění díla. Adaptací je jak nové čtení klasických textů (koncentrace, nový překlad, připojování dalších textů, nové interpretace), tak postup při překladu díla z jednoho jazyka do druhého, kterým se dílo přizpůsobuje cílovému kulturnímu i jazykovému kontextu. Stojí za zmínku, že dnes celá řada překladů nese podtitul adaptace, což jak se zdá potvrzuje názor, že jakýkoliv zásah do původního díla, od překladu až po úplný přepis, je novou tvorbou. Formální přeměna jednoho žánru na žánr jiný není nikdy „nevinná“, ale vytváří nové významy.

AGITAČNÍ DIVADLO, AGITKA

 Fr. *théâtre d'agit-prop*, angl. *agit-prop theatre*, něm. *Agit-Prop Theater*, šp. *teatro de agitación*.

1/ Agitační divadlo (z ruského *agitacia-propaganda*) je formou divadelní kulturní činnosti, *animace**, jejímž cílem je vzbudit zájem diváka o politickou či společenskou situaci. Objevilo se po ruské revoluci v roce 1917 a vyvíjelo se v SSSR a v Německu, hlavně po roce 1919, až do let 1932–1933 (kdy Ždanov vyhlásil socialistický realismus a Hitler se dostal k moci). Ve Francii měla snaha o agitační divadlo malý úspěch; jeho jediným pokusem o periodickou publikaci byla revue *Scène ouvrière* (*Dělnická scéna*), která záhy zanikla.

2/ Agitka má vzdálené předky: již barokní jezuitské divadlo či španělská a portugalská *autos sacramentales** obsahovaly výzvy k činům. Vlastní agitka je však jako politický


prostředek ve službách mnohem radikálnější ideologie, ať už byla v opozici ke stávajícímu režimu (v Německu či USA) nebo jím byla přímo propagována (a byla jeho přímou propagací – viz Rusko ve 20. letech). Je to ideologie zřetelně levicového zaměření: kritizuje nadvládu buržoazie, vyznává marxismus, pokouší se propagovat socialistickou či komunistickou společnost. Hlavní rozpor tohoto kritického hnutí spočívá v tom, že jednou je ve službách politické linie, která se snaží získat převahu (Německo), jindy je vydáno na milost a nemilost příkazům „shora“, které má divadelní agitace šířit a pomáhat jim k vítězství (SSSR). Agitka tedy musí podle svého politického postavení vytvářet vlastní formy, nebo aplikovat program, který sama nevytvořila a vůči němuž by se mnohdy sama ráda vyhranila: z toho pramení křehkost a mnohotvárnost tohoto hybridního žánru, který je zároveň divadelní a politický.


3/ Divadlo agitace a propagandy je spjata s politickou aktualitou, proto je především ideologickou aktivitou, a nikoli novou uměleckou formou. Proklamuje svoje přání bezprostředně jednat, definuje se jako „agitační hra místo divadla“ či jako „informace plus scénické efekty“. Po agitce, jejíž projevy jsou jednorázové a efemérní, nacházíme jen málo stop: text je jedním z mnoha prostředků, jejichž úkolem je vzbudit politické uvědomění. Doprovázejí jej co nejjasnější a nejpřímější gesta a jevištní efekty; proto se agitka inspirovuje cirkusem, pantomimou nebo kabaretem.

Pro agitku je na prvním místě jasně srozumitelné a vizualizované politické poselství, a nemá proto ani čas, ani prostředky, aby vytvořila nový žánr nebo ideální typ: často funguje jen jako jakýsi „parní válec“ (F. WOLF) neschopný nuancí. Formy, k nimž se uchyluje, nebo které si vypůjčuje, se mění podobně jako její obsah. Vzhledem k rozdílným kulturním tradicím se agitky v různých zemích liší. Představitelé agitky se nejčastěji opírají o některou z tradičních forem, jako jsou *commedia dell'arte*, cirkus, melodrama, a zároveň ji zevnitř kritizují. Tzv. „nižší žánry“, např. cirkus a pantomima, se přímo nabízejí, protože jsou účinné, „populární“, a protože poskytnou důvěrně známou formu, do níž lze vložit nové, dokonce revoluční obsahy. I tehdy, když je hra natolik propracovaná, že vyprá-


ví příběh ztělesňovaný postavami, mívá přímočarou jednoduchou zápletku a dospívá k jasným závěrům. *Lehrstück*, didaktická hra, která je rafinovanější formou agitky a jejímž nejslavnějším tvůrcem byl BRECHT, odpovídá rovněž tomuto požadavku jednoduchosti či zjednodušení. Tzv. „živé noviny“ kriticky objasňují aktualitu a apelují na její protagonisty. Struktura agitky je nejčastěji založena na montáži či na politické revui složené z čísel a „informačních šotů“, jen minimálně dramatinizovaných. *Chór** recitátorů či zpěváků shrnuje politické lekce a vštěpuje je divákům. Občas dojde i na umění, když se agitka inspiruje avantgardním hnutím, nebo je sama inspiruje, např. futurismus a konstruktivismus, a mobilizuje umělce jako MAJAKOVSKIJ, MEJERCHOLD, WOLF, BRECHT či PISCATOR (který inscenoval pro Komunistickou stranu Německa revui *Roter Rummel*).

4/ Agitka se objevuje náhle v momentu silné politické krize, kdy se zdá, že humanistický a „buržoazní“ odkaz je už nepoužitelný a zastaralý. Stejně rychle i mizí, když se situace stabilizuje (ve fašismu, stalinismu, ale také v liberalismu schopném přijímat a strávit veškeré šoky a otrěsy) a když vládní moc už nestrpí, nejen aby byla zpochybnována, ale dokonce už nesnese ani vyjádření nějakého postoje. Jakmile agitka předá své poselství, má tendenci příliš se opakovat: diváka její schematičnost a manicheismus popouzí nebo vyvolá jeho úsměv, rozhodně mu nepomáhá, aby se „ideologicky vyvíjel“. Právě proto se nové formy (*gerilové, partyzánské divadlo**, *kolektivní tvorba** skupin jako Teatro Campesino, San Francisco Mime Troupe, Bread and Puppet, Aquarium, BOALOVO Théâtre de l'Opprimé, Divadlo utiskovaného) snaží nepůsobit příliš schematičtě a více dbát na uměleckou stránku radikálního politického diskurzu. Tito umělci snad pochopili, že ani ten nejpálčivější politický diskurz nebude přesvědčivý, nevezmou-li v úvahu estetický a formální rozměr textu a jeho jevištního ztvárnění.

 Divadlo účasti, historie a příběh.

 Gaudibert, 1977; *Théâtre d'Agit-Prop... (Le)*, 1978; německá agitka v *Deutsches Arbeitertheater* 1918–1933, ed. Hoffmann a Hoffmann-Ostwald; Ivernel a Ebstein, 1983.

AGÓN


 Z řec. *agon*, soutěž.
Fr. *agon*, angl. *agon*, něm. *Agon*, šp. *Agon*.


1/ Ve starověkém Řecku se každým rokem konaly soutěže sportovců a umělců. Existoval *agón* chórů (sborů), *agón* dramatiků (510 př. K.), *agón* herců (450–420 př. K.).

2/ V attické komedii (ARISTOFANES) je *agón* dialog a konflikt mezi nepřáteli, který tvoří jádro hry.


3/ V širším slova smyslu *agón* či „agonistický princip“ charakterizuje konfliktní vztahy mezi *protagonisty**. Ti stojí proti sobě v dialektice promluva/odpověď. Každý z nich se plně angažuje v debatě, která se obráží ve struktuře dramatu a představuje jeho *konflikt**. Pro některé teoretiky je *agón*, dialog (a *stichomytie**) symbolem dramatického konfliktu a divadla obecně. Je však třeba připomenout, že existují i dramaturgie (epické či absurdní divadlo), které nejsou založeny na agonistickém principu jednajících charakterů.

4/ Podle teorie her R. CAILLOISE (1958) je *agón* jedním ze čtyř principů, jimiž se řídí každá hra (společně s *illynxem*, tj. hledáním závratí, *aleou*, tj. úlohou náhody, a *mimesis**, tj. smyslem pro napodobování).

 Dialog, protagonista.

 Duchemin, 1945; Romilly, 1970.

AKCE

 Fr. *actions*, angl. *actions*, něm. *Handlungen*, šp. *acciones*.

Akce, které uskutečňují umělci *performance** či tzv. *body art** (Otto MÜHL, Hermann NITSCH, skupina Fura dels Baus nebo Cirkus Archaos), jsou na rozdíl od dramatického jednání, které je symbolické a představuje lidské chování, akcemi doslova; je to jednání skutečné, často násilné, rituální a katarzní. *Akce* se týkají herce jako osoby a odmítají předstírání divadelní mimese.

a to tam, kde neexistuje dialektická výměna mezi dramatickými osobami a jejich promluvy (ČECHOV, BECKETT).

c/ Kontexty jsou téměř shodné, repliky už nestojí proti sobě, ale vycházejí z jedné úst. Tak tomu je například u lyrického dramatu, kdy text už nepatří jedné postavě, ale je „poetický“ rozložen mezi více postav. Takový vícehlasý monolog se podobá určitým hudebním formám, v nichž se nástroje a hlasy skládají v celek.

