

b/ Hledání minimálního znaku někdy zneumožňuje sledovat interakci mezi jednotlivými znakovými systémy, studovat jejich vztahy a dynamiku. Pro analýzu divadelního představení by bylo mnohem plodnější zabývat se konvergencí a divergencí jednotlivých sítí znaků (či sítí *označujících, znakotvorných systémů*) a zdůraznit úlohu tvůrce a diváka při vytváření těchto sítí a jejich dynamiky (PAVIS, 1985, 1996).

4/ Charakteristika divadelního znaku


a/ Hierarchie

Žádný divadelní znak nemůže být pochopen mimo síť ostatních znaků. Ta se neustále vyvíjí a dochází ke změnám zejména v hierarchii scénických znaků: někdy jsou všechny systémy podřízeny dramatickému textu, jindy se středem divadelní komunikace stává znak vizuální (*fokusace, zaostření**).

b/ Pohyb

Znak je pohyblivý, a to jak na úrovni signifiant, označujícího, tak na úrovni signifié, označovaného. Jedno „signifié“, např. „dům“, může být konkretizováno prostřednictvím různých signifiantů (dekorace, hudba, gesto atd.). A naopak jedno signifiant může zastřešit několik signifié, např. cihly v BROOKOVĚ *Ubu v Bouffes / Ubu aux Bouffes* znamenají potravu, zbraně, schody atd. HONZL tedy může tvrdit, že jednání (akce) je elektrický proud, který umožňuje přechod od jednoho znakového systému k jinému tím, že vytváří hierarchii znaků a dynamizuje je v rámci imaginární partitury podle toho, jak probíhají vektory, závisící jak na produkci, tak na recepci (*sémiologie*).


DIVADELNÍ ZVRAT

 Fr. *coup de théâtre*, angl. *coup de théâtre*, něm. *Theatrecoup, coup de théâtre*, šp. *golpe de efecto*.


Nepředvídaná akce, která náhle zvrátí průběh děje, či jeho výsledek. Dějových zvrátů využívají autoři klasicistního dramatu (diváka však na ně předem připraví), měšťanského dramatu a melodramatu. DIDEROT jej ve svých *Rozmluvách o Nemanželském synovi / Entretien sur le Fils naturel* definuje takto:

„Zvrat je nepředvídaná událost, k níž dojde v ději a která náhle stavi zúčastněné osoby před jinou situací“ (1757; 1983: 65) a vidí ho jako protiklad *obrazu**, který znázorňuje je typický stav nebo patetickou situaci.

Coup de théâtre je velice účinný dramatický prostředek založený na překvapení a umožňuje vyřešit *konflikt** prostřednictvím vnějšího zásahu (*deus ex machina**).

 Szondi, 1972b; Valdin, 1973.

DIVADELNOST

 Fr. *théâtralité*, angl. *theatricality*, něm. *Theatralität, Theatralik*, šp. *teatralidad*.

Pojem, vytvořený zřejmě na stejném typu opozice jako literatura/literárnost. Teoreticky je divadelnost to, co je v představení či dramatickém textu specificky divadelní (či scénické, jevištní). Tak chápe divadelnost např. ARTAUD, když konstatuje, jak je v tradičním evropském divadle potlačována: „Jak se stalo, že v divadle, alespoň v tom divadle, jak je známe v Evropě nebo lépe řečeno na Západě, ustoupilo do pozadí vše, co je specificky divadelní, to znamená vše, co nepodléhá vyjádření prostřednictvím řeči a slov, nebo chcete-li, co není obsaženo v dialogu (a nakonec i dialog sám, pojímáme-li jej se zřetelem k možnostem jeho sonorizace na scéně a nárokům této sonorizace)?“ (1964; 1994: 39–40). Pro naši divadelní epochu je charakteristické hledání této dlouho skryté divadelnosti. Ale pojem *divadelnosti* má v sobě i něco mytického, příliš obecného či dokonce idealistického a etnocentrického; vzhledem k tomu, jak nadměrně se ho používá, zde můžeme zmínit pouze několik myšlenkových asociací, jež vyvolává.

1/ Hustota znaků

Divadelnost lze chápat jako protiklad k *dramatickému textu**, který čteme nebo chápeme bez inscenační představy. Přenesením textu do prostoru, tj. vizualizací mluvčích, nedochází k jeho zploštění (jak tomu bývá u pouhé četby), nýbrž k probuzení jeho vizuálního a zvukového potenciálu, takže je možné vnímat jeho divadelnost: „Co je to diva-

delnost? Divadelnost je divadlo „minus text“, je to určitá hustota znaků a pocitů, která se na jevišti vytváří na základě dějového nástínu, je to jistý druh univerzálního vnímání dovednosti, působících na smysly, a dále gest, tónů, distancí, hmot a světél, vnímání, při němž text je potlačen hojností vnějšího scénického (vizuálního) jazyka“ (BARTHES, 1964: 41–42). Podobně se v artaudovském pojetí divadelnost staví do protikladu k literatuře, k divadlu založenému na textu, k písemnictví a jeho postupům, k dialogu i k „dramatičnosti“ logicky vystavěné fabule.

2/ Místo divadelnosti

Je otázka, jaký je původ a povaha této divadelnosti:

– máme ji hledat na úrovni témat a obsahů popsaných v textu (vnější prostor, vizualizace postav)?

