

Predstavenia sa dajú skúmať na základe rôznych teoretických a metodických prístupov v závislosti od príslušných výskumných záujmov a formulovaných otázok, čiže zakaždým treba voľiť spomedzi viacerých možností.

Ak sa máme vrátiť k príkladom spomínaným v úvode, predstavenie *Umenie a zelenina* by sa dalo analyzovať so zreteľom na vzťahy, aké sa počas neho vytvárali medzi javiskovým dianím a posolstvami Angely Jansenovej adresovanými obecenstvu, teda so zreteľom na špecifické estetické postupy, ktoré by sa následne mohli dať do súvisu so zmenami v správaní divákov v priebehu večera. Dalo by sa tak odpovedať napríklad na otázku, či tu došlo k prehodnoteniu predstáv panujúcich o tom, čo je „čisté“ a „nečisté“, tabuizované a dovolené.

Návštevné hodiny sa dajú analyzovať so zreteľom na kolíziu rámca „umenie, resp. návšteva galérie“ a rámca „návšteva nemocnice“ a súvisiacich očakávaní a spôsobov správania, ako aj so zreteľom na skutočné správanie divákov vyplývajúce z tejto kolízie. Takýto postup by umožnil dospieť k rozmanitým záverom – napríklad o úlohe umenia v americkej spoločnosti 90. rokov, o vzťahu estetického a spoločenského, súkromného a verejného, o nabúravaní prevládajúcich politík tela a diskurzov o ňom, o obraze umelca ako trpiteľa (ktorý má v západnej kultúre dlhú tradíciu) a pod.

Zatiaľ čo obe tieto predstavenia som videla naživo, zvyšné dve – hamburská *Miss Sara Sampson* z roku 1767 a predstavenie anatomickej pitvy z roku 1723 vo Frankfurte nad Odrou – sú mi dostupné len z dokumentov a prameňov. V týchto prípadoch sa teda nedajú analyzovať samotné predstavenia a pri rozbore sa treba oprieť o dostupné pramene a dokumenty. Aj tu si môžeme položiť množstvo otázok. Lessingov opis hereckého umenia Friederike Sophie Henselovej v role Sary v uvedenom predstavení môže ozrejmiť otázku, ako nové, psychologicko-realistické herectvo, aké presadzovali

teoretici ako Diderot a Lessing a podľa všetkého predviedla Henselová, pôsobilo na divákov a akú funkciu plnilo pri vzniku meštianskeho divadla.

Pozvánka profesora medicíny Ottomara Goelickeho na verejnú pitvu v anatomickom divadle zas nastoľuje rad otázok najmä v súvislosti so žánrom a načasovaním predstavenia, s funkciou podobných predstavení, ako aj pozvaným obecenstvom: prečo sa anatomické pitvy konali verejne – čo v tomto prípade spájalo divadlo a vedu? Prečo sa – tak ako predstavenia komédií – konali na fašiangy? Prečo sa na ne nepozývali len medici, ale aj miestna smotánka? Na to, aby sme na tieto otázky – ako aj otázky vyplývajúce z Lessingovho opisu – našli odpoveď, musíme preskúmať ďalšie pramene a dokumenty, ako aj príslušné vedecké práce.

Hoci v oboch prvých prípadoch sa dá postupovať prostredníctvom analýzy predstavenia, vo zvyšných dvoch prípadoch musíme siahnuť po metódach divadelnej historiografie. Analýza predstavenia prichádza do úvahy výlučne vtedy, keď sa autor analýzy osobne predstavenia zúčastnil a bol teda súčasťou autopoietického procesu, v rámci ktorého predstavenie vzniklo. Vo všetkých ostatných prípadoch ide o analýzu prameňov a dokumentov k predstaveniu alebo všetkého, čo sa z neho dochovalo. Tento postup sa označuje ako divadelnohistoriografický. Nevyužíva sa však iba pri skúmaní predstavení vzdialenej minulosti. O analýzu predstavenia nejde ani v prípade rozboru videozáznamu inscenácie, ktorá mohla byť ešte včera na repertoári, no autor rozboru ju naživo nevidel. Aj ten najlepší videozáznam je len dokumentom o predstavení, nie však samotným predstavením. Vždy keď sa predstavenie skúma výlučne pomocou prameňov a dokumentov a bez priamej skúsenosti, postupuje sa divadelnohistoriograficky. Predstavenia súčasného divadla sa teda dajú skúmať analyticky – ak ich autor analýzy sám videl – alebo divadelnohistoriograficky – ak ich nevidel. Predstavenia z minulosti sa dajú v zásade skúmať výlučne metódami divadelnej historiografie.

Pri skúmaní predstavení je teda potrebné rozlišovať medzi dvoma druhmi metodických prístupov, z ktorých môžeme odvodiť dve oblasti výskumu: analýzu predstavení a divadelnú historiografiu. Pojem predstavenia, ako sme ho definovali v predchádzajúcej časti, má pre obe závažné dôsledky. Už z načrtnutých príkladov je zrejmé, že pri formulovaní otázok sa často vychádza z určitých teórií alebo sa výsledky analýzy odvolávajú na teórie, ktoré môžu následne prejsť určitými zmenami. Výsledkom toho je tretia dôležitá oblasť výskumu – tvorba teórií.

4. ANALÝZA PREDSTAVENIA¹

4.1 Teoretické predpoklady

Hoci na jednej strane pripomína analýza predstavení analýzu textov alebo tiež obrazov, keďže môže uplatniť rôzne metodické prístupy v závislosti od formulovaných otázok a stanovených cieľov, na druhej strane pre ňu platia celkom iné podmienky. Tie vyplývajú jednak zo špecifických mediálnych podmienok predstavenia, z telesnej spoluprítomnosti aktérov a divákov, jednak z jeho zvláštnej materiálnej povahy, t. j. jeho pomínutelnosti a prchavosti.

1) Zatiaľ čo pri analýze textov a obrazov sa autor analýzy nachádza zoči-voči svojmu objektu, pri analýze predstavenia je prvkom analyzovaného procesu. Tvorí jeho súčasť a svojím správaním prispieva k jeho vzniku. Je mu teda odopretá pozícia vonkajšieho pozorovateľa. Jeho analýza bude vždy len čiastková a subjektívna.

2) Ak sa analyzuje text, kedykoľvek sa v ňom dá zalistovať dopredu alebo dozadu bez toho, aby sa tým po materiálnej stránke nejako zmenil. Pri analýze obrazu sa dajú zaujať rôzne postoje – dá sa k nemu pristúpiť celkom blízko a prizrieť sa nejakému detailu, dá sa od neho odstúpiť a obsiahnuť ho v celku. V oboch prípadoch sa môže autor analýzy od svojho objektu načas vzdialiť a preštudovať si iné materiály, napríklad iné znenie alebo iné texty a obrazy, ďalšie dokumenty k daným objektom, k procesu ich vzniku, k ich prvej a druhej recepcii atď., alebo si pozrieť vedecké práce venované jeho objektu a danému kontextu. S takto nadobudnutými poznatkami sa môže k svojmu objektu vrátiť a pokračovať v analýze. Pri analýze predstavenia takýto postup nie je možný. Ak chce autor analýzy v istom momente počas predstavenia začať svoju analýzu tým, že sa pozastaví nad dianím, ktoré ho obzvlášť nadchlo alebo podráždilo, môžu mu uniknúť ďalšie udalosti, ktoré by toto dianie možno postavili do celkom nového svetla a diváka dostali do

celkom inej nálady – čo môže mať pre analýzu veľký význam. So systematickou analýzou teda môže začať až vtedy, keď sa predstavenie skončilo a nie je viac dostupné jeho zmyslovému vnímaniu.

