

terpretací termínu *mythos*? Jaké existují modely lidství a jaké modely myšlení jsou prezentovány v současném divadle?

Petr Osolsobě

Zdáleka nechci skončit u Aristotela. Také v biblické literatuře existuje mnoho hlubokých pohledů na lidskou přirozenost, například v žalmu osmém se zpívá: „Kdo je člověk, Pane, že na něho myslíš... učinil jsi ho jen o trošku menším než anděly... věncíš ho slávou a krásou“. Jde o znovuoobjevení skutečnosti, že lidé mají v sobě něco vznešeného, něco většího, než jsou sami, jak říká Exupéry. Podobně Shakespeare v *Periklovi*, když předesílá ústy Gowera, že cílem vyprávění bude „to make men glorious“. Takové náhledy u Aristotela neexistují, proto rozhodně nemyslím, že v Aristotelovi najdeme celou antropologii.

Rozdíl mezi šedesátými lety a dnešní dobou, o kterém tu mluvil profesor Porubjak, vidím ve vztahu k Aristotelovi v tom, že šedesátá léta byla orientována na otázku autenticity jako první přirozenosti. Když se zabýváme establishmentu, který nás ničí a odcizuje – řečeno tehdejším žargonem –, budeme autentičtí. Čili protiváha establishmentu kontra autentický člověk je přítomna v dramatické šedesátých letech. Omlouvám se, že mluvím opravdu velmi paušálně. Myslím, že divadlo by se mělo více zabývat ne první přirozeností, ale spíš druhými přirozenostmi. Mluví o tom Camus, když říká, že od jistého věku můžeme za svou tvář. Ne od narození, ale od jistého věku obsahuje rysy, které se do tváře nikoliv náhodně vryly. A tím myslí do celé lidské bytosti. Lévinas říká, že tvář je vlastně celý člověk utvářený setkáváním s druhými. Tvář představuje místo, na kterém se setkávají duše a tělo, já a druhý, vlastní a cizí. Taková jsou tedy témata, nad nimiž se zamýšlím a která bych rád viděl v divadle.

Předvádění skutečnosti jako její performativní provádění (Performing Reality)

Joachim Fiebach

Politika se stává divadlem, prohlásil sociolog a filozof Manuel Castells v roce 1997. V dnešní době se moc stává „na základní úrovni vepsanou do kulturních kódů, jimiž lidé a instituce ztělesňují život a skrze něž vynášejí svá rozhodnutí“. V jistém smyslu se moc, přestože je reálná, stává nehmotnou. Je skutečná, protože kdekoliv a kdykoliv se upevní, poskytuje po nějakou dobu jednotlivcům i organizacím schopnost prosazovat svá rozhodnutí bez ohledu na konsensus. Ale je i nehmotná, protože taková schopnost se odvozuje od způsobilosti formovat životní zkušenost do takových kategorií, které mají předpoklady k danému typu chování, a mohou tak být prezentovány jako podpora příslušnému vedení.¹

V roce 2004 vypracovala významná indická spisovatelka a aktivistka v oblasti sociální spravedlnosti Arundathi Roy audiovizuálně vyjádřené kódování neoliberální mocensko-strategické politiky. „Éra vytváření konsensu ustoupila éře vytváření zpráv. Zanedlouho se redakce sdělovacích prostředků přestanou přetvářovat a začnou rovnou zaměstnávat místo žurnalistů divadelní režiséry. Americký showbiznis se stává čím dál násilničtější a válečnickým a americké války se stále více podobají showbiznisu, a přitom dochází k mnohým přesahům z jedné oblasti do druhé. Architekt, jenž v Kataru vytvořil „scénu“ v hodnotě 250 000 dolarů, z níž generál Tommy Franks režíroval zpravodajství válečné operace Shock and Awe (Šok a hrůza), vytvářel kulisy také pro společnost Disney, Metro-Goldwyn-Mayer a televizní pořad „Good morning America“.² „Veškeré vedení války válečného impéria se stává spravedlivou válkou,“ poznamenala Arundathi Roy ironicky. A to se děje z velké části kvůli mediálním korporacím. „Mediální korporace nejenže podporují neoliberální projekt, ony tím neoliberálním projektem samy jsou [...] Jsou podstatnou vlastností fungování ekonomiky masových médií. Všechno je to založeno na způsobu editování, sestřihávání – na tom, co je zdůrazněno a co ignorováno.“³