– nebo naopak hledat divadelnost ve formě výrazu, ve způsobu, jakým text mluví o vnějším světě a jakým ukazuje („ikonizuje“) to, co evokuje text či scéna?

a/ V prvním případě *divadelní* znamená pouze *prostorový, vizuální, expresivní*, v tom smyslu, v jakém mluvíme o spektakulární, velmi působivé scéně. Toto kladně zabarvené použití pojmu *divadelnost* je dnes velice časté, ale v podstatě banální, nezávažné.

b/ V druhém případě znamená pojem *divadelní, divadelnost* specifický způsob divadelního vyprávění, pohyb slova, vizuální zdvojení mluvčího (postava/herce) a jeho výpovědi, umělost, artifičnost představení. Divadelnost je pak možné přirovnat k tomu, čemu ADAMOV říká představení, tj. „projekce skrytých stavů a obrazů, představujících skryté pružiny, pohybné vnímatelného světa [...], projev latentního obsahu, který ukrývá zárodky dramatu“ (ADAMOV, 1964: 13).

3/ Původ divadelnosti a divadla

Řecký původ slova *theatron* prozrazuje zapomínanou, ale základní vlastnost tohoto umění: je to místo, odkud se obecenstvo dívá na jednání, které se mu předvádí na místě jiném. *Divadlo* je skutečně „hledisko, náhled“ na určitou událost: tvoří ho pohled, úhel vidění a svazek optických paprsků. Teprve

následkem posunu ve vztahu mezi pohledem a pozorovaným objektem se stává budovou nebo místem, kde se koná divadelní představení. V klasicistním jazyce (17. a 18. století) je jako *divadlo* dlouho označována scéna jako taková (jeviště). Až druhým, metonymickým přenosem se pojem divadlo stává označením pro určitý umělecký druh, dramatický žánr (odtud pramení směšování dramatu s literaturou, které je pro divadelní tvorbu tak časté a osudové), ale také pro instituci (např. Théâtre-Français, Francouzské – tj. „národní“ – divadlo) a konečně také pro repertoár a souborné dílo jednoho autora (SHAKESPEAROVO divadlo). Výsledek tohoto vyhnání divadla z „místa pohledu“ konkretizuje metafora světa jako divadla (*theatrum mundi**), jako místa jednání (divadlo válečných operací), či konečně jako každodenního histriónství („hrát divadlo“).

Ve francouzštině se v pojmu divadlo, *théâtre*, uchovala idea vizuálního umění, ale chybí tu specifický výraz pro pojem *textu*: francouzské *drame*, na rozdíl od německého či anglického (i českého) *drama*, neoznačuje text psaný pro divadlo, nýbrž historickou formu (měšťanské či lyrické drama, melodrama) nebo v přeneseném významu katastrofu (je to „hotové drama“).

4/ Divadlo čisté, nebo divadlo literární?

Je divadelnost vlastností *dramatického textu**? Často slyšíme, že ano, zejména v souvislosti s výrazně „divadelním“ či „dramatickým“ textem, který se dobře hodí pro jevištní transpozici (viditelnost hry, otevřené konflikty, rychlá dialogická výměna). Divadelnost však není výlučnou vlastností scény, a protiklad mezi „čistým divadlem“ a divadlem „literárním“ tedy nespočívá na textových kritériích, nýbrž na schopnosti (řečeno s MEJERCHOLDEM) „divadelního“ divadla maximálně využít jevištní prostředky, které nahrazují promluvu postav a tíhnou k soběstačnosti. Paradoxně je tedy divadelní ten text, který se bez inscenace neobejde a který tedy neobsahuje žádné soběstačné časoprostorové poznámky ani pokyny týkající se herectví. Stejně dvojznačné je užití adjektiva *divadelní*: někdy znamená, že iluze je úplná, jindy naopak, že hra je příliš umělá, že nám neustále připomíná, že jsme v divadle (zatímco bychom se rádi nechali přenést do jiného

světa, skutečnějšího, než je náš vlastní). Z této nejasnosti v chápání divadelnosti vznikají často neplodné polemiky o více či méně *přirozeném** herectví.

Dějiny divadla provází věčná polemika mezi zastánci textu a zastánci *podívané*. Text a literatura jsou většinou považovány za ušlechtilý, vysoký žánr, který má navíc tu přednost, že může být uchován nedotčený (nebo aspoň může být za takový pokládán) pro příští generace, zatímco i ten nejkrásnější výraz vytvořený na jevišti je stejně pomíjivý jako úsměv hezké ženy. Tento protiklad je ideologické povahy: západní kultura dává přednost textu, písemnictví, diskurzivní posloupnosti. K tomu je třeba dodat, že na konci 19. století se zároveň objevuje režisér – jako tvůrce přejímající odpovědnost za jevištní vizualizaci textu – a divadlo se stává autonomním uměním. Od té doby je divadelnost podstatnou, specifickou charakteristikou divadla, na niž se v éře režie zaměřuje estetický výzkum. Ani studium klasiků (SHAKESPEARA, MOLIÈRA či MARIVAUXE) ovšem nemá příliš uspokojivé výsledky, pokud nekonfrontuje text s určitou jevištní praxí a typem herectví. Nestojí-li tedy čisté divadlo a literatura vůči sobě v nepřekonatelném protikladu, dozajista existuje dialektické napětí mezi hercem a jeho textem, mezi smyslem, který může text získat při prostém čtení, a modalizaci, již mu dodává konkrétní inscenace, tam, kde vypovídá mimoslovními prostředky. Divadelnost se tedy již nejeví jako *podstata*, která je textu či situaci vlastní, ale jako pragmatické využívání scény tak, aby se jednotlivé složky představení vzájemně zdůrazňovaly a rozbily lineárnost textu a promluvy.