4.1.1 Vnímanie

Analýza predstavenia sa musí opierať o spomienky jej autora na to, čo vnímal počas predstavenia. Keďže všetko, čo sa dá počas predstavenia vnímať, sa premieta do procesu jeho autopoiézy, nijaký vnem nie je „bez významu“ – bez ohľadu na to, či sa týka diania na scéne, správania divákov alebo vlastných fyziologických, emocionálnych, energetických a motorických stavov a ich zmien. Rátajú sa všetky vnemy počas predstavenia. Množstvo javov, ktoré sa dajú počas predstavenia vnímať, je však spravidla také veľké, že ani pri najväčšej sústredení sa nedajú postihnúť všetky. Čím dlhšie predstavenie trvá, tým menej je možné udržať nepretržite zvýšenú pozornosť. No aj pri zvýšenej pozornosti nám unikajú detaily. Ako nás učí psychológia vnímania, v procese vnímania si vždy vyberáme – vnímame to, čo má pre nás nejaký význam – môže to byť niečo, čo v nás vyvoláva nejaký silný pocit, podnecuje našu fantáziu alebo spúšťa proces poznávania. K tomu, čo nášmu vnímaniu uniklo, nemáme prístup. Predmetom analýzy sa tak môže stať jedine to, čo pre jej autora – z nejakého dôvodu – malo svoj význam. Subjektívnosť každej analýzy teda nevyplýva len z toho, že jej autor tvorí súčasť analyzovaného procesu, ale tiež zo subjektívnosti jeho vnímania. Táto subjektívnosť je základnou danosťou každej analýzy. Netreba si ju však mýliť s ľubovôľou.

4.1.2 Evokácia spomienok

Na to, aby sme mali na čom postaviť analýzu, je najskôr potrebné, aby sme si spomenuli na svoje vnemy počas predstavenia. Bez spomienok sa nedá analyzovať. Vybaviť si spomienky na predstavenie nám umožňujú najmä dva druhy pamäti: epizodická a sémantická.² Vďaka epizodickej pamäti si môže-
me pripomenúť detaily javiskového priestoru, rozostavenie a pohyb hercov v priestore vo chvíli, keď začala hrať hudba, jej melódiu a rytmus, zvláštny spôsob, akým na scénu dopadalo svetlo a postupne ju farbilo domodra, súlad alebo nesúlad rytmu hudby a rytmu pohybov, sladkastý zápach piva z rozbitej fľaše, následný pocit znechutenia či hlasité, zrýchlené dýchanie suseda pri

určitom pohybe hercov a pod. Práve vďaka epizodickej pamäti si dokážeme vybaviť nespočetné konkrétne prvky predstavenia.

Sémantická pamäť zas uchováva všetky jazykové významy, a to tak slová vyslovené na predstavení, ako aj vlastné myšlienky a interpretácie počas neho. Patria sem aj rôzne „preklady“ – napríklad, že nejakú farbu identifikujeme ako červenú, nejaký pohyb ako náhly, nejakú atmosféru ako desivú, zatiaľ čo epizodická pamäť nám umožňuje vybaviť si odtieň tejto červenej, špecifické vykonanie daného pohybu a zvláštny pocit pri vstupe do priestoru. Sémantická a epizodická pamäť interagujú a navzájom sa dopĺňajú. Spomienka na dej a jazykové významy konštituované v priebehu deja doká-
že motivovať epizodickú pamäť, aby si vybavila konkrétne dianie a detaily. Naopak, spomienka na konkrétny detail dokáže v sémantickej pamäti vyvolať spomienku na celý súvisiaci dejový reťazec.

Výskum pamäti však odkryl, že naša pamäť je v mnohom nespoľahlivá. Nefunguje ako počítačová pamäť, verne uchováva všetko minulé, ale všetko minulé konštruuje nanovo a inak v závislosti od situácie a kontextu. Často tiež odmieta poskytnúť určité spomienky na vyžiadanie. Tieto faktory – rovnako ako subjektívnosť vnímania – výrazne ovplyvňujú proces analýzy.

Existujú však postupy, ktoré dokážu obmedziť nespoľahlivosť našej pamäti a podať nám pomocnú ruku pri vybavovaní spomienok. Treba však zobrať do úvahy, že každý z týchto postupov so sebou nesie určité „riziká a vedľajšie účinky“, ktoré bývajú v rozličnej miere kontraproduktívne. K týmto postupom patrí opakovaná návšteva inscenácie, zhotovovanie spomienkových záznamov bezprostredne po predstavení, poznámkovanie počas predstavenia a videozáznam.

Opakovaná návšteva tej istej inscenácie predstavuje nepochybne veľmi slubný postup na posilnenie vlastnej pamäti, najmä spomienok na všetky konkrétne detaily predstavenia. Netreba však zabúdať, že každá ďalšia návšteva prebieha za iných podmienok. Po prvé, divák si pri každej ďalšej návšteve pravdepodobne všimne aj prvky, ktoré mu dovtedy unikli a ktoré si teraz zapamätá, čo ovplyvní celkovú skladbu jeho spomienok. Po druhé, spomienky na prvú návštevu ovplyvnia vnímanie pri druhej návšteve a to isté bude platiť pri každej ďalšej návšteve. Predovšetkým sa zníži miera novosti, ktorá bola pri prvej návšteve ešte vysoká, čo sa odrazí na účinku, aký bude mať predstavenie na diváka. Aj k presunom vnímania z fenomenálneho tela na postavu a späť bude dochádzať v iných momentoch. Po tretie, pri

každej návšteve sa mení aj konštelácia vyplývajúca z konfrontácie hercov s divákmi, keďže na každom predstavení je iné obecenstvo, prípadne aj herci podliehajú iným náladám a duševným stavom alebo sú v inej forme. Zmena v tejto konštelácii často vedie k iným diváckym reakciám a teda rozdielnej interakcii aktérov a divákov. Často sa stáva, že režiséri alebo jednotliví herci už odpremiérovanej inscenácii pozmenia, čiže sami tvorcovia zmenia základ tejto interakcie – ako to urobil po niekoľkých predstaveniach Ulrich Matthes v role Váňu v prvom výstupe inscenácie Čechovovho *Uja Váňu* v réžii Jürgena Goscha (Deutsches Theater Berlin 2008). Práve opakovaná návšteva tej istej inscenácie tak môže upozorniť na rozdiel medzi rôznymi predstaveniami, a tým na ich jedinečnosť.

Aby sa dalo s uvedenými zmenami a ich dôsledkami pri analýze vedome pracovať, odporúča sa zhotoviť si bezprostredne po návšteve predstavenia *spomienkový záznam*. Dá sa v ňom zachytiť, ako sa zakaždým menilo vlastné vnímanie, v čom sa líšili dojmy zapisovateľa a aké dôsledky – aj v súvislosti s diváckymi reakciami – mala spomínaná zmena konštelácie. Pod spomienkovým záznamom sa nechápe štruktúrovaný referát. Môže ísť o celkom nesystematický zápis všetkých zapamätaných vnemov z predstavenia, ktoré zapisovateľovi práve napadnú. Tie sa usporiadajú až pri neskoršom čítaní záznamu, pri jeho porovnávaní so záznamami z iných predstavení tej istej inscenácie či s inými materiálmi. Za týchto podmienok je teda opakovaná návšteva tej istej inscenácie nepochybne najlepší spôsob, ako podporiť svoje pamäťové schopnosti. Žiaľ, nie vždy sa to dá. Najmä v prípade hostovaní a festivalov býva opakovaná – hoci len druhá – návšteva nemožná.

Poznámkovanie počas predstavenia má vo všeobecnosti tú výhodu, že vnemy, ktoré sa považujú za dôležité, sa okamžite zaznamenajú a sú k dispozícii pri ďalších analytických postupoch. V prípade opakovanej návštevy inscenácie však nemá zmysel robiť si poznámky na prvom predstavení, keďže divák je potom nútený neustále vymýšľať predbežné hypotézy a odvodzovať z nich, čo je preňho relevantné a stojí za zapísanie – nedá sa predsa okamžite zaznamenať každý vnem. Zásadne to mení spôsob vnímania, z čoho vyplýva celkom iný spôsob recepcie. Pri druhej a tretej návšteve hrozí toto riziko už len v obmedzenej miere.

Za najdôležitejšiu pamäťovú pomôcku sa dnes vo všeobecnosti považuje *videozáznam*. Účinne pomáha vyplňať medzery v pamäti, najmä ak sa zhotoví výlučne na účely analýzy a so zreteľom na konkrétne otázky

po opakovanej návšteve predstavenia. Umožňuje pripomenúť si konkrétne detaily predstavenia a objasniť si niektoré otázky, napríklad či Regine Zimmermannová ako Emilia v inscenácii *Emilie Galotti* v réžii Michaela Thalheimera (Deutsches Theater Berlin 2001) vchádza na scénu súčasne s nástupom hudby alebo až po ňom. Umožňuje tiež preskúmať jednotlivé detaily, ako určité pohyby, ako aj spôsob, intenzitu a tempo ich vykonania, napríklad pri Emiliinom prvom výstupe, keďže daná pasáž sa dá opakovane prehrať.

