

**divadlo
v průsečíku
reflexe**

**antologie
současné
polské
divadelní
teorie**

**antologie
současné
polské
divadelní
teorie**

ed. Jan Roubal

Institut umění – Divadelní ústav
Praha 2018



**divadlo
v průsečíku
reflexe**

© Institut umění – Divadelní ústav, 2018

© Wojciech Baluch, Mariusz Bartosiak, Zygmunt Bauman,
Wojciech Dudzik, Jan Hynnar, Mirosław Kocur, Leszek Kolankiewicz,
Dariusz Kosiński, Tadeusz Kowzan, Anna Krajewska, Tomasz Kubikowski,
Krzysztof Pleśniarowicz, Zbigniew Raszewski, Dobrochna Ratajczakowa,
Grzegorz Sinko, Małgorzata Sugiera, Sławomir Świontek, Eleonora
Udalska, Ewa Wąchocka, Andrzej Wirth, 2018

Irena Sławińska © Wydawnictwo Naukowe PWN SA, Warszawa 2018.

Published by arrangement with Polish Scientific Publishers PWN

© Jan Roubal – dědicové, 2018

Translation © Michala Benešová, Jan Hynnar, Pavel Peč, Jana Pilátová,
Jan Roubal, Jan Šotkovský, Jiří Vondráček, 2018

Typography © Honza Petružela, 2018

Vydání publikace je podpořeno Ministerstvem kultury ČR formou
institucionální podpory na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné
organizace. Publikace vznikla v rámci výzkumné činnosti
Institutu umění – Divadelního ústavu.

ISBN 978-80-7008-403-8

obsah

Jan Hynnar * Místo předmluvy 9

K PŘEDMĚTU A DISCIPLÍNÁM TEATROLOGIE

divadlo dnes – jeho smysl, definice a tendence

Zygmunt Bauman * O místě divadla v postmoderním umění 15

Krzysztof Pleśniarowicz * Prostory deziluze. Současné modely
divadelního díla 29

Dariusz Kosiński * Divadlo 21. století – k jeho novým definicím 43

divadlo a podívaná, představení a inscenace

Zbigniew Raszewski * Divadlo ve světě podívaných
Devadesát jedna dopisů o povaze divadla 59

Sławomir Świontek * Divadlo jako podívaná 101

Grzegorz Sinko * Dílo, nebo proces? Literatura – scéna – kritika 115

Andrzej Wirth * Překročit Benjamina. Performativní umělecké
dílo a jeho odolnost vůči reprodukovatelnosti 133

Mariusz Bartosiak * Divadelní událost 143

k divadelní historiografii

Sławomir Świontek * Teatologie teatrologie 171

Dobrochna Ratajczakowa * O lineární a nelineární
historické naraci 181

Mirosław Kocur * Performativní umění středověkých farníků
Performativní obrat v historických vědách 203

Dariusz Kosiński * Vstupní úvahy 225

k dramatologii

Irena Sławińska * Čtení dramatu 245

Dobrochna Ratajczakowa * Teatrologie a dramaturgie 269

Anna Krajewska * Narativní a dramatické pojetí prostoru
v dramatu 20. století 281

k divadelní kritice

- Eleonora Udalska * Dějiny divadla z hlediska divadelní kritiky
Divadelní kritika z hlediska dějin divadla 297

K NĚKTERÝM TEATROLOGICKÝM STRATEGIÍM A METODÁM

k sémiotice divadla

- Tadeusz Kowzan * Znak a divadlo 313
Ewa Wąchocka * Sémiotika divadla včera a dnes 335

k fenomenologii divadla

- Tomasz Kubikowski * Fenomenologický model divadla 353

ke kognitivnímu přístupu k divadlu

- Wojciech Baluch * Metafora v procesu vytváření jevištní postavy 377
* Divadelní a mentální scéna
Proces interpretace v kognitivním pojetí 393

k genderovému přístupu k divadlu

- Małgorzata Sugiera * Tělo a pohlaví na jevišti (Několik poznámek
o těle proměněném ve znak a pokusech
o jeho odkouzlení) 421

k divadelní antropologii

- Leszek Kolankiewicz * Úvod k antropologii podívaných 445
Wojciech Dudzik * „Svět vzhůru nohama“ – Jaký to má vše smysl? 479

k performatice

- Tomasz Kubikowski * A co je to vlastně performance? 501
Małgorzata Sugiera * Performativy, performance
a texty pro divadlo 523

- autoři v antologii 563
jmenný rejstřík 571
ediční, redakční a vydavatelská poznámka 581

Mariusz Bartosiak

Divadelní událost

(2013)

Zdarzenie teatralne [čtvrtá kapitola knihy]. In Týž. *Za pośrednictwem osób działających: Preliminaria kognitywnej antropologii teatru*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2013, s. 73–85.

Dynamiczny model zdarzenia teatralnego [druhá část páté kapitoly *Dynamika zdarzenia i doświadczenia teatralnego*]. In Op. cit., s. 101–108.

přeložil Jan Roubal

1. Základní aspekty divadelní praxe

Termíny „divadlo“ a „divadelní“ mají v současné kultuře více významů,¹ z nichž pouze jeden se vztahuje k představení chápanému jako divadelní umělecké dílo nebo k samému divadelnímu umění. V námi zvolené perspektivě se zdají klíčové čtyři významy (aspekty) projevující se ve vzájemné korelaci, v dynamické interakci: „divadlo jako umění“, „divadlo jako médium“, „divadlo jako vehikulum“ a „divadlo jako zábava“.

První aspekt se pojí s jedním ze tří doslovných významů termínu „divadlo“ a je nejrozšířenější. V přísném chápání je distinktivním rysem divadelního umění přítomnost živého člověka-herce, jenž v přítomnosti člověka-diváka vytváří jinou než faktickou skutečnost, a to pro oba dva. Divadlo je v tomto významu „druhem podívané, lišícím se od jiných podívaných vědomým a záměrným výtvořem, realizovaným lidmi nazývanými herci [...], kteří v přítomnosti jiných lidí – diváků – vykonávají činnosti nazývané scénickou hrou“.² Konstitutivními jsou pro divadlo: 1) spolupřítomnost herce a diváka; a 2) jednotu času kreace a času recepcce.

Druhý význam je průměrem, který v podstatě označuje paradivadelní praktiky. S „divadlem jako médiem“ souvisí každá společenská praktika, k jejíž charakterizaci se využívá metafora hraní role (nejčastěji společenské) a představení. S tímto významem je spojována rovněž teatralizace veřejného života. Zásadní rozdíl spočívá v cíli provádění takových aktivit a v postoji jejich účastníků. V „divadle jako umění“ jde o výrazné dělení na herce a diváky, jehož si jsou všichni účastníci plně vědomi a jež také tvoří základ existence divadelních konvencí. Díky tomu je možná existence divadelní fikce, která je bezprostředním cílem a uměleckým

1 V této kapitole využívám některá zjištění svého dřívějšího zpracování problému; srov. BARTOSIAK, Mariusz. Teatr jako medium komunikacji (między)kulturowej – antropologiczne możliwości i ograniczenia. In *(Kon)teksty kultury medialnej: Analizy i interpretacje*, t. I–II. Ed. Marek Sokołowski. Olsztyn: Algraf, 2007, s. 123–132.

2 ŚWIONTEK, Sławomir. *Sławomira Świonka dwanaście wykładów z wprowadzenia do wiedzy o teatrze: Zapis wykładów wygłoszonych dla studentów I roku kulturoznawstwa*. Eds. Leszek Karczewski, Irena Lewkowicz, Maja Wójcik. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2003, s. 36.

výsledkem hereckého úsilí i předmětem estetického zájmu diváků. V „divadle společenského života“ si naproti tomu diváci ani herci nemusí být svých pozic vědomi a vzájemná jednání a reakce mohou brát doslovně. Tím, čím se ovšem nejvýrazněji odlišuje „médiu“ od divadelního „umění“, je bezprostřední cíl vykonávaného jednání. V „divadle světa“ je hlavním cílem skutečné vytvoření nové společenské situace bez prostřednictví umělecké fikce; v tomto případě jsou rozhodnutí („herců“ i „diváků“) skutečnou životní volbou.