5/ Divadelnost a specifičnost

Neexistuje absolutní *podstata divadla** jako taková, přesto je však možné vyjmenovat prvky, bez nichž se žádný divadelní fenomén neobejde. Způsob fungování divadla skvěle shrnují dvě paralelní definice:

– Alain GIRAULT: „Společným jmenovatelem všeho, čemu jsme si v naší civilizaci zvykli říkat ‚divadlo‘, je z hlediska statického prostor hry (jeviště) a prostor, odkud je možné se dívat (hledišťe), herec (gesta, hlas) na jevišti a diváci v sále. Z hlediska dynamického

je to vytvoření ‚fiktivního‘ světa na jevišti, který stojí proti ‚skutečnému‘ světu hledišťe, a zároveň vznik ‚komunikačního‘ proudu mezi hercem a divákem“ (*Théâtre / Public*, č. 5–6, červen 1975, str. 14).

– Alain REY: „Specifičnost divadelního jevu tkví právě ve vztahu mezi hmatatelnou realitou jednajících a mluvících lidských těl – realitou vytvořenou spektakulární konstrukcí – a fikcí, která je takto *předváděna, představována*“ (REY a GOUTY, 1980: 185).



Inscenace, divadelní sémiologie.



Jarry, 1896; Burns, 1972; Jachymiak, 1972; Jaffré, 1974; Bernard, 1976, 1986; Krysin-ski, 1982; Féral, 1985; Thoret, 1993.

DIVADLO-CESTA, DIVADELNÍ PUTOVÁNÍ, TRASA



Fr. *parcours*, angl. *site-specific performance*, něm. *Parcours*, šp. *itinerario*.

Někteří inscenátoři – v reakci na tradiční pojetí diváka jako pasivní bytosti, „připoutané“ ke svému místu – zvou publikum k jakési cestě představením či *scénografií**: dekorace už nemá být vnucené jho, prostorově oddělující herce a diváka, nýbrž objekt, který divák dekonstruuje svým pohledem, nejčastěji tak, že se fyzicky pohybuje mezi jednotlivými místy hry, pódii, vitrínami, sály a vystavenými předměty. Tento pohybový rituál někdy probíhá jako iniciační cesta (např. *Orlando Furioso*, jak ho inscenoval v roce 1969 Luca RONCONI, 1789 a 1793 v Théâtre du Soleil, *Shakespeare's Memory* P. STEINA z roku 1976, *Le Désamour* Komédie v Caen v roce 1980 či *Camlaan* velšského souboru Brith Gof).

Divadlo-cesta diváka vybízí, aby postupně objevoval citlivá místa divadelního prostoru, aby nepokládal dekoraci za něco strnulého a neměnného, ale za místo, které různým způsobem spoluvytváří i jeho vlastní pohled, podle jednotlivých momentů představení, změn osvětlení a rozmístění herců. Podle toho, jak se přerušuje a mění rytmus probíhající divadelní události, vytváří vlast-

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

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


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

2/ Ženská režie


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

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

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

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

DIVÁK

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

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


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

mezi kvantitativními statistickými údaji a kvalitativním vnímáním forem, neboť je pravda to, co by mohlo být heslem sociokritiky – že „na literatuře je skutečně společenská její forma“ (LUKÁCS, *Schriften zur Literatursoziologie*, 1961: 71).


3/ Sémiologie se zabývá způsobem, jakým divák vytváří smysl na základě znakových řad v představení, konvergenci a diskrepanci mezi jednotlivými „signifié, označovanými“.

Divákova práce (i jeho požitek) spočívá v neustálém procesu drobných rozhodnutí, v miniaturních akcích, jimiž zaostřuje, vylučuje, kombinuje a srovnává. Tato jeho činnost působí na vlastní představení. BRECHT poznamenává, že „efekt, kterým působí umělecký výkon na diváka, není nezávislý na efektu, kterým působí divák na umělce. V divadle reguluje představení publikum“ (1976: 265).

4/ Recepční estetika hledá předpokládaného či ideálního diváka. Vychází z principu – ostatně dost sporného –, že existuje pouze jeden správný způsob recepce a pochopení inscenace, v níž je vše uspořádáno se zřetelem k tomuto všemocnému příjemci. Ale skutečnost je jiná: pohled diváka/diváku a jejich přání vytvářejí scénickou produkci, a teprve díky nim nabývá jeviště smyslu jako proměnlivý soubor mluvčích. Požitek diváka se mění v závislosti na těchto vypovídajících instancích: může být oklamán iluzí, věřit a zároveň nevěřit (*denegace, popření**), vracet se regresivně do infantilní situace, v níž nehybné tělo zažívá – bez velkého rizika – nebezpečné, děsivé či povznášející situace. Publikum je společenství citlivé jen do jisté míry a představením není reálně ohroženo. Zatímco film snadno vyvolává vidiny a fantazie a zasahuje nejhlubší vrstvy psychiky, divadelní divák si uvědomuje konvence (čtvrtá stěna, postava, soustředění efektů, dramaturgie) a zůstává hlavním „manipulátorem“ vlastních emocí a skutečným tvůrcem divadelní události. Vychází scéně vstříc z vlastní vůle, zatímco plátno v kině ho pohlcuje bez jakékoli úlevy. (Teoreticky) by mohl sám zasahovat do dění na jevišti, vyrušovat, tleskat či pískat, ve skutečnosti však tyto rituální zásahy převádí do svého nitra a neruší průběh obřadu, jenž je výsledkem namáhavé práce umělců.