V sémantickej pamäti sa často uchovávajú interpretácie prebiehajúce počas predstavenia *ad hoc* bez toho, aby sa v epizodickej pamäti uchovali všetky detaily, na ktorých tieto interpretácie stoja. Príslušné detaily dokáže často pripomenúť iba videozáznam. Dá sa vďaka nemu zistiť, z čoho tá-ktorá interpretácia vychádzala alebo, naopak, prečo je daná hypotéza neudržateľná a neobstojí. Ak si napríklad predposlednú scénu inscenácie *Emilie Galotti* v réžii Thomasa Langhoffa (Münchner Kammerspiele, Mníchov 1984), kde Odoardo (Rolf Boysen) prebodne Emiliu (Sunnyi Mellesová), zapamätáme ako scénu incestu – z čoho by sa dala vyvodiť kritika meštianskej rodiny a na jej základe kritika meštianskej spoločnosti –, vďaka videozáznamu si môžeme pripomenúť príslušnú hereckú akciu – zvodné gestá Mellesovej a Boysenov pohyb dýkou napodobňujúci pohlavný styk – bez toho, aby sme si museli presne pamätať jej priebeh.

Akokoľvek je videozáznam dôležitý a nápomocný, keď si potrebujeme pripomenúť niektoré detaily, najmä ak bol zhotovený na účely analýzy po opakovanej návšteve predstavenia, z iného hľadiska môže byť zbytočný až kontraproduktívny. Nepomôže nám s priestorovou pamäťou. Práve naopak, toho, kto si nezapamätá priestorové riešenia a konštelácie, môže videozáznam ešte viac zneistiť až pomýliť. Videozáznam by tiež dokázal spoľahlivo zachytiť viditeľné reakcie divákov, ako sa smejú, vrašťa tvár, s pootvorenými ústami sa predkláňajú, podupávajú do rytmu, nervózne si žmolia prsty, podskakujú atď., to však televízne záznamy takmer nikdy nerobia. Navyše divák pri sledovaní videozáznamu nikdy nepocíti to, čo by cítil na živom predstavení. Videozáznam nedokáže zachytiť atmosféru vznikajúcu v divadelnom priestore prostredníctvom svetla, zvuku, pachov atď. Nedokáže sprostredkovať ani citelný tok energie medzi aktérmi a divákmi. V inscenácii hry Elfriede Jelinekovej *Sportstück* (*Športový kus*) v réžii Einara Schleeфа (Burgtheater, Viedeň 1998) napríklad opakovali herci, rozostavení po celej ploche javiska, s vysokým nasadením až do fyzického vyčerpania štyridsaťpäť minút stále tie isté,

namáhavé cviky, pričom zborovo s rovnakým nasadením hovorili dokola tie isté vety. Niektorí diváci to vzdali už po pár minútach. Ten, kto vydržal až do konca, cítil, ako sa medzi hercami a divákmi vytváralo silnejšie energetické pole. Zatiaľ čo videozáznam dokáže sprostredkovať jednotlivé cviky, ako aj predstavu o sile, s akou ich herci vykonávali, energetické pole medzi hercami a divákmi mu celkom uniká a túto energiu nedokáže preniesť z hercov na divákov pred obrazovkou. Oboje totiž súvisí s ich telesnou spolupráčnosťou. Videozáznam len ťažko oživí spomienku na toto energetické pole.

Je tu aj riziko, že videozáznam ani tak nepodporí pamäť a neoživí spomienky autora analýzy, ako ich prekryje, čím mu skôr pomôže na predstavenie zabudnúť, ako si ho pripomenúť. Platí to najmä vtedy, ak videozáznam sprostredkováva dianie z pohľadu, ktorý divákovi ani nebol dostupný, alebo ak si nevšíma dianie v pozadí, ktorému však divák opodstatnene venoval pozornosť, alebo ak pri dialógu sníma tváre v detaile na zásebe záber-protizáber (ako to robia najmä televízne záznamy), takže divák nevidí telesný postoj a rozmiestnenie aktérov v priestore, ktoré preňho majú svoj význam. Nešťastné sú najmä niektoré filmové postupy, ako napríklad spomalený záber. Majú pre diváka záznamu, resp. filmu vyzdvihnúť určité dianie, pričom však pokrývajú či dokonca mažu spomienku na skutočný pohyb v priestore.

Ak máme využiť výhody týchto pomôcok a podľa možnosti minimalizovať ich nevýhody, nesmieme sa spoliehať iba na jednu, ale musíme cielene kombinovať všetky tak, aby sa navzájom korigovali. Až vtedy skutočne podporia pamäť. Analýza predstavenia stojí na pamäťových schopnostiach jej autora a tie ostanú nedokonalé bez ohľadu na to, či sa podporia uvedenými pomôckami.

Núka sa tu otázka, čím sa analýza, pri ktorej sa opierame o vlastné poznámky z predstavenia, o spomienkové záznamy a videozáznamy, odlišuje od postupu, keď predstavenie skúmame so zreteľom na konkrétne otázky na základe recenzií, výpovedí iných divákov a videonahrávok, teda keď uplatňujeme takzvaný divadelnohistoriografický postup. Hoci poniektorí medzi nimi nevidia väčší rozdiel, opak je pravdou. Kým v prvom prípade majú pomôcky pripomenúť vnemy a zážitky z predstavenia, resp. potvrdiť alebo vyvrátiť spomienky naň, v druhom prípade dokumenty k predstaveniu spomienky nahrádzajú. Tieto dokumenty je potrebné vyhodnocovať a interpretovať. Pri niektorých otázkach to postačí, no nemôžeme v tomto prípade hovoriť o analýze predstavenia, keďže tá vychádza vždy z vlastných vnemov a zážitkov z predstavenia.

4.1.3 Verbalizácia

Popri vnímaní a evokácii spomienok je tretou základnou podmienkou analýzy predstavenia verbalizácia. Pri analýze sa musia verbalizovať aj zapamätané vnemy súvisiace s neverbálnymi javmi. Čo najpresnejší opis zapamätaných vnemov je základom, bez ktorého sa analýza nezaobíde, ak má byť zrozumiteľná pre iných. Neverbálne predstavy, obrazy, fantázie a spomienky – napríklad na zvuky, pachy, oslepujúce svetlo – alebo tiež pocity, stavy, emócie, ktoré sa prejavujú telesne a v tejto telesnej podobe si ich uvedomujeme, býva ťažké „preložiť“ do slov. Jazykové znaky totiž charakterizuje určitá abstraktnosť, aj keď sa vzťahujú na konkrétne javy, ako telá, zvuky, pachy, svetlo. Tieto javy, vnímané v predstavení ako konkrétne, prichádzajú o svoje zvláštne fenomenálne bytie už len tým, že sa ich autor analýzy následne pokúša pretaviť do slov. Toto zvláštne fenomenálne bytie nedokáže postihnúť ani najpresnejší slovný opis. Ten vie len podnietiť predstavivosť čitateľa alebo poslucháča, ktorého predstavy sa však môžu od opisovaných vnemov diametrálne líšiť. To, čo sa uchová v epizodickej pamäti, sa dá verbalizovať len vo veľmi obmedzenej miere. To, čo sa uchová v sémantickej pamäti, má však takpovediac *per se* jazykovú štruktúru a dá sa teda postihnúť slovami. Netreba zabúdať na to, že aj tu dochádza k deformáciám daným obmedzeniami jazyka, a to najmä v prípadoch, keď sa v sémantickej pamäti uchovali pojmy a opisy, ktoré vyplynuli z „prekladových procesov“ už počas predstavenia.

