

ÚVOD DO TEORIE DIVADLA

V Y B R A N Ě K A P I T O L Y

Martin Bernátek, David Drozd, Šárka Havlíčková Kysová

Masarykova univerzita
Brno 2014

Publikace byla vydána v rámci projektu Inovace uměnovědných studijních oborů na *Filozofické fakultě Masarykovy univerzity*, číslo projektu CZ.1.07/2.2.00/28.0044.

Projekt je spolufinancován Evropským sociálním fondem a státním rozpočtem České republiky

Centrum pro inovace uměnovědných studií

Ústav hudební vědy FF MU

Arna Nováka 1, 602 00 Brno

www.phil.muni.cz/music/opok



INVESTICE DO ROZVOJE VZDĚLÁVÁNÍ

© 2014 Martin Bernátek, David Drozd, Šárka Havlíčková Kysová

© 2014 Masarykova univerzita

ISBN

Obsah

Úvod	
Co všechno vlastně může být divadlo?	
Elementární literatura k problematice teorie divadla a dramatu	
Teoretické přístupy k divadlu – vybrané kapitoly	
Divadlo jako umění a jeho artefaktualnost	
Proměna pojetí divadelního umění v teatrologii	
Pojem uměleckého díla	
Estetické a mimoestetické vlastnosti díla	
Artefaktualnost díla	
Artefaktualnost divadelního díla	
Představení jako artefakt	
Inscenace jako artefakt	
Představení jako arteinterakt	
Divadelní strukturalismus a sémiotika	
Základy obecné vědy o znacích	
Diadické pojetí znaku – Ferdinand de Saussure	
Triadické pojetí znaku – Charles Sanders Peirce	
Pražská škola a český estetický strukturalismus	
Strukturalistické přístupy k divadlu	
Divadelní znak	
Pohyb divadelního znaku	
Herec jako tvůrce a „materiál“ znaku	
Divadlo jako komunikace	
Divadlo jako rituál	
Divadlo a náboženský rituál	
Teoretický rámec problematiky vztahu divadla a rituálu	
Divadelní antropologie	
Performanční studia	
Divadlo jako zážitek	
Fenomenologická perspektiva	

Kognitivní teorie v divadle a v teatrologii	
Závěr, který není koncem	

Úvod

V poslední době vzniklo v německojazyčném a anglofonním prostředí několik úvodů do studia divadla – kniha Christophera Balmeho *Einführung in der Theaterwissenschaft* (1999), resp. její anglická verze *The Cambridge Introduction to Theatre Studies* (2008), *The Cambridge Introduction to Theatre Historiography* Thomase Postlewaita (2009), případně další úvod renomované teatroložky Eriky Fischer-Lichte *Theaterwissenschaft: Eine Einführung in die Grundlagen des Faches* (2009). U nás je dostupná kniha Andrease Kotteho *Theaterwissenschaft. Eine Einführung* (2005), česky pod názvem *Divadelní věda. Úvod* (2010). A to nemluvíme o jazycích, které nám nejsou běžně dostupné...

V Čechách se spokojujeme, pokud s ním ještě vůbec pracujeme, s *Úvodem do divadelní vědy* od Arthura Závodského a Zdeňka Srny z roku 1972 (v první verzi z roku 1965). Závodský chápe divadlo především jako estetický artefakt a teatrologii řadí jednoznačně mezi uměnovědné disciplíny. Divadlo je vymezeno jako „specifická lidská činnost, uskutečňovaná v čase a prostoru zpravidla živým člověkem před kolektivem přítomných diváků. [...] divadlo [je] předváděcí činnost [...] prostřednictvím hry člověka [...] nebo v loutkovém divadle loutky. Cílem tohoto předvádění je poskytnout přihlížející estetické emoce.“

Od 60. let 20. století se divadelní věda i její studium výrazně posunuly. Předmět našeho studia je chápán mnohem širěji ve shodě s tím, jak se proměnilo samotné divadlo, které od 60. let atakuje výrazně své vlastní hranice a mnohdy právě problematizuje i otázku estetické funkce (viz *performance a happeningy*). To samozřejmě proměnilo náš pohled na historické fenomény a v dnešní době je již zcela běžné chápat kulturu jako jistý druh *performance* (viz Fischer-Lichte 2009).

Tváří v tvář dnešní divadelní praxi musíme vnímat divadlo širěji, co vede ke stále více se prohlubujícím vazbám na antropologii, sociologii, kulturní studia, kognitivní vědy a podobně. Na následujících stránkách se pokusíme proto divadlo nahlédnout z co nejrůznějších stran a pohledů. Půjde nám přitom o poskytnutí základní orientace ve studiu divadla a nikoli o vyčerpávající sumu poznatků a definic.

Co všechno vlastně může být divadlo?

Podat jednoduchou definici toho, co je to divadlo, je obtížné. Za dobu existence divadelní vědy, i divadla samotného, bylo učiněno mnoho pokusů tento mnohotvárný fenomén jednoduše pojmenovat. Připomeňme v českém kontextu obligátní názor Otakara Zicha, že „dramatické dílo je umělecké dílo předvádějící vespolečné jednání hrou herců na scéně“. (Zich 1986: 54) Ponechme pro tuto chvíli stranou rozdíl mezi dramatickým uměním a divadlem, který v jiných situacích hraje zásadní roli. Tuto definice pak Ivo Osolobě transformoval do definice, že divadlo je „komunikace komunikací o komunikaci“. (2002: 90) Obě tyto definice jistě vystihující základní komunikační situaci divadla, nepostihují však divadlo v jeho mnohotvárnosti, všechny vždy upřednostňují historickou podobu divadelního umění. (viz kapitola Pojem divadlo, Kotte 2010: 41–70) Také vzhledem k tomu, že divadlo existuje v některých kulturách již tisíce let, je obtížné je jednoduše uchopit: měnila se nejen jeho podoba, ale i vztah k jiným společenským a estetickým jevům. Divadlo je pojem s nesnadným obsahem i rozsahem. Než se ptát „co“ je to divadlo může užitečnější jinak položit úvodní otázku a ptát se: kdy je to divadlo, kde je to divadlo?

Zkusme proto pro začátek ponechat stranou teoretické úvahy a přibližovat se ke zkoumanému fenoménu z jiné strany: Jaké máme vlastní zkušenosti s divadlem? Divadlo je pro nás většinou divadlem institucionalizovaným. Často nám splývá s budovou a konkrétním souborem, běžný divák mnohdy nečiní většího rozdílu. Často tak hovoříme třeba o „Mahence“, aniž rozlišujeme, zda máme na mysli budovu, Činohru brněnského Národního divadla jako určitou část instituce, nebo pouze herecký soubor, který v dané budově vystupuje nejčastěji. Takové institucionalizované divadlo je zároveň nejvýrazněji formalizováno: je dán způsob chování i vhodný oděv. Večerní návštěva divadla může zahrnovat i další společenské momenty – setkání s přáteli, večeři, atp. Nemusí to být návštěva ojedinelá, ale plánovaná v rámci stabilního abonmá. Jak vidno, samotné divadelní představení je v tomto případě obklopeno sítí dalších akcí a vazeb. Tato podoba fungování divadla je však z historického hlediska relativně nedávnou variantou (stopovat ji můžeme k Lessingovu konceptu „národního divadla“). Neměli bychom ji tedy přeceňovat, ani považovat za dominantní (teoretický i praktický) model divadelní existence.

Divadlo může vypadat mnohem nenápadněji a obyčejněji: místo speciální divadelní budovy se může konat v tělocvičně, hospodě, nebo jen tak v parku nebo na náměstí, může se obejít bez světel, hudby i kostýmů. Divadlo kočovných komediantů, ochotníků nebo jen školní studentské představení musí mnohdy vystačit s málem. Často i bez drama-

tického textu, který někdy s divadlem zbrkle zaměňujeme: známe jak historické (římský mimus, renesanční *comedia de l'arte*) tak současné (třeba divadlo Vizita Jaroslava Duška nebo bouřlivě se rozvíjející improligy) divadelní formy na psaný text rezignující. Někdy vlastně divadlo vystačí jen s herci a diváky – není tak těžké si představit člověka ve zcela všedním oblečení, jak začíná vyprávět příběh a u toho postupně hrát.

Jsou i podoby divadla, které vystačí s věcmi docela běžnými: stačí se rozhlédnout na pískovišti nebo obýváku a sledovat, jak se v rámci dětské hry vařečka stává princeznou a plyšový medvídek princem, a reálný prostor, třeba je stůl s ubrusem představuje dračí jeskyni. Dětskou hru samozřejmě nemůžeme ztotožnit s divadlem zcela a úplně, často není hrána pro vnějšího diváka, ale dítě samo je si hercem i divákem, ale přesto: hra má výrazné divadelní prvky. Některé prvky divadla se zjevně mohou vyskytovat i mimo běžný rámec divadla chápaného jako estetický fenomén.

Zaměříme-li svou pozornost tímto směrem, otevře se široké pole společenských akcí a činností, s divadlem tu více tu méně souvisejích. Všude tam, kde v běžném životě něco prezentujeme, předvádíme, os tentativně dáváme najevo, „hrajeme“ do jisté míry divadlo. Módní přehlídka i politická demonstrace, rockový koncert mají některé prvky divadla: kostýmy, scénu, rozdělení rolí nebo scénář. Podobně se s divadlem výrazně stýkají rituály a obřady: svatba, pohřeb nebo i jen inaugurace prezidenta, jsou akce, v nichž výrazně symbolicky jednáme, zastáváme jistou roli dle scénáře, činíme gesta, která odkazují mimo aktuální situaci (první manželský polibek je vzhledem k divadelním rysům obřadní situace sňatku něčím víc, než jen políbením).

Uvědomíme-li si, že do jisté míry má lidské chování přirozeně divadelní charakter – dáváme se na odiv, hrajme role, nasazujeme si masky (viz dále diskutovaný princip ostenze, který definoval Ivo Osolsobě), pak se nám bude divadlo jevit nikoliv jako ojedinělé a zvláštní umění, ale jako lidská činnost, v níž jsou divadelní prvky nejhustěji koncentrovány, ač jsou do značné míry rozestřeny po celé kultuře a jsou vlastní mnohému lidskému jednání. Ono jasně, ostře vymezené institucionalizované divadlo, u kterého jsme začali naše úvahy, vyskytuje se tedy často na pozadí alespoň částečně nasyceném divadelností. Je tedy otázka, jak ostře se od pozadí odlišuje. Tuto otázku však již nelze klást bez vědomí historických souvislostí o proměnách divadla. I to je jeden z důvodů, proč je tak obtížné fenomén divadla jednoduše a jednoznačně definovat. (V indické kultuře již na úrovni jazyka není odlišeno divadelní umění (v našem, evropském, slova smyslu) a tanec; podobně ve středověku může být jako *theatrum*, tedy podívaná v širším slova smyslu označen i turnaj nebo tanec.)

Možná vás překvapuje, že jsme dosud nehovořili o dramatu, o textu – ale proč? I když jsou divadelní hry jedním z nejhmataelnějších

dokladů o divadle, nejsou divadlem jako takovým, jsou jen jeho možností, plánem a projektem. A i když skrze dramatické dílo, staromódněji řečeno skrze „dramatické básnictví“, bylo divadlo dlouho vnímáno, a dramatik byl vnímán jako básník a jako umělec slova čten, nemůžeme divadlo dramatu jednoduše podřizovat. Jak je doufám již zřejmé z přechozích předběžných poznámek, divadlo má mnoho podob a vynořuje se na různých místech a v rozličných situacích. Tradiční činohra opřená o „klasický“ text, jež možná představuje prozatím nejpodstatnější část vašich diváckých zážitků, není z historického hlediska typem dominantním.

Žijeme v kultuře, pro kterou, zdá se, že zkušenost divadla naprostou samozřejmostí: jsme uvyklí na ono magické „jako by“, na to, že divák automaticky přistupuje na znakovost jevištního jednání a rozpoznává fiktivnost scény i hereckého jednání. Tato samozřejmost je však velmi nesamozřejmou kulturní zvyklostí. V literatuře najdeme mnoho – sice fiktivních, přesto však názorných – dokladů, jak obtížné může být divadelní konvenci rozpoznat:

Tak například J. M. Borges v povídce Averroesovo hledání popisuje arabského myslitele, který komentuje Aristotelovo dílo a je tedy nucen vyrovnat se, jak jinak, i s jeho Poetikou. Vzhledem k tomu, že však tehdejší arabská společnost nemá žádnou divadelní produkci, Averroes si nedokáže pod pojmy tragédie a komedie nic představit, navzdory tomu že ironický autor povídky mu očividně příklady různých typů divadla klade takřikajíc pod nos. Ve vyprávění jednoho z obchodníků, cestujícího až kamsi do Asie, rozpoznáváme jakousi variantu čínského divadla – Averroes se však spolu se zbytkem společnosti podivuje nad tím, proč je nutno tak složitě a komplikovaně vyprávět příběh, když jediný dobrý vypravěč přece vše zastane. Jindy zas nechává autor vyhlednout svého hrdinu z okna, kde si chlapi hrají: jeden představuje minaret, druhý muezína. Ani v této dětské hře však znalý myslitel nerozpozná mimetický princip a divadlo ve stavu zrodu.

Že divadlo není srozumitelné jen tak samo sebou, se stalo tématem mnoha komediálních situací. Řemeslníci ve Shakespearově *Snu* noci svatojánské odkrývají divadelní konvence, když diskutují, jak znázornit, že příběh se odehrává v noci při měsíci, nebo jak dostat do sálu zeď, a ještě se škvírou. Diváka, který neví, jak se dívat na divadlo najdeme jak v Tolstého *Vojně a míru* tak v Pratchettových *Soudných sestřích*. Jednu z nezábavnějších analýz fungování divadelních principů pak představuje cimrmanovský *Záskok* – brilantní doklad toho, že nejlépe poznáme mechanismy fungování divadla, když nefungují. Všechny tyto metadivadelní situace jsou názornou lekcí vnímání divadelní konvence i dokladem nesamozřejmosti jednoho z nejkomplicovanějšího z umění.

V následujících kapitolách se proto pokusíme naznačit možné přístupy k divadlu, možné perspektivy, které nám umožňují ho k němu vztahovat, aniž kterákoliv z nich umožňuje fenomén zcela vyčerpát a zachytit.

Elementární literatura k problematice teorie divadla a dramatu

Základními pomůckami pro studenty našeho oboru jsou samozřejmě slovníkové příručky. Z teatrologicky zaměřených tu máme k dispozici Divadelní slovník Patrice Pavise (2003) a Základní pojmy divadla – teatrologický slovník (2004), které inicioval a redigoval Petr Pavlovský. Jde o koncepčně velmi rozdílné knihy.

Pavlovský svůj slovník řídil a napsal značnou část hesel, zároveň však oslovil odborníky na daná témata – slovník tak představuje reprezentativní pojetí pojmů. To je na druhou vyváženo jistou metodologickou rozkolísaností a někdy přílišnou různorodostí hesel, protože ne všichni autoři přijmuli Pavlovského taxonomická východiska.

Oproti tomu Pavisův slovník je dílem jediného autora a je tak napsán z jednotné perspektivy. Pavis však mnohdy nepíše hesla v tradičním slova smyslu, ale pod jednotlivými záhlavími se skrývají často krátké diskusní úvahy, mikro-eseje na daná témata, které nabízí různá pojetí ve vzájemné konfrontaci, přičemž se k žádnému konceptu jednoznačně nekloní. Jde tedy o „slovník“ pro mírně pokročilé, zatímco Pavlovského knihu lze užívat pro základní orientaci.

V oblasti literární teorie lze dodnes s úspěchem používat Mojmiřem Vlašínem zpracovaný Slovník literární teorie (1984), kde hesla o dramatu připravoval zejm. Pavel Janoušek a lze s nimi stále pracovat. Orientaci v obecnějších novějších teoretických pojmech poskytuje český překlad Lexikonu teorie literatury a kultury Ansgara Nünninga (2006) a Slovník novější literární teorie Richarda Müllera a Pavla Šidáka (2012).

Níže uvedená literatura představuje nejelementárnější čtivo pro studenta, který se studiem divadla začíná:

Slovníky

BARBA, Eugenio,
SAVARESE, Nicola

Slovník divadelní antropologie. Praha: Divadelní ústav a Nakladatelství lidové noviny, 2000.

MÜLLER, Richard
ŠIDÁK, Pavel

Slovník novější literární teorie. Praha: Academia, 2012

- NÜNNING, Ansgar (ed.) Lexikon teorie literatury a kultury. Brno: Host, 2006.
- PAVIS, Patrice Divadelní slovník. Praha: Divadelní ústav, 2003.
- PAVLOVSKÝ, Petr (ed.) Základní pojmy divadla. Praha: Libri, 2004.
- VLAŠÍN, Mojmír (ed.) Slovník literární teorie. Praha: Československý spisovatel, 1984.

Obecná teorie divadla a divadelní vědy

- CARLSON, Marvin Dejiny divadelných teórií. Bratislava: Divadelný ústav, 2006.
- ČÍSAŘ, Jan Člověk v situaci. Praha: ISV, 2006.
- DUDZIK, Wojciech Ke kulturní teatrologii. Divadelní revue, 20: 2 (2009), s. 3–8.
- FISCHER-LICHTE, Erika Estetika performativity. Praha: Na konáři, 2011.
- KOTTE, Andreas Čím je představení v kultuře performancí? Divadelní revue, 20: 3 (2009), s. 13–21.
- JOVIČEVIĆ, Aleksandra, Divadelní věda. Praha: KANT, 2010.
- VUJANOVIĆ, Ana Úvod do performativních študií. Bratislava: Divadelný ústav, 2012.
- OSOLSOBĚ, Ivo Ostenze, hra, jazyk. Brno: Host, 2002.
- PROCHÁZKA, Miroslav Znaky dramatu a divadla. Praha: Panorama, 1988.
- ROUBAL, Jan (Ed.) Souřadnice divadla. Praha: Divadelní ústav, 2005.
- SCHECHNER, Richard Performancia: teorie, praktiky, rituály. Bratislava: Divadelný ústav, 2009.
- VELTRUSKÝ, Jiří Příspěvky k teorii divadla. Praha: Divadelní ústav, 1994.
- VOSTRÝ, Jaroslav Scénování v době všeobecné scénovanosti. Praha: KANT, 2013.
- ZICH, Otakar Estetika dramatického umění. Praha: Panorama, 1986.

Analýza dramatu

- HORÍNEK, Zdeněk Drama, divadlo, divák. Brno: JAMU, 2008.
- Cesty moderního dramatu. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1995.
- JANOUŠEK, Pavel Rozměry dramatu. Praha: Panorama, 1989.
- LUKEŠ, Milan Studie o dramatu. Praha: H&H, 1993.
- STYAN, J. L. Umění dramatu. Praha: Melantrich, 1987.
- SZONDI, Peter Prvky dramatu. Praha: Orbis, 1964.
- VELTRUSKÝ, Jiří Teória modernej drámy. Bratislava: Tatran, 1969.
- Drama jako básnické dílo. Brno: Host, 1999.

Analýza inscenace a představení

- ARONSON, Arnold Pohled do propasti: eseje o scénografii. Praha: Divadelní ústav, 2007.
- CRAIG, E. G. O divadelním umění. Praha: Divadelní ústav, 2006.
- ČERNÝ, František
EJZENŠTEJN, Sergej Otázky divadelní režie. Praha: Melantrich, 1988.
Umenie mizascény I. Bratislava: Divadelný ústav, 1999.
- HONZL, Jindřich Hierarchie divadelních prostředků, Slovo a slovesnost, 9: 4 (1943), s. 187–193 [online]. Dostupné z <<http://sas.ujc.cas.cz/>>.
- HOŘÍNEK, Zdeněk Divadlo mezi modernou a postmodernou. Praha: nakladatelství Studia Ypsilon, 1998.
Úvod do praktické dramaturgie. Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost, 1980.
- LEHMANN, H. T. Postdramatické divadlo. Bratislava: Divadelný ústav, 2007.
- JINDRA, Vladimír Specifičnost scénografie. Scénografie, 50/52 (1984), s. 8–99.
- KOUŘIL, Miroslav Divadelní prostor. Praha: Ústav pro učební pomůcky průmyslových a odborných škol, 1945.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan K dnešnímu stavu teorie divadla. In týž. Studie [I]. Brno: Host, 2007, s. 391–406.
- POKORNÝ, Jaroslav Složky divadelního výrazu. Praha: Ústav pro učební pomůcky průmyslových a odborných škol, 1946.
- SCHERHAUFER, Peter Čítanka z dejín divadelnej réžie. Bratislava: Divadelný ústav, Díl I–IV, 1998–2007.
- VOSTRÝ, Jaroslav Režie je umění. Praha: AMU, 2001.