 Poerschke, 1952; Rapp, 1973; Ruprecht, 1976; Turk, 1976; Fieguth, 1979; Hays, 1981, 1983; Avigal a Weitz, 1985; Pavis, 1985*d*; *Versus*, 1985; Wirth, 1985; Schoenmakers, 1986; Guy a Mironer, 1988; Deldime, 1990; Dort, 1995; Pavis, 1996a.

DIVERTIMENTO

 Fr. *divertissement*, angl. *entertainment*, *incidental ballet*, něm. *Unterhaltung*, *Balletteinlage*, šp. *entretenimiento*.

V 17. a 18. století byla představení přerušována divertimenty, což je druh *mezihry** se zpěvy a tanci. Jde o smíšený žánr na rozhraní divadelní fikce a společenské události, který někdy shrnuje obsah hry, vyvozuje z ní (žertovným způsobem) morální ponaučení, žádá o přízeň publika a pomocí známých písní a popěvek mu pomáhá strávit poselství předváděné hry.

DOBŘE UDĚLANÁ HRA

 Fr. *pièce bien faite*, angl. *well-made play*, něm. *well-made play*, šp. *obra bien hecha*.

1/ Původ

Jako „dobře udělaná hra“ se v 19. století začal označovat typ her s dokonale vystavěnou zápletkou. Za otce tohoto pojmu i dramatiky, kterou označuje, je považován E. SCRIBE (1791–1861). Podle tohoto vzoru se při výstavbě svých her řídili i další dramatikové: SARDOU, LABICHE, FEYDEAU a dokonce i IBSEN. „Dobře udělaná hra“ však kromě této historicky vymezené „kompoziční školy“ označuje obecněji prototyp postaristotelovského dramatu s uzavřenou strukturou; je synonymem hry, jejíž jednotlivé „nitky“ jsou tak zjevné a četné, že je můžeme registrovat.

2/ Kompoziční techniky

Prvním příkázáním je kontinuální průběh hry, jejíž jednotlivé motivy se vyvíjejí postupně a jsou pevně spjaté. I když je zápleтка značně složitá (např. SCRIBEOVA *Adrienna Lecouvreurová*), *napětí* se musí bezvýhradně udržet až do konce. Křivka jednání prochází intenzivními vrcholy i hluššími místy a před-

POSTAVA

☐ Fr. *personnage*, angl. *character*, něm. *Person*, *Figur*, šp. *personaje*.

V divadle postava snadno přijímá hercovy rysy i hlas, takže se zprvu nezdá problematická. Přes tuto „zjevnou“ jednotu postavy a živého člověka však postava vznikla pouze jako maska – *persona* – odpovídající v řeckém divadle dramatické roli. Teprve postupně, prostřednictvím používání pojmu *persona*, *osoba* jako gramatické kategorie, dostávala *persona* význam oduševněné bytosti a osoby, divadelní postava se stala iluzí lidské bytosti.

1/ Historické proměny postavy

a/ Postava a osoba

V řeckém divadle je *persona* maska, role zastávaná hercem, neodkazuje k postavě nastiněné autorem. Herec je jasně oddělen od postavy, je pouhým vykonavatelem, a nikoliv ztělesněním, a to do té míry, že při hře odděluje gesto a promluvu. Celý další vývoj západního divadla je poznamenán převrácením této perspektivy. Postava se stále více ztotožňuje s hercem, který ji ztělesňuje, a mění se v psychologickou a morální entitu podobnou ostatním lidem, která má vyvolat u diváka efekt *ztotožnění**. Největší obtíže při analýze postavy působí právě tato symbióza postavy a herce (která vyvrcholila v estetice velkého romantického herce).

b/ Dějinná pouť

Tento vývoj je patrný od počátků měšťanského individualismu, počínaje renesancí a klasicismem (BOCCACCIO, CERVANTES, SHAKESPEARE), a vrcholí od poloviny 18. do konce 19. století, kdy měšťanská dramatika vidí v této bohaté individualitě svého typického reprezentanta, ztělesňujícího aspirace měšťanstva na uznání centrální role ve společnosti, při vytváření hmotných statků i idejí.