6/ Divergence nebo koherence* dialogu

Dojem skutečného dialogu (a nikoli monologu rozčleněného na dialog a náhodně rozděleného) vyvolává jeho koherence a určitá sevřenost, „hutnost“. Dialog se zdá koherentní a sjednocený tehdy, když 1. jeho účastníci se přibližně shodují na *tématu*, a 2. *situace vypovídání** (tj. soubor extralingvistických skutečností postav) je společná všem mluvčím.

a/ Mluví-li postavy o stejné věci, jejich dialog je většinou srozumitelný a dialektický, a to i tehdy, jsou-li mluvčí naprosto rozdílní (proto si bez problémů můžeme představit rozhovor člověka s přístrojem v případě, že je téma jejich rozmluvy jasně určeno).


b/ Jsou-li postavy v téže scénické situaci a jsou si citově či intelektuálně blízké, jejich promluvy jsou srozumitelné a koherentní i tehdy, mluví-li každá o něčem jiném. Bez ohledu na téma jejich promluvy i na to, že se jedná o „dialog hluchých“, jsou na „stejně vlnové délce“ (například postavy ČECHOVY).


7/ Původ dialogické formy

Někdy se zdá, že dialog je do určité míry charakteristickým rysem postavy, jejím vlastnictvím: každá promluva jedné postavy má její rytmus, její slovní zásobu i syntax. Právě naturalistické a iluzivní divadlo vytváří věrohodný dialog na základě skutečné, každodenní mluvy. Změny tónu a sémantické zlomy jsou zřetelné. Dialog vytváří významovou rovinu jak slovy, tak prostřednictvím *pauzy**, *nevy-sloveného** (*non-dit*) a přerušených replik.


Dialogy v klasických textech naopak sjednocují prvky, přesahující jednotlivé segmenty textu a charakterizující celkový autorův styl. Názorové a psychologické rozdíly

mezi jednotlivými postavami se vyrovnávají ve prospěch jednoty a monologičnosti dramatické básně.


 Monolog, promluva, pragmatika.

 Todorov, 1967; Rastier, 1971; Benveniste, 1974; Veltruský, 1977: 10–26; Pfister, 1977; Runcan, 1977; Avigal, 1980; Wirth, 1981; Todorov, 1981; Dodd, 1981; Jaques, 1985; Kerbrat-Orecchioni, 1980, 1984, 1990, 1996.


DIDAKTICKÁ HRA

 Z řec. *didaktikos*, vyučovat.
Fr. *pièce didactique*, angl. *didactic play*, něm. *Lehrstück*, šp. *obra didáctica*.

Didaktická hra se snaží vzdělávat obecnost propagací jisté filosofické či politické myšlenky. Publikum by si ze hry mělo vzít poučení pro svůj soukromý i veřejný život. Didaktické divadlo však nemusí být vždy určeno publiku, nýbrž může sloužit hercům, kteří experimentují s textem a jeho interpretací a vyměňují si mezi sebou role (BRECHTOVY *Lehrstücke*, např. *Výjimka a pravidlo / Ausnahme und Regel*, *Opatření / Maßnahme* atd.).

 Hra *à thèse*, didaktické divadlo.

DIDAKTICKÉ DIVADLO

 Fr. *théâtre didactique*, angl. *didactic theatre*, něm. *Lehrteater*, šp. *teatro didáctico*.

1/ Didaktické je každé divadlo, které se snaží obecnost vzdělávat, vyzývá je k zamyšlení, k pochopení situace či k zaujetí morálního nebo politického postoje.

Určitý prvek didaktičnosti doprovází každou divadelní práci, vzhledem k tomu, že divadlo v zásadě nepředstavuje nahodilé jednání beze smyslu. Liší se zřetelnost a síla poselství, snaha změnit obecnost a podříditi umění etickému či ideologickému záměru. Didaktické divadlo v užším slova smyslu představuje divadlo moralizující (*morality** na konci středověku), politické (*agitky** či brechtovské *Lehrstücke*) či pedagogické (didaktické a pedagogické hry, hry *à thèse**, pa-

a to tam, kde neexistuje dialektická výměna mezi dramatickými osobami a jejich promluvy (ČECHOV, BECKETT).

c/ Kontexty jsou téměř shodné, repliky už nestojí proti sobě, ale vycházejí z jedné úst. Tak tomu je například u lyrického dramatu, kdy text už nepatří jedné postavě, ale je „poetický“ rozložen mezi více postav. Takový vícehlasý monolog se podobá určitým hudebním formám, v nichž se nástroje a hlasy skládají v celek.

6/ Divergence nebo koherence* dialogu

Dojem skutečného dialogu (a nikoli monologu rozčleněného na dialog a náhodně rozděleného) vyvolává jeho koherence a určitá sevřenost, „hutnost“. Dialog se zdá koherentní a sjednocený tehdy, když 1. jeho účastníci se přibližně shodují na *tématu*, a 2. *situace vypovídání** (tj. soubor extralingvistických skutečností postav) je společná všem mluvčím.

a/ Mluví-li postavy o stejné věci, jejich dialog je většinou srozumitelný a dialektický, a to i tehdy, jsou-li mluvčí naprosto rozdílní (proto si bez problémů můžeme představit rozhovor člověka s přístrojem v případě, že je téma jejich rozmluvy jasně určeno).


b/ Jsou-li postavy v téže scénické situaci a jsou si citově či intelektuálně blízké, jejich promluvy jsou srozumitelné a koherentní i tehdy, mluví-li každá o něčem jiném. Bez ohledu na téma jejich promluvy i na to, že se jedná o „dialog hluchých“, jsou na „stejně vlnové délce“ (například postavy ČECHOVY).


7/ Původ dialogické formy

Někdy se zdá, že dialog je do určité míry charakteristickým rysem postavy, jejím vlastnictvím: každá promluva jedné postavy má její rytmus, její slovní zásobu i syntax. Právě naturalistické a iluzivní divadlo vytváří věrohodný dialog na základě skutečné, každodenní mluvy. Změny tónu a sémantické zlomy jsou zřetelné. Dialog vytváří významovou rovinu jak slovy, tak prostřednictvím *pauzy**, *nevy-sloveného** (*non-dit*) a přerušených replik.


Dialogy v klasických textech naopak sjednocují prvky, přesahující jednotlivé segmenty textu a charakterizující celkový autorův styl. Názorové a psychologické rozdíly

mezi jednotlivými postavami se vyrovnávají ve prospěch jednoty a monologičnosti dramatické básně.


 Monolog, promluva, pragmatika.

 Todorov, 1967; Rastier, 1971; Benveniste, 1974; Veltruský, 1977: 10–26; Pfister, 1977; Runcan, 1977; Avigal, 1980; Wirth, 1981; Todorov, 1981; Dodd, 1981; Jaques, 1985; Kerbrat-Orecchioni, 1980, 1984, 1990, 1996.


DIDAKTICKÁ HRA

 Z řec. *didaktikos*, vyučovat.
Fr. *pièce didactique*, angl. *didactic play*, něm. *Lehrstück*, šp. *obra didáctica*.

Didaktická hra se snaží vzdělávat obecnost propagací jisté filosofické či politické myšlenky. Publikum by si ze hry mělo vzít poučení pro svůj soukromý i veřejný život. Didaktické divadlo však nemusí být vždy určeno publiku, nýbrž může sloužit hercům, kteří experimentují s textem a jeho interpretací a vyměňují si mezi sebou role (BRECHTOVY *Lehrstücke*, např. *Výjimka a pravidlo / Ausnahme und Regel*, *Opatření / Maßnahme* atd.).

 Hra à thèse, didaktické divadlo.

DIDAKTICKÉ DIVADLO

 Fr. *théâtre didactique*, angl. *didactic theatre*, něm. *Lehrteater*, šp. *teatro didáctico*.

1/ Didaktické je každé divadlo, které se snaží obecnost vzdělávat, vyzývá je k zamyslení, k pochopení situace či k zaujetí morálního nebo politického postoje.

Určitý prvek didaktičnosti doprovází každou divadelní práci, vzhledem k tomu, že divadlo v zásadě nepředstavuje nahodilé jednání beze smyslu. Liší se zřetelnost a síla poselství, snaha změnit obecnost a podřídit umění etickému či ideologickému záměru. Didaktické divadlo v užším slova smyslu představuje divadlo moralizující (*morality** na konci středověku), politické (*agitky** či brechtovské *Lehrstücke*) či pedagogické (didaktické a pedagogické hry, hry à thèse*, pa-

61
m
n
La
sy
„ti
zu
(d
ča
fo
ča
a
m
fo
2/
z:
si
te
vz
vz
v)
vs
r:
m
m
vi
lo
m
je
m
li
st
vi
d)
m
si
n
d)
sv
p)
b
t)
so
3
za
h
v
u
n
z
n

*raboly**, filosofické bajky: např. *Chytrolín a hňup / Quisatout et Groshéta, Zajíček zajíc / Lapin-Lapin* od C. SERREAUOVÉ). Mnohé pokusy v 19. století (v Evropě) i v současnosti (ve „třetím světě“) se pokoušely i pokoušejí seznámit kulturně znevýhodněné obecnstvo (dělníky, rolníky, ale také děti, kterým se často upírá právo na specifickou výrazovou formu) s uměním, které je takovému publiku často nedostupné a nesrozumitelné; umělci a intelektuálové přitom doufají, že by toto umění mohlo přispět ke společenské transformaci.

2/ Požadavek didaktičnosti poezie známe už z antiky. Taková poezie spojuje ve své klasické formě, tj. v HORATIOVĚ *Ars poetica*, užitečné s příjemným, neboť chce publikum vzdělávat a povznášet. Středověk chápe povznášející úlohu umění jako náboženskou výchovu, zatímco v období renesance se všechny poetiky shodují na tom, že literatura má morální poslání. Francouzský klasicismus tento princip respektuje alespoň v předmluvách a teoretických pojednáních, neboť většinou omezuje moralizování na úvod, prolog nebo epilog, nebo na kompaktní formu *maximy** či *sentence**: „Jediným pravidlem, jež můžeme stanovit, je nutnost používat maximy důmyslně a především je klást do úst lidem, kteří mají jasného ducha a nenechají se unést vírem událostí“ (CORNEILLE, *Rozprava o dramatické básni / Discours du poème dramatique*).