Divadelní vědci by se měli připojit ke kritickému zkoumání extrémně nebezpečných a život ohrožujících procesů dnešní „společnosti spektaklu“, kterými se zabývají mnozí další intelektuálové, sociologové, filozofové, kulturní historikové a antropologové. Měli by zapojit své analytické nástroje, aby obnažili samotnou divadelní konstrukci jejích komunikačních praktik a objasnili její komplikované

¹ CASTELLS, Manuel. *End of Millenium*. Malden: Blackwell Publishers, 2000, s. 390.

² ROY, Arundhati. *An Ordinary Person's Guide to Empire*. Cambridge, Massachusetts: South End Press, 2004, s. 56–58.

³ *Ibid.*, s. 84n.

dramaturgie a způsoby prezentace. Takto mohou napomoci utvářet a posilovat zoufale potřebné kritické povědomí o skutečné povaze neoliberálních kapitalistických skutečností, a zejména o jejím nesmírně klamném komunikačním systému. V roce 1967 se Guy Ernest Debord zaobíral především tou nejzjevnější a možná nejzhooubnější doménou „spektáklů“, všepohlcujícím světem spotřeby, „spektáklem“ cirkulace zboží, jež povyšuje nakupování či konzum obecně na nejdůležitější věc, na podstatu života většiny národů na celém světě.⁴

Zde bych se rád zabýval méně zřejmou divadelností **konstruování** společenské reality **ze strany audiovizuálních médií**. Moje pozornost se konkrétně upírá k televizi. Je to stále „vůdčí médium“, disponující obrovskou mocí. Utváří, a dokonce určuje vnímání veliké většiny lidí a jejich chápání základních společenských strategií a historických procesů. Do jaké míry vlastně televize ovládá většinu „závislých“ diváků, je obtížné, téměř nemožné zjistit. Ale většina pozorovatelů se shoduje na samotném faktu obrovské moci, kterou audiovizuální média disponují, tak jak ji popsal Douglas Kellner v roce 1995: „Objevila se mediální kultura, v níž obrazy, zvuky a výjevy napomáhají tvořit strukturu každodenního života [...] formováním politických názorů a společenského chování a poskytováním materiálů, ze kterých lidé skládají samotnou svoji identitu.“⁵

Nadvláda, kterou televize vykonává nad myšlením lidí, nefunguje na způsob jednorozměrné, předurčitelné lineární příčinnosti. John Fiske například tvrdí, že „mediální události“ (1994) na jedné straně významným způsobem ustanovují naši „veřejnou sféru“. Televize hraje rozhodující roli při „utváření“ našich přítomných „skutečností“, zejména svým zobrazováním „skutečných faktů“, nebo jak to nazývám já, konstrukcí společenských „realit“, za pomoci dokumentárních filmů, zpráv, talk shows a panelových politických diskusí.⁶ Na druhé straně klade Fiske důraz na divákovu utvářející asociativní vnímání. Diváci mohou, a v mnoha případech tak i činí, rekonstruovat či dekonstruovat to, co jim televizní dokumenty nabízejí, jako *tu* „skutečnou realitu“.⁷

Celkově vzato je tzv. mainstreamová televize mocným mechanismem ovládnání, podmaňování, a dokonce eliminování samostatného kritického myšlení. V dlouhodobé perspektivě tímto způsobem utvrzuje „konformistické“ pohledy závislých diváků na historické procesy a v dnešní době též na hegemonickou ideologii a dominující hodnotový systém neoliberálního kapitalismu.