Zdá se tedy, že postava – alespoň ve své nejpřesnější a nejurčitější podobě – je spojena s měšťanskou dramatikou, která má sklon dělat z ní mimetického zástupce vlastního vědomí: postava, která je u SHAKESPEARA vášnivou silou, se obtížně utváří jako svobodné a nezávislé individuum. V období francouzského klasicismu se postava vždycky –

být stále obtížněji – podrobuje abstraktním požadavkům univerzálně platného či vzorového jednání, není však přesně společensky určeným typem (s výjimkou měšťanského dramatu). Počátkem 18. století se ještě nepouští naplno do boje s feudalismem a drží se kodifikovaných forem *komedie dell'arte** (v Théâtre-Italien, především u MARIVAUXE), nebo zkosnatělých neoklasicistních struktur (VOLTAIRE). Teprve v DIDEROTOVĚ měšťanském dramatu postava přestává být abstraktním či čistě psychologickým *charakterem** a stává se představitelem *společenského postavení** (*stavu, údělu*), to jsou prostředí, v nichž se postava pohybuje a vyvíjí jako kopie skutečné bytosti až do období naturalismu a vzniku divadelní režie. V tomto momentu se však tendence obrací: postava se začíná rozpouštět v symbolistním dramatu, jehož svět obývají jen stíny, barvy a zvuky, které si navzájem odpovídají (MAETERLINCK, STRINDBERG, CLAUDEL). Úpadek pokračuje i nadále: postava se rozpadá v epickém divadle expresionistů i u BRECHTA. „Inscenování“ postavy, vydané plně potřebám *fabule**, historizace a dekonstrukce kritizované reality, vrcholí její úplnou demon-táží. Počátek návratu a hledání nového centra jsou patrné u postavy surrealistické, v níž se mísí sen a skutečnost, a u autoreflexivní postavy (PIRANDELLO, GENET), kde se mísí a matou různé vrstvy skutečnosti hrou *divadla na divadle** či „postavy v postavě“.

2/ Dialektika postav a jednání

Každá divadelní postava jedná (i tehdy, když nic viditelného nedělá, např. u BECKETTA). A naopak, každé jednání (každý děj) potřebuje protagonisty, ať jsou to lidské bytosti, či obecné *aktanty*. Z tohoto poznání vyplývá idea dialektiky *jednání** (*děje*) a *charakteru** (*povahy*), jež je základní a platná jak pro divadlo, tak pro každé *vyprávění**. Tato dialektika se může projevat trojím způsobem:

a/ Jednání je základním prvkem rozporu a určuje vše ostatní. Taková je i teze ARISTOTELOVA: „Básníci tedy nepředvádějí jednání, aby napodobili povahy, nýbrž povahy spolu přibírají proto, že napodobují jednání. A tak činy a děj jsou účelem a cílem tragédie a účel a cíl (*telos*) jest ze všeho nejdůležitější“ (1450a; 1948: 34). Postava je zde ten, kdo

jedná, přičemž nejdůležitější je ukázat jednotlivé etapy tohoto jednání a jejich spojení v zápletku. Připomeňme, že v současné době se stále častěji vracíme k tomuto pojetí jednání jako hnací síly dramatu: jak dramatikové, tak režiséři odmítají vycházet z apriorní představy o postavě, předvádějí její jednání „objektivně“, vytvářením řady fyzických jednání, aniž se zabývají psychologickým studiem jejich motivací (viz PLANCHON a jeho inscenace klasicistních dramát, text citovaný COPPERMANEM, 1969: 245–249).

b/ Jednání je druhotný a téměř nadbytečný důsledek charakterové analýzy a dramatik se výslovným vyjádřením vztahů mezi postavou a jednáním nezabývá. Takové je pojetí jednání v klasicistní dramatice, přesněji ve francouzské tragédii 17. století. RACINOVA postava je morální podstatou, je platná svým svými bytím, svým tragickým rozparem. Nemusí přímo jednat, poněvadž je sama jednáním: „Mluvit znamená jednat, logos přebírá úlohu praxis a nahrazuje jí: všechno zklamání světa je spojeno a vykoupeno slovem, jednání se vyprázdňuje, řeč se naplňuje“ (BARTHES, 1963: 66). Postava zde ve své esenciálnosti dosahuje stupně nezvratnosti: je určena pouze svou *podstatou* (tragickou), svými *vlastnostmi* (lakotou, misantropií) nebo místem, jež má v souboru fyzických a morálních *oborů**. Za těchto podmínek se postupně stává „nerozložitelnou“, autonomní osobností. K tomu dochází naplno v estetice naturalismu: postava už není ideálně, abstraktně definovaná bytost, zůstává však i nadále soběstačnou substancí (tentokrát určenou ekonomicko-společenským prostředím), jejíž zásahy do jednání (děje) jsou jen

jeho následkem, nemůže však svobodně ovlivňovat jeho průběh.

c/ Ve funkcionalistickém pojetí vyprávění a postav nejsou jednání a *aktant* v rozporu, ale doplňují se. Postava je definována jako aktant v určité sféře jednání, která jí přináší: jednání (akce) se liší podle toho, zda je uskutečňuje aktant, *aktér*, *role** či *typ**.

U zrodu tohoto dialektického pohledu na jednající postavu stojí V. PROPP (1929). Další naratologické teorie (GREIMAS, 1966; BREMOND, 1973; BARTHES, 1966a) tento princip aplikují a analýzu třídí dalšími nuancemi podle nutných fází každého vyprávění i podle čistě dramaturgických funkcí (SOURIAU). Tak se vyznačuje několik způsobů, jimiž se jednání nutně rozvíjí, a určuje se jeho základní členění. Kromě této „horizontální“ analýzy se postava zkoumá i do hloubky, jako by se „rentgenovaly“ různé roviny či vrstvy skutečnosti, od obecné až po zvláštní (viz tabulka).