V 18. století nutí měšťanský moralismus teoretiky, jako VOLTAIRA, DIDEROTA a LESSINGA, uspořádat příběh tak, aby měl jasné morální poselství. LESSING říká, že nepokládá za chybu, „zaměří-li dramatický básník svůj příběh tak, aby posloužil objasnění nebo potvrzení nějaké velké morální pravdy“ (*Hamburská dramaturgie / Hamburgische Dramaturgie, 1767; 1980: 60*). SCHILLER pokládá scénu za „morální instituci“.

3/ Dnešní doba je vůči didaktickému diskurzu méně otevřená, protože politika na dlouhou dobu zkompromitovala umění, ať už v období nacismu, stalinismu, či v oficiálním umění bývalých demokracií pleonasticky nazývaných lidovými, či v řadě rozvojových zemí. Nadto je zřejmé, že smysl a poselství nejsou dány přímo a že jsou obsaženy ve

struktuře, ve formě, v tom, co zůstává „ideologicky“ nevyslovené. Slovní spojení „didaktické divadlo“ tedy vážné a skutečně pedagogické reflexi umění a politiky rozhodně nenapomáhá.

DIDASKALIE



Z řec. *didaskalia*, poučení.

Fr. *didascalies*, angl. *didascalia*, *stage directions*, něm. *Didaskalien*, *Bühnenanweisungen*, šp. *didascalias*.

Instrukce, jimiž autor dává svým hercům návod (např. v řeckém divadle), jak interpretovat dramatický text. Dnes se tímto pojmem označují *scénické poznámky**.

1/ V řeckém divadle byl autor často režisérem vlastního textu, mnohdy i hercem, proto byly scénické poznámky v podstatě zbytečné a v textu chybí. Didaskalie obsahují spíše informace o hře, o době a místu jejího vzniku, o premiéře, o výsledcích různých soutěží apod.

V římském divadle tvoří didaskalie krátká informace o hře a seznam postav, *dramatis personae**.

2/ Dnes se mnohem více používá pojmu *scénické poznámky**, protože mnohem lépe vystihuje metalingvistickou funkci tohoto *vedlejšího textu*.



Lewitt, 1971; Larthomas, 1972; Ubersfeldová, 1977a; Ruffini, 1978; Thomasseau, 1984; Pavis, 1996.

DIEGESIS



Z řec. *diegesis*, vyprávění.

*Napodobení** určité události pomocí slov, vyprávěním příběhu, ne jeho předvedením jednajícími postavami.

1/ Diegesis a mimesis

ARISTOTELES ve své *Poetice* (1448a) staví napodobení (*mimesis**) do protikladu s vyprávěním. *Diegesis* je tedy narativní materiál, *fabule**, „čistý“ příběh nepoznamenaný způ-

je do celku představení. *Inscenování** je tedy umění založené na tom, že „vdechujeme“ vnější svět, aby mohl sehrát svou roli ve fikci.

3/ Realita herců

K hercům můžeme přistupovat stejným způsobem. „Hodnotově“ je určuje jejich „označované“, ne jejich referent (tělo herce X nebo skutečné Orgonovo tělo). Nabyvají významu pouze v rámci určitého znakového souboru a ve vztahu k jiným znakům, postavám, situacím, scénám atd.


Jakmile herec vstoupí na jeviště, ocitá se v jakémisi sémiologickém a estetickém *rámci**, který jej zapojuje do fiktivního dramatického světa. Všechny jeho fyzické rysy (krása, sexualita či „tajemné, mystické bytí“) se *sémiotizují** a přenášejí na postavu, kterou představuje: vzniká krásná, sexuálně přitažlivá a záhadná hrdinka. Herec je pouze fyzickým podkladem zastupujícím něco jiného. To však neznamená, že ho nemůžeme přímo vnímat jako lidskou bytost, která existuje jako my a po které můžeme toužit. Tehdy je pro nás herec skutečnou osobou, nikoli postavou či znakem postavy nebo fikce.


Samozřejmě existují snahy o popření znakového rozměru herce, např. *happening**, v němž „herec“-osoba hraje sebe sama, cirkusové formy, v nichž tělesné výkony neodkazují k cizímu tělu postavy, nýbrž k samotným umělcům, a konečně performance, při které herec nevytváří postavu a fikci, nýbrž sám za sebe komunikuje se svými diváky.

4/ Realita dramatického textu


Text, stejně jako scénický předmět nebo herec, existuje především jako realita, kterou můžeme uchopit v její materiálnosti a hudebnosti, a ne jako znak něčeho jiného. I tento „text-věc“ je však okamžitě zasazen do určitého rámce, sémiotizován a považován za „signifiant“ vztahující se k celkovému „signifié“. Toto „signifié“ může být určeno až jako součást celkového systému divadelních znaků a ve srovnání s nelingvistickými jevištními znaky.

Princip sémiotizace divadelní skutečnosti tedy platí pro předmět, herce i text, stručně řečeno pro vše, co se v rámci scénického prostoru předvádí divákovu zraku.

 Hlavní a vedlejší text, promluva, realistické představení.

 Honzl, 1971; Krejča, 1971; Ertelová, 1977; Pavis, 1978c, 1978d.

DIVADELNÍ SOCIOLOGIE

 Fr. *sociologie du théâtre*, angl. *sociology of theatre*, něm. *Soziologie des Theaters*, šp. *sociologia del teatro*.

Disciplína zabývající se způsobem vytváření představení a jeho recepce určitým lidským společenstvím. Divadelní sociologie provádí empirický výzkum (např. společensko-demografické struktury obecnstva) či přistupuje k publiku z hlediska jím „osvojeného kulturního kapitálu“ (BOURDIEU).

Úkolem sociologie není stanovit vazbu mezi dílem a ekonomickou infrastrukturou, nýbrž spíše analyzovat vztah díla (textu či představení) k mentalitě a ideologickým koncepcím určité skupiny, společenské třídy a historického okamžiku. Program, který vytvořil GURWITCH (1956) a rozpracovali DUVIGNAUD (1965) či SHEVTSOVA (1993) je stále aktuální:

- studium různých typů obecnstva s cílem „pochopit rozdíly mezi nimi, různou míru jejich soudržnosti a význam jejich možných přeměn na formální skupiny“ (1956: 202);
- „analýza určitého divadelního představení, odehrávajícího se v určitém společenském rámci“;
- „studium skupiny herců jako souboru a obecněji jako profese“;
- analýza vztahu mezi textovou a scénickou fikcí a společností, v níž byla vytvořena a v níž je i vnímána;
- porovnání možných funkcí divadla vzhledem ke stavu společnosti v daném okamžiku.

Pro sociologii je přínosem, konfrontuje-li své výsledky s výsledky recepční estetiky, (JAUSS, 1978) a stanoví horizont očekávaní obecnstva, „divadelní systém podmínek, které předcházejí recepci“ (DE MARINIS, 1987: 88) a především estetickou zkušenost diváka (PAVIS, 1996). Zároveň však nesmí být zaned-



bána hermeneutická reflexe podmínek chápání a prožívání, která vede k vytvoření antropologie diváka a divadelního představení.



Sociokritika, divadelní sémiologie, znázorňovaná skutečnost.

DIVADELNÍ SPECIFIČNOST



Fr. *spécificité théâtrale*, angl. *theatrical specificity*, něm. *Wesen des Theaters*, šp. *especificidad teatral*.

Pokud bychom hledali divadelní specifičnost tak, že bychom se snažili vymezit substanci, obsahující všechny vlastnosti všeho divadla, byl by to postup poněkud metafyzický. Pojem divadelní specifičnost (a pojmy *divadelní jazyk*, *scénický rukopis** či *divadelnost**) slouží k odlišení divadla od literatury a ostatních druhů umění (architektura, malířství, tanec atd.). I *sémiologie* si klade otázku, zda existuje *divadelní znak** a soubor specificky *divadelních kódů**, či zda si naopak divadlo kódy vypůjčuje od jiných uměleckých systémů. Ptá se po *podstatě divadla** z hlediska fungování jeho znakových systémů.

1/ Divadelní znak?

Divadelní specifičnost předpokládá, že ikoničnost scény (vizuální element) a symboličnost textu (text) mohou splynout v celek, který je nerozložitelný a ryze dramatický. Ale lingvistické i vizuální znaky si stále zachovávají autonomii, i když z jejich kombinace a spojení vzniká označované, signifié, jež se již nevztahuje k jedinému scénickému systému. Divadelní znak nikdy není „směs“ různých kódů (nepodobá se tedy barvě, jež je směsí dvou barev základních). Jediná možná „specifičnost“ divadla spočívá v jeho schopnosti shromáždit a využívat v jednom časoprostoru různé scénické materiály. S touto technikou se však setkáváme i u jiných znázorňujících uměních.

2/ Specifická kombinace znaků?

Další otázka se týká zachování autonomie jednotlivých materiálů v rámci divadelního představení či naopak vytvoření jejich „specificky divadelní“ syntézy. Odpověď, kterou na tuto otázku přináší každá *inscenace**, vy-

plývá z její estetické a ideologické volby. Někdy se inscenace snaží vytvořit harmonii, zdůrazňuje „korespondence“ mezi jednotlivými materiály (např. v opeře, zejména wagnerovské), jindy se zase rozhoduje jednotlivé systémy izolovat. Ty si tak uchovávají vlastní autonomii, nebo se dokonce staví proti sobě, a znemožňují tak vznik nerozložitelného celku a divadelní iluze.