Každá dobrá analýza sa snaží prekonať obmedzenia dané jazykom, aj keď ide o vopred prehraný boj. Jazyk ako zvláštne médium totiž disponuje vlastnou materiálnosťou a ako zvláštny znakový systém vlastnými, špecifickými pravidlami. Keď sa nimi pri opise riadime, proces písania sa osamostatňuje, naberá vlastnú dynamiku, ktorá ho zapamätaným vnemom na jednej strane približuje, no zároveň od nich odďaľuje. Každý slovný opis, ako aj každá interpretácia prispievajú k vzniku textu, ktorý sa riadi vlastnými pravidlami, osamostatňuje sa v procese svojho vzniku, pričom sa môže čoraz väčšmi vzdalovať svojmu východisku, spomienkam na to, čo jeho autor vnímal počas predstavenia. Proces analýzy sa završuje vznikom samostatného textu, resp. prebieha ako proces jeho vzniku. Ide tu o ďalšiu, zdanlivo paradoxnú podmienku, ktorú treba zohľadniť pri analýze predstavenia.

4.2 Analýza v praxi

4.2.1 Formulácia otázok

Ako už bolo viackrát uvedené, každá analýza vychádza z formulácie určitých otázok. Autor analýzy k nim dospeje buď počas predstavenia, alebo už pred ním. Je nezmysel skúmať predstavenie bez sformulovaných otázok a pokúšať sa ho analyzovať z každého možného uhla. Ako sme videli na spomínaných príkladoch, môžu byť tieto otázky a výskumné záujmy, z ktorých vychádzajú, veľmi rozmanité. Môžu sa týkať rôznorodosti umeleckých postupov a stratégií, ako aj ich účinku na obecenstvo, môžu sa týkať ich súvisu s konkrétnymi politickými, ideologickými, svetonázorovými, vedeckými, psychologickými či estetickými predstavami alebo môžu na danú inscenáciu nazerať z hľadiska kultúrnej, etnickej, rodovej identity či riešenia spoločenských problémov a pod.

Keď pri analýze vychádzame z určitých formulovaných otázok, tieto otázky usmerňujú a riadia naše vnímanie a usporadúvajú naše spomienky. Aj vtedy, keď sa otázky vynoria až počas predstavenia či dokonca po jeho ukončení, práve od nich bude závisieť zvolená metóda a konkrétny postup. Cieľom analýzy predstavenia je najst presvedčivé odpovede na otázky, ktoré nastolilo predstavenie alebo ktoré sme si položili vopred, a tiež objasniť problémy, ktoré z neho vyplynú alebo v kontexte ktorých ho sledujeme. Ide tu teda o kognitívne procesy, ktoré konštituujú a dávajú veciam zmysel.

4.2.2 Metódy

Ako vyplýva z pojmu predstavenie, definovaného v prvej časti, proces tvorby významu počas predstavenia má dve dôležité danosti. Na jednej strane úzko súvisí s fyziologickým, afektívnym a energetickým účinkom interpretovaných javov, teda zážitkom, ktorý tieto javy umožňujú. Na druhej strane vnímanie neustále osciluje medzi fenomenálnym telom alebo vecou – teda telom a vecou, ako sa javia – a semiotickým telom alebo objektom – spravidla dramatickou postavou, resp. vecou identifikovanou ako určitý predmet. Ak sa analýza predstavenia chápe ako proces tvorby významu, znamená to, že musí aj spätne náležite zohľadniť špecifický somatický účinok, aký mal na autora analýzy prvok, ktorý viedol k danému konštituovaniu významu. To isté platí

pre oscilovanie vnímania medzi fenomenálnym a semiotickým telom, medzi telom herca a postavy. Analýza musí teda zohľadniť telesnú stránku autora analýzy a hercov, ako aj fenomenálne bytie vecí a súčasne možnú znakovosť vnímaných javov. Musí teda spájať fenomenologický aj semiotický prístup.

4.2.3 Fenomenologické prístupy

Fenomenologický prístup súvisí najmä s prítomnostným režimom vnímania. Sústreďuje sa na zvláštny spôsob, akým sa javia ľudia, priestory, veci a zvuky, a vyzdvihuje špecifické vlastnosti a kvality, ktorých pôsobenie na seba autor analýzy pocítil a na ktoré diváci viditeľne reagovali. Jeho východiskom tak môžu byť javy s veľmi silným účinkom a silnou diváckou reakciou. V prípade už spomínaného predstavenia Shakespearovho *Julia Caesara* v podaní Societas Raffaello Sanzio (Hebbel Theater, Berlín 1998) to bol napríklad zvláštny hlas predstaviteľa Antonia. (Krátko predtým sa podrobil operácii hrtana a mal implantovaný mikrofón, ktorý mal ozvučovať jeho namáhavé, bezhlasé pokusy o artikuláciu. Ako diváčka som o tom nevedela, takže to nijako neovplyvnilo, ako som tento hlas vnímala.) Znel duto, skreslene, akoby z iného sveta, až z neho mrazilo. Výzor predstaviteľa Cicera vo mne zas budil zhnusenie a odpor. Mal postavu obézneho obra rozmerov zápasníka sumo a akoby sa v mase svojho tela topil. Na tvári mal natiahnutú pančuchovú masku, čo ešte umocňovalo dojem monštra bez tváre a identity. Veľmi svojská fyzická stránka hercov na mňa pôsobila tak bezprostredne a znepokojivo, že som sa na ňu musela sústrediť a spočiatku som ich nedokázala vnímať ako stvárnované postavy – teda ako znak – Antonia, resp. Cicera.

Fenomenologicky zameraná analýza musí zohľadniť aj iné zážitky, ako napríklad energetické pole vznikajúce v priebehu predstavenia medzi aktérmi a divákmi – ako v inscenácii *Sportstück* – a súčasný pocit prináležitosti k istému spoločenstvu, ktoré však môže kedykoľvek zaniknúť. Dôležitú úlohu v tomto procese – a nielen v ňom – plní rytmus, pôsobiaci bezprostredne na telo diváka, ktorý sa ním necháva unášať. Analýza zohľadní zážitok, aký rytmus umožňuje, ako aj telesné vnímanie okolitej atmosféry. V neposlednom rade musí zohľadniť aj viditeľné reakcie iných divákov – poniektorí počas spomínanej scény tejto inscenácie náhle vstali a na odchode za sebou buchli dverami, na mnohých bolo vidno, že sa v jej ďalšom priebehu nechali telesne unášať jej rytmom, a na záver všetci svorne vyskočili zo sedadiel a, zjavne

energicky nabudení, odmenili aktérov ováciami. To všetko musí obsiahnuť fenomenologicky postupujúca analýza.

Pri takomto postupe sa pozornosť zameriava na vzájomné prepojenie spôsobu, akým sa jednotlivé prvky prejavujú, ich vnímania a diváckeho zážitku. Ako sa prejavujú ľudia, veci, zvuky, priestory a aký účinok majú na divákov? To sú otázky, na ktoré sa usilujú nájsť odpoveď fenomenologické prístupy. Stredobodom pozornosti a záujmu sú zážitky, aké divákovi umožňujú priebeh predstavenia. Tieto zážitky – na rozdiel od interpretácií – nemôžu byť správne alebo nesprávne. Svojou povahou tvoria dôležitú súčasť predstavenia ako autopoietickej slučky spätnej väzby. Úlohou fenomenologicky zameranej analýzy je zachytiť ich ako spomienky na vlastný zážitok a na viditeľné reakcie iných divákov.³

Diváka netreba chápať ako prázdny list, na ktorý až predstavenie zapisuje zážitky. Na predstavenie si so sebou prináša predchádzajúce zážitky – a to nielen z predstavení –, vedomosti, poznatky, svoje takzvané univerzum diskurzu (*universe of discourse*). Zážitky z predstavenia sa dostávajú s týmito predchádzajúcimi zážitkami do istého vzťahu; môžu im zodpovedať, protirečiť alebo ich pripomínať. Napájajú sa na existujúcu zážitkovú štruktúru a môžu viesť k novým zážitkom. Zážitky úzko súvisia s významami. Významy, ku ktorým dospel divák na základe svojich biograficky, spoločensky, kultúrne podmienených životných skúseností, zásadne podmieňujú nadobúdanie špecifických zážitkov z predstavenia. Hoci sú niektoré z nich fyziologického pôvodu, ako napríklad zážitky z tónov rezonujúcich v hrudnom koši alebo z oslepujúceho svetla, ktoré núti divákov žmúriť oči, aj takéto zážitky sú späté s predchádzajúcimi, ktoré sa vynárajú z pamäti a mimovoľnému prižmúreniu očí pripisujú istý význam. Iné zážitky sú už vopred spojené s významami, aké majú pre diváka určité priestory, objekty, postoje, gestá, slová, zvuky, tóny, osvetlenie atď. Práve tieto významy umožňujú nové zážitky. Spôsob, akým sa vnímala špecifická telesnosť v *Juliovi Caesarovi*, a súvisiaci zážitok sa dajú vysvetliť vytesňovaním choroby, smrti, „abnormálnosti“ z našej spoločnosti, na ktoré ako na svoju tému a problém upozorňovali tieto dorážané, krehké či prekypujúce telá. Je teda jasné, že analýza je vždy podmienená subjektívne. Každý divák si na predstavenie prináša iné zážitky, a preto problémy a procesy prezentované v predstavení nielen vníma po svojom, ale všetky vnemy tiež špecifickým spôsobom prežíva. Túto subjektívnosť si rozhodne netreba zamieňať s ľubovôľou. V zásade sa dá o vnemoch a ich účinku komunikovať intersubjektívne.