Teoretické přístupy k divadlu – vybrané kapitoly

Divadlo jako umění a jeho artefaktualnost

Proměna pojetí divadelního umění v teatrologii

Přístupovat k divadlu jako k umění je tedy jedním a nikoli jediným možným hlediskem teatrologického studia. Proměna samotného divadla i podněty z jiných disciplín ale vedou nejen k rozšíření hranic divadelní vědy a jejího studia, ale také k proměně pojetí divadla jako umění a jeho estetických koncepcí.

Pro dokumentaci této proměny teatrologii připomeňme pojetí divadla, jak bylo definováno Úvodem do divadelní vědy (1965, 1972) Závodského a Srny a v Metodologii výzkumu dějin divadla Františka Černého (1982).

Dle Závodského a Srny je divadelní umění časoprostorové: „Jeho díla (inscenace) se odehrávají v čase a v prostoru, jako vývojový proces. Dalším podstatným znakem divadelního umění je, že je to umění syntetické, zobrazovací a výrazné prvky mnoha uměleckých oblastí časových i prostorových se v něm spájejí a přetvářejí do osobité syntézy a v novou hodnotu. Jako syntéza je podřízena vnitřním zákonitostem specifiky každého ze syntetických umění (divadelní umění, rozhlas, film, televize).“ (Závodský a Srna 1965: 21)

Specifickým problémem je trvání díla, resp. jeho jedinečnost. Podle Závodského a Srny: „Dílo divadelního umění (divadelní inscenace) se neuskutečňuje v daném prostoru (na scéně jakékoliv formy) a v daném poměrně krátkém časovém úseku (zpravidla dvě, tři, čtyři hodiny), nýbrž probíhá v řadě představení. [...] Při jedné inscenaci je vlastně každé představení poněkud (většinou v maličkostech) jiné a neopakovatelné.“ (Závodský a Srna 1965: 22–23) Zároveň se divadelní dílo každý večer znovu rodí před divákovými zraky (vzniká právě teď a pro něho). (Závodský a Srna 1965: 25) Černý také konstatuje že „každé herecké dílo, vytvářené v určitém čase, v určitém prostoru a pro určité obecenstvo, je samostatným artefaktem“ a tedy samostatným uměleckým dílem je do jisté míry každá repríza. (Černý 1982: 56)

Snadno lze objevit paradox divadelního díla: odehrává se před zraky diváků jako jedinečná událost a zároveň jsou tyto události v něčem

identické. Závodského a Srnovým a (Černého) řešením je pojetí divadelního díla jako inscenačního konceptu, který je v představení realizován, a samotné představení je (pouhá) realizace. Na jednu stranu rozdělují dílo a jeho provedení a tím jedno nadřazují druhému, na stranu druhou je pojmají jako celek.

Podobně je pojmána i oblasti divadelní historie. Ta podle Černého „usiluje zjistit zákonitosti proměn divadelního umění, snaží se rekonstruovat divadelní tvary i dobové prostředí, v němž divadlo působí, divadelní názory v té které době, atd.“ (Černý 1982: 56) a také studuje jak se divadlo „v průběhu řady tisíciletí vyvíjelo od nejnižších elementárních forem k formám vyšším, složitějším“. (Černý 1982: 52) Podle Černého je specifikem divadelní vědy divadelní umění a „divadelní historiografie se obírá dějinami divadelní tvorby a všemi jevy, které vyplývají ze společenského základu divadelního umění“. (Černý 1982: 9)

Odbornější polemika s tímto pojetím studia divadla výhradně jako umění není nutná – byla již provedena jinde. (viz Dudzik 2009) Je ale třeba zmínit, že ve výše představených koncepcích představuje „uměno-centrické“ zaměření řešení problému, jak do studia divadelní vědy zahrnout i jevy, které zjevně mají být teatrologií studovány, jako např. rituál. Tato jejich dodatečná klasifikace jako uměleckých jevů je ale anachronická (viz Špelda 2009). Také představa lineárního vývoje od jednoduché formy k složitější je zavádějící, neodpovídá historickým faktům a do jisté míry je poplatná výchozí estetické koncepci divadla jako syntetického umění.

Pointou tohoto hodnocení ale nemá být kritika dnes již skutečně překonaných názorů jako skutečně, skutečně překonaných. Naopak, lze je vidět jako dobově podmíněné návrhy řešení problémů, které v teatrologii přetrvávají dodnes. Každou vědu lze totiž do jisté míry pochopit spíš jako soustavu problémů a z nich odvozených návrhů řešení, než jako soubor hotových metod a jistých poznatků.

Jedním z ústředních problémů je pojetí uměleckého díla, resp. jeho vnímání, a konkrétně vztah inscenace a představení.

Pojem uměleckého díla

Jedním z klíčových problémů teatrologie a teorie divadla je vztah mezi inscenací a představením. Má být za dílo považován celkový umělecký koncept, za jehož tvůrce je v moderním divadle od počátku 20. století považován režisér, nebo je dílem samotné provedení tohoto konceptu v unikátní, neopakovatelné události, kdy dochází i k podstatným proměnám původního konceptu? A co je „uměleckým dílem“ u impro-

vizačních představení, u kterých nejsou tradiční pojmy teatrologie jako „inscenace“ či „režie“ na místě?

Tento problém by se mohl zdát specificky divadelní. Divadlo je přece obvykle chápáno jako neopakovatelná, nereprodukovatelná událost. Jde ale o problém obecné teorie umění a estetiky, nejen divadla. Proto pro definici toho, co je divadelním uměleckým dílem, je důležité představit problematiku samotné definice „uměleckého díla“ a ontologie – tedy jsoucnosti – umění.

Při studiu těchto pojmů je také důležité mít na paměti, že jde o pojmenování konceptů a forem euroamerické kultury, které byly formulovány v obecné estetice na příkladech zejména z literatury a výtvarného umění, případně hudby. Volba příkladů proto podstatně určuje teoretická zobecnění, která jsou jejich pomocí učiněna. Případně se v obecné estetice hovoří hlavně o inscenačním divadle a o souvislosti se strukturálně-sémioticky i fenomenologicky podloženou divadelní teorií (Roubal 2010: 139). Volba příkladů proto podstatně určuje teoretická zobecnění, která jsou jejich pomocí učiněna.

V tzv. klasickém pojetí umění, ustaveném v antickém Řecku filosofy Platonem a Aristotelem, které přetrvalo až do středověku, bylo mezi umění (techné, latinský ars) zahrnuto množství aktivit od fyzické řemeslné práce až po intelektuální výkon či teoretické vědění, např. lékařství. (Ciporanov 2010: 20). Od pozdní antiky dochází k rozlišení této oblasti na tzv. svobodná umění (artes liberales) a služební umění (artes vulgares) a na jejich základě byl ve středověku rozpracován systém sedmi svobodných a sedmi mechanických umění. Mechanická umění, na rozdíl od svobodných umění, byla založena na uplatnění fyzické práce a přetvoření materiálu. (Ciporanov 2010: 21) Divadlo patřilo právě do této kategorie. Poté, co v renesanci dochází k odlišení vědy a umění a tedy zúžení pojmu umění na produkci, resp. napodobování věcí a později ustavení Charlesem Batteuxem klasicistní koncepce krásných umění, které jsou zdrojem libosti o sobě, je divadelní umění zahrnováno jak mezi mechanická, tak i krásná umění.

Estetické a mimoestetické vlastnosti díla

Z dnešní estetické či uměnovědné perspektivy je třeba zdůraznit, že všechny estetické jevy jsou automaticky umělecké, ačkoliv v nás mohou vyvolávat intenzivnější reakce než umělecké jevy. Zároveň umělecké jevy nejsou výhradně definovány svými estetickými vlastnostmi. Vedle **estetických vlastností** má umělecké dílo tzv. **relační vlastnosti** (smysly nevnímátnelné kvality), které zahrnují vztah k funkcím a kontextu díla. (Brdíčko 2010: 15)

Vztah estetických a mimoestetických vlastností obecně vyjadřuje podle Rostislava Niederleho pojmem **superveniece**: „Estetické pojmy jsou zvláštním způsobem závislé na vlastnostech mimoestetických. Postulovanou závislost mezi nimi vyjadřuje pojem superveniece [...]. Báze subvenující je fyzikální, vrstva supervenující estetická, hodnotová. Abychom mohli říci, že něco je dynamické, bouřlivé, uklidňující, dojemné atp. Je třeba smyslově vnímat subvenující bázi. Relace mezi těmi dvěma skupinami vlastností není ostrá.“ (Niederle 2010: 24)

V souvislosti s estetickými a mimoestetickými vlastnostmi díla podobně mluví Tomáš Kulka o estetické a umělecké hodnotě, resp. estetic-kém monismu a dualismu. Předpokladem **estetického monismu** je, že hodnota uměleckého díla spočívá v jeho estetické hodnotě. tzn v jediné hodnotě. **Estetický dualismus** rozlišuje estetické a umělecké hodnoty. Estetickou hodnotu Kulka definuje dle formálních vlastností jednoty, komplexity, intenzity a alterity (tj. možností strukturní změny díla). Umělecká hodnota zahrnuje 1. obecný význam inovace exemplifikované dílem (pro svět umění) a 2. její potenciál pro další esteticko-umělecké využití. (Kulka 2004: 88–90)

Umělecká hodnota je v Kulkově pojetí v podstatě funkcí historického zařazení díla. (Kulka 2004: 156) Je ale třeba zdůraznit, že umělecká hodnota je podmnožinou mimoestetických (relačního hodnot) a hodnocení uměleckého díla se tedy nevyčerpává jen estetickým a uměleckým hodnocením.

Artefaktualnost díla

Umělecké dílo tedy už vůbec nemusí být zdrojem estetické libosti. Proto je dobré rozlišovat mezi teorií (divadelního) umění a estetikou divadelních jevů, či také mezi teorií divadelního umění a estetikou divadelního umění. Pojetí divadelního uměleckého díla je totiž historicky proměnlivé. Pro teorii umění je klíčový pojem artefaktu a artefaktuality:

Artefakt může být chápán jako **intencionální útvar, tj. cosi (věc či událost) utvořeného se záměrem fungovat vůči vnímáтели jako estetický či umělecký útvar.**

V souvislosti s diskuzí o definici umění, která byla podstatně inspirována tzv. ready made, tedy „hotovými“ objekty vystavovanými v galerijním prostoru – nejznámějším příkladem je Fontána Marcela Duchampa – je artefakt pojímán spíše jako vlastnost díla vystihující jeho zhotovenost v obecném smyslu. Právě umělecké aktivity symbolizované Marcelem Duchampem, ready made a konceptuálním umění vedly ke zpochybnění teorie o estetických kvalitách uměleckého díla a také

ke zpochybnění představy o uměleckém díle jako výtvoru umělce či jako o funkční „věci“ sloužící k uspokojení estetických potřeb.

Pojetí zhotovenosti či materiálnosti díla bylo upraveno tak, že artefaktualnost může být založena i na manipulaci. Podle George Dickieho se např. naplavené dříví stává (uměleckým) artefaktem díky manipulaci (tvůrce), který dřevo vezme a použije jako umělecký objekt. (Dickie 2010: 129) Dickie tak revidoval svůj dřívější názor, že artefaktualitu jde prostě přisoudit. Artefaktualnost Duchampovy fontány tak nespočívá ve faktu jejího vystavení v specifickém kontextu galerijní instituce, ale v záměrné manipulaci tohoto objektu vůči tomuto kontextu.

Artefakt může být také chápán jako **smyslově vnímatelná či představitelná instance, tj. vrstva uměleckého díla**. Ať už jde o označení toho, co je zhotovené, či toho, co je vnímatelné smysly, vždy jde o označení určité části díla.

V české strukturalistické estetice se pojetí artefaktualnosti díla odvozuje od pojmu Jana Mukařovského „**dílo-věc**“. (Grygar 1999: 190) Ta je považována za smysly vnímatelnou stránku uměleckého znaku, resp. jak upřesňuje Miroslav Červenka, účelem pojmu artefakt je označit tu část díla, která je smyslově vnímatelná, představuje dílo ve smyslovém světě, a také označit tu část díla, která je schopna být nositelem významu. Červenka také připomíná, že nelze „dílo-věc“ redukovat na jev hmotné, fyzikální povahy. (Červenka 1996: 41, 55–60)

Květoslav Chvatík upozorňuje, že artefakt má stupňovitý charakter, protože smyslové vjemy souvisí s nehmotným uspořádáním díla, například barva s tématem. (Chvatík 1994: 72). V českém estetickém strukturalismu, v jehož středu je pojetí uměleckého díla jako komplexního znakového systému, je pak na základě artefaktu konkretizován tzv. estetický objekt. V případě strukturalistického estetického objektu jde o něco jiného než o prostý esteticky funkční objekt, jak je o „estetickém objektu“ mluveno v obecné estetice. Estetický objekt ve strukturalistickém pojetí ovšem nezahrnuje jen významovou, intencionální vrstvu díla, ale na jeho konstituci se podílí také „dílo-věc“, se svou „neprůhledností, naturalností, věcností, chcete-li jejím tajemstvím a záhadou“, jak upozorňuje Zdeněk Mathauser (1995: 104). Zároveň dodává, že artefakt jako smyslově vnímatelná nebo představitelná instance díla je odlišná od pojmu „díla-věci“, které spíše označuje princip významového nesjednocení (Mathauser 1995: 105). Estetický objekt je obecně v Mathauserově pojetí věc transcendentální, ideální. (Mathauser 1995: 105–106)

Artefaktuálnost divadelního díla

Oba výše představené aspekty artefaktuálnosti díla jsou relativně komplementární, ale jsou také zdrojem nedorozumění a rozporů. Jak je tento problém řešen v české teatrologii? Připomeňme, že v souvislosti s pojmem artefakt je v českém divadelní teorii, resp. estetice zmiňováno jeho použití u **Otakara Hostinského**, který pojem artefakt používá jako (latinské) synonymum uměleckého díla. (Hostinský 1974: 123–141) V souvislosti s klasifikací umění Hostinský za (hotové) umělecké dílo považuje a) „soubor oněch dojmů, jež vnímatel má v okamžiku plného, bezprostředního požitku uměleckého“ (Hostinský 1974: 128) a b) „to, co člověkem uměle je způsobeno, co by bez jeho činnosti vůbec neexistovalo“. (Hostinský 1974: 129)

Podstatné je, že Hostinský chápe tyto vlastnosti jako části jednoho celku – uměleckého díla. V pozdějších estetických koncepcích budou tyto vlastnosti různým způsobem přiřazovány k „rozděleným“ pojmům „umělecké dílo“ a „artefakt“. Představme si tedy koncepty ontologie divadelního díla a jeho artefaktuálnosti, jak byly formulovány v české teatrologii během poslední dekády.

Kanonickým referenčním bodem v české teatrologii je definice divadelního, resp. dramatického díla Otakarem Zichem: „Dramatické dílo je umělecké dílo předvádějící vespolečné jednání osob hrou herců na scéně.“ (Zich 1931: 68) K této „objektivní“ definici či definici z pohledu tvůrců je komplementární definice „subjektivní“, čili definice díla z pohledu vnímatelů: „dramatické dílo jako to, co vnímáme (vidíme a slyšíme) po dobu představení“ a jeho nutnou existenční podmínkou je jeho skutečné provozování. (Zich 1931: 24) Zich nepoužívá, resp. nerozlišuje pojmovou dvojici inscenace – představení a pod pojem dramatické dílo či dramatické umění explicitně zahrnuje jen činohru a operu a další útvary. Například pantonimu chápe jako součást širšího divadelního umění. Přesto je zřejmé, že tyto základní teze jsou uplatnitelné v široké oblasti divadelních jevů.

Představení jako artefakt

Petr Pavlovský ve svém taxonomicky, tj. na třídění uměleckých jevů, zaměřeném slovníku Základní pojmy divadla používá pojem artefakt pro označení toho, co vnímá vnímatel. (Pavlovský 2004: 69–70). Pavlovský vychází z teorie estetiky Jaroslava Volka, který pojem artefakt používá v teorii uměleckého odrazu. Volek za artefakt považuje za to, „co je bezprostředním zdrojem uměleckého – estetického zážitku“ a umělecké dílo za to, co tvůrce vytvořil; jde tedy o pojmy úzce spojené. (Volek 1968: 118)

Za umělecké divadelní dílo považuje Pavlovský inscenaci, která je předlohou („partiturou“) divadelních artefaktů – představení (2004: 121). Představení je tedy interpretací (konkretizací) a metaznakem inscenace (2004: 277). Právě inscenace (ne představení) je podle Pavlovského vlastním uměleckým dílem režiséra (2004: 122). Inscenace je podle něj nehmotným dílem, nemá hmotný ekvivalent jako např. choreografická notace, čímž je údajně podle obecné teorie umění zpochybněn její statut díla. (2004: 122)

Jak ale upozorňuje Niederle: „Jako by provedení bylo něco jiného než dílo, jako by bylo jakýmsi zástupcem díla. Tak tomu ale není. Provedení je instancí díla: tvrdit něco o jakémkoliv díle znamená tvrdit to současně o všech instancích.“ (Niederle 2010: 40)

Inscenace jako artefakt

S Pavlovského pojetím polemizuje Jaroslav Etlík, který – jak sám tvrdí – předkládá návrhy a nikoli definitivní řešení. Etlík definuje divadelní dílo jako „specifický umělecký výtvar, složený z několika organicky propojených komponentů, jehož realizace je možná pouze a jedině v časoprostoru divadelního média, tedy bezprostředně před zraky diváků a za jejich vzájemné spoluúčasti.“ (Etlík 2006: 14) Tyto komponenty „společně (tj. ve velmi složitých vzájemných vazbách) vytvářejí tzv. artefakt, tedy divadelní inscenaci.“ (Etlík 2006: 14)

Etlík ale dochází k paradoxu: artefakt je podle něj „hmotný nositel díla (estetického objektu), fixace smyslových, informačních impulsů, která je zároveň latentní estetickou strukturou, jež má schopnost (proto ostatně byla vytvořena) v momentě recepce proměnit svůj ontologický statut v estetický objekt – umělecké dílo.“ (Etlík 2006: 23) Zároveň je inscenace „jako artefakt latentní, dynamicky strukturovaný, celek vždy v pohotovosti k následné konkretizaci a vzájemné interakci s divákem.“ (Etlík 2006: 23) Umělecké dílo je pak „konstituováno na základě tohoto strukturního vymezení artefaktem vždy v interakci s vnímatelem, to znamená jeho významovým doplňováním, dotvářením, ovlivňováním – dílo i vnímatel na sebe působí navzájem.“ (Etlík 2006: 23)

Etlíkovo pojetí je tedy logicky nekonzistentní, protože inscenace (artefakt) nemůže být (funkční) oblastí divadelního díla a zároveň jeho nositelem a (latentní) strukturou, na jejímž základě (konkretizací) dílo vznikne. Také divácká složka nemůže být zároveň složkou artefaktu a podmínkou jeho konkretizace. Matoucí také může být pojetí inscenace jako něčeho hmotného, zatímco v teatrologii je obvykle pojem inscenace používán pro označení (nehmotného) konceptu (hmotného) představení.

Představení jako arteinterakt

Zatím nejradikálnější pokus uplatnit a také přeformulovat pojetí uměleckého díla a jeho artefaktuality v divadle podnikl Jan Roubal (2010). Vychází přitom zejména z německé teatrologie a konkrétně pojetí teatrality Joachima Fiebacha a estetiky performativity Eriky Fischer-Lichte.