S „divadlem jako vehikulem“ se setkáváme tehdy, když charakteristické prostředky hereckého umění a divadla bezprostředně slouží vnitřnímu rozvoji „jednajícího“.³ Ani zde neexistuje výrazné dělení na herce a diváky, všichni jsou účastníky stejné reálné události, jež se odehrává uvnitř těla i myslí a bezprostředně se společenským životem nespojí. V podstatě jde o paraituální nebo rituální praktiku se všemi důsledky tohoto faktu. Podobně jako v předchozím případě je i zde cílem bezprostřední vliv na skutečnost, ovšem zde – na individuální vnitřní skutečnost. Zároveň se tu setkáváme s hraním rolí svého druhu a vytvářením nové skutečnosti.

Čtvrtý aspekt se týká situací, v nichž nedochází ani k vnitřní proměně performerů, ani k změně společenských reálií, ale ani k estetické zkušenosti, a jediným efektem jejich působení je příjemný pocit při provádění nebo sledování toho, co by bylo možné charakterizovat jako prožitek interpretačního, výkonného umění. Každá z tří popisovaných divadelních praktik se stává zábavou, pokud nerealizuje svůj základní cíl. Divadlo může být (a velmi často i je) praktikováno právě jako zábava, která poskytuje divákům emocionálně příjemné potěšení, které není intencionálně propojeno s žádnou hlubší, axiologicky zabarvenou zkušeností. Paradivadlem a současně paradigmatickým analogonem „divadla jako zábavy“ je například cirkusové představení. V takto chápaném divadle je cílem nadšení, vytržení nebo údiv a s tím spojená satisfakce a prožitek libosti.

3 GROTOWSKI, Jerzy. Od divadelního souboru k umění jako vehikulu. Přel. Jana Pilátová. *Svět a divadlo* 7, 1996, č. 6, s. 131–134. BROOK, Peter. Grotowski, umění jako vehikulum. Přel. Jana Pilátová. *Svět a divadlo* 7, 1996, č. 6, s. 129–131.

2. Konvence a komunikace

Základní, byť ne jedinou uměleckou látkou či materiálem divadelního umění je tělo herce a jeho psychomotorické možnosti. Divadlo má tedy z podstaty všechny vlastnosti, jimiž disponuje člověk. Zároveň však sdílí i všechna jeho omezení. Ve světě umění jde o výjimečnou situaci, poněvadž v divadle je jedinou nezbytnou látkou potřebnou k vytvoření uměleckého díla sám tvůrce. Je také jedinou oblastí, v níž je k samé existenci uměleckého díla nutná nezprostředkovaná přítomnost jeho vnímatele. A proto možnosti i meze divadla spočívají ve stejné míře na faktické a v konkrétním místě a času efektivně dostupné znalosti, citlivosti a psychofyzické a percepční dovednosti jak herce, tak diváka (i když u obou v různých proporcích). Zároveň je divadlo uměním nejsilněji antropologicky a společensky založeným, nelze je realizovat bez aktivní přítomnosti nejméně dvou navzájem komunikujících osob. Je jak Herakleitova řeka, nelze do ní vstoupit dvakrát – ale jen jedinkrát. Z tohoto elementárního a současně velmi obecného faktu vyplývá řada zvláštních důsledků.

První konsekvencí prchavého charakteru divadelního představení je nutnost existence ve vědomí společnosti relativně zakořeněné divadelní konvence. Ta musí být tak zřetelná, tedy do takové míry pro vnímatele očividná, aby mohla okamžitě odkazovat na představovaný svět, poněvadž čas jejího působení (čas trvání představení) je poměrně krátký. Divadelní konvence v porovnání s konvencemi fungujícími v jiných oblastech umění, musí být mnohem pevněji zakotvena v společenském kulturním povědomí. To způsobuje, že je relativně účinnější, protože je zřejmější a hlouběji založená. Zároveň ovšem méně podléhá společenským proměnám, neboť každá její změna potřebuje více času i energie nezbytných k tomu, aby se v dané kultuře stabilizovala, a tím dosáhla společenské účinnosti. Nejen to, musí udržovat těsné a pevné svazky s lokální kulturou (přičemž lokálnost je funkcí škály – tj. v závislosti na samém divadle může mít různý dosah), protože představení musí být čitelné v konkrétním místě a čase a pro konkrétní komunitu.

Jde o problém, který formuloval již Aristoteles v podobě koncepce pravděpodobnosti. Žádné drama ani představení nejsou ve své úplnosti zcela pravděpodobné, to je vždy jedi- ně pro konkrétní kruh vnímatelů, jenž je očividným způsobem ohraničen kulturní podmíněností, mimo jiné časově i geograficky. Divadelní pravděpodobnost je stupňovatelná. Představení, v nichž určité uspořádání myšlení, řeči a jednání dramatických postav zabírá dostatečně široký rozsah na škále od individuálního po obecné, jsou v různém stupni pravděpodobná, to znamená čitelná a účinná pro diváky pocházející z rozmanitých kultur, disponující rozličným kulturním povědomím a různou mírou sebeuvědomění. Jde o základní rozměry škály pravděpodobnosti chápané v kategoriích efektivity divadelní konvence.

Divadlo ve svém celku disponuje jistými konvenčními znaky, formovanými hlavními zdroji divadelní tradice, jež jsou pro vnímatele pocházející z různých kultur relativně průhledné. Je zajímavé, že jde zpravidla o znaky velmi silně konvencionalizované v rámci vlastní kultury (např. některá gesta a jejich sekvence v japonském divadle nó, v indickém tanci Odissi nebo balijském Gambu).⁴ Každé představení, nebo dokonce celek sekvencí scénického jednání jedné postavy (jednoho herce), se samozřejmě skládá nejen ze separovatelných znaků, ale především z kontinuální, psychofyzické aktivity, která je determinována celou dosavadní existencí herce v určitém kulturním a společenském prostředí. Tento fakt způsobuje, že konvencionalizaci podléhají dokonce i ty nejdrobnější formy chování a reakcí, jež mohou být sdíleny jedi- ně příslušníky dané společnosti – proto mohou být důsledky jejich konvencionalizace celkově průhledné. Většina takových forem tvoří percepční pozadí předváděných jednání, která se jako taková vydělují díky tomu, že vlastně byla konvencionalně uznána za antropologicky i divadelně významná. Tento rozměr konvence souvisí na jedné

4 Srov. BARBA, Eugenio – SAVARESE, Nicola. *Slovník divadelní antropologie: o skrytém umění herců*. Přel. Jan Hančil, Dana Kalvodová, Jitka Sloupová, Nina Vangeli. Praha: Divadelní ústav – Nakladatelství Lidové noviny, 2000. 285 s.

straně s kulturními, estetickými, epistemologickými i metafyzickými kódy, na druhé straně pak s faktickou psychofyzickou konstitucí herce i diváka. Jisté typy aktivity byly vytržebny cvičením, jiné nikoli; jedny byly uznány a považovány za hodny dalšího rozvíjení a zdokonalování, jiné ne. A to jak ve společenském, tak individuálním rozměru. Oba aspekty zajišťují divadlu jisté možnosti, ale určují i jisté meze.

První souvisejí s maximalizací společenské účinnosti divadelního představení, jež sice nezahrnuje celé kontinuum existence, ale reprezentuje to, co v tomto kontinuu bylo uznáno za antropologicky podstatné a současně bylo v divadelním zde-nyní fakticky provedeno prostřednictvím reprezentanta společnosti, „jednoho z nás“. Samozřejmě rozsah takto chápané účinnosti může být velmi různý v závislosti na univerzálnosti složek reprezentace. Některá lokálně plně účinná scénická jednání jsou celkově nečitelná pro vnímatele z jiných kulturních oblastí, jiná naproti tomu obsahují (protože nelze očekávat zcela dokonalou transkulturnost) složky obecně rozpoznávané a dekodovatelné. Znamení- tý příklad poskytují některé *katy* divadla nó nebo – v antropologii divadla již málem příslovečně – v této konvenci gesto přiložení dlaně k očím, obecně dekodované jako znak utírání slz sugerující pláč.⁵ Jiný, složitější příklad nabízejí některé pohybové sekvence z indické tradice Odissi, jež označují dojmavou lásku Krišny nebo neotřesitelnou rozhodnost Ramovu, jež si dokonce i ve svých improvizovaných verzích zachovává výbornou čitelnost a očividnost.