4.2.4 Semiotické prístupy

Zážitok a význam sú navzájom podmienené. Kým fenomenálne prístupy sa zameriavajú na zážitky, semiotické prístupy na tvorbu významu. Súvisia teda najmä s reprezentačným režimom vnímania. Všetky vnemy sa pri ňom interpretujú ako znaky – zvláštny priestor, objekty v ňom, výzor hercov, ich kostýmy, ich pohyby a zmeny priestoru spôsobené svetlom, pohybom a zvukmi; pohyb hercov v priestore (proxemické znaky), ich pózy a gestá (gestické znaky), ako aj výraz tváre (mimické znaky), odstup hercov od seba (proxemické znaky), ich hlas a zvuky, aké vydávajú – ako smiech, plač, vzdychy (paralingvistické znaky), slová (lingvistické znaky) alebo tóny (pri speve), ako aj hudba. Možné divadelné znaky sa dajú systematizovať takto:

zvuky	akustické	prechodné	súvisiace s priestorom
hudba			
lingvistické znaky			
paralingvistické znaky			
mimické znaky	vizuálne	dlhodobé	súvisiace s hercom
gestické znaky			
proxemické znaky			
maska			
účes		súvisiace s priestorom	
kostým			
priestorová koncepcia			
kulisy			
rekvizity			
osvetlenie			

Tieto divadelné znaky sa dajú rozmanitým spôsobom formovať, navzájom kombinovať a zasadzovať do rôznych kontextov, existuje teda nespočetne veľa možností tvorby významu.

Na rozdiel od hieroglyfov ide pri divadelných znakoch o znaky, ktoré sú divákovi dôverne známe z ich každodenného života, no zároveň sa ich divadelná podoba nezhoduje s ich každodennou podobou. Ešte menej platí, že ich významy v každodennom živote sa dajú bez všetkého preniesť do

divadla. Je síce dôležité rozpoznať stôl ako stôl, posteľ ako posteľ a cylinder ako cylinder, to však ešte neznamená, že stôl predstavuje znak pre stôl, posteľ znak pre posteľ a cylinder znak pre cylinder a že sa tak musia aj interpretovať. Podľa okolností sa môže stôl interpretovať aj ako hora, ktorú treba zdolať, ako jaskyňa poskytujúca útočisko pred prenasledovateľmi, alebo ak leží na zemi obrátený hore nohami, ako čln, na ktorom sa dvaja milenci plavia po jazere. Vo všetkých týchto prípadoch spôsob, akým so stolom narábajú aktéri, otvára zakaždým nové možnosti interpretácie.

Platí to aj pre využívanie podobných predmetov v takzvaných psychologicko-realistických inscenáciách. Napríklad v šiestom výstupe druhého dejstva spomínanej inscenácie *Emilie Galotti* v réžii Thomasa Langhoffa sedeli Emilia Galotti a jej matka Claudia po bokoch stola, obe tvárou k obecnstvu. Claudia (Doris Schadeová) sa Emilie vypytovala na jej náhodné stretnutie s princom v kostole. Keď sa jej Emilia zverila, začala ju matka vypočúvať. Ľavou rukou pritom prehradila stôl a týmto gestom akoby zmenila izbu na súdnu sieň a rozhovor na inkvizičný výsluch.

Podobný prvok sa zopakoval v siedmom výstupe piateho dejstva. Aj Odoardo tu urobil z pohovky akúsi bariéru oddeľujúcu sudcu od obžalovaného. Spoza nej vypočúval svoju dcéru v súvislosti s vraždou jej snúbencu a jej pobytom na zámku. Spoza pohovky vyšiel, až keď mal istotu, že Emilia je nevinná. Po výsluchu pokľakli Odoardo a Emilia tvárou k sebe. Odoardo objal dcéru a obsypal jej tvár horúcimi bozkami. Začala sa tým „scéna zvädzania“, ktorá vyvrcholila „incestom“. Keď Emilia hovorila o svojich pocitoch – „Sila! Sila! Kto sa už len nedokáže vzoprieť sile?“ –, chytila otca za ruku a priložila si ju do výstrihu, aby pocítil jej horúcu krv. Potom sa predklonila a nežne priložila svoje líce na jeho. Divákovi sa ponúkol obraz mileneckého páru. Keď Odoardo odmietol vložiť dcére do rúk dýku, o ktorú žiadala, celou silou sa doňho zaprela a zvalila ho na zem. Vrhla sa naňho, a zatiaľ čo hovorila o otcovi, čo „dcére, aby ju ušetril hanby, vnoril prvú, najlepšiu oceľ do srdca – druhý raz jej daroval život“, Odoardo ju bodol, lenže nie do srdca, ale akoby do nej vkladal penis. Obaja sa na zemi prevaľovali zo strany na stranu, až kým Emilia pod otcom neznehybnela. Po tomto „krvismilnom akte“ sa Odoardo s rozpaženými rukami odvalil na bok a nahlas vydýchol. Výklad tohto zabitia ako incestu sa dá spojiť s radom ďalších interpretácií o zmene meštianskej rodiny a meštianskej spoločnosti, o prepojení moci a zvrátenosti a pod.

Semiotická analýza síce dokáže vierohodne interpretovať javiskové dianie,⁴ neberie však do úvahy, že tu nešlo len o to, aby sa zabitie dcéry „prečítalo“ ako incest. Prehliada dôležitú súčasť predstavenia – silný afektívny účinok, aký malo na divákov, podobne ako predchádzajúce zvädzanie. Vo chvíli, keď sa Emilia položila na Odoarda ležiaceho na zemi, obecnstvo zborovo vydýchlo. Potom nastalo mŕtve ticho. Po zabití/inceste si diváci sediaci vedľa seba vymieňali spýtavé pohľady. Ďalší – asi z pocitu trápnosti – hľadeli do zeme. Aký bol ich zážitok?

Podobné opomínanie zážitkov autori analýz často zdôvodňujú tým, že predsa nerozoberajú predstavenie, ale inscenáciu a jej základnú koncepciu. Často si pritom vypomáhajú prameňmi, ktoré presahujú rámec predstavenia, ako sú rozhovory s režisérom, scénografom a jednotlivými hercami, bulletin a vyjadrenia zúčastnených tvorcov na tému danej inscenácie. Následne s nimi porovnávajú vlastné vnemy a interpretácie. Takýto postup je nepochybne legitímny, obchádza však zásadný problém, ktorý so sebou prináša. Po prvé, divákovi je inscenácia dostupná len v podobe predstavenia. Nikdy ju teda nemôže analyzovať takpovediac v „čistej podobe“. Konštituovanie významu, či už sa týka jednotlivých prvkov, rozmanitých segmentov, alebo inscenácie ako celku, zakaždým závisí – hoci v rozličnej miere – od viditeľných reakcií divákov a dojmov, aké zanechala v autorovi analýzy. Zážitok a tvorba významu idú ruka v ruke. Len ak budeme mať tento vzájomný vzťah neustále na mysli, môže byť nielen legitímne, ale aj zaujímavé pokúsiť sa odpovedať na otázku, aká bola východisková koncepcia. Táto koncepcia však zahŕňa nielen konkrétne významy – napríklad špecifické „prečítanie“ danej hry –, ale aj zvláštne dojmy, aké má predstavenie v divákoch zanechať, načo využíva špeciálne inscenačné postupy. Aj keď – alebo práve preto, že – tieto postupy nevyvolávajú želaný dojem na každom predstavení, mali by sa aj v tomto prípade zohľadniť divácke reakcie. Kto trvá na tom, aby sa inscenácia „čítala“ ako špecifická interpretácia hry, pod ktorej titulom sa uvádza (napríklad Lessingovej *Emilie Galotti*), nielenže nedoceňuje zvláštne mediálne a materiálne podmienky predstavení, ale predpokladá medzi textom a predstavením špecifický vzťah, ktorý je problematický.⁵