Stejně jako Pavlovský chápe jako artefakt představení. Pojem artefakt ale podle něj údajně nevystihuje performativní povahu představení, protože je zatěžkán původem z výtvarného umění, v podstatě označuje fixní materiální objekt. Proto je podle Roubala třeba pojetí artefaktuality představení „časově a odvěcnit“. (2010: 141) V souvislosti s divadelním představením proto Roubal navrhuje pojem **performativní arteinterakt**. Respektive navrhuje místo pojmu artefakt v estetice používat pojem **artebáze** a ten dále specifikovat na **artefakt** (v třídě objektů) a **arteinterakt** (v třídě událostí). (Roubal 2010: 143)

Inscenace pak Roubal považuje za iterabilní (relativně opakovatelný) artefakt konceptuální povahy – **artekoncept** – a podle Fischer-Lichte za strategický plán představení, který skýtá instrukce, které ale nemusí být nakonec dodrženy a naplněny.

Pod zdánlivě krkolomnou hrou se slovy se skrývá podstatná inovace problému divadelního díla. Roubal totiž přichází s jeho koncepcí „interní“ a „externí“, resp. zveřejněné existence. Ačkoliv to není na první pohled patrné, do zorného úhlu teorie divadla se tím dostává problematika procesu vzniku divadelního díla a vůbec jeho ohraničení. Je divadelní zkouška divadelním dílem? Pokud přistoupíme to, že interaktivita je základní dimenzí divadelního představení, jak tvrdí Roubal, pak je tato interaktivita daleko intenzivnější při zkoušení – kde režisér, často usazený v hledišti, přímo tvaruje dění na scéně – než již relativně hotové představení, předváděné publiku. Jak také Roubal správně upozorňuje, i inscenace se proměňuje. „V tomto smyslu není žádné představení pouhou realizací zcela stejného nadsingulárně platného inscenačního konceptu, ale prezentací jeho poslední iterační verze, modifikované jak předchozími, tak tou poslední, neaktuálnější zkušeností právě skončeného představení.“ (2010: 147)

Vedle rozlišení interní a veřejné existence díla přichází také Roubal s částečným řešením problému vztahu díla a artefaktu. Za artefakt, resp. dílo, totiž považuje jak inscenaci, tak představení. Pojem artefakt, nahrazený pojmem artebáze, dále člení na 1. konceptuální artefakt, tj. artekoncept (opakovatelný proces inscenace) a 2. performativní artefakt, tj. arteinterakt (jedinečnou událost představení. (Roubal 2010: 148)

Otázkou zůstává, nakolik je nutné zavádět nová a poměrně komplikovaná slova, když je podstatné především jejich používání. Jak je patrné z výše uvedených příkladů, slova mohou nabývat i protikladných významů. Smysluplnější než vytváření novotvarů tak může být „vnitřní“ proměna významu a smyslu relativně zastaralých či jinak nevhodných označení – jako je třeba pojem „divadelní dílo“.

Pro ozřejnění aktuálních otázek, se kterými se teatrologie – pokud se zabývá divadlem jako uměním – vyrovnává, připomeňme opět porovnání definici „jádra“ teatrologie, které jsme zmínili v úvodu. Podle Eriky Fischer-Lichte je představení „ústředním, základním pojmem teatrologie“. „Míni se jím událost, jež se vyvine z konfrontace a interakce dvou skupin lidí, které se shromáždí na jednom místě a ve stejném čase, aby v tělesné ko-prézenci společně prožili nějakou situaci, při níž navzájem částečně střídavě jednají jako aktéři a diváci. To, co je nějakým představením předváděno, se projevuje vždy zde a nyní a je zvláštním způsobem zakoušeno jako přítomné. Představení tak nezprostředkovává již nikde jinde stanovené významy, nýbrž přináší významy, jež jsou v jeho průběhu především konstituovány jeho jednotlivými účastníky.“ (Fischer-Lichte 2009: 24)

Takové pojetí na jednu stranu nabourává samotné pojetí inscenace jako jednotné koncepce, realizované v představení, i představení, které je jen prezentací inscenace. Na druhou stranu se může zdát přeceněná přílišná otevřenost události bez ohledu na hierarchické vztahy jejich účastníků a již před představením existující významy. Na jednu stranu se zde projevuje ambice redefinovat oblast divadla, na stranu druhou tato definice platí pro relativně úzkou skupinu událostí.

Literatura

- BRDÍČKO, Jan. Definice umění: Koncepce umění v analytické diskuzi. Diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, 2010.
- CIPORANOV, Denis. Definice pojmu umění a analytická estetika. In Tomáš Kulka – Denis Ciporanov. Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století. Červený kostelec: Pavel Mervart, 2010.
- ČERNÝ, František. Metodologie výzkumu dějin divadla. Praha: Univerzita Karlova, 1982.
- ČERVENKA, Milan. Literární artefakt. In týž. Obléhání zevnitř. Praha: Torst, 1996.
- DICKIE, George. Co je to umění? Institucionální analýza. In Tomáš Kulka – Denis Ciporanov. C. d. s. 113–132.
- DUDZIK, Wojciech. Ke kulturní teatrologii. Divadelní revue 2: 20 (2009), s. 3–8.
- ETLÍK, Jaroslav. Pojmy k dohodnutí. In Miroslav Klíma a kol. Divadlo a interakce. Praha: Pražská scéna, 2006, s. 13–25.

- FISCHER-LICHTE, Erika. Theaterwissenschaft. Tübingen-Basel: Francke Verlag, 2009.
- GRYGAR, Mojmír. Terminologický slovník českého strukturalismu. Brno: Host, 1999.
- HOSTINSKÝ, Otakar. O klasifikaci uměn. [1890]. In *týž*. Studie a kritiky. Praha: Československý spisovatel, 1974, s. 123–141.
- CHVATÍK, Květoslav. Strukturální estetika. Praha: Victoria Publishing, 1994.
- KULKA, Tomáš. Umění a falzum. Praha: Academia, 2004, s. 88–90.
- NIEDERLE, Rostislav. Pojmy estetiky: analytický přístup. Brno: Masarykova univerzita, 2010.
- PAVLOVSKÝ, Petr (ed). Základní pojmy divadla. Praha: Libri, 2004.
- ROUBAL, Jan. Interaktivita jako dimenze teatrality života a živosti divadla. In *Tendence v současném myšlení o divadle – Ad honorem prof. PhDr. Ivo Osolobě*. Brno: JAMU, 2010.
- ŠPELDA, Daniel. Po bitvě generálem: Anachronismy v dějinách vědy. *Aluze 2*: 2009 [online]. Cit [12. 2. 2012]. Dostupné z <http://aluze.cz/2009_02/07_studie_spelda.php>.
- VOLEK, Jaromír. Základy obecné teorie umění. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1968.
- ZÁVODSKÝ, Artur – SRNA, Zdeněk. Úvod do divadelní vědy (teatrologie). Brno: Univerzita J. E. Purkyně, 1965. Druhé, rozšířené vydání 1972.
- ZICH, Otakar. Estetika dramatického umění. Praha: Melantrich, 1931.

Divadelní strukturalismus a sémiotika

V přehledu přístupů k divadlu a metod jeho studia je nezbytné představit tradici českého divadelního strukturalismu a sémiotiky. Tvoří pomyslnou osu české teatrologické tradice, rejstřík jejich průběžně aktualizovaných postupů i výzvu k polemice.

Základy obecné vědy o znacích

Elementární charakteristikou sémiotiky by mohlo být vyjádření „věda o znacích“. Její základy sémiotiky můžeme vymezit dvěma dvěma odlišnými pojetími znaku, spojenými se jmény svých autorů Ferdinanda de Saussura a Charlese Sanderse Peirce.

Diadické pojetí znaku – Ferdinand de Saussure

Švýcarský lingvista, Ferdinand de Saussure (1857–1913), přednesl v letech 1907–1911 sérii přednášek, které byly v roce 1916 vydány jeho žáky pod názvem Kurs obecné lingvistiky. Saussure je tradičně považován za zakladatele strukturalismu v jazykovědě. Mezi jeho nejdůležitější koncepty z oblasti obecné jazykovědy patří rozlišování mezi **langue** (jazyk) a **parole** (řeč/promluva), **diachronním a synchronním přístupem** k jazyku, dále pojetí jazyka jako systému (znaků), povaha jazykového znaku atd. Ačkoliv se oblast obecné jazykovědy může zdát na první pohled vzdálená teatrologii, mnoho z jejích poznatků bylo poměrně záhy aplikováno na výzkum divadelních aktivit. Jak poznamenal František Deák (1976: 89), Saussure chtěl, aby za účelem lepšího porozumění jazyku byly zkoumány jiné sémiologické systémy. V praxi však nastala situace zcela opačná, neboť jiné sémiologické systémy začaly být zkoumány jako jazyk, což se dotklo i umění, včetně umění divadelního.

De Saussure charakterizoval obecnou vědu o znacích – **sémiologii** jako nauku, která studuje život znaků uvnitř lidské společnosti. Lingvistika je pak součástí sémiologie, která zase patří spolu s dalšími obory do obecné psychologie nebo do sociologie.

Jazyk (langue) je dle Saussura systém všech pravidel, jimiž se řídí všichni mluvčí jazykového společenství a dále abstraktní systém konvenčních pravidel, která jsou všeobecně uznávána. **Řeč/promluva (parole)** je naproti tomu jevem individuálním, jde o konkrétní autentické sdělení, vyslovené určitým jednotlivcem v daný okamžik. Konkrétní promluvu (parole) si nelze představit bez existence systému jazyka (langue) a jazyk (langue) je možné si představit jako abstrakci z neomezeného počtu konkrétních promluv. Jejich vztah lze tedy chápat jako jednotu dvou protikladů. Jak upozornil i Jiří Černý, langue a parole od sebe nelze oddělovat, protože jsou na sobě závislé (Černý 1996).

V jazyce, jako v každém sémiologickém systému, jsou dle Saussura jednotlivé znaky charakterizovány výhradně tím, čím se liší od ostatních znaků – jediná tento rozdíl vytváří hodnotu každého znaku. (Jazykový) **znak** je v Saussurově pojetí spojením dvou složek – **pojmu a zvukového obrazu**: **Signifiant** (označující) je zvukovým obrazem. Nejde však o zvuk ve smyslu fyzikální kvality, ale spíše o jeho odraz či „stopu“ v našem mozku. **Signifié** (označované) spojuje Saussure s pojmem. Pojem, druhá složka znaku, je abstraktnější než zvukový obraz. (Neexistoval předem, obě složky vznikají zároveň a jsou neoddelitelné, jako – dle Saussurovy metafory – dvě strany jednoho listu papíru.) Obě tyto složky tedy vytvářejí jazykový znak. V kontextu díla F. de Saussura hovoříme o **diadické teorii** či **diadickém pojetí znaku**.

Triadické pojetí znaku – Charles Sanders Peirce

Americký filozof Charles Sanders Peirce přichází s **triadickým pojetím znaku**. Zatímco Ferdinand de Saussure příliš neuvažoval o mimojazykovém uplatnění „svého“ znaku či o jeho mimojazykových relacích, právě triadická pojetí bere v potaz i objekty, k nimž se vztahují pojmy (Michalovič-Zuska 2009: 34). Piercovo pojetí znaku – respektive **sémiotiky** je založeno na jednoduchém předpokladu: „Znak zastupuje něco jiného vzhledem k něčemu dalšímu.“ (Michalovič-Zuska 2009: 34). Znak tedy zastupuje něco jiného (než sám sebe) pro někoho a za určitých okolností – okolností, které toto zastupování nějak determinují. Vehikulum neboli **representamen** je to, co zastupuje. **Interpretant** je pak význam znaku, tj. co je zastupováno, a konečně **objekt** je skutečně konkrétním objektem, k němuž odkazuje význam znaku (interpretant). **Sémiózu lze chápat obecně jako proces označování čili tvorby a percepce znaku, včetně jeho odkazování ke konkrétnímu objektu:** „Každý znak tedy reprezentuje, zastupuje a odkazuje, referuje k určitému objektu, a to tak, že vyvolává v mysli příjemce znaku (interpreta) interpretant, tedy význam znaku.“ (Michalovič-Zuska 2009: 34)

Pokud jde o důležité vlastnosti znaku, jak dále upozorňují Michalovič a Zuska (2009: 35), na rozdíl od Saussura Peirce „nepostuluje arbitrárnost znaku (například v konceptech ikonu a ikonicity, založených na podobnosti) ani striktní synchroničnost“. „Materiální kvality“ znaku (jak si všiml i Roman Jakobson), čili signans, a „bezprostřední interpretant“, signatum znaku, Peirce důsledně rozlišoval, což mu umožnilo rozlišit tři základní druhy sémiózy, tj. tři rozdílné reprezentativní kvality. Tato skutečnost se v kontextu zkoumání divadelního umění ukazuje jako velmi důležitá, když zvážíme jedno z možných dělení znaků, jež divadelní teorie využívá, rozlišování mezi – **indexem, ikonem a symbolem**.

Index je znak založený zpravidla na kauzální souvislosti, spočívá v odkazovací funkci, v asociaci, případně je u něj patrný vztah obsahovat – být obsažen. Typickým příkladem je oheň a kouř – kouř je indexem ohně, dle kouře poznáme „přítomnost“ ohně. Indexy jsou většinou v časovém či/a prostorovém vztahu se svým významem. Řídícím procesem tohoto typu znaku je metonymie (Horský 2009: 3).

Základem **ikonického** znaku je faktická podobnost mezi signans a signatum, mezi znakem a tím, co zastupuje. Příkladem může být podobnost mezi zvířetem zobrazeným a zvířetem skutečným. Mezi znakem a tím, co zastupuje, je ikon(a) svázán na základě vnější, tvarové či obecně vizuální, podobnosti. Ikonickými znaky mohou být obrazy různého druhu (i např. fotografie, realistické kresby apod.), diagramy, metafory, případně i zvukomalebná slova atd.

Symbol je ke „svému“ objektu ve vztahu založeném na konvenci. Příkladem může být kříž jako symbol křesťanství, hřbitova, nemocnice apod. Dodejme, že Piercova pojetí symbolu se nejvíce blíží Saussurově chápání znaku, protože u obou je znaková funkce založena na konvenci.

Zatímco v běžném používání jazyky se fungují pojmy sémiologie a sémiotika jako synonyma, je dobré a nutné je odlišovat. Sémiologie charakterizuje diadický, Saussurův model znaku a zahrnuje zejména francouzskou tradici. Sémiotika naopak charakterizuje triadický, Piercův model znaku uplatňovaný zejména v anglofonní tradici.

Pražská škola a český estetický strukturalismus

V českém prostředí se největší zásluhy na poli strukturalismu přiřazují tzv. pražské škole, jejímž jádrem byl Pražský lingvistický kroužek. Šlo o skupinu československých i zahraničních lingvistů, literárních vědců, teoretiků v oblasti umění apod., která systematicky propracovávala problematiku (zejména) umění z hlediska strukturalistického a sémiotického přístupu. Mezi její zakladatelské osobnosti patří Vilém Mathesius, Bohumil Trnka, Bohuslav Havránek, Jan Mukařovský a Roman Jakobson. Stěžejní práce této školy vznikaly v letech 1928–1948. K nejvýznamnějším osobnostem, které se podílely na činnosti kroužku, které byt i nepřímo přispěly k teorii divadla, řadíme kromě toho také Petra Bogatyreva, Jindřicha Honzla, Karla Brušáka a Jiřího Veltruského.

Estetika Jana Mukařovského prokazovala důslednou sémiotickou orientaci, zaměřoval se zejména na významové struktury a umělecké díla chápala jako velmi složitou znakovou a významovou strukturou. Jedná se o vstupní úvahy sémiologické teorie, jejichž základem jsou dva postuláty. V roce 1934 vystoupil Mukařovský na VIII. Mezinárodním filozofickém kongresu v Praze s příspěvkem, či spíše programovým prohlášením, *Umění jako sémiologický fakt*, kde postuloval zkoumání umění jako systému znaků a kterám vlastně začíná strukturalistická estetika. Za prvé je umělecké dílo dle Mukařovského **autonomním znakem** a obsahuje tři vrstvy (či komponenty):

1. artefakt („dílo-věc“), který funguje jako smyslový symbol,
2. „estetický předmět“, který funguje jako význam, a
3. vztah ke skutečnosti („skutečnost“ zde znamená celý kontext společenských, vědeckých, filozofických, politických a náboženských jevů daného období).

Za druhé je pak umělecké dílo **komunikativním znakem**.

Shrňme tedy, že podstatou pražského estetického a uměnovědného strukturalismu, který reprezentuje zejména Janem Mukařovským, je zna-

kové pojetí artefaktu, dynamické pojetí struktury a funkční pojetí estetična. Stěžejním metodologickým problémem strukturalistické estetiky je sémantická analýza. Tyto momenty byly dále aplikovány na specifické problémy divadla.

Strukturalistické přístupy k divadlu

Polská teatroložka Irena Sławinska považuje za místo zrodu a „vyspění“ sémiotiky divadla právě Prahu v letech 1930 až 1940. Strukturalismus se sice formoval již dříve, ale v tomto období se výrazněji prosazoval a jeho vztah k sémiotice byl takřka „organický“. Mezi první manifestace sémiotiky divadla lze v našem prostředí řadit Estetiku dramatického umění (1931), s čímž souvisí i skutečnost, že Otakara Zicha tradičně považujeme za předchůdce sémiotiky nebo dokonce za prvního sémiotika (divadla).

Ve stejném roce jako Zichova estetika pochází Mukařovského studie Pokus o strukturní rozbor hereckého zjevu (1931), v níž se zabývá hereckým projevem, zejména gestikou Charlieho Chaplina. Setkáváme se tu s první načrtnutí obecné teorie jevištního díla jako komplexní struktury, ve které se herec, prostor, text ocitají v mnohonásobných vztazích. Jevištním dílem chápe Mukařovský divadelní realizaci, tj. samotné představení. Herecká hra je pak struktura tvořená třemi soubory (skupinami) komponentů:

komplexem hlasových komponentů: výška hlasu, síla, barva hlasu, intonace, melodika;

mimikou, gestikou a tělesnými postoji herců a

souborem pohybů těla, jenž určuje a proměňuje vztah herce s jevištním prostorem.

Divadelní znak

Vedle obecné charakteristiky jevištního díla jako složité struktury je podstatným problémem strukturalismu vymezení specifčnosti divadelního znaku. Ruský etnograf **Petr Bogatyrev** se ve svém díle věnoval i divadlu, konkrétně například ve studii Znak divadelní z roku 1938. Rozlišuje v ní zejména **znaky znaků** a **znaky věcí**. Východiskem Bogatyrevovy teorie je rozlišení věci a znaku, a myšlenka, že divadelní kostým a prvky divadelní dekorace neodkazují k věcem samotným, nýbrž k jistým znakům/jejich znakům. Věc se může stát znakem a neztrácet při tom svůj prvotní charakter věci. Zřejmě nejznámější příklad pochází z oblasti Bogatyrevových etnografických výzkumů lidového divadla. Když

bereme v úvahu různé součásti lidového kroje, docházíme k závěru, že mohou být současně „pouhým“ oděvem (věcí) a současně také znakem – např. společenské třídy či rodinného stavu.

Na jevišti se tedy vyskytují a) **znaky znaku věci a znaky věci (samé)**: „[...] např. na jevišti herec hrající hladového může ukazovat, že jí chléb sui generis, a ne chléb jako znak např. chudoby.“ (Bogatyrev 1938: 138). V této souvislosti Bogatyrev dodává, že se na jevišti častěji znázorňují znaky znaků než znázornění znaků věci. Rekvizita, v tomto případě chléb, tedy může bezprostředně označovat chléb jako jídlo, ale nemusí znamenat už nic dalšího, např. chudobu jednajících postavy apod. Divadelní znak na scéně totiž dle Bogatyreva neodkazuje k empirické skutečnosti, nýbrž na jevištní skutečnost, která teprve funguje jako znak ve vztahu ke skutečnosti.