3/ Další specifika

a/ Hlas

Ikonická povaha scény a symbolická povaha textu, nebo figurálnost a diskurzivnost (LYOTARD, 1971) odpovídají dvěma pólům představení: hercovu tělesnému výrazu a jeho promluvě. A právě v hercově *hlase**, jenž je křížovatkou těla a artikulované řeči, se vytváří napětí, které zdaleka nelze odstranit absolutní syntézou (VELTRUSKÝ, *Dramatický text jako součást divadla*, 1994: 77–94; BERNARD, 1976).


b/ Jednání a „pohyb“ divadelního znaku


Od vzniku ARISTOTELOVY *Poetiky* bylo jednání často chápáno jako nepostradatelná součást divadla. Je to dáno schopností vyprávění přecházet od jednoho systému k jinému, přičemž všechny tyto systémy společně tvoří celkový záměr (dynamika vyprávění). Sjednocující úlohu jednání zdůraznil i Pražský lingvistický kroužek: „Akce – jako podstata divadelní dramatickosti – sjednotí slovo, herce, kostým, dekoraci i hudbu v tom smyslu, že je poznáme jako různé vodiče jednoho proudu, jenž jimi prostupuje buď tak, že přechází z jednoho vodiče do druhého, nebo proudí spojením mnohých“ (HONZL, 1940; 1990: 66). Je možné hovořit i o vektorizaci inscenace, o způsobu vzájemné kombinace motivů a materiálů představení (*sémiologie*).

c/ Dynamika znaků


Specifičnost divadelních znaků dále zřejmě spočívá i v možnosti simultánního využití tří znakových funkcí: *ikonické* (mimetické), *indexové* (v situaci aktu vypovídání) a *symbolické* (jako sémiologický systém v systému fikce). Divadlo vizualizuje a konkretizuje jednotlivé zdroje promluvy: prostřednictvím znaků poukazuje ke světu fikce a zároveň jež ztělesňuje, a divák na konci tohoto procesu označování a symbolizace rekonstruuje teo-

spontánně se rozdvajovat na fikci a reflexi této fikce. Tak docházíme k velmi široké, ale platné definici pojmu: *divadlo na divadle* vzniká tehdy, „když je jeden divadelní prvek jakoby izolován od ostatních a stává se předmětem pohledu diváků nacházejících se na jevišti, když jsou na scéně subjekty pozorující a subjekty pozorované, a když divák v hledišti vidí, jak herci na scéně přihlížejí představení, které sleduje i on sám“ (ÜBERSFELDOVÁ, in COUTY a REY, 1980: 100). Takto je tedy definováno *divadlo na divadle* v užším slova smyslu, jež je třeba odlišovat od divadelních efektů.

 Metadivadlo, popření, mise en abyme, zdvojení, vsuvka.


 Nelson, 1958; Reiss, 1971; *Revue des sciences humaines*, 1972; Kowzan, 1976; Forestier, 1981, 1988; Schmeling, 1982; Swiontek, 1990; Jung, 1994.

DIVADLO OBJEKTŮ, PŘEDMĚTŮ

 Fr. *théâtre d'objets*, angl. *theatre of objects*, něm. *Theater der Gegenstände*, šp. *teatro de objetos*.


Relativně mladý pojem, užívaný někdy místo pojmu „loutkové divadlo“, který je považován za zastaralý a znevažující. Zahrnuje kromě loutek i pohyblivou scénografii, *installace** a nejrůznější spojení herců s figurínami (PHILIPPE GENTY). Viz revue *Puck*, vydávaná Mezinárodním ústavem loutek v Charleville.

DIVADLO OBRAZŮ


 Fr. *théâtre d'images*, angl. *theatre of images*, něm. *Bildertheater*, šp. *teatro de imágenes*.

Typ inscenace, jejímž cílem je vytvářet (většinou formálně krásné) scénické obrazy, nikoli sdělovat a vykládat text či plasticky předvádět fyzické jednání. Na obraz se pohlíží z dálky, je dvourozměrný, „zploštělý“ vzdáleností a použitou kompoziční technikou. Podle FREUDA má obraz větší schopnost znázorňovat podvědomé procesy než vědomé myšlení a jazyk: „Myšlení v obrazech je tedy jen velice nedokonalá forma uvědomování.

Má nějakým způsobem k nevědomým pochodům blíže než myšlení ve slovech a je nepochybně ve srovnání s ním ontogeneticky i fylogeneticky starší.“ („Já a ono“, *O člověku a kultuře*, Odeon 1990: 106.) Zřejmě proto se určití režiséři – od WILSONA po KANTORA, od CHÉREAUA po BRAUNSCHWEIGA – uchylují k vizuálnímu myšlení schopnému naznačit nevědomou hlubinnou dimenzi díla.

 Marranca, 1977; Simhandl, 1993.

DIVADLO ÚČASTI

 Fr. *théâtre de participation*, angl. *theatre of participation*, něm. *Mitspieltheater*, šp. *teatro de participación*.

Výraz „divadlo účasti“ je zjevný pleonasmus, neboť je zřejmé, že divadlo bez emocionální, intelektuální a fyzické účasti obecně neexistuje. Přes svůj rituální či mytický původ však divadlo nejednou ztratilo povahu bezprostřední události, takže od počátku dvacátého století lze sledovat hnutí usilující o návrat k účasti publika na představení, a to z nejrůznějších důvodů, ať je to kritická aktivita nebo psychický šok, jako u ARTAUDA a v rituálním a mystickém hnutí, jež se ho dovolává (BROOK, GROTOWSKI); ale mohou to být také kolektivní afekty fašistických ceremoniálů nebo iluzivní dramatické představení, jak je – poněkud přehnaně – popsal BRECHT: „Rozhlédneme-li se, vidíme téměř nehybné postavy v podivném stavu: zdá se, že s těžkou námahou napínají všechny svaly, pokud těžkým vyčerpáním neochably. Sotva vědí jeden o druhém, jejich shromáždění jako by bylo shromážděním samých spáčů, ale takových, kteří mají neklidné sny, protože – jak se říká o spáčích, jež tlačí mūra – leží na zádech. Mají ovšem otevřené oči, ale nedívají se, nýbrž civí, stejně jako neslyší, nýbrž naslouchají. [...] Hledí jako očarováni na jeviště [...] Dívání a slyšení jsou činnosti občas zábavné, ale tito lidé jako by byli mimo jakoukoli činnost – jsou jako lidé, s nimiž se něco dělá.“ (*Malé organon pro divadlo / Kleines Organon für das Theater*, § 26; 1958: 98).

Tato intenzivní emocionální účast je podle BRECHTA opakem účasti intelektuální, kritické: pojem *divadlo účasti* tedy není jed-

noz
lice
mín
diva
poj
ce s
úča
aby
lu s
dy
úča
dite
jsou
for:
urč
viz
čet
fab
ti s



D



dia

Cil
týc
ho
by
pa

ne

Dr

de

it

Te

a'

Te

hi

ku

ke

zi

de

in

li


to

vy


ju

bu

noznačný a jasný, protože se vztahuje k velké rozdílným typům činnosti. Někdy se jím míní činnost společenská, a to tehdy, když se divák při slavnosti či v rámci lidové hry připojí k ostatním, prostřednictvím smíchu a emoce se stává částí skupiny; jindy jde o fyzickou účast, například když je obecenstvo nuceno, aby se mezi scénami procházelo, hrálo spolu s herci... nebo dostávalo elektrošoky. Jindy jím rozumíme činnost ludickou, když účastníci – v rámci dramatické hry či *neviditelného divadla** (BOAL) – nevědí o tom, že jsou vlastně herci. Neexistuje tedy *jediná* forma či *jediný* žánr divadla účasti, nýbrž určitý herecký a inscenační styl, který aktivizuje diváka, vyzývá ho k dramaturgické četbě, k dešifrování znaků, k rekonstrukci fabule a srovnávání předváděné skutečnosti s vlastním světem.

 Pörtner, 1972; Moreno, 1984.

DIVADLO VŠEDNÍHO DNE

 Fr. théâtre du quotidien, angl. theatre of everyday life, něm. Theater des Alltags, šp. cotidiano (teatro...)

Cílem neorealistického proudu sedmdesátých let, označovaného jako divadlo všedního dne, bylo ukázat každodenní život, který bývá z jeviště obvykle vyobcován jako příliš partikulární a bezvýznamný.

Pojem divadla všedního dne zahrnul nejrůznější formy: anglické „Kitchen Sink Drama“ (drama kuchyňské výlevky) let padesátých (WESKER), KROETZŮV neonaturalismus i tvorbu WENZELOVU, DEUTSCHOVU, LASSALLOVU, TREMBLAYOVU (*Švagrové / Les Belles-Sœurs*) a TILLYHO (*Jemné uzeniny / Charcuterie fine*). Tento umělecký proud, který obnovil rovněž historickou fresku charakteristickou pro kritický realismus (BRECHT), je pravým opakem tzv. *absurdní** dramatiky a její metafyzické koncepce „nicoty“. Každodennost se dosud odsouvala do pozadí, byla jen ornamentálním, anekdotickým doplňkem, jako lid, který byl v klasicistních tragédiích a v historických dramatech 19. století jen součástí vyššího dramatického záměru (např. sloužil jako pozadí hrdinova vývoje). To, co se zdálo buď atypické, či pro historický vývoj bezvý-

znamné, bylo z principu nezajímavé. Dokonce i BRECHT popisoval každodenní život lidu jen z perspektivy celkového sociologického schématu, jako jakýsi kontrapunkt života lidí „velkých a významných“ (viz *Matka Kuráž*). Divadlo všedního dne se omezuje na montáž fragmentů skutečnosti a útržků mluvy.