Badatelé v oblasti divadla jsou možná nejlépe intelektuálně vybaveni k tomu, aby kriticky přezkoumávali složité dramaturgie a způsoby prezentace skutečnosti, a pomohli tak odhalit účinnost, s níž audiovizuální média navozují „povolnou konformitu“. Velmi podstatným je permanentní „tok“ prezentace skutečnosti, jenž dodává (sděluje) divákovi převládající světónázory a různé hodnoty establishmentu, a to v bezpočtu úprav a formátů, počínaje dokumentárními filmy, přes sitcomy

⁴ DEBORD, Guy. *La société du spectacle*. Paris: Buchet-Chastel, 1967. *Česky Společnost spektaklu*. Praha: Intu, 2007.

⁵ KELLNER, Douglas. *Media Culture*. London: Routledge, 1995, s. 1.

⁶ FISKE, John. *Media Matters: Everyday Culture and Political Change*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.

⁷ Ibid.

až po reklamy, a to často za pomoci velmi důmyslných a rafinovaných způsobů předvádění. Televize pohlcuje vnímání „závislého“ diváka se svým neustálým zobrazováním světa 24 hodin denně bez jakékoliv přestávky a pronásleduje ho až do jeho nejintimnějšího soukromí, do ložnice. To, co je zde v sázce, jak říká Stephen Heath, je televizní kolonizace všedního života, kterou se tento všední život sám stává, která ho vymezuje a která se zmocňuje jeho společenského času a prostoru [...] Přesycení znaky a sděleními je nyní z kulturního hlediska faktem nadvlády televize“.⁸

S ohledem na dokumentární filmy Heath poukazuje na druhou „běžnou“ dimenzi televizního účinku „navozování konformity“. Jedná se o tzv. exkluzivně-inkluzivní fungování. Vyznačuje se tím, že některé obrazy světa vybere a jiné vyloučí, čímž konstruuje podmínky diskuse a rozsah „hledisek“ diváka. Mluvit v tomto kontextu o odcizení neznamena odkazovat k nějaké ztrátě podstaty nebo naznačovat nějaký permanentní stav jednotlivců v současnosti či nějaký vyčerpávající fakt jejich individuální existence, ale znamená to uznat skutečnost nepřetržitého produkování jednotlivce v této televizní kultuře“.⁹

Fiske zkoumal tu nejrafinovanější dramaturgickou techniku, jak co nejefektivnějším způsobem ztvárnit převládající pohledy na společenské jevy a předložit je coby *realitu*. Tato technika spočívá v předpojaté montáži či koláži vybraných obrazů („vyličení“) znázorňujících „fakta“, přičemž je tato montáž doprovázena jednostranným mluveným komentářem, interpretací či komentářem líčených událostí. Předpojatost je dokonce dána zvoleným slovním výrazivem a hlasovou intonací při charakteristice osob a událostí, o kterých se pojednává. Na konci osmdesátých let 20. století Fiske analyzoval, jakým způsobem zpravodajství australské televize podstrčilo divákům zkrácenou směsici dokumentárních obrazů a mluveného slova (komentář moderátora), která byla vydávána za ukázkou *skutečného, opravdového* charakteru stávky zaměstnanců energetického sektoru a jejího dopadu na neutěšenou společensko-ekonomickou situaci země. Byla to dobře zinscenovaná konstrukce, zkrácená tak, aby vylíčila stávkující jako nezodpovědné „záporáky“, zatímco manažeři byli vylíčení jako ohleduplní a starostliví představitelé společnosti.¹⁰ Moderátor pořadu začal stručným odkazem na incident v Honolulu. FBI vyšetřovala situaci na palubě tryskového dopravního letadla kvůli hrozbě bombového útoku. Moderátor oznámil, že program bude pokračovat reportáží prostřednictvím satelitu. Avšak hlavní částí večerních zpráv toho dne byl konec stávky v energetickém odvětví. Následovalo uvedení nejhrošších ukazatelů nezaměstnanosti v Austrálii za celou dobu statistického měření.

Moderátor: „Dobry večer. Krátce satelitní zpráva z Honolulu. Ale hlavní zprávou dnešního večera je ukončení stávky v energetice. V krátkém přehledu zpráv nejhrošší zaznamenané počty nezaměstnaných...“

⁸ HEATH, Stephen. Representing Television. In MELLENCAMP, Patricia (ed). *Logics of Television: Essays in Cultural Criticism*. Bloomington: Indiana University Press, 1990, s. 291n.