Naproti tomu ohraničování souvisí bezprostředně s tím, že pouze určité typy aktivity jsou v dané konvenci formovány jako antropologicky a esteticky podstatné. Jiné, přitom možná stejně antropologicky důležité, zůstávají v pozadí, přestože v jiné tradici by mohly být prezentovány v prvním plánu. Mimoto každé již vydělené jednání musí fungovat na určitém antropologicky dynamickém pozadí, které představuje bezprostřední, kvalitativní i událostní kontext, poněvadž jenom tehdy může být rozeznáno jako nositel významu. Příklad takového konvenčně vyděleného typu aktivity, představující

5 Op. cit., s. 257.

prvoplánově významnou dramatickou událost, je pro divadlo nó specifická vnitřní proměna protagonisty (*shite*), pro niž jsou bezprostředním dynamickým kontextem jednání, jež obecně nejsou spojována s nutností proměny. Nejen to, vždyť právě jednání vytvářející kontext pro kulminační událost v nó jsou v jiných tradicích, například v evropské, vnímány jako prvoplánové. Konvence nó prikazuje, aby protagonista v té chvíli představení opustil pole hry, a tedy zmizel ze scénického zde-nyní, což představuje v měřítku obecně známého divadla unikátní teatralizaci nesdělitelnosti a celkové ojedinečnosti takové zkušenosti. Samozřejmě to souvisí s typy životní aktivity a sdílenými poznávacími vzorci, které jsou v japonské kultuře, a obzvláště v buddhistické tradici, jež je přirozeným kontextem konvence nó, preferovány. Hranice tohoto postupu souvisí s celkovým vřazováním do estetického a současně existenciálního pozadí všech ostatních jednání a kvalit, aby nerozptylovaly pozornost svou fenomenální výrazností. Dochází k překladu do preferovaných psychomotorických a percepčních vzorců, které – jak se zdá – představují nejdůležitější vymezení divadelní konvence, neboť jsou vnímány jako nejočividnější složka existence a její reprezentace v dané kultuře, přičemž současně ztrácejí tento rys pro představitele jiných tradic.

Tradiční divadelní představení je tedy plně účinné jediné pro vnímatele divadelně vychované v kultuře, která zformovala konvence užívané v představení. Sama efektivnost představení je skalární povahy, a to jak v mezikulturním rozměru, tak i pro domácí publikum. Pokud bychom problém formulovali poněkud jednodušeji, zahrnuje účinnost divadelního komunikátu nejen vědomě rozpoznávané výrazné obsahy, formy a významy, ale také periferně vnímané psychomotorické vzorce, které jsou akceptovány vnímatelem předreflexivním způsobem, v přímém vztahu ke složkám jeho vlastní psychomotorické soustavy zformované každodenním životem.

V současné divadelní praxi jsou podnikány pokusy na jedné straně o překonávání ohraničení vytyčovaných původními konvencionalizovanými divadelními tradicemi, na druhé o využívání jejich antropologického i estetického potenciálu.

3. Médium a vehikulum

Divadlo jako médium

Jedním ze způsobů jak vyprostit divadelní komunikaci z „pas-ti kultur“ je praxe „třetího divadla“, s níž přichází Eugenio Barba a jeho Mezinárodní škola divadelní antropologie (*International School of Theatre Anthropology*). Podstata „třetího divadla“ spočívá podle Barby v „autonomním konstruování významu, který nezná hranice připisované našemu řemeslu okolní kulturou“.⁶ Jedním z geneticky podstatných prvků této podoby divadla je „kulturní barter“, v němž divadlo slouží zpočátku jako médium mezikulturní komunikace a informační výměny týkající se v krajních případech, například při absenci jazykové komunikace, dokonce i každodenních a existenčních záležitostí. Časem výměna zahrnuje také vzorce jednání, obsažené kupříkladu v obřadném chování podstatném pro dané společenství, a touto cestou předávané hodnoty. Jde o paradivadelní aktivitu, jež může chvílemi dosahovat složitosti vlastní divadlu jako umění. Během barterových výměn „se *mikrokultura* jedné skupiny (nebo jednotlivce) setkává s *mikrokulturou* druhou. Toto setkání je realizováno prostřednictvím výměny představení“, traktovaných jako „kulturní výtvoř“.⁷ Nejpodstatnější v aktivní „barterové kultuře“ je efektivnost plánovaných činností pro všechny účastníky setkání. Obě skupiny (ta, která přijela, a místní) se vzájemně obdarovávají paradivadelními aktivitami, jejichž účinnost se osvědčila v konkrétních kulturách. Během výměny dochází k specifickému ověřování toho, jaké prvky si udržují svou antropologickou a estetickou efektivnost i pro vnímatele formované jinou tradicí. Výsledkem podnikání výprav a uskutečňování „kulturního barteru“ je soubor kulturně heterogenních, ovšem divadelně účinných prostředků mezikulturní komunikace, na niž se podílejí prvky zahrnující všechny divadelní kódy (písně, melodie, zvuky, gesta, jednání, prvky líčení, kostýmů, rekvizit

6 WATSON, Ian. *Towards a Third Theatre: Eugenio Barba and the Odin Teatret*. London – New York: Routledge, 1996, s. 20.

7 Op. cit., s. 25.

i scénografie). Přesto jsou podstatným plodem těchto výprav také elementy tradičních hereckých technik, originální obrazy i příběhy, ovšem přirozeně ne všechny (jejich sumou se obírá etnologie), ale pouze ty, jež během výpravy prokázaly svou mezikulturní účinnost.

V rámci „třetího divadla“ vznikají také představení již uměleckého charakteru. Takové představení je komponováno z kulturně heterogenních prvků, jež byly shromážděny během paradivadelních expedic i mezikulturních setkání. Činnost Barbova Odin Teatru představuje v tomto ohledu přímo ukázkový příklad. Samozřejmě platí, že ne všechna setkání a výpravy musejí mít cestovatelskou povahu, může jít i o barterová setkání s minulými kulturami. Příkladem takového barteru i jeho výsledků jsou například některá představení Divadelní společnosti „Gardzienice“ (Stowarzyszenie Teatralne „Gardzienice“), v nichž byly podnikány pokusy o revitalizaci archaických paradivadelních praktik, jejichž stopy byly nalezeny v Řecku. Ovšem nejznámějším příkladem „třetího divadla“ jsou některé inscenace Petera Brooka, zvláště jeho *Mahábhárata* nebo *Tierno Bokar*, na nichž se podíleli i herci vycpaní v rozdílných divadelních tradicích.

„Třetí divadlo“ tudíž usiluje o vytvoření divadelní praxe na základech heterogenních, leč mezikulturně účinných prostředků. Jeho nadřazeným, stěžejním cílem je hledat pomocí divadla univerzální kulturní vzorce, tedy takové, které lze zapojit do teatralizace společenských jednání uskutečňujících univerzální lidské hodnoty. Takové divadlo má rovněž infra-kulturní parametry, spočívající především ve stálé problematizaci, reinterpetaci i ověřování performativní účinnosti některých komponentů kultury.⁸ V tomto případě lze také hovořit o vnitrokulturním dialogu, tj. dialogu mezi subkulturami vyznačujícími se určitými konvencemi nebo konvencionalizovanými sférami jedné kultury (např. kultura „nizká“ versus „vysoká“, „populární“ versus „elitářská“, „alternativní“ versus „institucionální“, „tradiční“ versus „avantgardní“).

8 Srov. WEBER, Samuel M. *Teatralność jako medium*. Přel. Jan Burzyński. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2009. 448 s. – Originál: *Tyż. Theatricality as Medium*. New York: Fordham University Press, 2004. 408 s.