1/ Tematika

Ukázat všední, každodenní, banální život sociálně znevýhodněných vrstev znamená vyplnit mezeru mezi „velkou historií“, historií významných lidí, a „nízkou“, nicméně naléhavou a neodbytnou historií malých lidí, kteří nikdy nemohou do ničeho mluvit. (Tyto „malé“ dějiny už rehabilitovala historie zabývající se mentalitou běžného člověka, jeho každodenním životem a předměty.) Divadlo všedního dne je „minimalistické“, snaží se na základě několika každodenně prožívaných epizod či vět rekonstruovat určité prostředí, určitou epochu a ideologii. Je hyperrealistické, hromadí detaily a do jisté míry, ovšem kriticky, navazuje na divadelní a herecký naturalismus: proto v něm často vidíme opakující se události, „výřezy“ z každodenního života, hromadění věcí a stereotypů, které se prolínají s komentáři reality, autobiografickými a intimními prvky.

2/ Mizející jazyk

Dialogy jsou často „ploché“ a omezené na minimum, přesto stále přesahují myšlení mluvčích, kteří omílají jazykové stereotypy, vštěpované dominantní ideologií (banality, přísloví, „elegantní“ fráze, klišé vnucovaná masovými médii, rozpravy o svobodě výrazu atd.). Pro diváka je důležité jen mlčení, ticho, pauza, to, co se v promluvě neříká. Mluvčí „subjekty“ nemají žádnou slovesnou iniciativu: jsou to jen kolečka ve velkém ideologickém soukolí, které donekonečna reprodukuje společenské vztahy.

Zdá se, že takové pojetí člověka uvězněného v prostředí, jež ho připravilo i o jazyk, jen obnovuje estetiku naturalismu, ale nedefinuje nově divadelnost.


3/ Probleskující divadelnost


Ale divadelnost, kterou ani mánie předvádět skutečnost nemůže pohřbit, cítíme neustále i v tomto divadle jako jakési „basso continuo“,

keré nedokáže potlačit žádný efekt reálnosti. Za hromaděním skutečných událostí a dráždivých detailů tušíme neustále aranžmá reality: za „přirozeností“ výsměch, za banalitou fantastičnost. Tento subjektivní postoj k realitě je často patrný ve vedení herců (LASSALLE) nebo v nerealistické scénografii (např. *Daleko od Hagondange / Loin d'Hagondange* v režii P. CHÉREAUA). Ideologickou zárukou této divadelní formy jsou neustálé zlomy ve hře, kterými se vytvářená realita odděluje od divadelní tvorby této reality: divák nemá vidět žádný umělecký nezpracovaný obraz své každodenní reality. Už sama kumulace podob této reality a posuny mezi realitou a jejím divadelním ztvárněním by měly vést diváka k tomu, aby si uvědomil její nemístnost, měly by ukázat realitu jako „napravitelnou“.


4/ Proměna každodennosti?

Na rozdíl od brechtovského kritického realismu, který optimisticky věřil v přeměnu světa, je však divadlo všedního dne v otázce možnosti proměny ideologie i společnosti spíš dvojnásobné, nejisté a pesimistické. Odpor k ideologickým představám reality v lidském vědomí vede k určité rezignaci a konzervatismu; neohrabaná mluva dominantní ideologie je jen ilustrací této téměř osudové vize verbálního odcizení. Text se někdy snaží „napravit kurs“ této mytické plavby do neznáma, k zvěcnění ideologie i společenských vztahů tím, že z něho bezprostředně promlouvá lyrický hlas autora, který otevřeně kritizuje odcizení postav a subjektivizuje jejich problémy, jako je tomu např. u WENZELA (*Napříště 1 / Dorénavent 1*, 1977; *Nejistí / Les Incertains*, 1978; *Konec příšer / La Fin des monstres*, 1994); u KROETZE a v některých scénách DEUTSCHOVA textu *Trénink šampiona před závodem / L'Entraînement du champion avant la course*, v interkulturní tvorbě (X. MARCHESCHI, M. NAKACHE, A. GATTI). Divadlo všedního dne, podobně jako naturalismus, neuniklo subtilní dialektice vztahu mezi vědeckým popisem a subjektivním pohledem. (Patří sem i divadlo takových autorů, jako jsou TILLY, CORMAN, DURRINGER, CALAFERTE, SOULIER, LEMAHIEU).

 Naturalistické představení, efekt reálnosti, realistické představení, znázorňovaná skutečnost, historie a příběh.

 H. Lefèvre, *la Vie quotidienne dans le monde moderne*; Vinaver, 1982; Sarrazac, 1989, 1995; *Travail théâtral*, č. 24–25, 37, 38–39.

DIVADLO ŽEN

 Fr. *théâtre des femmes*, angl. *women's theatre*, něm. *Frauentheater*, šp. *teatro de las mujeres*.

Zvolili jsme raději obecný a neutrální pojem *divadlo žen* než pojem *ženské divadlo* (divadlo tvořené ženami pro ženy), který implicitně poukazuje k existenci samostatného žánru, či *feministické divadlo*, jenž odkazuje k velmi militantnímu pojetí divadla. *Divadlo žen* vytvářejí ženy a má ženskou tematiku i specifiku. Nadto se tento pojem hodí lépe do dnešní doby, která během třiceti let dospěla od aktivního feministického hnutí k „rozšíření feminismu“ (*Études théâtrales*; 1995, č. 8: 138). Otázkou ovšem zůstává, jsme-li schopni odvodit kritéria, na jejichž základě bychom mohli označit nějaký dramatický či inscenační styl jako specificky ženský: každé zobecnění tu může být bezprostředně popřeno, nebo pokládáno za příliš zjednodušené.

1/ Ženská dramatická tvorba

Vyplývá z rozdílu mezi pohlavími i odlišný způsob myšlení, cítění, psaní, výběru témat, struktury díla nebo cíle tvorby? Odpověď na tuto otázku bývá vyhybavá: jistě, nějaký rozdíl tu je, ale je těžké jej postihnout a zobecnit. Sieghild BOGUMILOVÁ se domnívá, že existuje „rozdílný způsob vnímání věcí, reflektovaný určitým posunem ve vlastním psaní. Rozdíly jsou velice jemné a neumožňují zřetelně oddělit ženský rukopis od mužského“ (*Études théâtrales*, op. cit., 149). Toto pokorné a upřímné zjištění, že není snadné „ženský hlas“ postihnout, vede nanejvýš k vytvoření nejistých hypotéz:

– tematika divadla žen se zdá být záměrně konkrétnější, lokálnější, je spjata s detailem, s jednotlivostí, zatímco tematika mužských „myslitelů“ bývá považována za abstraktnější a všeobecnější;

– dramatická struktura má blíže k anekdotě, k fragmentu, k prožitku, k pocitu (N. SARRAUTOVÁ);

— v
a sk
usil

hé
poli
zav
ibic
ma
mu
žen
tvo
ni c
dat
ces
un
dlu
tou
nal
zar
a p
ne
rite

2/

Že
tru
sta
k z
jak
u o
ké
ho
zpo
ho
mi
so
sov
19
do
ko
ka
Gil
ka
u č
Me
ak
za
lit
vzi

– vlastní dramatická tvorba je konkrétnější a skromnější než u spisovatelů-mužů, kteří usilují o velké syntézy, o univerzálnost.

Tyto hypotézy jsou velmi vratké a mnohé autorky je popírají: tvrdí, že „historický, politický a společenský kontext je mnohem ‚závažnější‘ rys než pohlaví“ (M. FABIENOVÁ *ibid.*, 27). Pro mnohé je „psaní“ jako takové mnohem důležitější než „rod“, ženský, či mužský: „Když píšu, nejsem ani muž, ani žena, ani pes, ani kočka“ (N. SARRAUTOVÁ).


V každém případě staví dramatická tvorba ženy před dilema: mají být jako „všichni ostatní“, to jest jako muži, nebo mají hledat vlastní „hlas“, s vědomím, že zlatá střední cesta neexistuje? Není však „hlas“ každé(ho) umělce/umělkyně němý, utlačovaný, nepohodlný, pronásledovaný či tolerovaný, tak jak tomu je právě s ženským údělem? Proto je naléhavé se nad obrazem ženy v divadle zamyslet, jak to už udělaly tak talentované a přitom rozdílné autorky, jako třeba Simone BENMUSSA(OVÁ), Hélène CIXOUSOVÁ, Marguerite DURASOVÁ či Friederike ROTHOVÁ.

2/ Ženská režie


Ženský přístup k divadlu je snad nejlépe patrný na konkrétním způsobu práce na představení a práce s hercem. Přístup k autoritě, k zákonu či takovým metafyzickým pojmům, jako je například génius či inspirace, se u obou pohlaví značně liší následkem odvěké dělby rolí. Za předpokladu, že se mužští herci dají vést ženou či ženami, které budou zpochybňovat jejich práci, umožňuje vedení herců režisérce nově promyšlet tradiční role muže-režiséra-Pygmaliona a ženy-herečky-sochy. Jenom žena, jako např. Brigitte JAQUESOVÁ, mohla v inscenaci *Jouvetova Elvíra 1940 / Elvire-Jouvet 40* pochopit podivný sadomasochistický, ale i perfekcionistaický a velkorysý vztah, spojující režiséra s jeho herečkami. Jen ženský cit, jaký mají Ea SOLA či Gilberte TSAI dokázal na jevišti znovu najít každodenní, poetická gesta vietnamských a čínských žen. Jen Hélène CIXOUSOVÁ a Ariane MNOUCHKINOVÁ dokázaly zprostředkovat ženskou atmosféru jemnosti a sebezapření, příznačnou pro SIHANUKŮV khmerský dvůr nebo indickou vládu za GÁNDHÍHO a NEHRÚA.