3/ Postava jako znak v širším systému

Postavu (postupně nazývanou též *vykonavatel*, *agent*, *aktant* nebo *aktér*) chápeme jako strukturální prvek, který organizuje jednotlivé fáze vyprávění, konstruuje fabuli, pořádá narativní látku kolem určitého dynamického schématu a soustřeďuje v sobě soubor znaků, jimiž se odlišuje od ostatních postav.

K tomu, aby vzniklo *jednání** a *hrdina**, je třeba vymezit takové pole jednání, které je normálně hrdinovi uzavřeno, a on tedy musí porušit zákon, který mu tam zakazuje vstoupit. Jakmile hrdina „vystoupí ze stínu“, opustí bezkonfliktní prostředí a vniká na cizí území, spouští se mechanismus jednání. A toto jednání se zastaví teprve tehdy, když

Stupně bytí (reality) postavy:

Jednotlivé	Individuum Charakter <i>Letora (Humor)</i> Aktér, herec Role Typ <i>Společenské postavení*</i>	Hamlet misantrop Rytíř Tobiáš (<i>Večer třikrátlový</i>) milovník žárlivec voják obchodník prohnaný sluha Smrt	} Příklady
Obecné	Stereotyp Alegorie Archetyp <i>Aktant</i>	princip uspokojení touha po zisku	

se postava vrací do výchozího stavu, či do-
sáhne stadia, v němž její konflikt přestává
existovat.

Postava hry se definuje řadou rozlišo-
vacích rysů: hrdina/zloduch, žena/muž, dítě/
dospělý, milující/nemilující atd. Díky těmto
binárním rysům se stává paradigmatem,
v němž se křížují protichůdné vlastnosti. Tím
se zcela rozbíjí koncepce postavy jako nedě-
litelné, nerozložitelné podstaty: postavou
vždycky jako by prosvítalo rozdvojení cha-
rakteru, odkazující k jejímu opaku. (BRECHT
ve svém zcizujícím efektu jen uplatňuje ten-
to strukturální princip tím, že poukazuje na *du-
plicitu*, dvojakost postavy, jejímž následkem
je, že divák se nemůže ztotožnit s tak roz-
dvojenou bytostí.)

Z této postupné dekompozice ještě ne-
plyne popření pojmu postavy, ale její klasi-
fikace podle charakteristických rysů a pře-
devším uvedení všech protagonistů dramatu
do vztahu: postavy jsou tedy převedeny na
soubor rysů, které se doplňují, a dokonce do-
cházáme k pojmu *interpostava*, který je pro
analýzu mnohem užitečnější než někdejší
mytická představa individuálního charakte-
ru. Nemusíme se však obávat, že divadelní
postava se rozpadne na množství protichůd-
ných rysů, protože jí stále – alespoň větši-
nou – ztělesňuje jeden herec.

4/ Sémantika postavy

a/ Sémantický aspekt

V podobě herce se postava „staví“ přímo před
diváka (*ostenze**). Zpočátku neoznačuje nic
než sebe samu, podává obraz (*ikonický znak*)
svého vnějšího vzhledu v rámci fikce, a tak
vytváří *efekt reálnosti** a *ztotožnění**. BEN-
VENISTE (1974) tento rozměr „zde a nyní“, spo-
jený s bezprostředním smyslem a odkazem
k sobě samé (autoreference) nazývá *séman-
tickou dimenzí*, celkovým (či zamýšleným,
záměrným) významem znakového systému.

b/ Sémiotický aspekt

Postava je však zároveň začleněna do systé-
mu ostatních postav. Nabývá určitých hod-
not a významů díky své odlišnosti v rámci
sémiotického systému sestávajícího z navzá-
jem propojených jednotek. Je „kolečkem“
v celkovém soustrojí charakterů a jednání.
Některé charakteristické rysy její osobnosti

jsou srovnatelné s rysy ostatních postav a di-
vák s nimi zachází jako s kartotékou, v níž
každý prvek odkazuje k prvkům dalším. Díky
této své funkčnosti a schopnosti „montáže“
a „demontáže“ je postava velmi tvárný ma-
teriál, schopný nejrůznějších kombinací.

c/ Postava jako „křížovatka“

Díky této své dvojí příslušnosti – ke sféře
sémiotické i sémantické – se postava stává
ohniskem, v němž se setkává událost a její
diferenční hodnota uvnitř struktury fikce.
Postava, v níž se „kříží“ *událost** se *struk-
turou*, uvádí do vztahu prvky, které jsou ji-
nak neslučitelné: *zprv*, efekt reálnosti, zto-
tožnění a všechny ostatní projekce, kterých
je divák schopen, *zadruhé*, sémiotické začle-
nění do systému jednání a postav uvnitř dra-
matického a jevištního světa.