Divadlo jako vehikulum

Jiná cesta k překonání mezi divadelní komunikace je v současné kultuře spojována s praxí divadelní laboratoře, konkrétně s činností Jerzyho Grotowského. Výchozím hlediskem je v tomto případě idea „chudého divadla“ a „nahého herce“. Ve svém „novém zákonu divadla“ Grotowski ohlašuje radikální obrat směrem k tomu, co je pro divadlo esenciální a nezbytné, k jevištní přítomnosti člověka-herce tváří v tvář člověku-divákovi jako svědku této přítomnosti. Podstatným zdrojem divadla je herec a pouze ty aspekty kultury společenských vztahů, které vytvářejí jeho individuální historii a s ní související jeho psychofyzickou i duševní konstituci. Neboli: zdrojem divadla je *aktivní člověčenství* herce, jež se může projevit v podobě „celkového aktu“, svébytného sebeobětování herce. Proto je pro znovuzískání divadelní komunikovatelnosti klíčové formování samého herce. Aby se ovšem mohl stát všestranným profesionálem, musí se nejprve stát „úplným člověkem“. Umění se tak odsouvá do druhého plánu. Tento projekt vedl ve svých důsledcích k paradivadelním praktikám, k „divadlu jako vehikulu“.⁹

Praktikování „divadla jako vehikulu“ se soustředí na hledání takových tradičních hereckých technik a divadelních prostředků, které slouží bezprostředně vnitřnímu rozvoji herce-člověka. Jejich spektakulární i estetický aspekt je druhou záležitostí. Jsou totiž celkově podřízeny vnitřním proměnám aspiranta, jeho „niterné akci“, líčené spíše v kategoriích vnitřně energických než estetických kvalit.¹⁰ Ty jsou proto izolovány od společenského kulturního kontextu individuálními rituály a individuálními rity. Herec v nich komunikuje prostřednictvím svého těla a představivosti sám se

9 GROTOWSKI Jerzy. K chudému divadlu. In *Tyż. Tęty – Teatr Laboratorium*, sv. II. Přel. Jana Pilátová. Praha: Pražské kulturní středisko, 1990, s. 31–43. *Tyż. Tęty z lat 1965–1969: Wybór*. Eds. Janusz Degler, Zbigniew Osiński. 3. vyd. Wrocław: Wiedza o kulturze, 1999, s. 22–23.

10 GROTOWSKI, J. Op. cit. 1996. RICHARDS, Thomas. *Punkt graniczny przedstawienia* [rozhovor vedla Lisa Wolford]. Přel. Artur Pzybysławski. Wrocław: Ośrodek Badań i Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturalnych, 2004. 94 s.

sebou, se svým jástvím tak, aby dosáhl plného sebepoznání a sebeuvědomění. Hlavním cílem tohoto projektu je praktická verifikace tradičních písní a obřadních aktivit vzhledem k jejich antropologické účinnosti v propojování vnitřního procesu, chápaného v kategoriích vzájemné závislosti a rovnocennosti psychomotorických impulzů, představ i hodnot, s vnější, paradivadelní aktivitou těla. Jinými slovy jde o celkovou shodu mysli, mluvy i jednání, optimální uvědomění a v jistém smyslu také o kontrolu nad tělem, představivostí i emocemi traktovanými jako jednota, což vytváří v tomto pojetí základ naplněného člověčenství,¹¹ a tedy také základ hereckého umění – základ, nikoli ještě herecké umění samo. Trénink, zahrnující formování specificky lidských kompetencí, může být završen kompetencí performerů – tedy opět ne herce –, což znamená zároveň více i méně: více v rozměru etickém, již méně v estetickém.

„Performer – s velkým písmenem – je člověk činu. Ne člověkem, který hraje jiného. Je to tanečník, kněz, bojovník; netýká se ho dělení umění do druhů. Rituál je performance, završená akce, akt. Zvrhlý rituál je spektaklem.“¹²

Výzkumy tohoto typu vede v Pontedere Thomas Richards, žák i dědic Grotowského. Již řadu let paralelně probíhá projekt *Most (Project The Bridge: Developing Theatre Arts)*, v jehož rámci se připravují divadelní představení vystavěná již s využitím materiálu nahromaděného v úsilí o „divadlo jako vehikulum“, a to herci, kteří již dosáhli performativní kompetence v přesném významu toho slova. *Most* je tedy praktikou již přísně divadelní, jejímž charakteristickým rysem je scénická prezentace osobně verifikovaných (ne pouze takto v kulturní tradici označovaných) antropologických vzorců, jejichž bezprostředním a aktivním svědkem je divák.

„Třetí divadlo“ i *Most* mají za cíl dovést praktikování divadla k relativní nezávislosti na v jednotlivých kulturách

11 Srov. v tomto kontextu úvahy Jacka Wachowského na téma vnitřního komunikačně-poznávací performance. WACHOWSKI, Jacek. *Poznanie i komunikowanie*. Poznań: Ośrodek Badania Rynku Sztuki Współczesnej, 2005, s. 153–200.

12 GROTOWSKI, Jerzy. *Performer*. Přel. Jana Pilátová. *Svět a divadlo* 9, 1999, č. 3, s. 101.

dominantních kulturních i antropologických vzorcích. Přitom je však neničí ani neznevažují. Zbavují je pouze jejich dominantní pozice v divadelní praxi a přitom navrhují vzorce alternativní. „Třetí divadlo“ vysouvá do popředí v praktikování „barteru“ již ověřenou společenskou účinnost používaných prostředků. Naproti tomu *Most* koncentruje pozornost především na osobně ověřenou účinnost hercem proponovaného scénického jednání. Obě metody získávají v současném divadle stále větší popularitu a obohacují svým způsobem tradiční repertoár komunikačních možností divadla. To ovšem neznamená, že se podaří překonat všechna omezení – nadále existují, jen méně překázejí.

Jak paradivadelní praxe „divadla jako média“, tak i „divadla jako vehikulu“ podléhají v současném divadle částečně konvencionalizaci, a tím se svým způsobem stávají integrálními součástmi jednotlivých interpretačních stylů, tradic i vzorů. Podle Eriky Fischer-Lichte je „ideou spočívající v základech mezikulturních trendů světového divadla to, že cesta neustálé mediace mezi kulturami vede postupně i k vytvoření světové kultury, na níž se různé kultury nebudou pouze podílet, ale která také ochrání unikátní charakter každé kultury, aniž by ji sobě podřídila“.¹³

Možnosti i hranice divadelní komunikace, probírané z antropologického hlediska, ovšem naznačují, že máme spíše očekávat množství relativně mezikulturních divadelních jazyků, jež budou mezi sebou jen částečně překladatelné než jeden zcela univerzální. Zdá se, že jedině tehdy bude možné uniknout uskutečnění „ideje unifikované kultury jednoho světa, v níž jsou nivelizovány všechny rozdíly“, a vůči níž stojí „koncepte světové kultury“ Eriky Fischer-Lichte v radikální opozici.

4. Cíle a hodnoty

Divadelní zkušenost je údělem všech účastníků divadelní události, zahrnuje tedy jak herce (interpretu), tak i diváky.

13 FISCHER-LICHTE, Erika. Interculturalism in Contemporary Theatre. In *The Intercultural Performance Reader*. Ed. Patrice Pavis. London – New York: Routledge, 1996, s. 38.