Ale do jaké míry se dá tento pracovní vztah formalizovat tak, aby se na jeho zákla-

dě dala položit otázka spojená s rozdělením rolí a pohlaví? Rozlišování mezi vztahem otcovským a mateřským není příliš přesvědčivé (*ibid.*, 121), stejně jako není uspokojivé přerozdělení rolí podle stereotypů, které jsou spjaty s mužským nebo ženským pohlavím. Analýza obrazů a představ ženy (a muže), jaké nacházíme v textech, inscenacích a pracovních metodách umělců, mužů i žen, se zdá být mnohem poučnější.

 Bassnett, in Schmid; 1984; Féral, 1984; Savona, 1984; Miller, 1994. Zvl. vydání periodik: *TheaterZeitSchrift*, č. 9–10, 1984; *Women in Performance, a Journal of Feminist Theory*, New York University; *Western European Stages*, 7. díl, č. 3, 1996 („Contemporary Women Directors“); *Etudes théâtrales*, č. 8, 1995.


DIVÁK

 Fr. *spectateur*, angl. *spectator*, něm. *Zuschauer*, šp. *espectador*.

1/ Na diváka se dlouho zapomínalo, nebo se jeho role přehlížela jako bezvýznamná, ale dnes se stává oblíbeným předmětem studia *sémiologie* a *recepční estetiky*. Nejrůznějším vědám zabývajícím se právě divákem (sociologie, *sociokritika**, psychologie, sémiologie, *antropologie* a další) však chybí jednotný přístup. Není snadné uvědomit si, co všechno vyplývá z faktu, že nedokážeme oddělit diváka jako jednotlivce od publika jako činitele kolektivního. V divácích jako jednotlivcích se kříží ideologické a psychologické kódy řady společenských skupin, zatímco hledišťe mnohdy vytváří jednotně reagující těleso (*účást*).

2/ Sociologie se nejčastěji zabývá pouze složením obecnosti, jeho společensko-kulturním původem, vkusem a reakcemi (GOURDON, 1982). Výsledky se upřesňují pomocí *dotazníků** a testů prováděných před představením i po něm a umožňujících měřit reakce diváků na soubor podnětů, za který je představení považováno. Recepce se posléze kvantifikuje pomocí experimentální psychologie a dokonce fyziologie, což však nijak nezaručuje lepší pochopení procesu vnímání inscenace. Tento sociologický model by měl být spojen s vnímáním (percepce) divadelních forem, aby se nevytvářela opozice

DOKUMENTÁRNÍ DIVADLO

 Fr. *théâtre documentaire*, angl. *documentary theatre*, něm. *Dokumentartheater*, šp. *teatro documental*.

Divadlo, které jako text používá pouze dokumenty a autentické prameny, jejichž výběr a „montáž“ se řídí dramatikovou společensko-politickou tezí.

1/ Nové využití pramenů


Dramatická tvorba obvykle netvoří *ex nihilo*, ale čerpá z nějakých zdrojů (mýtů, událostí ze života či historických faktů), takže každá dramatická kompozice obsahuje nějaký dokumentární prvek. Už v 19. století používala některá historická dramata historické prameny (někdy *in extenso*). (Např. BÜCHNER cituje v *Dantonově smrti* / *Dantonstod* zápisy z politických zasedání a historická díla). Ve dvacátých a třicátých letech v Německu, a později ve Spojených státech, se k této estetice vracel E. PISCATOR (1893–1963), který se s její pomocí vyjadřoval k politické aktualitě. Jako samostatný žánr (román, film, poezie, rozhlasové hry a divadlo) se však dokumentární literatura konstitovala především od let padesátých a šedesátých až do let sedmdesátých. Bezpochyby je v tom patrná odpověď na dobovou zálibu v reportážích a pravdivých dokumentech, na rozmach *médií**, která posluchače neustále zaplavují protichůdnými a manipulovanými informacemi, a konečně i na potřebu reagovat využitím podobné techniky. Dokumentární divadlo je dědicem *historické hry*. Staví se proti divadlu čisté fikce, které pokládá za příliš idealistické a apolitické, a bouří se sice proti manipulaci s fakty, ale samo manipuluje dokumenty stranicky a předpojatě. S oblibou využívá formy procesu či vyšetřování, která umožňuje citaci autentických pramenů: tak je tomu ve hře R. KIPPHARDTA *Ve věci J. Roberta Oppenheimera* / *In Sachen J. Robert Oppenheimer* (1964), ve hrách P. WEISSE *Přelíčení* / *Die Ermittlung* (1965) či *Diskurz o původu a průběhu dlouhotrvající osvobozenecké války ve Vietnamu* / *Diskurs über die Vorgeschichte und den Verlauf des langanhaltenden Befreiungskrieges in Viet Nam* (1968) či v *Havanském výslechu* / *Das Verhör von Habana* (1970) H. M. ENZENSBERGERA. Tyto hry často mísí dokumentárnost s fikcí: *Náměs-*


tek / *Der Stellvertreter* (1963) a *Vojáci* / *Die Soldaten* (1967) R. HOCHHUTHA, *US* (1969) P. BROOKA, *Na titulní straně* / *Front Page* P. NICHOLSE, *Trockij v exilu* / *Trotzki im Exil* (1970) a *Hölderlin* (1971) P. WEISSE.

2/ Montáž bojovná


Místo fabule a fikce se používá montáže, která řadí jednotlivé materiály kontrastně a explikativně. Využíváním fragmentů, uspořádaných podle celkového schématu, určitého společensko-ekonomického modelu, kritizuje montáž navykklé společenské představy, prosazované určitou společenskou skupinou či třídou, a ilustruje tezi, kterou obhajuje.

V divadelní montáži a adaptaci politických faktů si divadlo zachovává svoji estetickou úlohu a do skutečnosti zasahuje jen nepřímou. Vytváří perspektivu, která objasňuje hlubší příčiny popisované události a navrhuje jiné řešení (WEISS, 1968).

 Koláž, montáž, historie a příběh, agitka, hra na tezi.

 Piscator, 1962; Marx–Engels, 1967, 1. díl, 166–217; Hilzinger, 1976.

DOTAZNÍK

 Fr. *questionnaire*, angl. *questionnaire*, něm. *Fragebogen*, šp. *questionario*.

Dotazníky k získání informací o divadelním obecnstvu se používají často, jejich metody, cíle i výsledky jsou však velmi odlišné.

1/ Sociologické dotazníky

Jde o seznámení se složením publika, s jeho společenským původem, profesionálním zaměřením a ideologickým a kulturním zájmem. Např. A. BOURASSA ve svém výzkumu společenské funkce divadla (prováděném na quebecké univerzitě) rozdává obecnstvu dotazník před představením. Začíná obecnými dotazy na vzdělání, příjmy, mateřský jazyk, poté přechází k divadelním zvykům diváka, tj. pravidelnosti návštěv, znalosti souboru, konkrétního představení, hodnocení programu, herců, přijetí v divadle, různých typů představení a kulturních aktivit. Takové údaje pomáhají vytvořit dosti přesný obraz obecnstva určitého divadla či v určitém městě.

1/ Normy kompozice

Dramatickou kompozici normativně zakotvují poetiky, které stanovují *pravidla** a metody, jež je nutné respektovat při výstavbě *fabule** a vyvážení jednotlivých dějství a charakterů postav. Kompozice je podřízena přísným zákonům *rétoriky**; jistý způsob uspořádání je pokládán za závaznou normu.

Teorii dramatické kompozice (nebo divadelního *diskurzu**) lze vytvořit za předpokladu, že systémové principy budou popisné a nikoli normativní, a že budou zároveň dostatečně obecné i specifické, aby vystihly všechny možné typy dramatické tvorby.

Současná tvorba divadelních textů (zejména postdramatická a postbrechtovská) se už nepodřizuje zákonům kompozice; ty zanikly proto, že se stále více inscenují texty, které původně nebyly určeny pro divadlo.


2/ Strukturální principy kompozice


Máme-li postihnout kompozici dramatického textu, je třeba definovat *hledisko** (nebo *perspektivu**), které zaujal dramatik, když organizoval děj a rozdělil text mezi postavy. Poté je třeba odhalit změny stanovisek, techniku, již se manipuluje stanovisky a promluvy postav, a zároveň strukturální principy jednání: je jednání jednodušší a vyvíjí se organicky? Nebo je naopak rozděleno jako montáž epických sekvencí? Přerušují je lyrické mezihry nebo komentáře? Existují v jednotlivých dějstvích dramaticky silné a slabé okamžiky?

Kompoziční otázky se inspirují kompozicí výtvarnou a architektonickou: organizací hmoty, ploch a barev, jejich vzájemným postavením a rozvržením. V divadle se zaměřují na rozvržení předváděných událostí a na posloupnost jednání.


Studuje se způsob, jakým je vytvořen *rámec**, v němž se toto jednání odehrává, začátek a závěr představení, změny perspektivy a *zaostřování (fokusace)** pohledu.

V klasické/klasicistní dramatece je kompozice podřízena striktním *pravidlům**, která vyžadují tzv. *pravděpodobnost** jednání a postav a narativní organizaci příběhu (*expozice**, *zauzlení**, *rozuzlení**, *překážka**). Moderní díla se však vytvářejí podle pravidel tak různorodých a rozporných, že ztrácejí jakoukoli průkaznost a je tedy těžké postihnout jejich organizaci.

 Dramaturgie, dramatická struktura, forma uzavřená, forma otevřená.

 Freytag, 1857; Uspenski, 1970; Ejzenštejn; 1976.

DRAMATICKÁ SITUACE

 Fr. *situation dramatique*, angl. *dramatic situation*, něm. *dramatische Situation*, šp. *situación dramática*.