⁹ Ibid.

¹⁰ FISKE, John. *Television Culture*. New York – London: Routledge, 1989, s. 296–298.

Fiske komentuje: „Důvěrně známý hlasatel: jeho osobitost přivábí diváka [...] nemá ale účinek na neosobní charakter (objektivitu) jeho slov.

Slovo *satelit*: konotace bezprostřednosti, autenticity, rychlosti.

Slovo *stávka*: výběr slova implikuje odborářský svaz. Stávka je to, co odbory provozují a management tím trpí. Seskupení příběhů o sporech a nezaměstnanosti může snadno sugerovat vztah příčiny a účinku, jenž přičítá vinu odborům.“¹¹

Následují obrazy stávky a reportérův mluvený komentář z terénu: „Zatímco zaměstnanci Státní energetické komise sváděli boj o to, aby elektrárny zůstaly v chodu, stovky zasmušilých stávkujících byly nuceny kráčet dnešního rána pěšky po schodech do druhého poschodí na schůzi Odborové ústředny.“

Fiske komentuje: „Sousloví *sváděli boj*: válečná metafora vyjadřující trvání: zaměstnanci Státní energetické komise jako hrdinové, odbory jako *zasmušilí* zloduší.

Slovo *zasmušilí*: potenciální popření vizuálních podnětů; fiktivní tvrzení pro reprezentaci zloduchů, *kráčejících pěšky po schodech [...] do druhého poschodí na schůzi*: ‚objektivní‘ fakta, sama o sobě nezajímavá, avšak garantující ‚pravdivost‘ konstruovaného příběhu, v ironii je přítomný morální soud.“

Následuje moderátorův komentář: „Ve vedlejší kanceláři odborářská exekutiva dopodrobna rozplánovala strategii pro setkání se svými mluvčími. Mezi nimi je též čtyřřadvacetiletý Geoff Duke, jehož propuštění kvůli údajnému nevhodnému chování se stalo spouštěcím mechanismem stávky.“

Fiske komentuje: „Sousloví *dopodrobna rozplánovala strategii*: neustále se opakující válečná metafora, která implikuje spojitost s příběhem leteckého bombardování. Stávky se tak ocitají ve stejné konceptuální kategorii jako terorismus. Pouhá zmínka o příčině sporu je velmi nekonkrétní ve srovnání s jejími účinky: příčina je individualizovaná, management tímto ‚ospravedlněn‘. *Propuštění* je připsáno na vrub zaměstnanci, není to čin managementu.“¹²

Existuje ještě čtvrtý, velmi těžce interpretovatelný rozměr celkového „konformistického“ charakteru televize: nedostatek hlubokých, komplexních historických analýz. Když Margaret Morse rekapituluje Benjaminovo pojetí Fantasmagorií, zůstává názor, že v televizi je *temporální svět* „vytažen z historie ve prospěch cyklických vyobrazení“.¹³ Poukazuje na to, že dokonce „dramatické segmenty pod úrovní diskurzu nenapomáhají reprezentaci změny, ať už formálně nebo na úrovni společenského obsahu. Vyprávění, které zahrnuje změnu, různorodost a historický záběr, je totálně podkopáno základní seriálovou organizací skrze samotnou televizní reprezentaci: pojem lineární posloupnosti se začátkem, prostředkem a koncem, v němž se „něco stane“, je omezeno na mikro-úroveň příslušného dílu.“¹⁴ S ohledem na Bachtina srovnává Margaret Morse televizní vyprávění s romancemi a milostnými romány. Obojí často kombinuje pocit toku příběhu se skutečně statickými situacemi. („Tyto příběhy jsou vysoce segmentovanými upoutávkami, které

¹¹ Ibid., s. 296.

¹² Ibid., s. 298.