4.2.5 Príklad analýzy

Semiotická analýza je teda – podobne ako fenomenologicky zameraná analýza – jednostranná. Obe sa musia spojiť. Ako ukázali predchádzajúce krátke analýzy, v závislosti od predstavenia a výskumných záujmov sa analýza môže začať od najrozličnejších momentov, pasáží a prvkov predstavenia. Väčšinou si jej autor vyberá moment, ktorý ho najviac oslovil – iritoval, fascinoval, popudil, vystrašil, uchvátil alebo tiež najviac nudil či nahneval –, alebo moment, ktorý spätne považuje za zvlášť relevantný z hľadiska formulovaných otázok. Nemá zmysel stanovovať prísne pravidlá, v akom poradí alebo podľa akého systému by sa malo postupovať.

Na záver predkladám analýzu predstavenia zohľadňujúcu fenomenologické, ako aj semiotické prístupy. Na tento účel som si vybrala predstavenie inscenácie *Trainspotting* v réžii Franka Castorfa (Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlín 1997). Jej predlohou nebola rovnomenná hra, ale rovnomenný úspešný román Irvina Welsha a jeho filmové spracovanie v réžii Dannyho Boyla (1996). Oba boli mnohým divákom známe – o čom svedčili rozhovory skupiniek divákov, ktorí sa podľa vlastných slov prišli pozrieť na predstavenie práve preto, že poznali román a najmä film. Nasledujúca analýza nemá za cieľ porovnať predstavenie s románom ani s filmom, kladie si však otázku, ako si predstavenie poradilo s vlastnými, špecifickými mediálnymi podmienkami, odlišnými od mediálnych podmienok filmu či románu. Ako sa pohrlo s niektorými divadelnými konvenciami a akú reflexiu o nich ponúklo? Akú koncepciu divadla ako umeleckého druhu odlišného od románu a filmu týmto spôsobom uplatnilo a presadzovalo?

Tieto otázky vyplynuli z mojej prvej návštevy inscenácie. Neskôr som ju videla ešte raz. Analýza vychádza z mojich spomienok a dvoch spomienkových záznamov, zhotovených vždy po predstavení. Nevyužila som pri nej videozáznam. Začína sa úvodom a záverom predstavenia, keďže práve tie sa mi zdali najviac znepokojivé a zároveň prínosné, pokiaľ ide o hľadanie odpovede na položené otázky.

Divákov vo foyeri vítal pracovník divadla s tým, aby počkali pred dvermi. Postupne sa schádzali ďalší diváci a viedli spomínané rozhovory. Keď sa ich zišlo asi desať, pracovník divadla otvoril dvere a viedol túto skupinu labyrintom kľukatých chodieb a schodísk do hracieho priestoru. Poniektorí návštevníci vyjadrili obavu, že netrafia späť. Bolo cítiť miernu

neistotu, ale aj určité napätie. Nakoniec sme dorazili k úzkym dverám. Pracovník divadla ich otvoril a my sme po jednom prekračovali prah. S údivom sme zisťovali, že sme sa ocitli na scéne. Bola len slabo osvetlená, takže chvíľu trvalo, kým si oči privykli a vzadu sa dala rozoznať konštrukcia so sedadlami, na ktorých už sedelo niekoľko divákov. Zo stavbárskych lúčov na scéne vychádzalo slabé svetlo. My, novoprišelci, sme sa vydali krížom cez javisko k sedadlám. Istý muž pritom strhol jednu z lúčov z úchytu. Jeden z tých, čo už sedeli na tribúne, ho na to napoly vyčítavo, napoly výsmešne upozornil. Chvíľu potom, ako sa „naša“ skupina usadila, dvere sa opäť otvorili a dnu vkročil prvý z ďalšej skupiny. Zatiaľ čo pri svojom príchode sme boli aktérmi, ktorých viac či menej úspešnému úsiliu zaujať miesto sa prizerali tí, čo už sedeli, teraz sme už aj my patrili k divákovi. Práve ten, čo predtým sám zakopol o lampu, teraz so škodoradosným smiechom a istým zadostučinením upozorňoval ďalšieho, ktorému sa podarilo to isté. Napomenutý sa zohol, aby pred zrakmi kritického obecnstva vrátil lampu na miesto. Podobné epizódy sa opakovali aj pri vchádzaní ďalších skupín, až kým sa miesta nezaplňovali.

Tento spôsob vpúšťania obecnstva bol v mnohom znepokojivý. Inscenátori upreli divákovi prístup k ich dobre známemu hľadisku, mäťúcim spôsobom ich viedli neznámymi, ťažko zapamätateľnými cestami na zdanlivo neznáme miesto, z ktorého sa potom – napočudovanie – vyklúlo javisko, teda miesto vyhradené vlastne pre hercov, kde diváci nemajú čo robiť. Okrem toho boli tiež diváci – najneskôr vo chvíli, keď prvý z nich zaujal miesto – nútení prevziať rolu aktérov, keďže ich počínanie sledovali ostatní, čo viedlo k veľmi rozmanitým reakciám: aktéri buď s pocitom trápnosti tápali, alebo si javisko seabavedomo prisvojili a takmer sa vyžívali vo svojom verejnom výstupe – teda rôznym spôsobom sa v role aktérov „inscenovali“; diváci sa zas škodoradosne, sčasti aj dobrosrdečne smiali alebo sa na neobvyklú situáciu snažili reagovať obvyklým diváckym správaním – rozprávali sa, jedli a pili, znudene alebo napäto čakali.

Tento postup svojím spôsobom rozhodol nielen o začiatku predstavenia, ale aj o role diváka. Predstavenie sa začína vo chvíli, keď do hracieho priestoru vstupuje prvý divák. Najskôr sa však musí odpútať od svojho dôverne známeho prostredia, vydať sa po nových, neznámych cestách, ktoré ho celkom dezorientujú, a vstúpiť do hracieho priestoru v úlohe aktívneho účastníka. Divák sa tak ocitá v role aktéra, hoci veľmi zvláštneho druhu.

Aby diváci počas predstavenia na svoju novú rolu nezabudli, neustále im ju pripomínali – najmä herec veľmi mohutnej postavy Hendrik Arnst (Frank). Ten sa z ničoho nič vyrútil na diváka v prvom rade, hrozivo sa pred ním vztýčil, zašermoval pästami a dupol nohou. Zdeseným divákom len tak myklo. Zatiaľ čo na prvom predstavení, ktoré som videla, na to obecenstvo reagovalo smiechom, na druhom rozhorčením. O čosi neskôr Arnst pokojnými, ale sebaistými krokmi podišiel k diváckej tribúne a oboril sa na staršiu paniu v jednom z horných radov, že je „blbá škatuľa“, lebo naňho „kuká jak sprostá“. Na oboch predstaveniach to divákov rozosmialo. Keď sa na prvom predstavení asi v druhej tretine zodvihol jeden pár a vybral sa ku dverám, herec Matthias Matschke vyskočil a rozpaženými rukami mu zatarasil cestu. Ustarostene sa páru opýtal, či sa im predstavenie nepáči, a úpenlivo ich prosil, aby sa vrátili na miesto. Keď trvali na tom, že chcú odísť, za jasotu obecenstva za nimi spustil spŕšku nadávok.

Divákom sa takto neustále pripomínalo, že nie sú len tichými, odmeranými pozorovateľmi, ale aktívnymi účastníkmi, ktorí svojím správaním zasahujú do priebehu predstavenia a spolurozhodujú o ňom.