Očividně má jiný charakter i průběh pro prvně jmenované a jiný pro ty druhé, což bezprostředně plyne z jejich jiného způsobu bytí a různé aktivity. Jestliže ovšem divadlo, jak tvrdil Grotowski, je jejich setkáním, setkáním všech lidí především i díky jejich přijetí různých společenských rolí (herců a diváků), pak se zdá, že jejich rozmanité zkušenosti by měly mít i něco společného. Samozřejmě je spojuje skutečnost přítomnosti na stejném místě ve stejném čase, ale to vytváří pouze základ, *conditio sine qua non* toho, co je faktickým cílem jejich setkání. Tím je, vedle samého setkání – jež ovšem přese vše může představovat cíl sám o sobě, vždyť spolupřítomnost může být také jistou hodnotou – realizace ještě jiných hodnot provázaných s tím, co překračuje samu fyzickou přítomnost na stejném místě a ve stejném čase a co vyplývá z podstaty divadelní události, z tohoto svébytného antropologického experimentu, jak divadelní situaci charakterizuje (ještě v roce 1948) Helmuth Plessner.¹⁴

Každá z oněch čtyř praktik slouží uskutečnění sobě vlastních cílů a hodnot. V přísně estetickém přístupu je problém provázanosti zkušenosti a hodnocení předmětem živých diskusí. Pro část badatelů (především pro ty, kteří rozvíjejí naturalistické, empirické, psychologické a fenomenologické přístupy) není toto propojení předmětem žádných pochyb. Jiní (konkrétně ti, kteří přijímají institucionální nebo analytickou perspektivu) ho vystavují kritice, problematický je pro ně již vztah mezi specificky estetickým prožitkem a specificky estetickým hodnocením, přesto nikdo z nich nezpochybňuje propojení mezi obecně (existenciálně nebo antropologicky) chápanou uměleckou zkušeností a jejím hodnocením.¹⁵ V antropologické perspektivě, kterou zde přijímáme, přítomnost (vyžadující definici) představuje zkušenost svého druhu a její teleologický (rovněž *ex definitione*) charakter otevírá (ne pouze přísně estetický) axiologický rozměr o více aspektech.

14 PLESSNER, Helmuth. K antropologii herce. Přel. Miroslav Petříček. *Disk*, 2008, č. 24, s. 21–28.

15 Srov. na toto téma syntetizující přehled názorů: DZIEMIDOK, Bohdan. *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2009, s. 261–287.

„Divadlo jako umění“ staví na první místo estetické hodnoty. „Divadlo jako médium“ slouží hodnotám ze společensko-politické sféry (rovnost, spravedlnost, svoboda apod.). „Divadlo jako vehikulum“ směřuje k takovým hodnotám jako seberealizace, sebeuvědomění, sebezpoznání atp., které je možné označit za epistemologické hodnoty. A konečně „divadlo jako zábava“ slouží realizaci široce chápaných ludických hodnot (potěšení, zábavy aj.).¹⁶

5. Divadelní zkušenost

Všechny čtyři aspekty tvoří dynamický korelační prostor složité divadelní zkušenosti. Ve své „čisté“ podobě se objevují velmi zřídka (nebo, přijmeme-li restriktivní definici divadla, vůbec). Skutečné divadelní zkušenosti jsou v podstatě dynamickým souborem všech čtyř postulovaných rozměrů. To znamená, že v případě skutečné divadelní zkušenosti máme co do činění nejčastěji se všemi čtyřmi aspekty divadelní události, ovšem ve velmi různých a proměnlivých proporcích. Dynamika divadelní události směřuje k podobně axiologické komplikovanosti skutečné divadelní zkušenosti způsobující, že v reálné divadelní situaci můžeme zakoušet současnou i v čase proměnlivou aktualizaci rozličných typů hodnot v jejich různé naplněnosti a subjektivní hierarchizaci. Každá divadelní zkušenost je tedy zároveň ve své axiologické složitosti výjimečná a neopakovatelná.

U každé z těchto čtyř divadelních praktik lze hovořit vždy o konkrétní, divadelněkomunikační situaci. Specifičnost divadla způsobuje, že mezi herci a diváky dochází k vzájemné zpětné interakci, jež se vyznačuje nejen silnými intelektuálními obsahy (byť se právě na ně nejčastěji obrací vědomá pozornost), ale především výrazně méně uvědomovanou realizací psychomotorických vzorců. Na druhé straně, jak podtrhuje Roman Ingarden, estetický předmět jako výsledek takové interakce má prchavý a pouze mentální charakter,

16 Srov. v tomto kontextu v podstatě shodné sociologické zkoumání funkcí divadla i potřeb diváků: ZIMNICA-KUZIOŁA, Emilia. *Światła na widownię: Socjologiczne studium publiczności teatralnej*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2003, s. 130–140.

tedy čistě intencionální existenční status. Ingardenova zjištění se týkají především scénické realizace dramatického díla a vědomých konkretizačních procesů. Tělesná scénická přítomnost herce představuje v jeho modelu až druhořadý problém. Hercovo tělo a jeho jevištní aktivita vytvářejí schematické aspekty věcí, jevů a procesů, které pro svou předmětnou existenci vyžadují akt divácké konkretizace.¹⁷

Derrida při úvahách o problému reprezentace v divadle tvrdí, že se divadlo plně uskutečňuje v prchavém jednání, jež nic nereprezentuje a nezpřítomňuje – pouze vytváří hru neustálého odkládání přítomnosti,¹⁸ dodejme tedy, že i přítomnosti fiktivních intencionálních předmětů. Ale neplyne snad z nemožnosti plné reprezentace a čisté přítomnosti v divadle to, že v něm dochází k eliminaci (existenční i intencionální) všech kulturních norem, konkrétně etických?

Specifičnost divadla spočívá i v tom, že vinou nenaplnění očekávané reference (např. postavy Hamleta s jeho nejistotami včetně těch etických) máme co do činění s aktivní, činnou a (jak tvrdí Grotowski) celostnou přítomností herce ve vztahu s rovněž úplnou, vědomě svědeckou přítomností diváka. Fenomenologické pojetí divadelní události totiž předpokládá nezbytnost mentální aktivity diváka (nebo účastníka). Výsledek této aktivity – estetický předmět – má prchavý a mentální charakter; jehož existence na divákovi zcela závisí, přestože jeho složky a struktura jsou korelátem scénického konání. To divák se stává bezprostředním původcem existence představovaného světa. Zároveň platí, že aktivita diváka i jednání herce na sobě navzájem závisejí a že výsledek této spolupráce, byť existuje mentálně, není v úplnosti zpřítomněn. Přítomna jsou jedině schémata (schematické aspekty), která vyžadují své doplnění. Na jedné straně představují derivát scénické přítomnosti herce se všemi osobně zakoušenými pocity a kvalitami (tedy nejen těmi, které zamýšleli režisér nebo dramaturg), jež tuto přítomnost

17 SROV. INGARDEN, Roman. *Umělecké dílo literární*. Přel. Antonín Mokrejš. Praha: Odeon, 1989, s. 315–320, 371–390.

18 DERRIDA, Jacques. *Divadlo krutosti a hranice reprezentace*. In *Myšlení o divadle II*. Přel. Miroslav Petříček. Praha: Herrmann a synové, 1993, s. 120–131.

provázejí (včetně těch, které vyplývají ze zpětnovazební recepční aktivity diváků). Z druhé strany jsou každým divákem doplňovány takovým způsobem a v takové míře, kterou mu umožňují jeho unikátní zkušenosti a citlivost. Tímto způsobem vzniká prostor vzájemné odpovědnosti za zakoušení a vnímání divadelního zde a nyní, jež vyplývá nejen z charakteristiky představovaného světa, ale jež se realizuje vůči i na pozadí tohoto světa.

Každá divadelní událost (v oněch čtyřech v úvodu stanovených aspektech) je tudíž hrou, v níž se Hamlet skutečně nezpřítomňuje, ovšem ve vztahu k jeho intencionální existenci zpřítomňuje své postavy herec a divák, a to v neustálé hře svých rovněž neúplných přítomností; neúplných nebo, vhodněji řečeno, přesunutých (jak by to pojal Derrida), neboť jsou chápány v modálním rámci svých divadelní rolí – oba se totiž před samou událostí zavázali hrát společenské role, jeden herce a druhý diváka. Sama divadelní událost vytváří dodatečný modální rámec, relativně nezávislý na scénickém textu a jeho interpretaci (i na všech předcházejících normách a pravidlech), v němž se rozhrává existenční a etické drama člověka, ovšem nikoli člověka vůbec (jak bychom měli sklonu usuzovat po četbě, např. *Hamleta* a jeho shakespearologických vykladačů), ale těch lidí, kteří se v divadle setkávají v intencionálním prostoru konání v těle (diváka) a skrze tělo (herce).