Bogatyrev hovoří také o tendenci ke znakové ekonomičnosti v divadle, když říká, že „[...] divadelní kostým a stejně i dům (dekorace) nebo gesta herců nemají tolik konstitutivních znaků, kolik jich má skutečný dům a skutečný oblek. Obyčejně se na scéně kostým i dekorace omezují na jeden, dva nebo tři znaky. Divadlo užívá jenom těch znaků kostýmu a stavby, jakých je třeba pro danou dramatickou situaci.“ (Bogatyrev 1938: 139) Zdůrazňuje také další důležitou skutečnost, že ne vše na jevišti má představující funkci. „Známe kostým herce jako herecký kostým sui generis, známe znaky scény (jako opona, rampa aj.), které jsou jenom znaky scény sui generis a nic kromě scény nepředstavují.“ (Bogatyrev 1938: 139) V této souvislosti vychází najevo jakási „dvojí“ možnost fungování např. rekvizity. Obecně se dle Bogatyreva u diváků projevuje tendence vnímat vše, co je na scéně přítomno, jako znak – ať už jako znak věci či znak znaku věci.

Pohyb divadelního znaku

Princip pohybu divadelního znaku rozpracoval divadelní režisér a teoretik **Jindřich Honzl** (1894–1953). Ve studii **Pohyb divadelního znaku** (1940) Honzl vychází z teze, že **divadelní prostor je soubor znaků**. V představení, které je rovněž systémem znaků, je znak schopen měnit svůj „materiál“ (abychom užili Honzlův termín) či (znakové) vehikulum. Vychází při tom z následující úvahy: „Všechny skutečnosti jeviště, dramatikovo slovo, herecký projev, jevištní osvětlení – to všechno jsou skutečnosti, které zastupují jiné skutečnosti. Divadelní projev je soubor znaků.“ (Honzl 1940: 177) Honzl tvrdí, že v divadle může cokoliv zastupovat cokoliv jiného. Naopak různé věci či entity lze vyjádřit týmhž materiálem nebo touž věcí. Například dřevěná lavice může představovat lavičku, loďku apod. Princip pohybu divadelního znaku se uplatňuje

i v případě herce. Ten může být totiž zastoupen či reprezentován například jen světlem nebo zvukem, nebo může na jevišti naopak představovat kus nábytku apod. Znak tedy mění svůj materiál a pohybuje se, „převléká se“, z jedné podoby do druhé.

Honzl svá tvrzení podepírá řadou praktických příkladů. Když v jednom z nich popisuje představení japonského divadla kabuki, snaží se demonstrovat právě pohyblivost divadelního znaku. Herec představující Juransukeho (v Honzlově textu psáno „Yuransuke“) hraje odchod ze zámku. Tato akce je realizována čtvrtým typem „materiálu“ znaku:

„Yransuke opouští obléhaný zámek. Pokročí z pozadí kupředu.

Náhle se svine zadní prospekt, který znázorňuje velké dveře ve skutečné velikosti. Spatříme druhý prospekt: malé dveře. To značí, že herec se vzdálil.

Yransuke pokračuje ve své cestě. Přes zadní prospekt se spouští tmavozelený závěs. To značí, že Yransuke ztratil již zámek s očí.

Ještě několik kroků. Yransuke vstoupí na ‚cestu květů‘. Aby se vyznačilo toto nové vzdálení, počne za scénou svou hudbu samisen, druh japonské mandolíny.

První vzdálení: krok v prostoru.

Druhé vzdálení: výměna malované dekorace.

Třetí vzdálení: konvencionální znak (závěs), který zruší visuální scénický prostředek.

Čtvrté vzdálení: zvuk.“ (Honzl 1940: 182)

Znak tedy čtyřikrát změnil svůj materiál či vehikulum. **Proměnlivost** či **převlékání znaku** Honzl považuje za specifickou vlastnost divadla a vysvětluje jí proměnlivost divadelní struktury.

V této souvislosti se Honzl věnuje také **divadelní metonymii**, při níž se uplatňuje zejména vztah **pars pro toto (část za celek)**, čili vztah synekdochický. V případě scénografie se tak detail může stát znakem – například (lomený) oblouk je schopen vyznačit gotickou katedrálu atp. Jevištní prostor však může být vyznačen složitěji, například sledem či souzvukem různých zvuků, hercovou řečí, světlem atd. Funkci scénografickou, například funkci konkrétní dekorace, může zastat také herec. Tímto principem se dále zabýval i Jiří Veltruský, zejména ve studii *Člověk a předmět na divadle* (Veltruský 1994), která poprvé vyšla v témže roce jako práce Honzlova (1940).

Herec jako tvůrce a „materiál“ znaku

Právě zmíněný **Jiří Veltruský** (1919–1994) věnoval kromě jiného značnou pozornost herci. Ve studii *Člověk a předmět na divadle* (Veltruský 1994) prohlašuje, že základem dramatu je jednání, přičemž he-

rec je jeho subjektem, **subjektem akce**. Divadelní jednání je odlišeno od jednání v běžném životě právě tím, že jeho cíl/účel spočívá v něm samotném, zatímco jednání v běžném životě je zaměřeno k nějakému účelu, jednání samo je pro nás zpravidla vedlejší. V divadle je důležitá sémiotická hodnota znaků, účel divadelního jednání je sémiotický.

Vztah člověka a předmětu v divadle je u Veltruského spojen s **divadelním subjektem**. Subjektem akce nemusí totiž vždy být jenom člověk – herec, jak tomu bylo zejména v realistickém divadle. Veltruský však již reflektuje divadlo první poloviny 20. století, které prokázalo, že subjektem může být každý prvek divadla, který přebírá jeho funkci. Člověk, herec, naopak může přebrat funkci předmětu, a stát se tak pasivním objektem. V jednotlivých podkapitolách Veltruský analyzuje princip směřování/přesunu funkcí subjektu a objektu od předmětu k herci a od herce k předmětu, následně diskutuje poměr mezi člověkem a předmětem.

Nejběžnějším subjektem v dramatu je herecká postava, připomeňme si, jak ji Veltruský definuje: Herecká postava je „dynamická jednota celého souboru znaků, jejichž nositelem může být hercovo tělo, hlas, pohyby, ale i různé předměty, od součástí kostýmu až po dekoraci“. Herec tvořící hereckou postavu odvádí všechny významy (těchto) znaků k sobě – do té míry, že může nahradit všechny nositele znaků, což Veltruský dokládá příkladem herectví v čínském divadle (s. 44).

Veltruského pojednání o hierarchie postav je dobrým příkladem sémiotické analýzy. V zásadě jde o množství znaků, jímž je herecká postava tvořena, respektive na složitosti jednání herecké postavy. Čím je totiž toto jednání složitější, tím více znaků jej tvoří. Veltruský přitom zdůrazňuje, že se složitostí jednání roste počet **záměrných znaků** i akcí **nezáměrných** (např. mimovolná gesta rukou, některé prvky intonace atp.). Množství znaků (v souboru znaků herecké postavy) pak určuje, zda je postava spíše schematičtější (tj. je znakově chudší). Naopak znaková „bohatost“ zpravidla vede k vyššímu postavení dané postavy v hierarchii, tudíž na vrcholu této hierarchie si můžeme přestavit postavu hlavní, tedy v platnosti hlavní role. Například hrdina, hlavní postava, má mnohem více znaků či vlastností než např. sluha, který jen přinese dopis, voják stojící na stráži či kompars apod. Důležitá je rovněž skutečnost/teze, že se postava se může stát i rekvizitou či prvkem scénografie – Veltruský používá pojem **člověk-dekorace**. Účast postavy v dramatickém procesu tak může klesnout až na minimální úroveň.

Z oblasti dekorace vychází Veltruský, když hovoří o tendenci plynoucí v opačném směru (podkapitola Od předmětu k herci). Předmět může nabýt platnosti/funkce subjektu. V případě personifikace předmětu, jak Veltruský ukazuje na příkladu Maeterlinckova díla, dokonce předmět nabývá funkci herce (za nepřítomnosti lidského herce). I když

jednání dekorace není zjevné, Veltruský hovoří o jejím potenciálu ovlivnit průběh akce. Ve studii z roku 1976 s názvem Příspěvek k sémiologii herectví (Veltruský, 1994: 117–161) již Veltruský v kontextu hereckého projevu už hovoří přímo o **signifiant** a **signifié**, o **způsobu semiózy** atd.

Závěrem je pro teorii divadla podstatné zdůraznit, že strukturalistické podněty byly formulovány prakticky a v bezprostředním styku s uměleckou praxí. Mukařovského texty věnované divadlu vznikly na základě přednášek pro avantgardní divadlo D Emila Františka Buriana. Na uplatnění strukturalistických myšlenek – alespoň v raných textech scénografa Miroslava Kouřila a režiséra Antonína Dvořáka měl také vliv myšlení a divadelní praxe Jindřicha Honzla. Poté, co Mukařovský po roce 1948 zavrhl strukturalismus, došlo k oživení zájmu o uplatnění tohoto způsobu myšlení o uměleckém díle až v polovině 60. let dvacátého století Mukařovského žáky mimo jiné pod vlivem recepce francouzského strukturalismu a kybernetiky. Od 60. let navázali na podněty tzv. pražského strukturalismu jak Mukařovského žáci jako Miroslav Kačer, Milan Jankovič nebo Miroslav Červenka, kteří rozvíjeli zejména otázky struktury literárního díla, tak Ivo Osolobě a Miroslav Procházka. Osolobě a Procházka se pak výrazně zasloužili o druhé vydání a pomyslný „sémiotický překlad“ Zichovy estetiky dramatického umění v roce 1986 a tím dalšího oživení strukturálního pojetí divadla.

Literatura

- AMBROS, Veronika. Přesýpací hodiny – aneb pražská sémiotika divadla a dramatu v kontextu soudobých sémiotických teorií. *Divadelní revue* 12: 1 (2001), s. 22–26.
- BOGATYREV, Petr. Znaky divadelní. In *Slovo a slovesnost*, 4: 3 (1938). s. 138–149. [online]. [cit 12. 5. 2012]. Dostupné z <<http://sas.ujc.cas.cz/>>.
- DEÁK, František. Structuralism in Theatre: The Prague School Contribution. In *The Drama Review* 20: 4 (December 1976), s. 83–94.
- ČERNÝ, Jiří. Dějiny lingvistiky. Olomouc: Votobia, 1996.
- HONZL, Jindřich. Hierarchie divadelních prostředků. *Slovo a slovesnost* 9: 4 (1943), s. 187–193. [online]. [cit 12. 5. 2012]. Dostupné z <<http://sas.ujc.cas.cz/>>.
- HONZL, Jindřich. Pohyb divadelního znaku. *Slovo a slovesnost* 6: 4 (1940), s. 177–188. [online]. [cit 12. 5. 2012]. Dostupné z <<http://sas.ujc.cas.cz/>>.
- HORSKÝ, Mikuláš. Dva aspekty myšlení: znak a jeho fungování v lidské představitosti. [online]. [cit. 12. 7. 2011] In *Paideia: Philosophical E-Journal of Charles University*. 6: 2 (2009). Dostupné z <<http://userweb.pdf.cuni.cz/paideia/download/horsky.pdf>>.
- MICHALOVIČ, Peter – ZUSKA, Vlastimil. *Znaky, obrazy a stíny slov*. Praha: AMU, 2009.

- MUKAŘOVSKÝ, Jan. K dnešnímu stavu teorie divadla. In *týž*. Studie [I]. Brno: Host, 2007, s. 391–406.
- PIERCE, Charles-Sanders. Triadický model znaku. [Online]. [cit. 11. 7. 2011]. Dostupné z <<http://www9.georgetown.edu/faculty/irvinem/theory/peirce-semiosis.gif>>.
- POKORNÝ, Jaroslav. Složky divadelního výrazu. Praha: Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol, 1946.
- SAUSSURE, Ferdinand. Kurs obecné lingvistiky. Praha: Academia, 2007.
- SŁAWIŃSKA, Irena. Divadlo v současném myšlení. Praha: Nakladatelství studia Ypsilon, 2002.
- VELTRUSKÝ, Jiří. Člověk a předmět na divadle. In *týž*. Příspěvky k teorii divadla. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 43–50.
- VELTRUSKÝ, Jiří. Divadelní teorie Pražské školy. In *týž*. Příspěvky k teorii divadla. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 15–23.
- VELTRUSKÝ, Jiří. Příspěvek k sémiologii herectví. In *týž*. Příspěvky k teorii divadla. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 117–161.
- ZICH, Otakar. Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie. Praha: Panorama, 1986.

Divadlo jako komunikace

Divadlo jako komunikace může zahrnovat velmi širokou oblast zájmů. Kdybychom se chtěli zabývat všemi teoretickými přístupy, které se kdy snažily zachytit vztah divadla a komunikace prostřednictvím přirozeného lidského jazyka, vydalo by to na velmi obsáhlou monografii, jež by se velmi pravděpodobně stala neúplnou již v době jejího vydání.¹ V tomto úvodním pojednání o divadle a komunikaci se však zaměříme jen na jistou část spektra této problematiky, ačkoliv je jazyk či případně lingvistické hledisko její součástí. Máme velké štěstí (a můžeme to rovněž označit za nezanedbatelný úspěch české teorie divadla), že v našem prostředí bylo toto téma velmi pozorně a invenčně zpracováno.

Samozřejmě máme na mysli jednu ze základních prací české teorie divadla, text Iva Osolobě s názvem *Dramatické dílo jako komunikace komunikací o komunikaci* (1969).² Práce nese podtitul „Variace na téma Zichovy definice dramatického díla“ a zkoumá komplexní strukturu dramatického díla pomocí kybernetických, modelovacích, logických a sociálněpsychologických teorií komunikace. Vychází z pojetí divadla jako sdělení či sdělování a – jak napovídá podtitul – navazuje na Zichovu *Estetiku dramatického umění* (1931).

Osolobě vychází ze Zichovy základní premisy, že „dramatické dílo je umělecké dílo předvádějící vespolečné jednání osob hrou herců na scéně“. (1931: 68) Osolobě nabízí „překlad“ této definice dramatického umění do slovníku teorie komunikace, když označuje divadlo za komunikaci hrou o interakci. Dramatické dílo v této souvislosti řadí pod *genus proximum* „umělecké dílo“ a to řadí dále pod ještě obecnější *genus proximum*: sdělení, zpráva, komunikace. Osolobě chápe lidské sdělování jako obecnou podstatu umění, a tedy i umění dramatického („komunikace“). Z této skutečnosti pak odvozuje předmět dramatického díla (ono „o komunikaci“) a specifický materiál dramatického díla (ono „komunikací“). Komunikace je v pojetí Iva Osolobě tedy předmětem dramatického umění, které komunikuje o komunikaci, tj. sděluje nám „cosi“ prostřednictvím sdělování, tzn. že je zároveň metakomunikativní.

Divadelní komunikace v této logice tedy komunikací pouze předstíranou, jakousi pseudokomunikací, ač se „odehrává“ v rozměrech komunikace skutečné. (V této souvislosti vzpomeňme i Zichův termín **látková**

¹⁾ Ponecháváme tedy stranou otázky, jako jsou např. poststrukturalistické přístupy k jazyku a jejich dopad na divadlo a teoretickou reflexi divadla či obecně lingvisticky orientovaná pojednání o jazyce v divadle.

²⁾ V této kapitole vycházíme téměř výhradně z textu Iva Osolobě. Není-li tedy uvedeno jinak, všechny citace i parafráze čerpáme právě z něho.

shoda, jejímž příkladem může být modelování – pochopitelně v divadle – stromu stromem, tance tancem.)

Osolobě stanovuje tři axiomy divadla jako komunikace:

1. divadlo je lidská komunikace,
2. divadlo je o lidské komunikaci,
3. divadlo modeluje lidskou komunikaci lidskou komunikací (přesněji lidskou komunikační motoriku lidskou komunikační motorikou).

Divadelní představení chápe dále jako systém, označuje ho dokonce za jeden z nejsložitějších sémiotických systémů, zejména z hlediska syntaxe a sémantiky, tj. operuje při to s lingvistickými pojmy. Základem tohoto systému je prezentace, ostenzivní sdělení, ostenze.

OstENZE (tj. ukázání, sdělení ukázáním) představuje klíčový pojem v teoretickém myšlení o divadle, jak s ním přichází Osolobě. Ostenzi charakterizuje jako „dávání k dispozici poznávací aktivitě druhého“. Ono „dávání k dispozici“ se musí dít alespoň částečně – do té míry, nakolik je nezbytně třeba k rozpoznání, identifikaci ukazovaného předmětu (věci, osoby, úkonu, jevu). Ukazování považuje Osolobě za nejzákladnější podstatu divadla, avšak podstatu nespecifickou, protože je sdílená se vším sdělováním (jevením se, předváděním se, demonstrováním).

Divadelní představení (pokud nejde o estrádní typ) nesděluje „přímo“, tj. nemá charakter „čisté ostenze“, nýbrž má charakter **modelu**. Sdělení, které dostáváme, není sdělením o skutečnosti divadla samého (jeho dílčích složkách a projevech či o celé stavbě, z těchto složek vybudované), ale sdělení **o něčem jiném** – o jiné skutečnosti, která je přítomnou divadelní skutečností pouze zastupovaná, zpřítomňovaná, reprezentovaná, modelovaná. Divadelní představení představuje dramatické dílo a nabízí nám **sdělení pomocí modelu**, (eventuálně) **ostenzi** tohoto dramatického modelu.

V pojetí Iva Osolobě je tedy dramatické umění chápáno jako model, jehož specifickým materiálem je komunikace. Upozorňuje při tom na skutečnost, že komunikace je také specifickou dílčí stránkou života a že právě na ni se umění zaměřuje. Z toho také plyne specifická metoda, již dramatické umění používá, totiž modelování komunikace komunikací.

Kromě metody představuje dále lidská komunikace (dílčí) předmět dramatického umění. Lidská komunikace však není stavěna na roveň Zichovu „vespolnému jednání osob“ (u Zicha jde spíše o „interakci“ – „lidskou interakci“). Osolobě upozorňuje, že osobami dramatického díla nemusí být jen lidé. Když Osolobě pojednává o **interakci**, zdůrazňuje, že jde o širší pojem, než je komunikace, protože „[...] každá komunikace je zároveň interakcí, každá má za důsledek ovlivnění druhého, každá – [...] Zichovými slovy – ‚má působiti a působí na osobu druhou‘.“ Ne každá interakce je však zároveň sdělením.

Lidská komunikace může být také (dílčím) předmětem dramatického umění. Dramatická literatura nám podává bezděčné svědectví o lidském komunikování, lidském dialogu, „hrách“, lidské „metakomunikaci“, předvádění, prezentaci sebe samého, lidské ostentaci, lidském divadle a tyjátru. (Vzpomeňme v této souvislosti např. práce Ervinga Goffmana (1959) či Nikolaje Jevrejnova (1912) atd.)

Pozastavme se krátce nad Zichovým pojmem **vespolnost**. Dle Zicha není předmětem dramatického umění jakékoliv jednání osob, nýbrž právě vespolné jednání osob. A charakteristickým projevem vespolnosti lidské komunikace je **dialog** (ovšem ne ten mezi jevištěm a hledištěm), tj. dialog „v pravém slova smyslu“, s „výměnou rolí“, obousměrným tokem informace bez apriorně dané specializace. A ona vespolnost je považována za elementární vlastnost dialogu. Osolsobě dále varuje, že jazykový zápis je schopen fixovat jen část lidské komunikace, její obsah. Dramatické dílo má pak (v oblasti komunikace) za úkol **rekonstruovat vespolnou komunikaci** dramatických osob v celém rozsahu komunikačního spektra, tj. od vzájemné komunikace jazykové (pulzující mezi osobami jako střídání replik, jako dialog) až po komunikaci ostenzivní, která nepulzuje, ale oboustranně trvá v rozsahu celého spektra jako jeho základ – slovy I. Osolsobě – „mluvím jen někdy, ale ukazuji se stále, i tehdy, když mluvím, i tehdy, když nic neříkám“.

Hlavní rozdíl mezi (vzájemným) ostenzivním sdělováním a mluveným dialogem tkví v tom, že u mluveného dialogu v danou chvíli převládá vždy jen jeden směr, zatímco při vzájemném ostenzivním sdělování se vytváří oboustranný uzavřený okruh vzájemného „vnímaného vnímání“.

V návaznosti na problematiku ostenze pojednává I. Osolsobě také otázku tzv. **pseudoostenze**. Jejím příkladem jsou Potěmkinovy vesnice, při jejichž vytváření došlo k míšení snahy „**dát se k dispozici**“ (ukázat se, své lepší stránky) s úsilím **za žádnou cenu se neukázat** (skrýt své nežádoucí stránky). Právě tyto nesnáze, zádrhly a trapasy „každodenního života“ jsou pak tématem dramatického umění, zvláště **komedie**.