¹³ MORSE, Margaret. An Ontology of Everyday Distraction: The Freeway, the Mall, and Television. In MELLENCAMP, Patricia (ed.). Op. cit., s. 201n.

¹⁴ Ibid., s. 214.

velkou měrou rezignovaly na jakékoli zdání rozvíjení, podobně jako trasy v areálu nákupního střediska nebo na dálnici. Trasy tohoto typu nazírání se vždycky minou s reprezentací skutečných kulturních statků různého druhu, znovu a znovu. Zdá se, že tento systém kombinace je odolný vůči změně.“¹⁵)

Do jaké míry může být tato „plochost“ vnitřní vlastností televizního média, zůstává sporným. Avšak vymýcení komplexních historických pozadí a kontextů dokumentárních prezentací, které televize působí, s určitostí slouží kulturním, společensko-ekonomickým a politickým zájmům vládnoucí vrstvy či politického establishmentu.

Uzavírám svůj příspěvek nástinem jednoho z mnoha příkladů této televizní „plochosti“, nebo jinými slovy, těchto dehistorizujících divadelních praktik. V roce 2003 prezentovaly kanadské televizní stanice ve značné míře obrazy a hlasy, které značně zpochybňovaly důvody a cíle invaze do Iráku, jak ji proklamovali George Bush a Tony Blair. Nedostávalo se ale hlubších, relativně delších dokumentárních filmů, které by kompletně „zobrazovaly“ celou prehistorii invaze a zachycovaly potenciální následky pro budoucnost. Tím by totiž došlo k problematizaci snahy „legitimizovat“ invazi jako absolutně nezbytnou akci na obranu „Civilizace“ apod.

P. S. 20.30 hod., pondělí, 24. března 2003:

Zinscenování panelové diskuse o invazi do Iráku na stanici CBC byl toho typickým příkladem. Jaderný vědec, jenž opustil Irák v roce 1991, se pokoušel naměřovat panelovou diskusi mezi iráckými exulanty k úvahám nad širšími historickými dopady této invaze, v souvislosti se strategií plánovanou skupinou kolem Perla a Wolfowitzů už v roce 1990, kteří se již tehdy na Irák zaměřovali, ke strategii jejich a Bushova „nového světového řádu“. Příspěvek iráckého intelektuála naznačoval, že tato taktika má za cíl novým způsobem kolonizovat strategicky důležité části světa. Vědec poukázal na rétorické posuny při ospravedlňování invaze, počínaje tzv. preventivními opatřeními proti teroristům a jejich zbraním hromadného ničení namířeným na západní svět a Střední východ až po tzv. osvobození Iráčanů. Předseda panelové diskuse jej neustále přerušoval a skákal mu do řeči, přičemž se snažil omezit diskusi na pouhou otázku, je-li válka osvobozením či okupací. Ať již záměrně či neúmyslně, snahy některých účastníků i hlasů z publika dát invazi do širších historických souvislostí, a tak obnažit její pravé motivy a strategické cíle, byly překaženy.

Velmi zajímavá byla i skutečnost, že nedošlo k žádné reakci na stručné příspěvky z publika, tvrdící, že důvody, kterými je invaze do Iráku dnes ospravedlňována, jsou tytéž, dokonce doslova, jako ty předložené ve dvacátých letech 20. století při britské kolonizaci této země.

Z angličtiny přeložil Karel Pala

¹⁵ Ibid.

Prof. dr. Joachim Fiebach (1934) je významný německý teoretik a historik divadla, přednáší na německých i zahraničních univerzitách (Tanzanie, Nigérie, USA, Kanada). Je iniciátorem teorie teatrality, zabývá se evropským a africkým divadlem 20. století. V letech 1985–1994 vedl katedru divadelní vědy na Humboldtově univerzitě v Berlíně.