Soubor textových a scénických údajů nutných k pochopení textu a jednání v daném okamžiku čtení či představení. Podobně jako lingvistická zpráva nic neznamena, neznámeli situaci nebo kontext *vypovídání*, i v divadle záleží smysl scény na předvedení, objasnění a znalosti situace. Popisovat určitou situaci divadelní hry je podobné, jako bychom v určitém přesně zvoleném momentu vyfotografovali všechny vztahy postav a v této momentce „zmrazili“ vývoj událostí, abychom viděli, jaký je výsledek jednání.

Situaci lze vytvořit na základě *scénických poznámek**, *časoprostorových údajů**, herecké *mimiky** a tělesného výrazu, na základě hloubkové povahy psychologických a společenských vztahů postav a obecněji na základě každého údaje, umožňujícího pochopení motivací a jednání dramatických postav.


Pojem „dramatická situace“ se zdá na první pohled rozporný: dramaticčnost je spojena s napětím, s očekáváním a s dialektikou jednání. Situace se naopak může zdát statická, popisná, jako jakýsi žánrový obrázek. Dramatická forma je sledem dialogů, v nichž se střídají popisné pasáže s dialektickými změnami situace. Každá zdánlivě statická situace je tedy přípravou pro další epizodu, podílí se na stavbě fabule a jednání.

1/ Situace a aktanční model


Vzájemná situace postav spojených jednáním může být „vizuálně“ znázorněna pomocí *aktančních schémat*. Vztahy mezi *aktanty* dramatu v daném okamžiku dramatického jednání vytvářejí obraz jejich situace. Z této aktanční *konfigurace** není možné jednu postavu odstranit, aniž narušíme schéma situace. Jednání je pouze transformace souvislého sledu situací. Ze strukturalistického hlediska nabývají události a postavy smyslu

G


GAG

 Fr. *gag*, angl. *gag*, něm. *Gag*, šp. *gag*.


Pojem z americké angličtiny označuje burleskní efekt. Je používán od 20. let 20. století. V kinematografii označuje gag komický efekt či *skeč**, který herec zdánlivě improvizuje a vizuálně vytváří pomocí neobvyklých předmětů a situací: „ve filmařském argotu jde o strhující nápad, který dodá filmu nové oživení a spád“ (B. CENDRARS v *Muži zasaženém bleskem / Homme foudroyé*). Ve filmu i v divadle *komediální* herec často rozehrává scény (*lazzi**), které jsou v rozporu s promluvou a narušují normální vnímání skutečnosti.


 Bergson, 1899; F. Mars, *Le Gag*, 1964; Freud, 1969, 4. díl („Der Witz“); Collet et al., 1977.

GERILOVÉ, PARTYZÁNSKÉ
DIVADLO


 Fr. *théâtre de guérilla*, angl. *guerilla theatre*, něm. *Guerillatheater*, šp. *teatro de guerrilla*.

Divadlo bojující, angažované v politickém životě či v boji za osvobození určitého národa nebo sociální skupiny, např. VALDEZOVO Teatro campesino, San Francisco Mime Troupe atd.

 Agitka, divadlo účasti, pouliční divadlo.

 R. Davis, „Théâtre de Guérilla“, *Travail théâtral*, č. 7, 1972.

GESAMTKUNSTWERK

 Fr. *gesamtkunstwerk*, angl. *gesamtkunstwerk*, *total theatre*, něm. *Gesamtkunstwerk*, šp. *gesamtkunstwerk*, *obra total*.

Pojem vytvořil kolem roku 1850 R. WAGNER. Doslovně označuje *souborné umělecké dílo*. Estetika wagnerovské opery je založena na hledání „nejpospolitějšího díla“, které by bylo syntézou hudby, literatury, malířství, sochařství, architektury, scénického gesta, pohybu atd. Tato snaha je zároveň symptomatická jak pro symbolismus jako umělecké hnutí, tak pro jedno ze zásadních pojetí divadla a inscenace.

1/ Symbolistický ideál

Podle symbolistů umělecké dílo, a především divadlo, vytváří signifikantní, autonomní celek, který je sám o sobě uzavřený a neodpovídá mimeticky skutečnosti. Jeviště je koherentní zmenšený *model**, určitý kybernetický (či sémiologický) systém, integrující veškerý scénický materiál v rámci jednoho signifikantního celku a záměru. Různé druhy jevištního umění se řídí vztahy, které popsal BAUDELAIRE: v *lesích symbolů* se spojuje to, co se může zdát heterogenní. Podle WAG-

– Postoje

Jejich popis vychází ze somatických pozic a jejich členění.

– Přesuny

Odpovídají způsobu obsazení scénického prostoru a dráze, kterou v něm „opisuje“ herec či tanečník.

– Chůze

Pro většinu režisérů je při práci s herci obzvláště důležitá: STANISLAVSKIJ, VACHTANGOV a DECROUX považují chůzi za jeden ze základů herecké průpravy, protože „žádný začátečník neumí chodit po jevišti“ (DULLIN, 1946: 115) a „dostat roli ‚do nohou‘ – jak se říká v herecké hantýrce – vyžaduje často dlouhé úsilí“.

– Způsob chůze

Je předmětem filosofických úvah a mimům poskytuje prostor k nekonečným experimentům. BALZAC v něm viděl „fyziognomii těla“ (ve své *Teorii chůze / Théorie de la démarche*): „Pohled, hlas, dýchání i chůze jsou identické, ale protože člověku nebylo dáno, aby dokázal hlídat najednou tyto čtyři různé a simultánní výrazy své myšli, hledejte ten, který říká pravdu: tak poznáte celého člověka“ (BALZAC, citován in LECOQ, 1987: 24). LECOQ z tohoto pozorování vytěžil momenty živého veselí jak pro svou přednášku-demonstraci nazvanou *Všechno se hýbe / Tout bouge*, tak pro výzkumy své laboratoře pohybového studia. Le Théâtre du Mouvement (Divadlo pohybu) C. HEGGENA a Y. MARCA uvedlo inscenaci, která srovnávala různé způsoby chůze a dovodila, že „pohybové kresby, které vytváří herec na zemi, vyjadřují ‚záměry‘ postav“ (citováno in ASLANOVÁ, 1993: 365).

– Labanovy tělesné akce

Definují se na základě čtyř otázek: „a) která část těla je v pohybu?; b) jakým směrem se rozvíjí pohyb v daném prostoru?; c) jakou rychlostí pohyb postupuje?; d) jaké množství svalové energie se využívá?“ (1994: 53).

– Stanislavského fyzické jednání

Fyzické jednání provádí herec se zřetelem k logice pohybu a k účelnosti celkového jevištního jednání.


2/ Vztah tělesné a duševní stránky

Studium pohybu může být přesvědčivé jen tehdy, odráží-li se v něm nitro pohybujičího

se subjektu, ať už tento odraz, tuto reflexi nitra nazýváme emoce, obraz, duševní či vnitřní život. Tato reflexe vyžaduje neustálé přechody mezi pohybem a emocí, jejich prolínání. Různé teorie a školy herectví se zabývají objasňováním tohoto „prolínání“, jež může být jak hledáním rozdílu (duality), tak spojením (fúze), tj. organického vztahu mezi tělem a duchem. Většinou se potvrzuje spojení mezi pohybem a emocí, tak u LABANA: „Každá pohybová fráze, sebemenší změna těžiště, každé gesto uskutečněné jednou z částí těla odhaluje určitý rys našeho vnitřního života“ (1994: 46). M. ČECHOV užíval pojmu *psychologické gesto*, které má působit na tělesnou i mentální stránku herce, aby co nejlépe „vyryl“ obě strany téže mince. FELDENKRAIS na tomto vztahu založil svou praxi: pro něho je každá emoce v mozkové kůře spjata s určitou svalovou konfigurací či postojem, který má stejnou schopnost reprodukovat celkovou situaci jako smyslová, vegetativní či imaginativní činnost. JOUVER soudí, že je lepší hledat rytmus a dech textu a postavy, a postupně rekonstruovat její city způsobem podání textu, nežli se pouštět do tajuplných analýz psychologie postav.


Chápeme tedy, že úkolem mima, tanečnicka či herce je to, čemu LECOQ říká „přehrávání“, *obnovování hry (rejeu)*: „hraním obnovovat v našem těle skutečnost“. Skutečnost, která je v neustálém pohybu.

POLITICKÁ TRAGÉDIE


 Fr. *tragédie politique*, angl. *political tragedy*, něm. *politische Tragödie*, šp. *tragedia política*.

Tragédie, jež oživuje autentické historické události nebo takové, které jsou za autentické pokládány. Tragika je důsledkem rozhodnutí, k němuž je hrdina víceméně dohnán antagonistickými skupinami. Příklady politické tragédie: CORNEILLŮV *Horácius / Horace* a jeho *Cinna*, RACINŮV *Britannicus*, BÜCHNEROVA *Dantonova smrt / Dantons Tod*.


POLITICKÉ DIVADLO

 Fr. *théâtre politique*, angl. *political theatre*, něm. *politisches Theater*, šp. *teatro político*.

Chápeme-li politiku v etymologickém smyslu, je každé divadlo politické, neboť jeho protagonisté jsou součástí života obce, *polis*, či určité její skupiny. Pojem *politické divadlo* proto v přesnějším, užším smyslu označuje *agitku**, *lidové divadlo**, brechtovské a post-brechtovské *epické divadlo**, *dokumentární divadlo**, *masové divadlo** a BOALOVO politicko-terapeutické divadlo (1977). Společnou charakteristikou těchto žánrů je snaha prosadit vítězství určité teorie, společenského přesvědčení, filosofického záměru. Estetika je v těchto případech podřízena politickému boji, a to natolik, že divadelní forma téměř zaniká v ideologické debatě.

 Piscator, 1929; Fiebach, 1975; Miller J. G., 1977; Brauneck, 1982; Abirached, 1992.