Osolsobě neopomíjí ani složitý útvar, jímž je divadlo na divadle či představení v představení. Jde (opět) o situaci, v níž se dramatické dílo samo stává tématem dramatického díla.

V jak širokých souvislostech je třeba nutně uvažovat, chápeme-li divadlo jako komunikaci, svědčí ostatně citát, v němž se Osolsobě ve svých úvahách dostává až ke generativní gramatice, lingvistickému přístupu k jazyku, za jehož otce je považován již zmíněný Noam Chomsky:

„Žádná komunikace v dramatickém díle – ať už na papíře nebo na jevišti, kromě komunikace herce s nápovědou a jeviště s divákem není přirozená a přírodní, ale to neznamená, že je heuristicky bezcenná. Je o to cennější, protože její deformace, její stylizovanost a typizovanost

není jen plodem bezděčného zkreslení a šumu, ale především výsledkem selektivního a statického zpracování lidským mozkiem, a dokonce tvořivým mozkiem (Cherry 1957: 108). Tak jako generativní gramatiky nám – právě pro svou umělost – pomáhají odhalovat přirozené zákony stavby přirozených jazyků, podobně nám i komunikace, modelovaná a generovaná dramatickým dílem, slouží k hlubšímu pochopení přirozené komunikace v životě.“ (s. 12)

Metakomunikace – sdělení o sdělení

Dalším podstatným tématem práce Iva Osolsobě je ráz komunikace o komunikaci, jež dramatické umění vykazuje, tj. ráz **metakomunikace**, případně divadla „o divadle“ („metadivadla“). Každé umění může mít metakomunikační ráz tehdy, když si komunikaci jako svoje téma vybere (příkladem může být modelování některých aspektů komunikace – např. při hudebním „dialogu“ dvou hudebních nástrojů, v komiksu, kde se jazyková složka komunikace kreslených postav realizuje v bublinách atp.).

Specifičnost dramatického umění tkví ve zvláštním způsobu modelování lidské komunikace. Lidská komunikace je modelována **materiálem**, kterým je opět lidská komunikace. Jinými slovy, dramatické umění je komunikace, která modeluje lidskou komunikaci materiálem lidské komunikace. Podstata dramatického umění spočívá v modelování věci samou, čímž se opět vracíme k Zichovu pojmu „látkové (relativní) shody“, kdy je strom modelován stromem, člověk člověkem, gesto gestem, zpěv zpěvem, úsměv úsměvem, zívnutí zívnutím, slovo slovem, prostor prostorem, čas časem (význam významem) atd.

Modely a originály

I v dalších svých pracích se I. Osolsobě dotýká důležité otázky modelů a originálů a vztahů mezi nimi. Rozlišuje **modely maximálně nepodobné svému originálu**, modelující jen jeho existenci (uzel na kapesníku, znak, jméno, čárka atd.) a **modely maximálně podobné svému originálu**. Nejdokonalejším modelem tohoto druhu (až za hranici modelování) je originál sám. Existují modely maximálně podobné originálu, avšak netotožné, členové/individua téže homologické řady jako originál, např. živočichové téhož druhu, výrobky téže série. Jde o **metaforicko-metonymické** modely (tzv. **token: token modely**). Tzv. **metaforický model** je založen na skutečnosti, že originálem je jediné, jiné individuum téže řady. Pro model **metonymický** či **synekdochický** je originálem celá řada, celý druh. Jak upozorňuje I. Osolsobě, „[n]ejlepší modelem kočky je jiná, nebo pokud možno táž kočka.“ (citováno dle Norbert Wiener a Arturo Rosenblueth 1945: 320) Divadlo zčásti užívá metaforicko-meto-

nymických modelů, avšak – jak opět upozorňuje Osolsobě – dramatické dílo jako celek není metaforicko-metonymickým modelem. „Metaforicko-metonymickým modelem lidské komunikace jako komunikace [...] by mohla být jen jiná, přirozená, skutečná lidská komunikace.“

Jedním z jistě nejzajímavějších témat zachycujících pozoruhodný paradox je pseudokomunikativní povaha divadla (divadlo jako pseudokomunikace). Herci na jevišti **nekomunikují**, avšak **pseudokomunikují**, a komunikace herců na jevišti je komunikací předstíranou, simulovanou, falešnou. Nejedena se tedy o přenos informace (herci si neříkají nic nového), sledován je zcela jiný cíl. Přenáší se totiž jen metainformace, tzn. informace o tom, že replika byla včas a dle scénáře předána. Jevištní komunikace tak modeluje skutečnou komunikaci, avšak jde o komunikaci svojí podstatou předstíranou, umělou, ač se „děje“ v rozměrech komunikace skutečné, „v životní velikosti“ (v měřítku 1:1).

Divadlo však zřetelně komunikuje o skutečnosti, že užívá předstírané komunikace. Říká nám něco ve smyslu: „Je to jen divadlo, jen hra.“ Pozoruhodné je přitom, že ač de facto užívá Potěmkinových vesnic (dekorace atp.), tuto skutečnost nám přiznává, tj. sděluje nám (i když nevýslovně – to obstarává samo divadelní zaměření), že jde o vesnice nepravé. Ivo Osolsobě upozorňuje, že naopak to, „co dělalo Potěmkinovy vesnice Potěmkinovými vesnicemi, nebyla sama stavba těchto půvabných atrap, ale slovní sdělení, které je jako vesnice označilo“.

Přijmeme-li tedy pojetí divadla jako jakési hry na komunikaci, uvědomíme si, že jde o předstíranou komunikaci s **pravdivou metakomunikací**. (Oproti tomu je předstíraná komunikace táž hra s nepravdivou metakomunikací.) Jinými slovy, v divadle přiznávám, že komunikuji „falešně“. Komunikuji pravdivě o komunikaci (kterou předstírám). Když však předstírám komunikaci, jde o tutéž „hru“, ale komunikuji o této komunikaci nepravdivě; nepravost/předstíranost komunikace „nepřiznám“.

Při pojednání o pravdivé a nepravdivé metakomunikaci odkazuje Osolsobě na práci Gregoryho Batesona Teorie hry a fantazie (1955). Pravdivá metakomunikace se dle něj objevuje ve hře (se sdělením „toto je hra“), nepravdivou metakomunikaci pak lze hledat ve výhružných postojích či zvířecím histriónství. Metakomunikaci lze vyjádřit slovy: „Tyto akce, jimiž se nyní zabýváme, představují jiné akce, ale naznamenají to, co by znamenaly tyto akce samy.“ Ivo Osolsobě spatřuje „největší předěl ve vývoji komunikace vůbec“ právě ve skutečnosti, že metakomunikace umožňuje hru.

Hra

Ivo Osolsobě se v kontextu výše řečeného zabývá také hrou a jejími principy ve vztahu ke komunikaci. Zatímco živočišná komunikace je za-

ložena na principu metonymie, hra na principu metafory. Lze ji chápat jako **pohybový model**. Pohyb, motorika, totiž stírá rozdíl mezi interakcí či komunikací skutečnou a předstíranou. Hru lze popsat jako metaforicko-metonymický model motoriky a pohybu (**ne** komunikace či interakce). Například hra mládat zvířat se děje tak, že zvíře modeluje z toho, co má k dispozici, tj. modeluje ze svých vlastních pohybů. O jazyce pak Osolobě v této souvislosti uvažuje jako o pohybovém modelu, přičemž konstatuje, že se během vývoje u lidí vyvinula podmnožina **pohybů jazykových**. Jazyk je pojímán jako pohyby, tj. je chápán jako jediný materiál, který je člověku neustále k dispozici. Tyto jazykové pohyby je třeba považovat za zvláštní pohyby, které lze přenášet na dálku a které se navíc ničemu nepodobají, a proto mohou být existenčním modelem čehokoliv.

Další své úvahy vede Osolobě od myšlenky, že jazyk vznikl z živočišné hry. Slovo může být modelem jakékoliv věci, ale může být také modelem slova. V duchu těchto úvah pak lze vnímat dramatické dílo právě jako pohybový model.

Závěrem o divadelní vědě

Dle Iva Osolobě je tedy dramatické dílo z hlediska komunikace složitou hierarchickou strukturou komunikací. Závěrem k řečenému Osolobě přidává úvahu o divadelní vědě jakožto další metakomunikační nadstavbě metakomunikativní struktury divadla, když poukazuje na její interdisciplinární charakter, jenž je podobný jako u teorie sdělování. I divadelní věda se totiž zabývá komunikací, její zvláštní a specifickou formou, kterou je divadlo. Divadelní vědu lze proto chápat (z tohoto hlediska) jako jeden z mnoha oddílů obecné vědy o sdělování a řízení (kybernetiky).

Divadelní věda zkoumající de facto divadelní „parole“ má navíc – na rozdíl od jazykových parole – dějiny. Soustředí se především na dokumentování, rekonstruování a analyzování div. „parole“ a zejména na analýzu a interpretaci smyslu a obsahu těchto sdělení. Osolobě přitom ovšem upozorňuje na další, respektive druhý důležitý aspekt její náplně: „[...] nesmí ovšem [DV] pouštět ze zřetele druhou stránku divadla jako komunikační skutečnosti, totiž divadelní langue. Zkoumání divadelní langue a hledání gramatiky divadla je stejně oprávněné jako práce s živým divadlem, s divadelní parole.“ I divadelní vědu zde tedy Osolobě charakterizuje pomocí lingvistických termínů a principů.

Literatura

BATESON, Gregory. A Theory of Play and Fantasy. *Psychiatric Research Reports* 2 (December), s. 39–51, 1955.

- GOFFMAN, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Doubleday, 1959. (česky: *Všichni hrajeme divadlo*, Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1999.)
- CHERRY, Colin. *On Human Communication*. Cambridge, Mass. – London: M.I.T.Press, 1957.
- JEVREJNOV, Nikolaj. *Teatr kak takovoj*. S. Petersburg: Sovr. Inskusstvo, 1912.
- ROSENBLUETH, Arturo a WIENER, Norbert. *The Role of models in Science*. *Philosophy of Science* 12, s. 316–322, 1945.
- OSOLSOBĚ, Ivo. *Dramatické dílo jako komunikace komunikací o komunikaci*. In Závodský, Arthur (ed.). *Otázky divadla a filmu I*, Brno: Universita J. E. Purkyně, 1970, s. 11–43 (druhá, dostupnější vydání viz OSOLSOBĚ 2002).
- OSOLSOBĚ, Ivo. *Ostenze, hra, jazyk*. Brno: Host, 2002.
- ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. Praha: Melantrich, 1931.

Divadlo jako rituál

O souvislostech mezi divadlem a rituálem se tradičně hovoří v kontextu otázky vzniku divadla. Tato otázka je také podstatná při hledání společných principů jejich fungování.

Divadlo a náboženský rituál

Počátky řeckého či v návaznosti na něj evropského divadla jsou dnes rovněž spojovány s rituálem. Divadlo bylo v antickém Řecku součástí náboženských svátků, při nichž se rovněž vykonávaly rituální úkony, jako je oběť. I divadelní prostory byly budovány na posvátných místech. Jak ale upozorňuje Eva Stehlíková, divadlo v antickém Řecku přesto „není rituálem, tím je jen slavnost k počtě boha Dionýsa, jehož je součástí“ (Stehlíková 2005: 172) Součástí antického dramatu samotného také bývá dramatické zobrazení rituálu, kdy se například hrdinové utíkají pod ochranu boha (či zástupce náboženské obce) do chrámu, mají být – jako např. Ifigenie – obětováni či usilují o náležitosti spojené s rituálním pohřbem, jak je tomu v případě Antigony, atd.

V dalším historickém vývoji se vztah divadla a náboženství proměňoval a s ním i souvislosti mezi divadelním představením a rituálem. V novodobých dějinách se divadelníci obraceli k rituálu a jeho princi-

pům i prakticky a vědomě prostřednictvím vlastní tvorby. Mezi neznámější případy jistě Jerzy Grotowski, kerý zájem o techniky a principy rituálu projevil v řadě jeho (nejen) divadelních aktivit. Jana Pilátová upozorňuje na skutečnost, že Grotowski „nazval deklaraci rozchodu s inscenačním divadlem Svátek“ (Pilátová 2009: 330), což velmi dobře vystihuje některá východiska jeho tvorby.

Důležitá je však v tomto kontextu spojitost působení Grotowského s antropologickými výzkumy Victora Turnera. Ten totiž studoval „už přímo souvislost proměn jedince se sociálními proměnami“ a vysvětloval, že „rituály budí prožitky podřazenosti i nadřazenosti, stejnosti i odlišnosti, aby nás učily, že lidskost narušujeme jak chováním jen podle sociálních pozic (a životních rolí), tak jen podle psychobiologických nutkání. Například obřad s předepsanou obscenitou slouží krocení agresivních impulzů.“ (Pilátová 2009: 331)

Grotowski byl (např. vedle Brooka, Schechnera a Suzukiho) jedním z divadelníků „prolamujících bariéry sociálních rolí“, na něž se V. Turner odvolával, když se v návaznosti na svůj v čtyřletý pobyt u zambijského kmene Ndembu (v 50. letech 20. stol.) zabýval tzv. **sociálním dramatem**, kdy konflikty vnímal jako sociální dramata řešená rituálem. (Pilátová 2009: 332) Už z těchto pozorování plynuly jeho úvahy o **reintegracních silách divadla**. Důležitá Turnerova studie Od rituálu k divadlu pak vyšla v roce 1982. Jana Pilátová o jeho práci v souvislosti s tzv. **výzkumem kultury**, který dle Turnera podnikali právě zmínění divadelníci, píše: „Každodennímu jednání říká [Turner] oznamovací způsob kultury: jím se společnost udržuje v daném stavu. Podmiňovací způsob kultury, blízký našim pocitům a přáním, pomáhá společnosti rozvíjet se, ale také uvolňuje konflikty, proto má vyhrazený zvláštní prostor.“ (Pilátová 2009: 332) Pokud jde pak o vztah mezi divadlem a sociálním dramatem, je založen na principu analogie, jež „plyne z toho, že jednání se odehrává v rámci, které si kultury ustavují jako své podívané. Divadlem přecházíme i se svými problémy ze světa způsobu oznamovacího do nepovinného světa a v něm poznáváme smysl každodenního trmácení. Při povinném životním divadle pak už víme, jak složitá a divná je, a jsme schopni docenit zbytečné riziko jednání a spolujednání“, jak zdůrazňuje J. Pilátová Turnerovy myšlenky (Pilátová 2009: 332). Turner totiž vnímá divadlo jako **sociální metakomentář**, a to velmi účinný, protože prostřednictvím si společnost „vypráví“ o sobě. Jeho funkce pak může tkvět ve stabilizačním faktoru, v nástroji tradice či ideologie. Současně jím lze vyjádřit např. byt jen tušený konflikt atp., v čemž Turner – jak opět upozorňuje Pilátová – de facto vyjadřuje to, co Grotowski ve své divadelní praxi či v přednášce Divadlo a rituál z roku 1968. (Pilátová 2009: 332)

Literatura

- STEHLÍKOVÁ, Eva. Antické divadlo. Praha: Karolinum, 2005.
PILÁTOVÁ, Jana. Hnízdo Grotowského. Na prahu divadelní antropologie. Praha: Divadelní ústav, 2009.

Teoretický rámec problematiky vztahu divadla a rituálu

Zaměříme-li se na spojitost počátků divadla s náboženským rituálem, zjistíme, že pojem rituálu je velmi mnohoznačný a není nijak jasně definován. Můžeme jako rituál označit např. každodenní čištění zubů? Co třeba svátky a slavnosti? Je rituál náboženskou či obecně kulturní záležitostí? Není zcela zřejmé, co pod pojem rituálu zahrnou, co vyloučit. Není jasné, jak k pojmu rituálu vztáhnout související pojmy, jako je ceremonie, magie, liturgie. Řada autorů užívá tyto pojmy – snad s výjimkou magie – jako synonyma, někteří mezi nimi naopak rozlišují.

V 60. letech 20. stol. přicházejí Max Gluckman a Julian Huxley s pojmem „ritualizace“ – tento pojem má vyjádřit dynamiku rituálu, tj. různé proměnlivé způsoby, jimiž lidé jednají rituálně či provádějí rituály (Gluckman 1965, Huxley 1966). Koncepce ritualizace reaguje na starší pojetí rituálu jako čehosi stálého, neměnného, jako „univerzální struktury“ – i když rituály odkazují k ustáleným strukturám a prohlašují se za „starobylé“, vždy je tu přítomen prvek změny a volby – koncepce ritualizace také obrací pozornost od textů, předpisů, naukových systému či panteonů božstev k samotné praxi – k samotné aktivitě, která má být předmětem analýzy. Ukazuje také, že vlastně jakákoli činnost může být v různé míře ritualizována.

Teoriemi rituálu se v rámci sociologie, antropologie a religionistiky zabývají tzv. „rituální studia“ (ritual studies). Asi do 80. let 20. stol. se teoretikové více méně shodovali na tom, že rituál je jistou formou komunikace – i když ne pouze ve smyslu jednoduchého sdělování informací. Rituál byl chápán jako systém symbolického jednání. K tomuto pojetí bychom mohli řadit Clifforda Geertze i Victora Turnera či Mary Douglassovou a Barbaru Myerhoff. Zabývali se analýzou rituálů jako symbolické komunikace významů vztahujících se k sociálnímu a kulturnímu řádu. Rituál je pro ně tedy symbolický kód vztahující se ke kulturním hodnotám, společenskému a kosmickému řádu. Rituál chápou jako rámec, jenž nese či poskytuje smysl, význam. Jak uvidíme dále, tento přístup k rituálu kritizuje antropolog Talal Asad. V 90. letech se objevují nové přístupy k analýze rituálu jako formy komunikace, které přehodnocují dosavadní model rituálu v „geertzovském“ pojetí symbol-kultura-význam. Rituál chápou jako realizaci komunikace, podtrhují však relativní

nedůležitost „významu“ – jak pro účastníky, tak pro badatele, který se rituálem zabývá. Tento přístup razí již v 70. letech Frits Staal (zabývá se védským rituálem) a zvláště pak Roy Rappaport. Ten rituál definuje jako „společenské jednání, jež je pro lidstvo základní“ – rituál podle něj odkazuje k adaptivním rysům, jež jsou pro vývoj lidských bytostí stejně důležité, jako samotný jazyk. Podle Rappaporta je rituál performativním způsobem komunikace a tvrdí, že spíše vytváří (náboženské) myšlenky a zkušenosti), než aby je pouze sděloval či předával. Podle Rappaporta rituál vyjadřuje či „předává“ – komunikuje – samotný řád bytí, o němž účastníci rituálu nepochybují a jež nevyhnutelně akceptují (Rappaport 1999).

Rituál plní řadu funkcí z hlediska jedince i společnosti. Dokáže zprostředkovat či řídit jisté způsoby, vzorce chování, podpořit či narušit status quo, udržovat či naopak narušovat rovnováhu a společenskou solidaritu. Rituál může plnit funkci komunikace s jiným světem – duchů, bohů, předků. Prostřednictvím rituálu mohou být předávány určité kulturní hodnoty. Rituál může, ale také nemusí vypovídat o obrazu světa těch, kteří jej provozují. Z hlediska divadelní teorie lze rituál chápat jako „performanci“ – představení, do něhož jsou zapojeni herci i diváci. Rituál, respektive jeho interpretace, však vypovídá i o badateli, antropologovi, který jej pozoruje a posléze analyzuje.

Badatelé přinášejí řadu vymezení rituálu. Jde tedy v každém případě o mnohoznačný koncept, který není podepřen jednoznačným teoretickým pojetím.