Nezávislost tohoto prostoru setkání je relativní, přinejmenším z toho důvodu, že ani herec, ani divák do něho nevstupují zcela obnaženi. Nezapomínejme, že „nahý herec“ Grotowského je sice na jedné straně hraničním bodem, čím si, o co se usiluje, na druhé ovšem „nahota“ herce a „chudoba“ divadelní události se týkají toho, co je vlastně z hlediště setkání zbytné. Proto vnáší herec do prostoru setkání to, co je pro ně vlastně – ve shodě s kulturním povědomím a sebepoznáním herce – nezbytné, a ne to, co je normativní a kulturou nebo společností považováno za nutné.¹⁹ Richard Schechner tvrdí, že představení je prostorem obnovovaného

19 GROTOWSKI, J. *Op. cit.* 1999, s. 7–21, 22–32.

chování,²⁰ ale dodejme: obnovovaného nejen z doby zkoušení inscenace. Obnovuje se chování nabyté během života a tělem uchovávané psychomotorické vzorce, jež ovšem nutně bezprostředně nesouvisí s jednáním divadelních postav ani jim nejsou připisovány. Jde totiž o vzorce, jež umožní vytvořit intencionální svět, v němž může dojít k setkání člověka-herce a člověka-diváka.

Každé představení tedy vytváří prostor relativně nezávislé svobodné hry ustavující pokaždé relativně nový prostor možného setkání. Derrida tvrdí, že existuje bezpečná svobodná hra odkládané přítomnosti a přemísťování významového centra, nejméně ovšem podmínky, za nichž je takové bezpečí dosažitelné.²¹ V uváděném kontextu se zdá, že bezpečí svobodné hry na divadlo celkově závisí na přijatém i fakticky během představení realizovaném etickém postoji, a nikoli na jakýchkoli normativních deklaracích a závazcích přijímaných před anebo po samé události představení. Povšimněme si také, že tak – jak by se mohlo zdát – liberálně ustavený prostor setkání vkládá na jeho účastníky plnou odpovědnost za výsledek. To ovšem může mimo jiné znamenat, že přijetí takové odpovědnosti se rovná deklarování jejich možností disponovat příslušnou (sebe)znalostí pravidel a samé hry,²² neexistují totiž žádní nestranní vnější garanti její bezpečnosti.

20 SCHECHNER, Richard. *Performatyka: Wstęp*. Přel. Tomasz Kubikowski. Wrocław: Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, 2006, s. 44–45. – Originál: Týž. *Performance Studies: An Introduction*. London – New York: Routledge, 2002. 288 s. – Srov. RICHARDS, T. Op. cit. – K tématu srov. SCHECHNER, Richard. *Performancia: Teórie, praktiky, rituály*. Přel. Zuzana Vajdičková, Veronika Kolečáková. Bratislava: Divadelný ústav, 2009. 341 s. HYVNAR, Jan. O Schechnerově úvodu do performatiky. *Disk*, 2008, č. 25, s. 154–161. HLAVICA, Marek. *Performanční studia*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2008. 261 s. Pozn. ed.

21 DERRIDA, Jacques. Struktura, znak a hra v diskursu věd o člověku. In Týž. *Texty k dekonstrukci: Práce z let 1967–72*. Ed. a přel. Miroslav Petříček. Bratislava: Archa, 1993, s. 177–198.

22 Srov. Derridovo přesvědčení o nutnosti podstoupit pokaždé nové riziko při realizaci „svobodných her“ tohoto typu. – DERRIDA, Jacques. *Pozycje: Rozmowy z Henri Ronsem, Julią Kristevą, Jean-Louis Houdebinem a Guy Scarpettą*. Přel. Adam Dziadek. Bytom: Kwartalnik Literacki FA-art, 1997, s. 17. – Originál: Týž. *Positions: Entretiens avec Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta*. Paris: Éditions de Minuit, 1972. 133 s.

Kultura a tradice, jakkoli jsou cenné i nezbytné, představují v tomto kontextu pouze skladiště relativních norem a standardů, jejichž účinnost musí být pokaždé znovu a osobně verifikována. Determinanty takto chápaného modálního rámce a jeho kulturních i antropologických hranic představují v přítomnosti jednu z nejnaléhavějších a nejsložitějších záhad z pomezí divadelní etiky a fenomenologie. [...]

Dynamický model divadelní události²³

Divadlo ve světě události²⁴

S dynamikou vyplývající ze zmiňovaných nestabilností koreluje v jistém smyslu nadřazená dynamická situace, jež souvisí s očekáváním a postoji všech účastníků divadelní události. Z perspektivy diváka je divadelní událost provázána s protikladem, a současně i oscilací mezi tím, co je vnímáno smyslově, a tím, co je záležitostí představivosti. Proto je, společně s jinými událostmi, součástí přirozeného prostoru bytí světa a vytváří v něm sféru divadla obklopenou prostorem škálovitě odstupňovaných teatralizací.²⁵ Tato (vícerozměrná) stupňovanost byla popsána Erikou Fischer-Lichte v její *Estetice performativity*²⁶ s patrnou koncentrací na pojmy

23 Následující text je druhou částí páté kapitoly Dynamika divadelní události a zkušenosti (*Dynamika zdarzenia i doświadczenia teatralnego*).

24 Úvodní zvažování tohoto problému bylo prezentováno na brněnské konferenci v roce 2008. Srov. BARTOSIAK, Mariusz. Fázový prostor divadelní události. Vstříc divadelní teorii chaosu. In *Tendence v současném myšlení o divadle: Sborník z konference konané 5. a 6. prosince 2008 na Divadelní fakultě Janáčkovy akademie múzických umění*. Ed. Radka Kunderová. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2010, s. 160–164.

25 Z jiného hlediska, např. tvůrce/účastníka/svědka (ale i komentátora a teoretika) performančního umění, teatralizace a paradivadelní praktiky takřka úplně mizí z pole konceptuálního sledování, poněvadž se do prvního plánu posouvají jiné problémy. Přijetí takové perspektivy umožnilo Wachowskému uvažovat o problému významu pomocí pěti opozic (performativní–neperformativní, skutečné–fiktivní, bezprostřední–zprostředkované, liminální–liminoidní, estetické–neestetické; WACHOWSKI, Jacek. *Performace*. Gdaňsk: słowo/obraz terytoria, 2011, s. 116–205) a vytvořit jiné sítě relací ve „světě performancí a podívaných“ – srov. op. cit., s. 297–316.

26 FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Přel. Markéta Polochová. Mníšek pod Brdy: NA KONÁRI, 2011. 336 s.

performance a performativity, a tedy na performeru a možnost jeho pozorování – to autorce umožnilo dílčí zachování teatrologické perspektivy. Takovou stratifikaci umožňuje perspektiva diváka, speciálně divadelního.

Z přísně teatrologického hlediska, a zvláště v 21. století, nemůže být divák považován za obvyklý „dodatek“ k divadelní události, a to i tehdy, když se přiznává jeho nezbytnost. Divák je totiž centrem této společenské události, kterou lze (podle Świontka) chápat jako setkání dvou skupin lidí na stejném místě a ve stejném čase, z nichž jednou jsou herci a druhou diváci, přičemž ti první vědomě a cíleně vykonávají jednání nazývané hereckou hrou, zatímco druzí ve stejném čase vědomě tuto aktivitu vnímají jako její svědci.²⁷ Teprve takovouto společenskou situaci můžeme nazývat divadelní událostí. Početnost těchto společenských skupin nemá pro tento fakt žádný význam. Podle Kubikowského: „Vědomí diváka představuje poslední předmět působení divadla a poslední účel jeho existence.“²⁸



Svět divadla

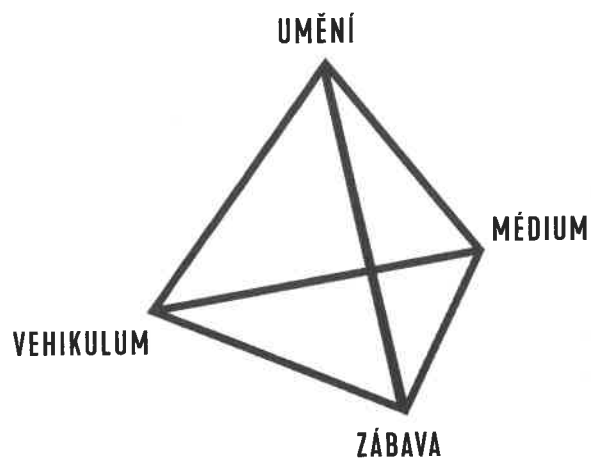
27 ŚWIONTEK, S. Op. cit., s. 36.