POPIS

 Fr. *description*, angl. *description*, něm. *Beschreibung*, šp. *descripción*.

O divadle začínáme mluvit, až když se odehrálo; popis představení je možný jen z divákových vzpomínek nebo z dokumentů, které jsou nutně fragmentární: z režijních poznámek (které ovšem nejsou inscenací), schémat či fotografií (které fixují, „znehybňují“ divadelní událost) a konečně z audiovizuálních záznamů (které zavádějí vlastní montáž či „scénář“ původní události).

1/ Neurčitost pojmů a účelů

„Analýza“, „popis“, „interpretace“ představení či inscenace: terminologická nejistota, neurčitost prozrazuje nejistotu divadelní sémiologie, jejímž hlavním úkolem je uchopit smysl celku, spojení různorodých prvků (materiálů) v určitém čase a prostoru pro určité publikum. Je zřejmé, že tato práce nemůže začít, není-li předem *vydělen* minimální soubor informací o představení: ale jak takový výběr uspořádat, z čeho máme vycházet? Má to být přípravná fáze druhé etapy, interpretace? Nebo má být naopak už v aktu popisu postižena organizace smyslu? Je třeba rozlišovat mezi popisem a záznamem? A je takový popis skutečně nutně spojen s artikulovanou řečí, s jazykem? Je vůbec myslitelná „objektivní“ metoda, která by nebyla spojena se slovním popisem?

2/ Popis a záznam

Významové nuance mezi pojmy analýza, popis a záznam, notace nejsou jasné, protože analýza a záznam jsou si velice blízké. Těžko lze analyzovat bez záznamu, a naopak záznam není nikdy neutrální operace, jež by se nedotýkala smyslu – už sám záznam tíhne k interpretaci. Analýza (ať již jde o popis, či o záznam) bývá často považována za určité ochuzení představení, za redukci složité reality na zjednodušující schéma. Jde samozřejmě o transformaci, ale nemusí jít nutně o redukci: je to spíše jediný způsob postižení smyslu inscenace modelováním, vytvořením jakéhosi zmenšeného modelu. Redukce představení (inscenace) v procesu analýzy nebo záznamu není rázu technického, nýbrž teoretického. Nahrávací přístroje nebo záznamové techniky jsou snad zatím nedostatečné, to však samo o sobě není důvodem zjednodušení: sám záznam (či popis) totiž analyzovaný předmět transformuje. Zaznamenávat znamená provádět určitou selekci, přecházet od konkrétních jednotlivostí k abstrakci a teoreticky uchopit empirický objekt, jímž je představení předtím, než se stalo předmětem reflexe.

Můžeme však připustit, že existuje princip obecně platné metodologie popisu, tj. systém záznamu nebo metoda analýzy a čtení, které by bylo možné použít na jakýkoli divadelní jev? Abychom mohli odpovědět na tuto otázku, musíme bezprostředně odlišit analýzu, jež chce inscenaci zaznamenat, od té, jejímž cílem je tuto inscenaci slovně komentovat a interpretovat. Tím však opět zavádíme právě tu opozici záznam/interpretace, kterou je nutno zpochybnit. *Zaznamenat* představení/inscenaci znamená vybrat to, co je „hodné zaznamenání“ uvnitř určitého celkového smysluplného záměru, v rámci syntetického uchopení představení, či alespoň jeho části. Tak dospíváme k logickému kruhu: zaznamenáváme a popisujeme pouze to, co vnímáme jako „významné, hodné záznamu“, zaznamenáváme tedy to, co má jistou funkci a jistý smysl v rámci širšího a existujícího celku, co vytváří smysl inscenace.

3/ Popis a inscenace

Nemá-li se analýza utopit v popisu izolovaných znaků či v nestrukturovaném výřtu

použít
menší
výtvo
vlastn
mace
že ji
žséra
nu, n
ho v
označ
a její
prom
rosp.
rá př
prom
mace
anuly
dla.

4/ V


Pokol
a akt
tut, ž
V rún
ky do
ných
a hor
moky
rozal
danc
tity ko
upakt

nýbrž
jako s
kohan
namo
hledá
poutl
to a r
objas
přto
laxto
naco
Hokál
proce
kollka
kvotl
Hojas
vřak
řablz
řaluk


Potlesk v užším slova smyslu – tj. údery dlaní o dlaň – je velmi univerzální jev. Svědčí především o téměř fyzické reakci *diváka**, který po nucené nehybnosti uvolňuje svou energii. Potlesk má vždy fatickou funkci, neboť říká: „Přijímám a oceňuji vás.“ Je rovněž výrazem *popření**: „Rozbívám iluzi, abych vám mohl sdělit, že mi působíte potěšení, když ji vytváříte.“ Potlesk je otevřená setkání mezi divákem a umělcem, mimo rámec fikce.

Tleskat hercům je velmi dávný zvyk: staří Řekové dokonce předpokládali, že tato činnost má vlastního roztomilého bůžka, je muž dali jméno Krotos. V 17. století se tleskání rukama rozšířilo jako běžný jev po celé Evropě. V některých kulturách publikum vyjadřuje své uznání výkřiky či pískáním. Sporná zůstává otázka, zda se má tleskat během divadelního představení, tedy rozbít iluzi. Potlesk je skutečně určitý prvek odstupu (zcizení), zásah skutečnosti do umění. V dnešní době měšťanské publikum s oblibou tleská „svým“ hercům a jejich duchaplnostem, či dokonce dekoraci na začátku jednotlivých dějství, a často tak zasahuje při představeních bulvárního divadla nebo Comédie-Française, zatímco intelektuálnější a avantgardní publikum dává své nadšení najevo, až když spadne opona: nechce oceňovat jednotlivá herecká „čísla“ či inscenační efekty a děkuje všem umělcům dohromady po skončeném představení, i když příležitostně vyvolává herce, režiséra, scénografa, dokonce i autora – pokud se odváží vystoupit před publikem.

Potlesk je někdy doslova „inscenovaný“. V každé době si divadelní podnikatelé platili klaku, jejímž úkolem bylo strhnout publikum k potlesku. Příchody a odchody herců při děkování bývají nazkoušeny a rituál „děkovačky“ je tedy režírovaný, například herci při ní dál hrají své postavy, nebo si naopak připraví malé komické číslo (sporný způsob, jak strhnout smíšky na svou stranu).

 Poerschke, 1952; Goffman, 1974.


POTULNÝ KOMEDIANT

 Fr. *baladin*, angl. *mountebank*, *buffoon*, něm. *Quacksalber*, *Possenreisser*, šp. *saltimbanqui*.

Skupiny potulných komediantů kdysi křižovaly Evropu a na vyvýšeném pódiu předváděly lidovou zábavu. Potulní herci a „baviči“ – *mimi*, *histriones*, *ioculatores* – klauni, šašci, akrobati, kejklíři, ale někdy i zpěváci a básníci – vždycky existovali na okraji oficiálních divadel.


Francouzský termín „baladin“, který pochází z pozdně latinského slova *ballare*, tančit, původně znamenal divadelního tanečníka; dnes označuje *kejklíře** nebo cirkusáka, podobně jako český výraz komediant.


POULIČNÍ DIVADLO

 Fr. *théâtre de rue*, angl. *street theatre*, něm. *Strassentheater*, šp. *teatro de calle*.

Divadlo, které se odehrává mimo tradiční divadelní budovy: na ulici, na náměstí, na tržišti, v metru, na univerzitě atd. Opouštění divadelních budov odpovídá snaze vyjít vstříc obecnosti, které většinou do divadla nechodí, působit na ně společensko-politicky bezprostředně, spojit *kulturní působení, animaci** se společenským projevem a vstoupit do života obce jako jev, který je na pomezí mezi provokací a sousedským společenstvím. Pouliční divadlo bylo často zaměňováno s *agitkou** a s politickým divadlem (dvacátá a třicátá léta v Německu a v Sovětském svazu). Od sedmdesátých let dostalo ráz méně politický a je spíš estetického rázu.

Pouliční divadlo se rozvíjelo zejména v 60. letech (Bread and Puppet, Magic Circus, *happeningy** a akce pořádané odbory). Jedná se o jakýsi návrat k pramenům: v 6. století př. Kr. projížděl THESPIAS na voze athénskými tržišti, středověká *mysteria** se zase odehrávala před kostely a na náměstích. Pouliční divadlo se – paradoxně – snaží institucionalizovat, organizuje festivaly (např. festival *Úlomky / Éclats* pořádaný od osmdesátých let v Aurillacu), stává se součástí městského života jako tzv. *land art*, účastní se politiky renovace měst. Stále se však snaží zachovat věrnost svému původnímu poslání, jímž je proměna každodennosti.

 Agitka, divadlo účasti.

 Kirby, 1965; Boal, 1977; Barba, 1982; Obregon, 1983.

Patrice Pavis
Divadelní slovník
(Slovník divadelních pojmů)

Z francouzského originálu Dictionnaire du Théâtre, 1996,
přeložila Daniela Jobertová.

Odborní konzultanti překladu prof. PhDr. Jan Císař a prof. Jaroslav Vostrý.

Revize překladu a redakce Jana Patočková.

Redakční spolupráce Marie Reslová.

Jazyková korektura PhDr. Stanislava Mazáčová.

Rejstřík zpracovala Zdeňka Benešová.

Bibliografii upravila a doplnila Jarmila Svobodová.

Návrh obálky a úprava původní typografie Václav Sokol.

Vydání první, Praha 2003.

Vydal Divadelní ústav, Celetná 17, 110 00 Praha 1, jako svou 517. publikaci.

Sazba Robert Konopásek, Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze.

Tisk ERMAT Praha.

Doporučená cena 400,- Kč.

ISBN 80-7008-157-0