Tato interakce mezi sémantickou a sé-
miotickou dimenzí vede ke skutečné „výmě-
ně“, na níž spočívá výstavba a fungování di-
vadelního významu. Vše, co spadá do oblasti
sémantické (*herecká přítomnost**, *ostenze**,
ikonická povaha jeviště, představení jako
*událost**) může být divákem prožíváno, ale
zároveň použito a začleněno do systému fik-
ce a konečně i dramatického světa: každou
událost lze sémiotizovat (*sémiotizace**).
A naopak, dialekticky, všechny systémy, kte-
ré je možné vytvořit, se stavají divadelní sku-
tečností pouze v momentu (či při události)
ztotožnění a emoce, jež zakoušíme při před-
stavení. Spektakulární událost a struktura
jednání a postav se vzájemně doplňují, a spo-
lečně tak přispívají k uspokojení, potěšení
diváka z divadla.

d/ Postava „čtená“ a postava „viděná“

Divadelní postava musí být ztělesněna her-
cem, aby nezůstala bytostí z papíru, z níž
známe jméno, délku promluv a několik
informací – přímých (zprostředkovaných po-
stavou samou či jejími partnery) či nepří-
mých (zprostředkovaných autorem). Herecká
postava získává díky herci takovou přesnost
a konzistenci, že přechází ze stavu virtuál-
ního do stavu skutečného a ikonického.
Právě ve fyzických aspektech postavy a v je-
jím jednání, jež jsou při recepci představení
nejmarkantnější, spočívá její divadelní spe-
cifičnost. Co z textu čteme jen mezi řádky
(fyzický zjev postavy, prostředí, v němž jed-

ná) určuje inscenace přímo diktátorsky: tím se omezuje naše imaginární vnímání role, ale zároveň jí to dodává perspektivu, kterou jsme si při četbě nepředstavovali, díky změně *situace vypovídání** – a tedy interpretace předváděného textu.

Můžeme samozřejmě srovnávat *čtenou postavu s postavou viděnou*, nicméně v podmínkách normální recepce představení máme co dělat jen s tou druhou. V tomto směru se naše vlastní situace – neznáme-li předem text hry – zásadně liší od situace režiséra, a naše analýza má tedy vycházet z postavy inscenované, která nám jako vypovídající subjekt a prvek *dramatické situace** nabízí určitou interpretaci textu i celého představení. Zde se hledisko čtenáře naprosto rozchází s hlediskem „ideálního“ diváka: podle čtenáře by mělo herecké provedení odpovídat představě, kterou si o postavách a jejich osudech vytvořil, zatímco diváka uspokojuje, že objevuje smysl textu pomocí informací obsažených v inscenaci a že může zjistit, zda z inscenace text „promlouvá“ jasným, inteligentním, redundantním či rozporuplným způsobem (viz *vizuální a textový**). K určitému přiblížení postavy *čtené* (čtenářem) k postavě *viděné* (divákem) přesto dochází: knižní postavu lze totiž zviditelnit (vizualizovat) pouze tehdy, když k explicitním informacím týkajícím se jejich fyzických a morálních vlastností přidáváme další. Na základě různých informací tedy v rámci procesu usuzování a generalizace vytváříme její portrét. Jevištní figura (herecká postava) naopak obsahuje tolik vizuálních detailů, že nejsme schopni je všechny vnímat a při vytváření vlastního soudu brát v úvahu. Musíme tedy vyčlenit podstatné rysy a vztáhnout je k textu, vybrat tu interpretaci, která se nám zdá správná, a tak zjednodušit vnímaný jevištní obraz, který je příliš bohatý (proces *abstrakce** a *stylizace**).

e/ *Postava a diskurz*

Divadelní postava vzbuzuje dojem, že své *promluvy** sama vymýšlí: v tom spočívá její podvod, ale i její přesvědčivá síla. Ve skutečnosti však je tomu naopak: její promluvy, čtené a interpretované režisérem a hercem, „vymýšlejí“ postavu. Na tuto samozřejmost však zapomínáme, když přihlížíme sebejistě hře tohoto nevyčerpateľného řečníka. Ale na

druhé straně postava neříká a neznamena jen to, co zdánlivě tvrdí pouhý její (čtený) text: promluva závisí na *situaci vypovídání**, v níž se nachází, na jejích partnerech, na jejich diskurzivních předpokladech, zkrátka na věrohodnosti a pravděpodobnosti toho, co může v dané situaci říkat.

Pochopit dramatickou postavu znamená být schopen vytvořit vztah mezi jejím textem a inscenovanou situací, a zároveň mezi situací a způsobem, jakým tato situace osvětluje text. Znamená to vzájemně osvětlovat jeviště a text, vypovídání a výpověď.

Je důležité postihnout výstavbu postavy podle velmi rozmanité modalitativní informace, které o ní dostáváme. ARISTOTELES ve své *Poetice* říká: „[...] jest třeba uvažovati nejen se zřením k tomu, co bylo vykonáno nebo řečeno, je-li to dobré, či zlé, nýbrž také se zřením k osobě jednající nebo mluvící, dále vzhledem ke komu se stalo, kdy, pro koho nebo za jakým účelem [...]“ (1461a; 1948: 66). „Kartotéční lístek“ každé postavy by proto měl (kromě jejího jména) spíše udávat a srovnávat to, co říká a co dělá, co o ní říkájí či s ní dělají ostatní, než zakládat se na intuitivní představě jejího nitra a osobnosti. Analýza postavy tedy vede k analýze jejich promluvy: jde o to pochopit, že a jakým způsobem je postava zároveň *zdrojem* promluv (pronáší je v závislosti na své situaci a svém charakteru) i jejich *produktem* (není ničím jiným, než lidskou podobou – ztělesněním – daných promluv). Diváka nicméně znepokojuje, že postavě ve skutečnosti její promluva nikdy „nepatří“ a že se v jejich promluvách často splétají „vlákna“ nejrůznějšího původu: postava je téměř vždy více či méně harmonickou syntézou několika diskurzivních útvarů a konflikty mezi postavami nejsou nikdy spory mezi zřetelnými a homogenními ideologickými a diskurzivními hledisky (PAVIS, 1986a). O důvod víc mít se na pozoru před *efektem reálnosti** a jeho diskurzivní a ideologickou konstrukcí.