Podobným spôsobom sa musel, resp. dal dojednať aj záver predstavenia. Hercom akoby bol dobrý každý prostriedok, len aby z divákov vylákali čo najväčší potlesk. Pri klaňačke sa nielen usmievali, ale tiež s rozpaženými rukami skákali – ako Matthias Matschke –, bežali za odchádzajúcimi divákmi a pýtali sa ich na predstavenie, prečo už idú, či ich predstavenie nebavilo, alebo im vyčítali, že šetria potleskom. Niektorí diváci sa nechali vtiahnuť do rozhovoru, iní sa mu vyhli a pobavene alebo zahanbene opustili priestor. Herci sa zas a znova miešali medzi divákov, potriasali – alebo v prípade diváčok bozkávali – im ruky a osobne im ďakovali za účasť. Zjavne robili, čo sa dalo, aby diváci nemohli odísť a aby sa predstavenie natiahlo.

Ani v jednom prípade som neostala do úplného konca, ale predpokladám, že herci vo svojom úsilí pokračovali, až kým neodišiel posledný divák. Návrat do foyeru sa ukázal ako prekvapivo jednoduchý – na začiatku išlo zjavne o obchádzku, ktorá predstavovala akýsi znepokojivý, mäťúci prah, prechod od každodennosti k predstaveniu.

Predstavenie sa tým definovalo a realizovalo ako udalosť, na ktorej sa všetci prítomní aktívne podieľajú a dotvárajú ju svojím konaním a správaním. Práve tým sa zásadne líšilo od románu či filmu. Bolo reflexiou o podmienkach vlastného média, výrazne odlišných od podmienok románu a filmu. To ešte

neznamená, že predstavenie nemôže pracovať s filmovým obrazom. Javisko od hladiska tu delilo veľké plátno, kde sa opakovane premietali zábery jarných krajínok, natočené z okna idúceho auta. Tieto nahrávky tu fungovali ako scénografia, ktorá sa vnímala v rámci špecifických mediálnych podmienok predstavenia a nespochybňovala situáciu predstavenia samu osebe.

Tým, že sa predstavenie pohrávalo s určitými divadelnými konvenciami a teda s divadelným rámcom, sústreďovalo pozornosť divákov na ich vlastnú rolu v predstavení, na to, aký vplyv majú na jeho priebeh ich viditeľné reakcie. Predstavenie sa začína, keď do diváckeho priestoru vkročia prvé dve osoby a navzájom sa začnú vnímať. Končí sa, keď ho opustí posledná. Keďže bol *Trainspotting* takouto reflexiou o vlastnej mediálnej povahe, ukázalo sa zároveň nevyhnutné, aby sa v jeho analýze zohľadnili aj viditeľné reakcie jednotlivých divákov a aby sa významy nekonštituovali bez zohľadnenia príslušných zážitkov. Predstavenie uplatnilo a presadzovalo koncepciu divadla, ktorá sa sústreďuje na telesnú spoluprácu aktérov a divákov, ako aj na vznik predstavenia prostredníctvom autopoietickej slučky spätnej väzby.

Ako sa ukázalo na rôznych príkladoch, je nevyhnutné siahnuť po metódach analýzy predstavenia vždy vtedy, keď sa položené otázky vzťahujú bezprostredne na dianie a udalosti počas predstavenia, ktorých rozbor je predpokladom toho, aby sa dali zmysluplne zodpovedať. Spravidla sa otázky formulujú z určitej teoretickej pozície, ktorá tiež ovplyvňuje vnímanie a/alebo spomienky. Výsledky analýzy predstavenia sa môžu revidovať, ak si spomenieme na ďalšie detaily, alebo ak si z neskoršieho predstavenia odnesieme celkom nové zážitky. Môžu sa tiež ďalej interpretovať na základe iných teoretických prístupov. Proces analýzy predstavenia tak v zásade nemá koniec. Čím väčší sa však vzdaluje momentu, keď autor analýzy videl dané predstavenie naposledy, tým väčší sa bude približovať k postupom divadelnej historiografie. Aj tie najživšie spomienky začnú skôr či neskôr blednúť.

4.3 Exkurz: Predstavenie a dráma

Predstavenie a dráma síce netvoria nevyhnutne dva „protipóly“, ako tvrdil Max Herrmann,⁶ keďže väčšina hier vzniká preto, aby sa inscenovala, ide však o dva rozdielne javy a predmety štúdia, ktorých vzájomný vzťah sa zatiaľ nepodarilo vyčerpávajúco objasniť ani definovať. Ešte dnes poniektorí

literárni vedci a kritici – ojedinele dokonca aj divadelníci – zastávajú názor, že predstavenie treba chápať ako „konkretizáciu“, „realizáciu“, „pretavenie“ a pod. dramatického textu. Text sa pritom chápe ako inštancia riadiaca a ovládajúca inscenačný proces. Aj keď by si dnes málokto dovolil tvrdiť, že pre každú hru existuje výlučne jeden „správny“ výklad, vlastné myšlienky, predstavy, fantázie a vízie vyplývajúce z jeho čítania sa považujú za významy inherentné textu, ktoré má inscenácia sprostredkovať divákovi len inými, teda divadelnými prostriedkami a znakmi. Ako už bolo uvedené v podkapitole o vzniku významu, takýto názor neobstojí. Myšlienky, predstavy, fantázie a vízie, ku ktorým režiséra, scénografa, skladateľa a hercov inšpirovalo prečítanie textu a ktoré budú u každého iné, sa síce môžu nejakým spôsobom premietnuť do procesu inscenovania, no hovoriť tu o riadení a ovládaní textom by bolo scestné.

Text však môžeme chápať ako dôležitý zdroj inšpirácie. Podobne ako dostupný, resp. zvolený priestor a herci, obsadení na základe svojich zvláštnych kvalít a potenciálu, slúži text v procese inscenovania ako špecifický materiál. Kým sa však priestor a telá hercov v predstavení prejavujú aj po svojej materiálnej stránke, v prípade textu to neplatí. Nedá sa viac vnímať ako súhrn písomných znakov.

Semioticky povedané, v prípade písaného textu a predstavenia ide o „texty“⁷ v rozdielnych znakových systémoch. Každý z týchto systémov má svoje zvláštnosti a obmedzenia, ktoré sa odrážajú na zobrazovanom. Písomné znaky textu sa musia kvôli predstaveniu „preložiť“ do divadelných znakov, ktoré majú iné sémantické pole a tým aj významový potenciál. Významy, ktoré sa dajú priradiť písomným jazykovým znakom, nikdy nebudú totožné s významami, ktoré dokážu sprostredkovať divadelné znaky – napríklad gestické – zvolené na ich „preklad“. Jazykové znaky – predovšetkým vo svojej písomnej podobe – sa vyznačujú vysokou mierou abstrakcie a neurčitosti; predstavy rôznych subjektov o tom istom predmete sa budú líšiť aj pri tých najpresnejších opisoch priestoru, kostýmu či deja, aké nachádzame najmä v naturalistických hrách. Divadelným znakom je naproti tomu vlastná konkrétnosť. Ide vždy o špecifický priestor, o celkom individuálny výzor herca, o slová vyslovované veľmi príznačným spôsobom a špecifickým hlasom atď. Z hľadiska tvorby významu ponúkajú divadelné znaky celkom iné možnosti než písomné znaky textu, tým skôr, že k procesu konštituovania významu prispieva tiež zážitok z atmosféry priestoru, z prítomnosti hercov vyžarujúcich

istú energiu, zo zimomriavok, aké divákovi naskakujú, keď počuje hercov dunivý hlas alebo zvuk istých slov. O nejakom „preklade“ tu nemôže byť reč.

To, čo sa v inscenačnom procese deje s textom, môžeme označiť za jeho prisvojovanie a „privtelo vanie“ zúčastnenými tvorcami. Platí to najmä o hercoch. Musia text, ktorý na skúškach rôznymi spôsobmi inkorporovali, takisto špecifickým spôsobom zase exkorporovať, oddeliť sa od neho, aby sa dal výsledok zmyslovo vnímať. V podstate to platí bez ohľadu na to, či sa text použil bez škrtov, či sa škrtal alebo upravoval, či sa dopĺňal o iné cudzie alebo vlastné texty. Tvorcovia si musia text/texty zakaždým po svojom prisvojiť a „privteliť“, aby mohlo vzniknúť niečo nové, odlišné od textu – predstavenie.