Pro příklad si uvedme některé definice rituálu. Například u Bobbyho Alexandera se setkáváme s následující charakteristikou: „Rituál definovaný těmi nejjobecnějšími a nejzákladnějšími pojmy je představení či předvedení, naplánované nebo improvizované, kterým se realizuje přechod od každodenního života k alternativnímu kontextu, v jehož rámci je proměněn všední den.“ (Bowie 2008: 149) Kulturní antropolog Victor Turner chápe rituál jako „předepsané formální chování pro příležitosti neodkázané na technickou rutinu; odkazuje na víru v mystické (nebo neempirické) bytosti či síly pokládané za první a poslední příčiny všech účinků“. (Turner 1982: 79)

Talal Asad varuje před tím, abychom rituál chápali automaticky v symbolické rovině, tj. pokud se automaticky domníváme, že rituál musí něco znamenat, symbolizovat, pak jde o důsledek našeho intelektualistického pojetí věci. Obvyklá koncepce rituálu jako symbolického vyjádření jistého pohledu na svět může být ovlivněna novodobým pojetím křesťanského rituálu – mše, jež má samozřejmě hluboký symbolický význam. Talal Asad ovšem na konkrétním příkladu ukazuje, že v křesťanském středověku byl pojem rituálu spojen spíše s praktickým návodem

k určitému chování – k praktikování křesťanských ctností. Asad definuje rituál jako: „vhodné provedení toho, co je předepsáno, něco, co závisí na intelektuálních a praktických disciplínách [...], avšak samo o sobě nevyžaduje dekódování“ a mezi zmíněné disciplíny počítá např. kázeň, poslušnost, ukázněnost (Asad 1993: 62).

Mezi badateli se pak rozlišují tzv. intelektualisté, kteří odkazují v dějinách antropologie k Edwardu B. Tylorovi a pojetí rituálu (a náboženství obecně) jako prostředku k vysvětlení světa. Pro symbolisty, kteří navazují na teorie Émile Durkheima, je pak rituál symbolickým jazykem, který vyjadřuje společenský řád. Mezi intelektualisty lze zařadit i známého Mirceu Eliada. Vzpomeňme zejména jeho Mýtus o věčném návratu. Rituály pro Eliada znamenají návrat k počátkům, k mytickému „bezčasí“, jde o znovuzpřítomnění zakladatelského mýtu, např. kosmogonického, souvisícího s cyklickým vnímáním času ve starověkých kulturách (Eliade 2009). Zástupcem symbolistů může být bezesporu Clifford Geertz, jenž se zabývá významem rituálního jednání. Známý je jeho příklad kohoutích zápasů na Bali, které symbolicky vyjadřují společenské postavení a sexuální statut svého mužského vlastníka (Geertz 2007: 13–26).

Pozoruhodné je rovněž pojetí rituálu jako „představení“, kdy je rituál chápán jako „performance“, „kulturní drama“. Je tedy rituál divadlem? V jistém smyslu ho tak jistě lze chápat. Rituální představení není ovšem jen opakováním scénáře. Účastníci sice v jistém smyslu slova „hrají“, jejich performance však má na ně konkrétní dopad – konkrétním způsobem formuluje, ovlivňuje chování a myšlení aktérů, účastníků jako konkrétních lidských jedinců. Nelze tedy říci, že účastníci rituálu „pouze hrají“, „předstírají“ či „představují“.

Spojitosti mezi rituálem a divadlem zkoumá již několikrát zmíněný Richard Schechner, podle nějž se divadelní představení, hry, sport a rituál vyznačují jistými společnými vlastnostmi. Patří mezi ně např. specifické uspořádání v čase, specifická neproduktivní hodnota připisovaná objektům, obvykle i zvláštní, tj. vyhrazené místo, kde se tyto akce provozují. Schechner se mj. v této souvislosti zabývá otázkou, jak rozhodnout, kdy se jedná o „rituál“ a kdy o „divadlo“. Zavádí dichotomii „účinnosti“, tj. schopnosti realizovat změny, jež je typická pro rituál, a naproti tomu „zábavy“, jež je typická pro divadlo. Je-li cílem performance být účinný, jde o rituál, jde-li o pobavení, zábavu, jedná se o divadlo. Schechner tedy charakterizuje rituál pomocí atributů, jako jsou účinnost, výsledky, vztah k nepřítomným (předci, bohové atd.), symbolický čas, posedlost – trans, aktivní účast diváků, prvek „víry“ u aktérů i diváků, kritika je nežádoucí. Divadlu pak přisuzuje prvky jako zábava, tanec, legrace, jen pro přítomné, důraz na daný konkrétní moment, účinkující je vědomý – ví, co dělá, diváci sledují a oceňují – kritizují, kritika je (většinou)

vítána, uplatňuje se individuální tvůrčí činnost. Hranice mezi rituálem a divadlem ovšem nejsou pevně stanoveny a ani nejsou pevně stanovitelné. Schechner sleduje příklad tanců z hor Papuy Nové Guineji, v nichž dochází k posunu od rituálu k zábavě.

Jakousi specifickou kategorií mezi rituály tvoří tzv. **přechodové rituály**, tj. rituály klíčových okamžiků životního cyklu, jimiž se zabýval Arnold van Gennep. Tento antropolog hovoří o třech fázích přechodových rituálů – oddělení, pomezí (**liminalita** – limen, v latině „práh“) a opětovné začlenění (Van Gennep 1997).

Potíže můžeme spatřovat v tom, že obecně nekriticky pohlížíme na rituál jako na transkulturní kategorii, kterou lze i v „mimozápadním“ kulturním prostředí interpretovat jako rituál v „naší společnosti“ – jako performanci v „liturgickém“, „obřadním aranžmá“, jenž má symbolický význam. Rovněž je důležitá skutečnost, že rituálu se účastní lidé jako jednotlivci s různými motivacemi, přístupy, reakcemi – reakce jednotlivců na obřadní úkony nelze přesně předem určit, i když jsou dány závazné kultické předpisy. Badatelé se však shodují v tom, že rituál nelze chápat jako spontánní událost, která by se děla bezmyšlenkovitě činností nějakého jednotlivého účastníka rituálu. V této souvislosti je však třeba se tázat, jak tedy vyložit „individuální rituály“ – např. pohřby domácích mazlíčků. Každodenní stereotypní činnosti zřejmě nejsou rituálem, avšak např. kvakeři (stoupenci jednoho původně anglického náboženského hnutí) hovoří o „svátosti všedního dne“. Kladou důraz na „posvátnost“ každodenních drobných činností. Je jistě pozoruhodné, že podobné pojetí najdeme v zenovém buddhismu, v němž se každá činnost se provádí s „jasnou, vědomou myslí“. Vztah mezi „rituálem“ a „nerituálem“ je proto relativní, hranici mezi nimi nelze přesně vymezit.

Definice S. J. Tambiaha nabízí další perspektivu. Rituál je podle něj „kulturně zkonstruovaný systém symbolické komunikace. Je tvořen strukturovanými a uspořádanými sledy slov a činů, často vyjadřovanými více prostředky, jejichž obsah a uspořádání se vyznačují různým stupněm formálnosti (konvencionálnosti), streotypů (strnulosti), kondenzace (syntézy) a redundancy (opakování).“ (Bowie 2008: 151) Připomeňme, že Asad ukazuje, že chápání rituálu v symbolické rovině je teprve poměrně nedávného data. Ještě koncem 18. století vykládá Encyklopedie Britannica pojem „rituál“ nařízení, které je třeba dodržovat při slavení bohoslužby v kostele, řádu, apod. a dále definuje „ritus“ jako konkrétní způsob slavení bohoslužby v té či jiné zemi. Asad dokazuje, že např. ve středověkých kláštrech bylo provádění rituálních úkonů otázkou nikoli symbolickou, ale ryze praktickou – šlo o praktické cvičení v křesťanské poslušnosti a disciplíně. Není tedy třeba, aby rituál vždy „něco znamenal“.

Na závěr si stručně představme základní antropologické pojmy a metody, v nichž je třeba se v souvislosti s výše pojednávanou problematikou orientovat a jejichž znalost je velmi užitečná i při teatrologickém bádání. Je totiž třeba vzít v úvahu, že jazyky – komunikační kódy – vlastní určitým kulturám ani neumožňují položit otázku po „významu“ nějakého jednání, nelze vysvětlit myšlenku, že nějaká věc či úkon „zastupují“, „symbolizují“ něco jiného. To úzce souvisí s důležitou otázkou tzv. emického a etického přístupu ke zkoumaným fenoménům. **Emický** a **etický** je dvojice pojmů, jimiž se ve společenských vědách někdy označují dva odlišné přístupy ke zkoumání a popisu. Etickým se rozumí popis z hlediska pozorovatele a objektivující vědy, jež hledá společné a nebere ohled na kulturní, společenské či jazykové odlišnosti zkoumané společnosti, emickým je pak popis, vycházející z kategorií a představ akterů jednání, příslušníků daného společenství, z jejich vlastního chápání a rozlišování. Je tedy závislý na kontextu dané kultury.

Metoda emické deskripce, popis kulturních jevů z vnitřní perspektivy zkoumané kultury, tak jak jej podávají sami její nositelé prostřednictvím vlastních pojmů a kategorií, tedy představuje opak etického popisu. (Termín „emický“ je odvozen z lingvistického pojmu „fonemický“ a do antropologie jej zavedl americký lingvista Kenneth Lee Pike). Metoda etické deskripce je založena na vnějším popisu kultury z perspektivy antropologa, respektive je v souladu s antropologickým paradigmatickým, jehož cílem je umožnit komparaci kultur podle jasného a předem stanoveného teoretického schématu. Při tomto popisu dochází k převodu empirických dat a jejich prezentaci v podobě formalizovaného jazyka vědy, čímž podle představitelů tzv. nové etnografie a zastánců emického popisu dochází k deformaci významů, které tato data původně obsahovala. (Termín „etický“ je odvozen z lingvistického pojmu „fonetický“ a do antropologie jej rovněž zavedl Kenneth Lee Pike. (Viz Malina 2009)

Závěrem uvedme ještě jednu možnou kategorizaci rituálního jednání, kterou uvádí současná americká religionistka Catherine Bel. Rozlišuje šest kategorií rituálního jednání (Bell 1997):

1. Přechodové rituály – rituály „klíčových okamžiků života“;
2. Kalendářní a vzpomínkové obřady;
3. Obřady výměny a společenství;
4. Obřady působení trýzně;
5. Postní obřady a slavnosti;
6. Politické rituály.

Jde však o příklad spíše pomocného dělení, protože se každá z uvedených kategorií v praxi pochopitelně často překrývá s jinou.

Jak jsme viděli, vztah divadla a rituálu je komplexním problémem, jenž však s sebou přináší řadu možností, jak uvažovat nejen o divadle

ale i o jeho místě v životě člověka. Teoretickou i praktickou odpověď na otázku studia univerzálních struktur rituálu v případě divadla je divadelní antropologie.

Literatura

- ASAD, Talal. *Genealogies of Religion: Discipline and Reasons of power in Christianity and Islam*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1993.
- BELL, Catherine. *Ritual: Perspectives and dimensions*. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- BOWIE, Fiona. *Antropologie náboženství*. Praha: Portál, 2008.
- GEERTZ, Clifford. *Krev, peří, dav a peníze (Poznámky ke kohoutím zápasům na Bali)*. In Bolton, Jonathan (Ed.) *Nový historismus / New Historicism*. Brno, Host, 2007.
- ELIADE, Mircea. *Mýtus o věčném návrat: archetypy a opakování*. Praha: Oikoy-menh, 2009.
- GLUCKMAN, Max. *Politics, law and ritual in tribal society*. Oxford, Blackwell, 1965.
- HUXLEY, Julian. *Ritualization of behaviour in animals and man*. Paris, Unesco, 1966 [online]. [cit. 12. 5. 2012]. Dostupné z <<http://unesdoc.unesco.org/images/0015/001560/156054eb.pdf>>
- MALINA, Jaroslav. *Antropologický slovník* [online]. [cit. 12. 5. 2012]. Dostupné z <<http://is.muni.cz/do/1431/UAntrBiol/el/antropos/index.html>>.
- RAPPAPORT, Roy A. *Rituals and religion in the making of humanity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- TURNER, Victor. *From ritual to the theatre and back*. New York: Performance art Journal Publications, 1982.
- TURNER, Victor. *Průběh rituálu*. Brno: Computer Press, 2004.
- VAN GENNEP, Arnold. *Přechodové rituály*. Praha, Nakladatelství lidové noviny, 1997.

Divadelní antropologie

O divadelní antropologii se zpravidla hovoří jako aktivitě, která není jasně vymezenou vědeckou oblastí či disciplínou (např. Pavis, Świontek). Z hlediska požadavků na vědeckou disciplínu, nemá, jak upozornil např. Sławomir Świontek, dostatečně precizně vymezený, ani dostatečně jasný předmět svého zájmu a nepředstavuje dostatečně konkretizovanou vědu či vědeckou reflexi o divadelním umění (2001: 39). Právě proto bývá chápána a charakterizována různými způsoby. Např. Irena Sławińska ji na-

hlíží spíše z globální perspektivy, jako „vztahování divadla k metafyzické situaci a existenciální problematice člověka, jeho slova, gesta, prostoru a času“. (Świontek 2001: 39 dle Sławińska 1990: 36) Leszek Kolankiewicz ji chápe z pohledu etnologicko-ritualizační perspektivy, tj. v duchu určité antropologické možnosti historického pohledu (nejen) na polské divadlo. Divadelní antropologie se mu tak jeví jako **antropologická historie divadla**, v níž se uplatňuje nový pohled na jistý fragment dějin (polského) dramatu a divadla. Důležitý je v této souvislosti zájem o obřady, jež se nedokázaly uchovat v kolektivní paměti, a které se objevují později v mytologizované i mystifikované podobě. (Świontek, 2001: 39)

Divadelní antropologie se nejsilněji rozvíjí v Polsku. Na její formování má bezprostřední vliv činnost divadelního reformátora Jerzyho Grotowského a to zejména jeho tzv. paradivadelní aktivity, které podnikal od konce 60. let 20. století poté, co přestal vytvářet divadelní inscenace. Grotowského práci obsáhle představuje publikace Jany Pilátové Hnízdo Grotowského. Na prahu divadelní antropologie, v níž autorka precizně popisuje nejen zážitky ze své stáže v Teatru Laboratorium, ale také důležité antropologické souvislosti divadla Grotowského.

Pravděpodobně nejznámější a možná i nejrozsáhlejší zásluhy na poli divadelní antropologie má Mezinárodní škola divadelní antropologie (ISTA), již v roce 1979 založil žák Grotowského Eugenio Barba. Barba navázal na svého učitele zejména v oblasti výzkumu a metodiky lidského jednání v divadle. Hlavní pozornost je v rámci ISTA proto věnována práci či vzdělávání herce – nebo jak uvádí Świontek (2001: 39) – „zkoumání biologického a kulturního chování člověka v jevištní situaci“.

Antropologické hledisko uplatňuje i Richard Schechner, jehož práce je spojena především s tzv. performančními studii, o nichž ještě pojednáme více v samostatné kapitole. Jeho aktivity však vykazují vyšší míru teoretické reflexe a z hlediska antropologických disciplín jsou lépe zařaditelné spíše do kulturní, případně sociální antropologie.

Divadelní antropologie se do značné míry formuje přímo v divadelní praxi, v níž je člověk stavěn do experimentální situace. Dle Barbova a Savaresova Slovníku divadelní antropologie studuje divadelní antropologie „chování lidské bytosti uplatňující fyzickou a duševní přítomnost v situaci strukturovaného divadelního představení podle zásad, které se liší od každodenního života. Tomuto nekaždodennímu používání těla říkáme technika“. (Barba a Savarese 2000: 5) Ve Slovníku shrnuli Barba a Savarese značnou část výsledků své práce, již podnikli v rámci setkání ISTA. Protože pojetí divadelní antropologie Barby (a jeho spolupracovníků) lze považovat dosud za nejkompexnější příspěvek k této disciplíně, zaměříme se nyní na aktivity ISTA podrobněji a na několika příkladech si ukážeme, čemu se divadelní antropologové věnují.

I sám Barba říká, že v divadelní antropologii nejde o to vědecky analyzovat, z čeho se skládá „jazyk hereckého umění“. Nesnaží se odhalovat zákony, ale studovat pravidla chování. (Ostatně antropologie v původním významu zahrnuje studium chování lidských bytostí, ne pouze na socio-kulturní úrovni, ale rovněž na úrovni fyziologické.) Obecně lze říci, že divadelní antropologové hledají univerzálie a specifika divadelnosti napříč kulturami. Studují rozličné divadelní formy provozované v různých částech světa. Velmi známé jsou (nejen Barbovy) exkurzy zejména do asijských divadelních žánrů. Jsou zkoumány principy a jejich podobnosti napříč divadelními formami, avšak cílem není jejich teoretická reflexe, nýbrž poznatky, které by bylo možné využít opět v divadelní praxi. Pozoruhodná je například problematika tzv. **každodenních a nekaždodenních (tělesných) technik**. Termín „tělesná technika“ pochází od antropologa Marcela Mause, jenž v r. 1936 vydal studii *Tělesné techniky*, v níž se zabývá „způsoby, jakými lidé v každé jednotlivé společnosti dokážou užívat svých těl“. (Pavis 2003: 66) Barba přejal od Mause koncept kulturně podmíněného těla, avšak začal dále rozlišovat mezi každodenní situací a situací představení.

Slovem „technika“ je přitom míněn (zvláštní) způsob užívání těla. **Každodenní technika** znamená běžné užívání těla, jež je obvykle řízeno či motivováno pravidlem co nejmenší námahy, tj. dosažení maximálního výsledku za co nejmenšího vynaloženého úsilí či – jak říkají antropologové – energie. Naproti tomu se nekaždodenní techniky řídí pravidlem protikladným. Minimálního výsledku je dosaženo s využitím velkého úsilí, energií se „plýtvá“. Účelem každodenní techniky je především komunikace a účelem techniky nekaždodenní tzv. **in-formace** (doslova „put the body in-form“). Barba upozorňuje, že když herec hraje v představení, používá tělo jiným způsobem než v běžném životě. Do každodenní techniky užívání těla se totiž promítá kultura, z níž herec pochází, jeho společenské postavení a (obecně) povolání.

Velmi patrný rozdíl mezi oběma technikami lze najít právě tehdy, zaměříme-li se na asijské divadelní formy, přičemž můžeme konstatovat, že na Západě naopak mnohdy není tento rozdíl vůbec zřejmý. Tuto skutečnost lze demonstrovat na pohybu v divadle kabuki a nó, jak o nich hovoří Barba:

„Používáme-li při chůzi běžných, každodenních tělesných technik, boky následují nohy. U neběžných technik herců kabuki a nó zůstávají boky naopak pevné. Aby boky zůstaly za chůze nehybné, je nutné lehce pokrčit kolena, zpevnit páteř a užívat trupu jako jednotky, která pak tlačí směrem dolů. Tak vzniká v horní a ve spodní části těla různé napětí. To pak nutí tělo, aby si našlo nové těžiště. Nejde o volbu stylu, ale o způsob, jak probudit hercův život, a teprve druhotně se z toho stává stylová zvláštnost.“ (Barba a Savarese 2000: s. 9)

S podobnými změnami v držení těla se setkáváme i v řadě dalších žánrů divadelního umění Asie. Metodou srovnávání dílčích aspektů herectví či obecně situace představení napříč kulturami se „Barbova“ divadelní antropologie vypořádává s mnoha konkrétními tématy, jako jsou například ruce, resp. tvorba gest napříč divadelními kulturami, techniky práce s očima, mimikou atp. Právě hledání obecných kulturních modelů je další důležitou náplní divadelní antropologie. Jak upozorňuje Pavis (2003: 67), na základě studia různých lidských projevů docházejí antropologové často k závěru, že na pozadí řady rozdílů existuje jakýsi společný základ. Tím lze vysvětlovat skutečnost, že se např. se stejným či velmi podobným mýtem setkáme – míněno ve vzájemné nezávislosti – v odlišných, vzdálených kulturách, na různých místech světa. Barba v návaznosti na Grotowského tento univerzalizmus rovněž zastává a dokládá ho například pojednáním o tzv. **předexpressivní úrovni herectví**, kdy se ještě nejedná o vytváření významově explicitního výrazu. Jde o jakousi „intenzivní přítomnost“, kterou se projevuje herec na jevišti ještě před začátkem představení a již na sebe strhuje pozornost, aniž by cokoliv učinil, jak o této „přítomnosti“ ostatně pojednal již japonský divadelník a myslitel Zeami ve Fúšikadenu, jednom ze svých pojednání o divadelním umění. Barba hovoří o „síle“, „vyzařování“, které zaujme („zachytí“) smysly diváka, o „energetickém jádru“ – vědomém avšak bez jakékoliv kalkulace.