5/ *Smrt, nebo přežití postav?*

Lze se obávat, že toto experimentování s postavou skončí tak, že postava proces dekonstrukce nepřežije a ztratí svoji tisíciletou úlohu nositele znaků. Režisér O. KREJČA si kdysi znepokojeně kladl otázku, zda sémiologický

přístup nevede k transformaci herce v pouhou cvičenou opici v uzavřeném systému znaků (1971: 9). Všechno však nasvědčuje tomu, že tyto obavy jsou zbytečné: přestože už byla „konstatována“ smrt románové postavy, rozplývání obrysů charakterů ve vnitřním monologu, dosud se neprokázalo, že také divadlo se může obejít bez postavy a že postava se může rozložit jen na seznam vlastností nebo znaků. Od dob PIRANDELLOVÝCH a BRECHTOVÝCH je sice jasné, že postava je rozložitelná a že už není čistým sebe-vědomím, v němž se střetává ideologie s promluvou, morálním konfliktem a psychologií, ale to neznamena, že by se současné texty i inscenace obešly bez herce a bez postavy, třeba v „embryonální“ podobě. Záměny, zdvojení či groteskní zveličení upozorňují na problém rozštěpení psychologického a společenského vědomí. Svým dílem tak přispívají k rozbití subjektu a osoby, jak ji chápal zastaralý humanismus. Nemohou však znemožnit vznik nových *hrdinů** či antihrdinů: kladných, angažovaných hrdinů nebo hrdinů vytvořených pouze z nevědomí, parodických figur šašků nebo marginálních existencí, hrdinů vzešlých z reklamních mýtů nebo z antikultury. Postava nezemřela, pouze se stala polymorfní a těžko uchopitelnou. Jedině tak totiž mohla přežít.



Charakterizace, motivace.



Dictionnaire des personnages littéraires, 1960; Stanislavskij, 1966; Pavis, 1976b; Ubersfeldová, 1977a; Hamon, 1977; Abirached, 1978; Suvin, 1981; Pidoux, 1986.

POSTMODERNÍ DIVADLO



Fr. *post-moderne (théâtre)*, angl. *post-modern theatre*, něm. *postmodernes Theater*, šp. *teatro postmoderno*.

Francouzská divadelní kritika používá pojem „postmoderní“ velice zřídka, zřejmě proto, že mu chybí teoretická důslednost. Ani modernismus („moderní drama“, SZONDI, 1965), ani to, co po něm následuje, neodpovídá, jak se zdá, konkrétním historickým okamžikům nebo určitým žánrům a estetickým směrům

(PAVIS, 1990: 65–87). *Postmoderna* je tedy spíš bojové heslo (zejména ve Spojených státech a Latinské Americe), pohodlná nálepka pro určitý druh herectví nebo „aktuální“ způsob divadelní tvorby (zhruba od konce šedesátých let, po vlně *absurdního** a existenciálního divadla, od objevení *performance**, *happeningu**, tzv. postmoderního tance a *tanečního divadla**), než přesný nástroj, jehož lze použít k charakteristice dramatické a divadelní tvorby. Filosofie postmoderny (LYOTARDOVA, 1971, 1973, 1978, nebo DERRIDOVA) zůstává divadelníkům cizí, nebo ji špatně chápou a přizpůsobují svým potřebám (snad s výjimkou R. FOREMANA, 1992). Musíme se tedy spokojit s výčtem několika velmi obecných charakteristik, jež většinou spojujeme s pojmem postmoderní inscenace, které však nemají valnou teoretickou hodnotu. Pomíjíme zde otázku postmoderní autorské (dramatické) tvorby (či – podle LEHMANNNA – *postdramatické*), neboť literatura svou postmodernost posuzuje jinými kritérii.

a/ Postmoderní inscenace již nemá radikálnost a systematickosti historických avantgard první třetiny 20. století. Často je ovládána řadou protichůdných principů, nebojí se kombinací nesourodých stylů, předvádí heterogenní koláže hereckých stylů. Tato roztržitost znemožňuje jakékoli soustředění inscenace okolo jednoho principu, jedné tradice, jednoho dědictví, stylu nebo interpreta. Inscenace naopak obsahuje momenty a prostředky, jejichž pomocí sama sebe *dekonstruuje*, rozkládá se pod rukama každému, kdo se domnívá, že už v nich drží vlákna a klíče k představení.

b/ Herec a režisér jako řídicí subjekty struktury přestávají *představovat, předvádět (reprezentovat)* postavu a příběh, a začínají se *představovat, předvádět sebe samy* jako umělce a soukromé osoby. Vzniká tak *performance**, která už nesesťává ze znaků, nýbrž vytváří „jakési proudy, těkavé přívaly, které se volně přesouvají a jejichž citový účín je řízen libidem“ (LYOTARD, 1973: 99).

c/ Taková práce pak popírá pojem „inscenace“ jako uzavřeného a soustředěného díla: užívá se raději pojmů, jako je uspořádání události nebo *instalace**.