Ke kulturní teatrologii

Wojciech Dudzik¹

Dějiny teatrologie jsou ve svém základě hledáním vlastního předmětu jejího zkoumání. Ten se obvykle nacházel v dramatu, v představení, v herectví, v inscenaci, v divákovi atd. – prostě ve všem tak trochu. Byly podnikány pokusy zkoumat dílo scénického umění (*Kunstwerk, Aufführung*) jako specifický druh „bytí“ a poměřovat je sémioticky, psychologicky i psychoanalyticky, sociologicky i antropologicky – přičemž se rádo zapomínalo na to, že problematické je samo ono „bytí“. A tak čím více se divadelní vědci snažili „zachytit“ a definovat předmět svého bádání, tím více divadelní umělci onu definici svým překračováním postupně vytyčovaných hranic divadla prolamovali.

Jistě právě z těchto teatrologických nejistot se odvíjí i německá potřeba vydávat každých pár let další příručku *Theaterwissenschaft* – nutně vždy se slovem *Einführung* v názvu nebo podtitulu², což má zřejmě připomínat, že se stále nacházíme teprve v prvotní fázi našeho snažení.

Není mým záměrem činit zde nějaké resumé nebo formulovat novou teorii. Vždyť pěstování teatrologie je vlastně pytláctvím, kořistěním z výtěžků jiných disciplin, konkrétně například z literární vědy a společenských věd. Název mého referátu je také takovým pytláckým aktem. Vždyť přece dosud – alespoň pokud vím – v žádném jazyku neexistuje pojem „kulturní teatrologie“, jenž zní navíc po-

¹ Wojciech Dudzik je profesorem na Institutu polské kultury Varšavské univerzity, kde je již letitým nejbližším spolupracovníkem Leszka Kolankiewiczze, známého představitel polské školy „antropologie podívaných“ – v originálu „antropologie widowisk“. Oblastí jeho speciálního zájmu je fenomén karnevalu, o němž vydal užitečnou práci *Karnawaly w kulturze*. Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2005. (Srov. její recenzi: HYVNAR, Jan. O karnevalu a karnevalizaci. *Disk*, 2006, č. 18, s. 131–135.). Je také editorem ojedinelé antologie *Świadomość teatru. Polska myśl teatralna drugiej połowy XX. wieku*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2007. Otiskovaný text odráží metodologickou diskusi, jež se v Polsku v posledních letech rozvinula v konfrontaci takto antropologicky vymezeného oboru s nově se objevující „performatikou“, touto domestikovanou verzí amerických performančních studií, kterou prosazuje Tomasz Kubikowski z varšavské Divadelní akademie, překladatel dvou zásadních, dnes již klasických prací amerických autorů: SCHECHNER, Richard. *Performatyka: wstęp*. Warszawa: Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, 2006 a CARLSON, Marvin. *Performans*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2007. Text je tedy projevem aktuální potřeby zpřesňovat i revidovat předmět zájmu i metody dosavadního polského bádání v této oblasti (k tématu srov. symptomatickou diskusi: Klucz do wszystkich zamków. *Dialog*, 2007, č. 7–8.). – Pozn. překl.

² Srov.: BALME, Christopher. *Einführung in die Theaterwissenschaft*. Berlin: Erich Schmidt, 1999.; KOTTE, Andreas. *Theaterwissenschaft: Eine Einführung*. Köln: Böhlau Köln/BRO, 2005.; BRINCKEN, Jörg von – ENGLHART, Andreas. *Einführung in die moderne Theaterwissenschaft*. Darmstadt: Wiss. Buchges, 2008.

TENDENCE V SOUČASNÉM MYŠLENÍ O DIVADLE

Ad honorem prof. PhDr. Ivo Osolobě

Sborník z konference konané 5. a 6. prosince 2008
na Divadelní fakultě Janáčkovy akademie múzických umění v Brně

Editorka Radka Kunderová

Slovenská korektura Jana Hanzelová

Překlad resumé Karel Pala

Anglická korektura Alexander D. Packer

Obálka a grafický návrh Boris Mysliveček

Fotografie na obálce Libor Teplý

Fotografie na frontispisu a v příloze Petr Francán

Sazba Václav Kovář

Vydala Janáčkova akademie múzických umění v Brně v roce 2010

Vydání první

Tisk Tribun EU s.r.o., Gorkého 84/41, Brno

ISBN 978-80-86928-82-1