28 KUBIKOWSKI, Tomasz. *Siedem bytów teatralnych: O fenomenologii sztuki scenicznej*. Warszawa: Wydawnictwo Krąg, [1994], s. 111.

Divadelní tetraedr

Čtyři aspekty divadelní události, které byly rozlišeny v předcházející kapitole (divadlo jako umění, divadlo jako zábava, divadlo jako médium a divadlo jako vehikulum), vytvářejí v této perspektivě složitý dynamický prostor intencí (tvůrců) a očekávání (recipientů), které odpovídají faktickým efektům dostavujícím se během divadelní interakce. Divadelní událost je v navrhované perspektivě dynamickým, čtyřrozměrným celkem, jehož se účastní všechny čtyři aspekty, ovšem v různých proporcích. Je také možné říct, že tyto čtyři aspekty naplňují v různém stupni samu divadelní událost v důsledku intencí a očekávání, jež jsou jimi samy v sobě také v různé míře naplněny. Také efekt divadelní události je v důsledku těmito čtyřmi efekty naplňován. Čtyřrozměrnou strukturu je možné si představit v podobě vnitřku tetraedru (pravidelného čtyřstěnu – to, aby na počátku nebyl upřednostněn žádný z jeho aspektů), jehož vrcholky odpovídají úplnému naplnění jednoho z aspektů, jeho stěny nedostatku protilehlého aspektu a vnitřek faktické, různorodé divadelní praxi. Samozřejmě, že tento model náleží traktovat preliminárně, jako úvodní propozici, kterou mohou další výzkumy dále rozvíjet. Přinejmenším se ovšem v této chvíli zdá, že zaručuje dostatečnou různorodost a zároveň platí, že se jeho zjednodušení nezdá možné. Ačkoli, bezpochyby, je možné traktovat každý z vrcholů jako složité celky, například v rámci vehikulu je obsažen terapeutický aspekt, v rámci média různé sféry veřejného života (politika, zvyky atd.), a naproti tomu v rámci umění různé umělecké konvence.

Každý aspekt vnáší do modelu sobě vlastní cíle a hodnoty, o nichž jsem psal v předchozí kapitole. Samozřejmě že v různých, a ne vždy plně uvědomovaných proporcích, a to nejen tvůrci, ale i diváci. Na jedné straně, přes naše civilizační sklony k vědomým, racionálním impulzům našich jednání a... působení na jiné, se velká část naší aktivity, v obzvláště pro divadlo neuralgickém registru psychomotorických vzorců jednání a smyslového vnímání, odehrává na samé hraně nebo pod prahem vědomí. Na druhé straně sama divadelní

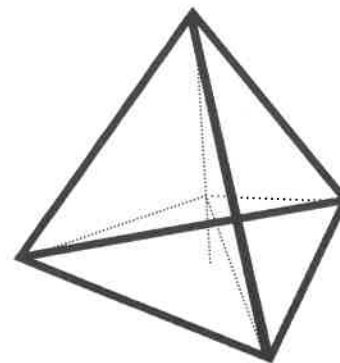


Divadelní tetraedr I

situace je zatížena mnoha nestabilitami, jež získávají dodatečné, „aspektové“ rysy, ba dokonce, vedle zmiňovaných nestabilit máme co do činění s ještě jednou sférou jejich vznikání, která souvisí se setkáním (mnohdy dokonce se střetem) intencí tvůrců s očekáváními vnímatelů, která nemusí být souběžná, ale dokonce ani kompatibilní. V důsledku této interakce je sám efekt divadelní události v podstatě náhodným výsledkem, přesunutým v nitru tetraedru jak ve vztahu k záměrům tvůrců, tak očekávání diváků. Jistě je také možné uvažovat o úplné shodě intencí a provedení, očekávání a reakcí i konečného efektu. Vezmeme-li však do úvahy složitou a do detailů nepředvídatelnou dynamiku celku, těžko to lze očekávat, a tím spíše vymáhat.

Intence – očekávání – efekty

Je samozřejmé, že za modelově ideální situaci (v jistém smyslu vyplývající z geometrie tetraedru) lze považovat tu, v níž jsou všechny aspekty v rovnováze, a tedy žádný nedominuje, a naopak každý ve stejném stupni naplňuje intence, očekávání i efekty. V takovém případě by divadlo zajišťovalo zábavu, rozhybávalo (i zaručovalo) vnitřní rozvoj, zdůvodňovalo (a sugerovalo) společenskou proměnu, stejně jako by



Divadelní tetraedr II

vytvářelo možnost estetického prožitku (a jak dokládá Ingarden také kontemplaci metafyzických kvalit). A to v rámci jedné divadelní události a možná pro všechny její účastníky. Takovou situaci by bylo možné nalézt v geometrickém středu tetraedru, ve styčném bodě přerušovaných linií na obrázku. Je stejně vzdálen od všech stěn a vrcholů (perspektivní zkratka na obrázku ten ideální obraz poněkud pozměňuje).

Ve skutečnosti každý účastník do divadla vkládá a odnáší si z něho sobě vlastní a neopakovatelnou proporci čtyř rozměrů divadelnosti. Opakuji – všech čtyř. Tento fakt se graficky zrcadlí v tom, že ani stěny, ani vrcholy v tomto chápání do divadelního prostoru nepatří.

Hranice tetraedru

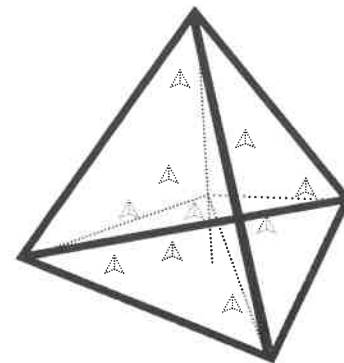
Vrcholy čtyřstěnu vyžadují jistý komentář. Každý z nich vyjadřuje krajní a v podstatě v divadle nemožnou situaci. Zobrazený vrchol umění by byl situací kompletního opuštění skutečnosti neboli úplnou abstrakcí. Ta není v divadle možná, poněvadž fyzická přítomnost herce zajišťuje – byť třeba jen minimální – dávku reality. Tři ostatní vrcholy ležící na základně tetraedru zobrazují opačnou situaci kompletní absence fiktivních prvků – což je v divadle rovněž

nemyslitelné. Samozřejmě mohou být v tomto případě realizovány cíle vlastní zábavě, médiu nebo vehikulu, ale nepůjde o divadlo, ale například o rozveselení, společenskou činnost či meditaci. Analogická situace se týká stěn tetraedru, které charakterizují celkovou absenci aspektu protilehlého vrcholu. Každý z aspektů je přítomen, byť i jen ve stopové míře.

Každý z rozměrů se rozkládá od vrcholu k protilehlé stěně (nejde tedy o rozměry v karteziánském smyslu). Od celkového naplnění (ve vrcholu) ke kompletní absenci (v protilehlé stěně). Jedná se o skalární prostory, nasycení aspektů je stupňovité, a může získat – přesněji řečeno – kontinuální podobu. Přičemž lze každý bod uvnitř tetraedru přesně určit jedinečnou konstelací jeho naplněnosti aspekty, každý má totiž unikátní čtyřrozměrnou charakteristiku.

Tímto způsobem charakterizovaný prostor se zároveň vztahuje jak k divadlu vůbec (k všem možným divadelním událostem), tak i k jednotlivému představení. Samozřejmě je možné traktovat zvláště intence tvůrců, očekávání diváků i efekty jejich interakce. Z hlediska účinku se ty poslední zdají nejpodstatnější, proto se u nich pozastavme. Jsou totiž v podstatě jednotlivými poznávacími akty (kognicemi). V případě jednotlivého diváka mohou jeho kognice během představení měnit polohu, v závislosti na tom, jak divadelní událost vnímá a z oněch dílčích kognicí po představení skládá a vytváří svůj konečný náhled (tento proces se může přirozeně časově prodlužovat, a to až značně za časové rámce konkrétního představení). Jako jednoznačný se mu může tento náhled celku jevit tehdy, jestliže dílčí kognice oscilovaly kolem jednoho místa. Jako nejednoznačný zase tehdy, pokud k takové těsné koncentraci nedocházelo.