Program divadelní antropologie v Barbově pojetí lze označit za poměrně ambiciózní. (Pavis 2003) Pro Barbu je důležitá fyziologická a kulturní dimenze herce nacházejícího se v situaci představování. Zkoumá herectví a různé roviny struktury představení na základě transkulturní analýzy (divadelního představení). To jsou hlavní oblasti zájmu divadelní antropologie, jak se s nimi mnohdy setkáváme i dnes.

Literatura

- BARBA, Eugenio a Nicola SAVARESE. Slovník divadelní antropologie. O skrytém umění herců. Praha: Divadelní ústav, 2000.
- PAVIS, Patrice. Divadelní antropologie. In týž. Divadelní slovník. Praha: Divadelní ústav, 2003.
- PILÁTOVÁ, Jana. Hnízdo Grotowského. Na prahu divadelní antropologie. Praha: Divadelní ústav, 2009.
- SŁAWIŃSKÁ, Irena. Teatr w myśli współczesnej. Ku antropologii teatru. Warszawa, 1990.
- SOUKUP, Václav. Antropologie: teorie člověka a kultury. Praha: Portál, 2011.
- ŚWIONTEK, Sławomir. Perspektywy a meze teatrologie (Možnosti uplatnění některých nových badatelských metod v divadelní vědě). Divadelní revue, 12: 4 (2001), s. 38–48.

Performanční studia

Než se zaměříme na performanční studia jako na akademický obor, je třeba si alespoň stručně osvětlit jejich ústřední pojem, tj. **performaci**. Jde o termín, který se ve společenských vědách užívá zhruba od 50. let 20. století. Setkáváme se s ním nejen na poli divadelní vědy či umění obecně, ale také v oborech jako lingvistika, antropologie, sociologie, psychologie atd. Etymologicky je slovo odvozováno od starofrancouzského výrazu „parfournir“, jenž znamená „dokončit“, „dosáhnout“, „dovršit“. Význam tohoto slova se však během následujícího vývoje znatelně rozšířil, k čemuž přispělo právě i jeho užívání ve vědeckém prostředí. Do našeho prostředí se dostalo přes angličtinu. Např. v lingvistice se s ním setkáme ve dvojici kompetence-performance, přičemž je jím chápána promluva, tj. konkrétní užití jazyka v dané situaci. Za předchůdce v uvažování o performanci je v lingvistice považován Ferdinand de Saussure, zejména svojí koncepcí protějšků systému jazyka (langue) a jeho aktuální realizace v podobě konkrétní promluvy (parole).

Literární vědec a lingvista Michail Bachtin předznamenal již ve dvacátých letech minulého století pozdější chápání pojmu performance svým hájením tzv. sociologické poetiky, spočívající v pojetí slova jako sociálního aktu apod. Nezanedbatelný je v této souvislosti rovněž přínos kanadského sociologa Ervinga Goffmana, jenž se performancí zabýval v kontextu hledání divadelnosti v každodenním životě. V 50. letech 20. století vyšla jeho nejen pro teatrologii významná kniha *Všichni hrajeme divadlo. Sebeprezentace v každodenním životě* (1959). Goffmanovo pojetí klade důraz na dopad či dojem (z) performance: „Představení či herecký výkon je možné definovat jako veškerou aktivitu jednoho účastníka při konkrétní příležitosti, jejímž účelem je udělat dojem na kteréhokoli z ostatních účastníků“. (Hlavica 2009a: 6) Jak vidíme, i v tomto případě je performance chápána mnohem širěji (a to nejen ve srovnání s původním významem slova). Důležité je zdůraznění širšího vlivu, jenž má zmíněná aktivita jednoho účastníka na účastníky ostatní.

Performanční studia představují obor, jenž se vyvíjí zhruba od 70. let 20. století. Jde o obor úzce spojený s akademickým prostředím. V roce 1980 byla Richardem Schechnerem v New Yorku první Katedra performančních studií a postupně se obor rozšířil z USA i do dalších částí světa – např. do Anglie, Francie či Austrálie atd. V rámci „nového“ oboru jsou uplatňovány znalosti z oblasti antropologie, sociologie, z oblasti náboženských rituálů a z folklóru. Při nahlížení na performanci je navíc často zaujímana multikulturní perspektiva. Ačkoliv je jeho zřejmě nejznámější osobností – i u nás – divadelní teoretik a režisér Richard Schechner (nar. 1943), přispěla k formování oboru řada dalších osobností. Patří k nim

zejména kulturní antropolog Victor Turner, jenž kromě jiného výrazně ovlivní i např. religionistická bádání, konkrétně teorii rituálu. Náplň výzkumů v rámci performančních studií se odvíjí od chápání **performance** v širším kontextu, tj. ne jen ve smyslu divadelního představení. Performance slouží jako „ústřední interpretační nástroj pro porozumění lidskému chování a společnosti“. (Hlavica 2008: 7) Richard Schechner sám opakovaně publikoval úvod do oboru performančních studií (viz např. vydání z r. 2006), v němž představuje jeho specifičnost, témata, metody atp. Schechner upozorňuje na širší oblasti zájmu oboru a tvrdí, že de facto cokoliv může být zkoumáno jako performance. Již předem se brání námitkám proti přílišné otevřenosti performančních studií a tím související ne dostatečně konkretizovaného předmětu studia.

Na rozdíl od řady dalších teoretiků, kteří přispěli k rozvoji performančních studií na základě své práce původně v jiném oboru (společenský věd především), Schechnerovo působení bylo od počátku spjato především s divadlem. V 60. letech 20. století se mu podařilo z akademického časopisu učinit nejvýznamnější divadelněvědné periodikum v USA, které bylo (a je dodnes) velmi úspěšné a uznávané i za hranicemi USA. The Drama Review platilo za magazín experimentálního a radikálního divadla, v němž byly publikovány zejména analýzy tvorby progresivních soudobých umělců a komentáře nejnovějšího dění v dramatické tvorbě. Do jisté míry také zprostředkovávalo komunikaci mezi divadlem v Evropě a v Americe.

Již v v 60. letech, se Schechner snaží vytvořit teorii divadla, která by byla schopná obsáhnout všechny jeho nově vznikající formy a podoby. Svoji teorii se snaží uplatňovat i v praxi, což má mj. za následek také vznik experimentální divadelní skupiny The Performance Group (1967, od 1980 jako The Wooster Group). Schechner v rámci působení této skupiny experimentoval také se spoluúčastí diváků či s hledáním hranice mezi uměním a běžným životem a mimo jiné tím ověřoval platnost svých konceptů v praxi. V rámci skupiny vznikla také slavná kontroverzní inscenace Dionysus in 69 (1968). Po víc jak desetileté spolupráci však Schechner skupinu opustil. Vedle vlastní divadelní praxe byl Schechner inspirován – podobně jako Grotowski a Barba – poznáváním jiných, mimoevropských divadelních kultur. V průběhu 70. postupně upouští od konceptu **enviromentálního divadla**, s nímž pracoval, a začíná dávat přednost termínu **performance**.

Jeden z neznámějších konceptů, jímž Schechner upoutal pozornost nejen teatrologů ale také zejména antropologů a jenž zároveň představuje ústřední pojem jeho teorie performancí, je tzv. **obnovené chování**. Tento koncept byl nejvíce rozpracován v eseji z roku 1977 s názvem Restored Behavior. Obnovené chování hledal Schechner napříč různými

kulturami, aby našel obecně platné principy společné všem performancím. (Hlavica 2009b a 2011) Lze je najít ve všech druzích performancí, tj. např. v šamanismu, exorcismu, rituálu, v tanci i divadle atd.:

„Obnovené chování je živé chování zpracované tak, jak filmový režisér zachází s filmovým pásem. Takové pásy chování mohou být upraveny nebo předělány, jsou nezávislé na kauzálním systému (sociálním, psychologickém, technologickém), jenž je vytvořil. Mají svůj vlastní život. Původní pravda nebo pramen chování mohou být ztraceny, ignorovány i popřeny – dokonce i když taková pravda či pramen jsou zjevně oceňovány a pozorovány. To, jak takový pás chování byl udělán, nalezen či vytvořen, může být neznámé či skryté; vymyšlené; zkřivené mýtem či tradicí. [...] Obnovené chování může mít dlouhé trvání jako u rituálních představení nebo krátké trvání jako spěšné gesto třeba mávnutí na rozloučenou.“ (Hlavica 2009b: 53)

Jak upozorňuje Marek Hlavica, tento koncept vzbudil ve své době značný ohlas i z toho důvodu, že byl v souladu s tehdy rozšířeným a populárním tzv. oststrukturalismem (Hlavica 2011: 183). V duchu tohoto konceptu lze (dle Schechnera) jakoukoli lidskou aktivitu analyzovat jako obnovené chování. Lze je nalézt ve všech druzích jednání. Je přitom nezávislé na tom, kdo je provádí. Obnovené chování je třeba chápat jako části akcí a událostí, které jsou systematizovány či organizovány. Může jím být i (před)psaný text. Důležitá je skutečnost, že jde o aktivitu „předepsanou“ či nacvičenou. „Herec hraje roli Hamleta, tanečník tančí kroky tanga, dítě mává na maminku, prezident se usmívá do kamery.“ (Hlavica 2009b: 53) Právě nezávislost těchto akcí na jejich provozovateli je umožňuje různě přetvářet, předávat; uchovávat. Pro vztahy sociálním a estetickým dramatem či jednáním Schechner uplatnil model **sociálního dramatu** Victora Turnera.

Schechner dokonce v roce 1973 uvedl v *The Drama Review* sedm oblastí, které tyto disciplíny ve výzkumu sbližují, respektive v nichž se setkávají sociální vědy a performanční teorie:

1. Performance v každodenním životě, zahrnující setkání/shromáždění všeho druhu;
2. Struktura sportů, rituálu, hry a veřejné politické jednání/chování;
3. Analýzy různých způsobů komunikace (jiné než v psaném projevu), sémiotika;
4. Spojitosti mezi vzory lidského a zvířecího chování s důrazem na hru a ritualizované chování;
5. Psychoterapeutické aspekty, kladoucí zvláštní důraz na vzájemné interakce osob/lidí, předvádění a fyzickou vnímavost;
6. Etnografie a prehistorie – dobře známých i cizích kultur;

7. Ustavení sjednocených teorií performance, které jsou v podstatě teoriemi chování.

(Carlson 2004)

Toto „programové prohlášení“ bylo však nadále naplňováno jen v několika z uvedených bodů. Podobně jako předmět zájmu performančních studií jsou tedy rozmanité i způsoby výuky v rámci oboru a výzkumné metody. Kladení důrazu na interkulturní a interdisciplinární výzkum je úzce spjato s odborným zaměřením akademiků či pedagogů, které často pramení v jiných oborech (antropologii, sociologii, filozofii, psychologii atp.). Představitelé oboru performančních studií jsou navíc často zástupci různých geografických a kulturních oblastí či rozličných světových názorů, což je obecně vnímáno jako vhodný vklad pro činnost v oboru, neboť tato pluralita umožňuje širší spektrum perspektivy přístupu k dané problematice.

Literatura

- CARLSON, Marvin. *Performance. A Critical Introduction*. New York, London: Routledge, 2004.
- HLAVICA, Marek. *Performanční studia*. Brno: JAMU, 2008.
- HLAVICA, Marek. (2009a). *Performanční studia*. *Divadelní revue*, 20: 3 (2009), s. 3–12.
- HLAVICA, Marek. (2009b). Richard Schechner. *Divadelní revue*, 20: 4 (2009), s. 46–59.
- HLAVICA, Marek. 2011. Schechnerova cesta od divadla k performanci. *Divadelní revue*, 22: 2 (2011), s. 181–184.
- SCHECHNER, Richard. *Performance Studies. An Introduction*. New York, London: Routledge, 2006.
- SCHECHNER, Richard. *Performancia: teórie, praktiky, rituály*. Bratislava: Divadelný ústav, 2009.

Divadlo jako zážitek

Fenomenologická perspektiva

Tento přístup k divadlu vychází z fenomenologické filosofie. Za jeho hlavní představitele jsou již tradičně považováni němečtí myslitelé Edmund Husserl (1859–1938) a Martin Heidegger (1889–1976), jenž je označován za Husserlova pokračovatele. Jádro fenomenologického přístupu tkví ve snaze pojednat o lidském vědomí nikoliv z abstraktní

vědecké perspektivy, nýbrž z perspektivy subjektu, „první osoby“. (Butterworth a McKinney 2012: 166). Fenomenologie se tedy nezabývá světem tak, jak existuje sám o sobě, ale ptá se, jak se svět jeví (jako fenomén) lidem, kteří se s ním setkávají. Pro fenomenologický přístup jsou určující otázky, co pro člověka znamená vědomě být či žít v okolním světě, jak člověk tento svět vnímá, jak o světě uvažuje a jak v něm jedná. Být člověkem, znamená z této perspektivy také mít smysl pro čas, pamatovat si a mít nějaký záměr. (Fortier 2002: 38).

Pro názornost připomeňme konkrétní příklad v podobě známé filozofické otázky, zda strom, když padá v lese, vydá zvuk, i když není poblíž nikdo, kdo by ho (tento zvuk) slyšel. Takovými situacemi se fenomenologie nezabývá. Věnuje se naopak tomu, jak se strom jeví těm, kteří ho pozorují, tj. např. jak se jeho listy jeví ve světle a jak šustí ve větru, jak je chladný jeho stín, jaký je to pocit, když se člověk dotkne, jak se používá dřevo stromu k zapálení ohně či k výrobě uměleckého díla. (Fortier 2002: 38). Fenomenologie nám tak poskytuje zcela specifické metodologické nástroje k tomu, abychom mohli pozorovat fenomény/jevy i jejich percepci v rámci divadelní praxe. V řadě jejích odlišných teoretických linií slouží fenomenologie jako cesta k různým formám zkušenosti.

Jedním z autorů, kteří nejvýznamněji ovlivnili myšlení o divadle z fenomenologické perspektivy, byl francouzský myslitel Maurice Merleau-Ponty (1908-1961). V duchu Merleau-Pontyho myšlení se tak teatrologové snaží „zachytit“ divadelní zkušenost v její přímé a prvotní podstatě, to znamená před tím, než začne být zpracovávána na intelektuální úrovni. Při analýze představení (či performance) totiž provádíme umělou „rekonstrukci“ (Butterworth a McKinney 2012: 167) představení či události, vybíráme, uspořádáváme a do jisté míry předěláváme tuto „zkušenost“ a její prvky. Merleau-Ponty rovněž zdůrazňuje, že setkání se světem jsou tvořena mnoha různými perspektivami ve vztahu k tomu, co vidíme, slyšíme, cítíme, tušíme, co si představujeme, co očekáváme, co si pamatujeme či na co vzpomínáme. A všechny tyto perspektivy se vzájemně ovlivňují či prolínají. Když Butterworth a McKinney v kontextu pojednání o možnostech analýzy scénografie hovoří o Merleau-Pontyho vlivu na teatrologii, citují důležitou pasáž jeho práce *Fenomenologie vnímání* (1945):

„Podoba předmětů není dána jejich geometrickým tvarem: nachází se v určitém vztahu k jejich specifické povaze a stejně jako zraku se dovolává všech našich smyslů. Podoba záhybu na plátěné či bavlněné látce nám ukazuje její pružnost nebo suchost vlákna, chlad či teplo materiálu... Člověk vidí hmotnost kusu železa, potápějícího se do písku, tekutost vody a vazkost sirupu. Stejně tak mohou slyšet tvrdost a nerovnost dlažebních kostek v drnčení vozu, a tedy je na místě, abychom mlu-

vili o ‚jemném‘, ‚tupém‘ nebo ‚ostrém‘ zvuku.“ (Merleau-Ponty, 1962: 229–230)

Důraz na smyslový dojem divadla se projevuje především v zaměření fenomenologie na diváka. Divadlo se „ukazuje“ smyslům diváka jako něco, co má být viděno a slyšeno, případně – ač je tomu tak méně často – čeho se lze dotknout, co lze ochutnat či cítit.

Fenomenologové se zabývají divadelní tvorbou i z hlediska jejich tvůrců, a to i tehdy, když nejde o umělce, kteří by sami svoji tvorbu jako fenomenologickou pojmenovali. Mark Fortier tak např. upozorňuje na některé aspekty tvorby Konstantina Sergejeviče Stanislavského, Antona Pavloviče Čechova či Samuela Becketta. (Fortier 2002) Poukazuje na Stanislavského *Můj život v umění* (1925), který už v názvu vykazuje fenomenologický způsob smýšlení. „Můj“ vypovídá o důležitosti individuální zkušenosti a (po)vědomí v činnosti v oblasti divadla a autobiografická forma sama o sobě vyzdvihuje důležitost individuálního života. „Život“ (chápaný ve fenomenologickém smyslu jako život plně angažovaného/zapojeného vědomí, tj. jak říká Stanislavský „nad-vědomého skrze vědomé“) má pro Stanislavského prvořadou důležitost. Takový život je nejvíce možný (právě) v umění, v „živém divadle“. V kontextu práce Stanislavského by bylo možné sledovat celou řadu aspektů, jež bychom mohli označit za fenomenologické. Uvedme si pro příklad jeho nahlížení na divadlo, na jeho praxi, z o něco obecnějšího pohledu. Stanislavský se „zabývá“ uměleckou formou (či tvarem), která má zcela charakteristický vztah k času (je tím méně divadlo) – říká: „Umělecká forma zrozená na jevišti žije jen chvíli, a nezáleží na tom, jak je krásná, nelze ji přimět, aby s námi zůstala.“ Studium divadla je mnohem jiné než studium ostatních uměleckých forem – například výtvarného umění či literatury.

Stanislavský tvrdí, že začátečníkovi nemůže divadlo poskytnout to, co může začátečníkovi – spisovateli či malíři – poskytnout knihovna nebo muzeum. Zdůrazňuje také, že umění herce spočívá ve schopnosti znovu (vy)tvořit, což není totéž, co (z)opakovat. Opakování, obzvláště když je mechanické, je bez života, (z)opakování momentu pravdy je nemožné. V kontextu fenomenologie jsou rovněž pozoruhodné inscenace Čechovových her – zejména v pojetí Stanislavského (a MCHATu). Čechovovy hry jsou plně postav, jež oplývají pocitem, že „nežily, že jejich život byl (jen) druhem smrti“ atp.

Fenomenologie pochopitelně rovněž vstupuje do diskuse s jinými myšlenkovými směry, které se střetávají na poli divadla. Na fenomenologii je možné nahlížet také např. jako na přístup, který by mohl vyvažovat sémiotickou metodu analýzy. Mnohdy se dokonce klade do opozice k sémiotice. Například divadelní fenomenolog Bert O. States zastává názor, že úskalí sémiotického přístupu (oproti fenomenologii) tkví v tom, že

přístupování k divadlu jako k systému kódů má nutně za následek „rozpitvání“ dojmu z vnímání, který divadlo dělá na diváka. (Fortier 2002: 37 dle States 1985) Dle Statese tedy sémiotika, která tenduje k analytičnosti, vědeckosti a abstraktnímu uvažování, opomíjí otázku, jak na nás divadlo působí, jak je cítíme či zakoušíme, a fenomenologie má proto „za úkol“ udržet v divadle život.

Odhlédneme-li od problému, jak se fenomenologie vyrovnává s tak etablovanými přístupy, jakým je sémiotika, můžeme najít v myšlení o divadle i přístupy, které se s ní alespoň v některých aspektech shodují. Jak ještě poznáme dále, např. kognitivní přístup k divadlu, ač je proklamativně vědecký (na rozdíl od fenomenologie), má s fenomenologií řadu společných témat i část pojmového aparátu. Za jednu z nejdůležitějších souvislostí lze považovat jejich výchozí stanovisko, kdy oba tyto přístupy v zásadě odmítají (u fenomenologie zejména v návaznosti na Merleau-Pontyho) karteziánský dualismus těla a mysli.

Literatura

- BUTTERWORTH, Philip a Joslin MCKINNEY. The Cambridge Introduction to Scenography. New York: Cambridge University Press, 2012.
- FORTIER, Mark. Theory/Theatre. London: Routledge, 2012.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. Phenomenology of Perception. London, New York: Routledge, 1962.
- STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. Můj život v umění. Praha: Odeon, 1983.
- STATES, Bert O. Great Reckoning in Little Rooms – On the Phenomenology of Theatre. Berkeley: University of California Press, 1985.