V termínech teorie chaosu lze konstatovat, že vnitřek tetraedru vytváří prostřednictvím čtyř vrcholových atraktorů „bazén přitažlivosti“. Tyto čtyři aspekty divadelní události představují soustavu čtyř jednobodových atraktorů divadelního poznání a praxe. Právě ony (všechny čtyři v různém stupni v konkrétní chvíli u konkrétního účastníka) „přitahují“ pozornost tvůrců i diváků, a také přemýšlení o výsledných účincích. Tato soustava je krajně citlivá na všechny



Divadelní tetraedr III

činitele provázející událost. Proto také není jeho stav „na počátku“ předvídatelný.

Uplatňování tohoto modelu vyvolává několik přirozených konsekvencí. První souvisí s jednotlivým představením. Je možné uznat, že konkrétní představení má určitou charakteristiku získanou na základě podoby konečných kognicí jeho účastníků. V tomto případě disponujeme stejnou možností, jako v případě sekvencí kognicí jedné osoby. Tento rys soustavy se v nelineární dynamice určuje jako soběpodobnost. Týká se chování soustavy v různých škálách. V případě tetraedru toto škálování probíhá od jednotlivých kognicí jednotlivého účastníka, přes kognice účastníků stejné události, pak stejné inscenace opakované během dalších událostí atd. Tuto sekvenci je možné (teoreticky – libovolně) natahovat v čase i prostoru a získávat tak stále širší náhled na divadelní praktiky. Jakkoli je základní funkcí modelu pro naše přítomné úvahy znázornit a modelovat dynamiku divadelní události z perspektivy poznávacích aktů jeho účastníků, může být využíván i v historii nebo mezikulturním bádání. V tomto případě může situování intencí, očekávání i efektů ve fázovém prostoru divadla (uvnitř tetraedru) pomoci při dodatečném uspořádávání informací a dat.

Za příklad (aplikace modelu, ale nikoli reinterpretace dějin divadla) může posloužit několik fragmentů historické práce Kazimierze Brauna na téma velké divadelní reformy v Evropě.²⁹ V kapitolách *Divadlo malířů (Teatr malarzy)* a *Expresionistické divadlo v Německu (Teatr ekspresjonistyczny w Niemczech)* dovoluje použití modelu zavést dodatečný, přísně teatrologický paradigmatický řád, jenž bezprostředně nesouvisí s malířskými směry nebo jinými společensko-historickými faktory. Tvůrci spojovaní s Bauhausem směřovali svou pozornost na „divadlo jako umění“, se zvláštním důrazem na abstraktní (od každodenní reality oddělenou realitu) konvencionalizaci představení, jak v scénografii, tak i v podobě herectví a hereckého jednání.³⁰ Ještě dál v abstrahování skutečnosti směřovaly intence Stanisława Ignacyho Witkiewicze s jeho teorií divadla Čisté formy.³¹ Jedním z rysů krajně chápaného (i praktikovaného) „divadla jako umění“ je zase jeho relativní „neprůhlednost“, objevují se mimo jiné v problémech s jeho vnímáním: známé jsou například problémy Witkacyho s recepcí jeho teorie i dramatu; s podobným se setkával také Oskar Schlemmer.³²

Ovšem dadaisté, zvláště v rámci projektu *Cabaret Voltaire*, se více orientovali na příjemnost a satisfakci ze společných her a zábav a na praxi spektakulární virtuozity. Inklinovali tedy spíše k „divadlu jako zábavě“ nebo přímo k zábavě samé v podobě „kabaretní podívané“.³³ Dalšími v řadě byli

29 BRAUN, Kazimierz. *Wielka Reforma Teatru w Europie: Ludzie – idee – zdarzenia*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1984. 416 s.

30 Op. cit., s. 164–168, 188–193. Srov. také SCHLEMMER, Oskar. *Experymentalna scena Bauhausu: Wybór pism*. Přel. Małgorzata Leyko. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2010. 176 s.

31 SCHLEMMER, O. Op. cit. 2010, s. 165, 193–197. WITKIEWICZ, Stanisław, Ignacy. *Czysta Forma w teatrze: Wybór, wstęp i noty*. Ed. Janusz Degler. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1977. 432 s. – Týž. Úvod do teorie Čisté formy v divadle, s. 49–52; O Čisté formě, s. 53–56; Bližší vysvětlení problému Čisté formy na jevišti, s. 57–58; O umělecké hře herce, s. 58–60. Přel. Jan Hyvnar. *Disk*, 2002, č. 2, s. 49–60. Srov. HYVNAR, Jan. Witkiewiczova Čistá forma v divadle. Op. cit., s. 39–48. Pozn. ed.

32 Srov. TRIMINGHAM, Melissa. Sehr geehrter Herr Schlemmer...: A Letter to Oskar Schlemmer Occasioned by a Performance of the Bauhaustanze at the Dessau Bauhaus 1928. *Performance Research* 9, 2004, č. 1, s. 81–98.

33 BRAUN, K. Op. cit., s. 164, 183–185.

futuristé, jejichž činnost provázelo přesvědčení o revoluční funkci a roli umění vůbec, a divadla zvláště³⁴ – touto intencí se blížili praktikování „divadla jako média“. Ještě rozhodnějším způsobem přemýšleli o „mediálních“ funkcích umění některí němečtí expresionisté, zejména tvůrce politického divadla Erwin Piscator.³⁵ Přitom Oskar Kokoschka, rovněž německý expresionista, byl značně blíže „divadlu jako umění“.³⁶ Již tento jistě velmi povrchní přehled dovoluje konstatovat, že distinkce a klasifikace tohoto typu umožňují precizněji charakterizovat cíle i hodnoty divadelních praktik a porovnávat je právě ve vztahu k jejich tíhnutí k axiologickému i antropologickému přístupu, relativně nezávisle na osobních nebo profesionálních vztazích mezi tvůrci, jejich vztahu k uměleckým proudům či jiným divadlu blízkým nebo i mimodivadelním kontextům.

34 Op. cit., s. 172–177.

35 Op. cit., s. 252–260.

36 Op. cit., s. 164, 166–167.

divadlo v průsečíku reflexe antologie současné polské divadelní teorie

Edičně připravil Jan Roubal [†]

Přeložili Michala Benešová, Jan Hyvnar, Pavel Peč, Jana Pilátová,

Jan Roubal, Jan Šotkovský a Jiří Vondráček

Redakce, rejstříky a autorské medailony Honza Petružela

Jazyková redakce Jana Křížová

Grafická úprava a sazba Honza Petružela

Vydal Institut umění – Divadelní ústav v Praze v roce 2018 jako svou

736. publikaci

Vydání první

582 stran

ISBN 978-80-7008-403-8

Antologie přibližuje polskou reflexi divadla, především v posledních dvou desetiletích, která je i v mezinárodním srovnání charakteristická svou nespornou specifičností, odbornou kompetencí a aktuálností. Je odrazem jak vitality a originality tamějšího divadla, tak i široké odborné základny polské teatrologie a její otevřenosti podnětům a inspiracím současné teorie, metodologie a interdisciplinárnosti. Výběr šestadvaceti textů dvaceti autorů se snaží přiblížit symptomatické teoretické přístupy k divadlu jako svébytnému umění, ale i k jeho širším sociokulturním a kulturně antropologickým kontextům. Vedle metodologických úvah o současných otázkách divadelní teorie, historiografie, kritiky, dramaturgie a přístupů k herectví tak antologie nabízí výběr prací inspirovaných fenomenologií, sémiotikou, kognitivním, genderovými studiemi, divadelní antropologií a performatikou. V mnohém ohledu tak může být užitečným i provokujícím, ale i komplementárním příspěvkem k obdobnému hledání nových cest naší současné domácí teatrologie.