Kognitivní teorie v divadle a v teatrologii

Ačkoliv lze říci, že je kognitivní přístup k divadlu v České republice zatím ještě novinkou, netřeba podléhat panice, že jsme zaspali dobu. A jestli jsme trochu zaspali, tak v tom v kontextu světové teatrologie nejsme sami. V našem prostředí se tento přístup zatím opravdu mnoho neprosadil, avšak i v zahraničí lze o větším zájmu hovořit až zhruba v posledních deseti, případně dvaceti letech.

Kognitivní věda chápána jakožto interdisciplinární aktivita či obor studující myšlení, vědomí, a inteligenci se rozvíjí zhruba od 50. let 20. století. Paul Thagard (2001: 8) označuje za zřejmě nejsilnější impuls pro vznik kognitivní vědy bádání v oblasti umělé inteligence. Zahrnuje řadu disciplín, jako jsou filosofie, psychologie, neurovědy, lingvistika, antropologie atd. V posledních letech se k nim přiřazuje i teatrologie,

jež mnohdy hojně čerpá z poznatků, kterých zmíněné disciplíny na poli kognitivního bádání dosáhly.

Vtělená mysl

Jeden z hlavních úkolů kognitivní vědy je porozumět tomu, na jakých principech probíhá poznávání a myšlení. (Thagard 2001) Kognitivní věda se zabývá tématy, jako je teorie myšlení, struktura, druhy a procesy paměti atp. Mezi ústřední pojmy kognitivní vědy patří např. neuron, mentální reprezentace, mentální procesy atd. Hlavní metody kognitivní vědy obecně jsou založeny na předpokladu existence mentálních reprezentací a procedur. Často se pracuje s modely (nežřídká počítačovými), jež jsou testovány a jež slouží jako analogie mentálních operací, setkáme se také s řadou psychologických experimentů (Thagard 2001: 23). Například v lingvistice se Noam Chomsky vypořádal s behavioristickým výkladem řeči jako naučené zvyklosti teorií vycházející z představy, že lidská schopnost porozumět řeči je založena na mentálních gramatikách s určenými pravidly. Tím mj. zásadně přispěl k tzv. kognitivní revoluci, jak se o příklonu k tomuto přístupu často mluví. Chomského pokračovatelé se snaží tato gramatická pravidla, jež určují základní strukturu přirozených jazyků, odhalit. (Thagard 2001: 21-23) Zkoumají tak lidské výroky a určují, kdy je výpověď tzv. gramatická (tj. správně vytvořená z hlediska daného jazyka) či nikoliv (defektní vzhledem ke správné variantě).

Současní kognitivní vědci následují řadu myšlenek, jež v roce 1859 představil Charles Darwin ve svém proslulém díle O původu druhů. (McConachie 2013: 9) Zabývají se stádií mentální revoluce a třemi hlavními oblastmi lidského mozku a jejich funkcemi. Připomeňme, že jde o tzv. **reptilní mozek**, tj. nejstarší část mozku, která zajišťuje procesy, jako je dýchání, tlukot srdce atp., dále o **limbický mozek** zajišťující schopnosti jako pozornost, dlouhodobou paměť a většinu emocí, a konečně o tzv. **neokortex**, neboli novou kůru mozkovou, vývojově nejmladší část centrální nervové soustavy člověka, která se nachází na povrchu pravé a levé hemisféry mozku. Neokortex odvozujeme od neokortikálního stádia mentální evoluce, jež umožnilo lepší paměť, koncepční myšlení, jazyk a také schopnost přemýšlet o kognici samotné, čemuž (všemu) říkáme vědomí. (McConachie 2013: 9)

Mezi další pozoruhodné a snad i provokativní myšlenky kognitivní vědy patří také například tvrzení, že biologie formovala kulturu, avšak kultura také formovala část naší biologie. A genetika a kultura se společně podílejí na aktivitách hry. (McConachie 2013: 10–11).

Vychází představou, na níž staví i kognitivistický přístup k divadlu, je tzv. **vtělená mysl (embodied mind)**. Tento koncept popírá karteziánské oddělování těla a mysli, myšlení a cítění. Kognitivisté odmítají myš-

lenku, která se vžila již od dob osvícenského filozofa Johna Locka, že se člověk rodí s myslí jako nepopsanou deskou. Mysl je naopak (z hlediska kognitivní vědy) aktivní (či doslova „pro-aktivní“) dokonce již před narozením. Kognitivisté přitom nepopírají důležitost vlivu rodiny a kultury na člověka, ale chápou i důležitost povahy v kognitivních procesech/pochodech, která je stejně podstatná jako výchova. Naše zděděná genetická výbava a zkušenosti z raného dětství jsou zcela zásadní pro utváření našich kognitivních „předělávek“ světa. Tzv. vtělenost (embodiment) – představa mysli jako (mysli) interaktivní – byla dle Bruce McConachieho součástí našeho pojetí divadla po dlouhou dobu (2013: 3).

Mezi nejdiskutovanější témata nahlížená z perspektivy kognitivní vědy patří v oblasti divadla zejména herectví včetně hercovy přípravy na představení (tréninku a zkoušení) a „diváctví“. Zkoumány jsou procesy uplatňující se při vnímání představení či jakékoliv performativní události, včetně toho, jak se na nich podílí sociální či kulturní prostředí, v němž se divák pohybuje. Proto dominuje kognitivistickým úvahám téma tvorby a vnímání dramatické postavy. V této souvislosti lze připomenout přinejmenším Estetiku dramatického umění (1931) Otakara Zicha či Veltruského Příspěvek k sémiologii herectví (1976). Vhodnější by totiž bylo uvažovat o tvorbě herecké postavy a vnímání dramatické osoby. Ptáte se někdy sami sebe, když uvažujete o divadle, kde (všude) se vlastně nachází dramatická osoba? Nebo jak konkrétně si ji představujete? Nebo jak vypadá dramatická osoba ve vědomí herce či dalších tvůrců inscenace a různých diváků? Jistě, máme pro ni důležité indicie – herce (jeho tělo, hlas, kostým atd.) tvořícího hereckou postavu, ale to je jen začátek. Jak upozorňuje Bruce McConachie:

„Všechna představení závisí na širokých lidských schopnostech tvořit, vnímat, cítit, pamatovat, představovat a vcítovat se – na kognitivních činnostech, které byly v uplynulých třiceti letech nově vědecky přezkoumány v psychologii, lingvistice, neurovědě a v dalších oblastech.“ (McConachie 2013: 3)

Ačkoliv mezi kognitivními psychology neexistuje shoda v názoru na to, jak definovat empatii, většina vědců ji chápe jako kognitivní operaci, na jejímž základě může poznat něco o tom, co jiný člověk zamýšlí a pociťuje. Jak poněkud zjednodušeně uvádí McConachie (2013: 15), jde o druh „čtení myšlenek“, jež umožňuje člověku „vžít se“ do někoho jiného a zakoušet jeho situaci z jeho pohledu. Takovou operaci ostatně provádíme nesčetněkrát denně. McConachie dodává, že pro řadu kognitivních vědců a filozofů empatie není emocí, jako je tomu u sympatie. **Empatie** jakožto kognitivní operace může vést k pocitu účasti, zájmu či péči o druhého, avšak může vést také k antipatii, to jest protikladu sympatie.

S touto problematikou úzce souvisí poměrně nový a v současné době vědci oblíbený pojem **zrcadlových neuronů (mirror neurons)**. Jde o síť mozkových buněk v neokortexu, které se „rozsvítí“ v reakci na záměrnou motorickou akci. Tyto sítě v našem mozku reagují stejným způsobem, když provedeme jistou akci sami, stejně jako když se na tuto akci pouze díváme, jak ji provádí někdo jiný. Například když sedíme v hledišti a sledujeme herce na jevišti, který se rozčílí, když hraje postavu, která se snaží ovládnout postavu jinou. Když hercův obličej a tělo vyjádří tuto emoci, naše zrcadlové neurony „pro obličejový a tělesný hněv“ se „rozsvítí“ stejným způsobem jako ty hercovy. A protože jsou všechny emoce spojeny s fyzickým projevem či ho přímo vyžadují, toto **senzorimotorické spojení mezi hercem a divákem** napomáhá divákovi číst hercovy myšlenky téměř okamžitě. Sensorimotorické spojení spolu s **imaginární transpozicí** usnadňuje počáteční fáze empatie, kdy je člověk schopen pocítit emoce a uvědomit si záměry někoho jiného. Existují ještě další úrovně empatie, avšak tyto dvě první se v divadle nacházejí nejčastěji. (Thompson 2007)

S imaginární transpozicí také souvisí pojem **sociální emoce**, často zakoušené u herců i publika. (McConachie 2013: 18). Když jsme si vědomi skutečnosti, že ostatní uvažují o našich emocích a záměrech a že je to výsledek jejich schopnosti vnímat situaci z naší perspektivy, může nás to přivést do rozpaků. Právě rozpaky či znepokojení je jednou ze sociálních emocí, které pramení z imaginární transpozice. Mezi další sociální emoce patří obdiv, pocit viny, závist, sympatie, pobouření a pycha.

Konceptuální integrace a hraní rolí

Dalším důležitým pojmem kognitivního přístupu k divadlu je **konceptuální integrace či mísení** (conceptual integration/blending). Jde opět o pojmenování procesů, které usnadňují řadu aspektů lidské kognice – od naší schopnosti používat gramatiku a jazyk až ke schopnosti rozumět analogiím a procesům typu akce-reakce. Je to založeno na schopnosti pojmového myšlení. Příkladem toho může být obličej, respektive jeho vnímání. Jsme ho schopni ho na základě jistých základních rysů rozpoznat, ač mají jednotlivé obličeje různé oči, nos, ústa atd. (McConachie 2013: 20) Na základě tohoto univerzálního pojetí obličeje jsme schopni vnímat odlišné kombinace jeho prvků, činíme tak na základě „pravidel“ vzezření obličeje, která jsou společná všem konkrétním obličejům.

Podobně na základě každodenních zkušeností děti poznávají rozdíly mezi „nahore“ a „dole“ a postupně jsou schopné pochopit, že jedna věc může obsahovat jinou atp. To umožňuje dále vnímat pojmy jako „stojící“ a „hrnek“, ba dokonce metaforická vyjádření jako „vzpřímený člověk“ a „zadrž svůj hněv“, jejichž základem jsou tzv. **konceptuální**

„primitiva“ („primitives“) „nahore/dole“ a „obsahování“.³ (McConachie 2013:20) Vzpřímeného člověka tak pochopíme na základě naší schopnosti vnímat prostorové pojmy, jako je právě ono „nahore“ (oproti „dole“). Pobídka „zadrž svůj hněv“ pak je pochopitelná na základě schopnosti vnímat člověka, jenž v sobě „obsahuje“ hněv a tudíž můžeme chtít, aby ho obsahoval i nadále, tedy „nevydal“ či „nepouštěl“ ho ze sebe ven. Ostatně i např. kognitivní lingvistika se dodnes zabývá jedním z velkých témat kognitivní vědy – metaforou. Zpravidla se v této souvislosti odkazuje na již klasickou práci George Lakoffa a Marka Johnsona *Metafory*, kterými žijeme (1980). Tito autoři a v návaznosti na ně další kognitivisté totiž nechápou metafory jako jazykové ozvláštnění či snad „básnické“ vyjádření skutečnosti. Považují je za zcela základní či prvotní koncepty, v nichž lidé uvažují a v nichž se setkávají se světem, na jejichž základě organizují svůj vztah ke světu a svoje zkušenosti, na jejichž základě jsou schopni utřídovat pojmy. Když například herec hraje nějakou postavu, (znamená to, že) je schopen (s)místit pojem či pojetí sebe sama s pojmem (pojetím) postavy, již má hrát. Právě hraní rolí je v kognitivní teatrologii vysvětlováno pomocí pojmu konceptuální integrace. Roozlišování vlastního já od určité role je dovednost, kterou se učíme už od dětství a který sdílí v různém pojetí všechny kultury.

Svět dětské hry je založen na představování, na „předstírání, že“. Když kognitivisté dovádějí úvahy o představování (někoho/něčeho) až k herectví, hovoří v této souvislosti o tzv. **subjunktivních akcích**. S tímto pojmem se setkáváme v lingvistice. Vyskytuje se v různých jazycích jako termín pro slovesnou formu vyjadřující podmíněné či hypotetické dění (McConachie 2013: 22). Tato definice je velmi blízká i chápání termínu subjunktivní v oblasti divadla. Jedním z příkladů dřívějších uvažování o akcích tohoto druhu v souvislosti s herectvím může být Stanislavského magické „kdyby“. Hercovo uvažování o tom, co by dělal, kdyby se ocitl v takové situaci jako postava, kterou má hrát, je zcela v souladu s úvahami o hercově vkladu do tzv. subjunktivního světa hry, jak jej označuje McConachie (2013: 23). Stěžejní myšlenku těchto úvah vyjadřují Gilles Fauconnier a Mark Turner (2002), když tvrdí, že herci tvořící role k tomu používají část svého vlastního pojetí sebe sama a kombinují ho s jejich konceptem role, již hrají. Souvisí s tím i to, co bychom v rámci domácí sémioticko-strukturalistické tradice nazvali stálými, případně i proměnlivými složkami hereckého výrazu. Když hovoříme o prvcích, které herec použije pro tvorbu postavy ze sebe sama, řadíme k nim totiž i např. hlas, čůzi, způsob gestikulace atp. V tom tedy spočívá princip konceptuální

3) V anglickém originále jde o posloupnost „standin“ a „cup“; „an upright man“ a „contain you anger“.

integrace či snad lépe řečeno mísení pojmů. Na druhé straně i divák se účastní „mísení“, avšak jaksí z opačné strany, z čehož pramení důležitá skutečnost – divák přijme od herce vybraný obsah a smísí ho s vlastním pojetím postavy. Musíme mít tedy na paměti, že (konceptuální/pojmové) mísení je vždy selektivní. Všechny konceptuální integrace si berou pouze části z původních konceptů (Fauconnier a Turner 2002).

Pro zajímavost dodejme, že si kognitivní vědci všímají i specifických případů, kdy se konceptuálního mísení při tvorbě postavy účastní více než jeden herec. Nacházejí je především v asijských divadelních žánrech. McConachie tuto skutečnost dokládá např. na indickém kathakali (2013: 25), v němž je dramatická postava vytvářena společně herci-tanečnický, zpěváky (zpívajícími dialog) a perkusionisty doprovázejícími akci.

Pokud jde o další konkrétní témata, kterými se kognitivní teatrologie zabývá, je jich celá řada a záměrně je ponecháváme k dalšímu studiu. Upozorníme pouze, že se současní kognitivní vědci v oblasti divadla zabývají např. hereckým tréninkem, otázkami improvizace a procesu zkoušení, diváctvím – např. tzv. divákovým multitaskingem, jeho emocionální angažovaností, paměti a emocionální „nákazou“, performativními sítěmi (performative networks) a v neposlední řadě také historiografií divadla, v jejímž rámci se zaměřují například na důležitou otázku zkušenosti a její výpovědní hodnoty.

Ač se mnohdy hovoří o kognitivní revoluci, netřeba se obávat, že by kognitivismus popíral všechny předchozí myšlenky teorie divadla a nastoloval od základů zcela nový směr, který by opouštěl vše starší včetně terminologie. Kognitivní věda dnes nepředstavuje jednotnou školu či ucelený teoretický systém. Jde spíše o tendenci v myšlení, která se vyznačuje značnou pluralitou dílčích perspektiv, což platí i pro kognitivní teatrologii, ač ji stále vnímáme jako poměrně nový obor.

Literatura

- FAUCONNIER, Gilles a Mark TURNER. *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexity*. New York: Basic Books, 2002.
- LAKOFF, George – JOHNSON, Mark. *Metafory, kterými žijeme*. Brno: Host, 2002.
- MCCONACHIE, Bruce A. *Theatre & Mind*. Palgrave Macmillan, 2013.
- THAGARD, Paul. *Úvod do kognitivní vědy. Mysl a myšlení*. Praha. Portál, 2001.
- THOMPSON, Evan. *Mind in Life: Biology, Phenomenology, and the Sciences of Mind*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2007.
- VOSTRÝ, Jaroslav. *Scénické působení a zrcadlové neurony*. Disk 28 (červen 2009), s. 7–28.

Závěr, který není koncem...

Ivo Osolsobě, který byl v předchozích úvahách často připomínán, v rozhovoru pro Divadelní noviny shrnul svůj celoživotní postoj k divadlu slovy „Považuju divadlo za zázrak přírody zrovna tak jako včelí úl“ (Osolsobě 2001), a dál ve svých úvahách pokračoval s poněkud neskromným přesvědčením, že teorie (zejména semiotické, ale teorie vůbec) vymyšlené na divadlo lze aplikovat na jakýkoliv jiný obor lidské činnosti, protože divadlo je fenomén nejsložitější a pro další užití tak stačí teorie jen zjednodušit. Osolsobě chápe divadlo jako jakousi hravou laboratoř vztahů, komunikace a situací a z pohledu dnešních teorií nutno říct, že jeho provokativní zobecnění stále více prokazuje svou platnost.

Zejména od 60. let je mnoho teoretických konceptů vyvoláno k životu právě nezbytností hlouběji reflektovat divadlo. Ve svých počátcích se divadelní věda jen zvolna oddělovala od studia literatury a hledala své vlastní nástroje, často recipovala koncepty založené v jiných oborech – naposled a zásadně šlo o semiotiku. Ale právě z polemik proti poněkud reduktivním semiotickým koncepcím se rodí mnohé koncepty, které jsme na předchozích stranách představili. Semioticky orientovaný pohled na divadlo, který má obzvlášť v našem prostředí tak dlouhou a rozvinutou tradici, samozřejmě není a nemůže být opuštěn, ale je doplňován komplementárními pohledy, které zdůrazňují hmotný a zážitkový charakter divadelní zkušenosti, její událostní charakter. Proto dnes takový důraz na fenomenologii divadla, performanční estetiku nebo nejakutálněji kognitivní studia.

Obtížnost studia divadla, jak vyplynulo z předchozích úvah, tkví na nejelementárnější úrovni ve specifické povaze divadelního znaku. Divadlo jako jediné umění obsahuje v sobě ve velmi těsné souvislosti znaky nehmotné (zejm. text) a hmotné (zejm. ty vázané na herce). A krom tohoto vnitřního napětí se v případně divadla jedná o dynamický proces značení a vnímání. Mezi ostatními umění tak jde bezpochyby o nejkomplikovanější fenomén.

Mnohé z těchto rysů nebyly dříve doceňovány, což samozřejmě souvisí i s dobovým stavem divadla. Divadelní praxe zhruba od 60. let totiž ve snaze vymezit divadlo proti ostatní umělecké praxi často událostní a procesuální charakter divadla zdůrazňuje, proto je teoretická reflexe divadla v neustálém pohybu, neustále rozvíjí své metody, aby byla schopna postihnout i nové a mnohdy radikální tvůrčí postupy.

Náš výklad se prozatím uzavírá tam, kde začal: u vaší divácké zkušenosti. Neredukovatelnost této zkušenosti je příčinou, proč představujeme nové a odlišné přístupy k divadlu, přístupy, jimiž se snažíme co nejjemněji a nejpřesněji divadelní představení popsat – čím kultivovanější naše vnímání a reflexe bude, tím podstatněji můžeme přispět k porozumění divadlu, ale snad i našemu světu vůbec.

Literatura

OSOLSOBĚ, Ivo, Machalická, Jana. Považuju divadlo za zázrak přírody zrovna jako včelí úl. Divadelní noviny. 2. 10. 2001, č. 16, s. 10–11).

Úvod do teorie divadla. Vybrané kapitoly

Martin Bernátek, David Drozd, Šárka Havlíčková Kysová

Vydala Masarykova univerzita v rámci projektu OPVK
Inovace uměnovědných studijních oborů na Filozofické fakultě Masarykovy
univerzity (CZ.1.07/2.2.00/28.0044)
v roce 2014

Náklad ??? výtisků
1. vydání

Vytisklo ???
Sazba ???

Pořadové číslo ???