Zásadný rozdiel medzi slovami, ktoré sú zapísané v texte ako repliky postáv, a slovami, ktoré prednášajú herci v predstavení, alebo medzi slovami, ktoré v texte opisujú priestor, kostým, zvuky, a skutočnými priestormi, kostýmami, zvukmi atď. v predstavení veľmi dôrazne vyzdvihujú napríklad Castorfove inscenácie. V jeho inscenácii Brechtovej hry *Pán Puntila a jeho sluha Matti* (Deutsches Schauspielhaus, Hamburg, 1996) napríklad predstaviteľ Puntilu (Michael Wittenborn) zdanlivo celkom bezdôvodne zišiel uprostred predstavenia do hľadiska. Prechádzal sa tam, pri niektorých divákoch sa pristavil, premeral si ich od hlavy po päty, aby ich výzor následne neprítojne okomentoval: „Nepáčia sa mi tvoje nohy. Ty sa radšej flákaš, čo?“ alebo „Tá sa hodí do kuchyne.“ alebo „Dnešní ľudia nemajú móresy!“ Na daných divákov sa zrazu upreli zraky a pozornosť ostatných. Stali sa aktérmi bez vlastného pričinenia a proti vlastnej vôli. Ostatní diváci na to reagovali prevažne pobavene, možno trochu škodoradostne. Niektorí mali očividne strach, aby sa Wittenborn neoboril aj na nich.

Diváci si tu zrejme mysleli, že herec Wittenborn vypadol z roly a svojimi komentármi urážal divákov, na ktorých mu práve padol zrak. Jeho slová však napísal Brecht ako repliky Puntilu pri obhliadke ľudí na čeladnom trhu. Keďže scéna o tom, že Puntila odchádza na trh, sa škrtla, vznikla pre divákov nová, nepredvídateľná situácia. Pripisovali jej celkom iné významy ako pri čítaní textu. Až neskôr sa dozvedeli, že predstavovala scénu na čeladnom trhu. Vyzdvihol sa tak rozdiel medzi textom a predstavením.

Celkom inak na tento rozdiel upozornila Castorfova inscenácia *Endstation Amerika* (*Konečná stanica Amerika*, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlín 2000), kde sa využili titulky. Jej predlohou bola hra *Konečná stanica túžba* Tennesseeho Williamsa. Z dôvodu autorských práv sa

však musela inscenácia krátko pred premiérou premenovať. Počas predstavenia sa opakovane premietali anglické titulky, prevzaté z anglického originálu hry, ktoré však nemali nič spoločné s dianím na scéne. Text tu zjavne nefungoval ako riadiaca a kontrolná inštancia inscenácie. Chýbajúca súvislosť medzi titulkami a dianím na scéne skôr vyzdvihovala zásadný rozdiel medzi textom a predstavením a zároveň tým upozorňovala na – vzhľadom na tento rozdiel – nezmyselné platné podmienky autorského práva.

Z hľadiska zásadného fenomenologického, ako aj semiotického rozdielu medzi textom hry a predstavením využívajúcim tento text ako jeden zo svojich materiálov, ktorý vyzdvihli spomínané predstavenia, pôsobí požiadavka „vernosti dielu“, opakovane zaznievajúca z rôznych strán, zastarane. Predstavenie nemôže byť verné „litere“ textu, a to nielen z uvedených fenomenologických a semiotických, ale ani z historických dôvodov. Má si dnes herec na to, aby vyjadril zúfalstvo dramatickej postavy, skutočne búchať hlavu o stenu len preto, že text hry z 18. storočia obsahuje v súlade s dobovým hereckým štýlom scénickú poznámku: „Búcha si hlavu o stenu.“? Predstavenie nemôže byť verné ani „duchu“ textu. Ten je totiž iný nielen v každej dobe, ale aj u každého čitateľa.

Vyplýva z toho po prvé, že analýza inscenovanej hry nemôže byť súčasťou analýzy predstavenia ani ju nemôže nahradiť, a po druhé, že z hry sa nedajú odvodiť kritériá pre posúdenie a hodnotenie predstavenia. Argumenty typu „toto nie je Emilia“ alebo „tohto nie je Antonius“ nehovoria nič o predstavení. Dá sa z nich vydedukovať jedine to, akú predstavu si dotýčný vytvoril na základe prečítania danej hry alebo na základe návštevy iných inscenácií a ako táto predstava ovplyvnila spôsob, akým vnímal dané predstavenie. Znalosť hry – či už po zbežnom prečítaní, alebo na základe podrobného rozboru –, ako aj predošlé návštevy predstavení, ktoré ju využívajú ako materiál, prirodzene, ovplyvňujú vnímanie každej jej novej inscenácie.

Ten, kto čítal *Emiliu Galotti*, nebude očakávať ani scénu zvädzania, ani scénu incestu. Ani jedna si nevyžadovala škrty, úpravy či iné „zásahy“ do textu, nabili však slová celkom špecifickým významom. To, či diváka dianie na scéne dráždilo, šokovalo alebo nadchýnalo, záviselo od celkom individuálnych predpokladov, ktoré si so sebou priniesol na predstavenie. Na predstavení, ktoré som videla ja, asi prevládal šok. Ten, kto si prišiel o dvadsať rokov neskôr pozrieť predstavenie *Emilie Galotti* v réžii Michaela Thalheimera a čakal, že si tento zážitok „zopakuje“, bol sklamaný. Pri pohľade na „mólo“, z oboch

strán obklopené vysokými stenami a v hĺbke javiska ústiace do čierneho otvoru dverí; pri prvých tónoch titulnej skladby z filmu *Stvorenie pre lásku*; pri príchode Emilie, oblečenej v krátkych bledozelených károvaných šatách bez rukávov, v ohnivočervenom svetle, ktoré sa s jej postupom k rampe pomaly rozjasňovalo, až sa na ňu spustila sprška hviezd – pri tom všetkom zabudol na očakávanie, čo si priniesol z Langhoffovej *Emilie*. Jedine keď sa Odoardo (Peter Pagel) horúcim bozkom poďakoval Orsine (Nina Hossová) za pištoľ, mohlo mu to pripomenúť, ako vtedy bozkami obsypal Emiliinu tvár. Na záver, keď cez dvere, ktoré pootváral Odoardo s pištoľou v ruke, vtancovávali na javisko páry – medzi nimi Emilia a princ, princ a Orsina, Orsina a Marinelli, Odoardo a Claudia, Emilia a Appiani –, si ešte mohol spomenúť na Emiline slová, ktoré tu boli z Lessingovho textu vyškrtnuté: „Poznám dom Grimaldiho. Je to dom rozkoše. Hodina, čo som tam strávila pod dohľadom matky, narobila taký zmätok v mojej duši...“ (5. dejstvo, 7. výstup). Núkala sa tak interpretácia, že tu platila druhá možnosť, ktorú Emilia a Odoardo vehementne popierali. Podobne ako scéna incestu mala nielen zvláštny somatický účinok, ale núkala tiež rôzne, navzájom protirečivé interpretácie, čím problematizovala záver.

Čítanie a analýza textu hry, ako aj zážitky z predstavení rovnakej hry alebo s rovnakými hercami ovplyvňujú vnímanie aktuálneho predstavenia, ako aj zážitky, aké si z neho divák môže odnieť. Analýza hry teda nie je predpokladom analýzy predstavenia, netvorí jej súčasť ani ju nemôže nahradiť.

Neznamená to však, že divadelný vedec nemusí čítať a analyzovať hry. Práve naopak! Mnohé otázky a problémy, s akými sa stretáva, predpokladajú dôkladnú znalosť textov, z ktorých predstavenia vychádzajú – či už ide o „klasické“ dramatické texty, alebo divadelné texty napísané pre dané predstavenie, pričom niekedy ani nepoznajú delenie na hlavný text (repliky postáv) a vedľajší text (scénické poznámky),⁸ ako napríklad texty Gertrude Steinovej, Heinerja Müllera alebo Elfriede Jelinekovej.⁹ Dôkladná znalosť hry, resp. textu sa predpokladá v prípade, že sa analýza predstavenia zaoberá otázkou ich špecifického využitia, t. j. ako prebehlo ich „privtelenie“, ako sa s nimi tvorcovia pohrali, ako v predstavení rezonujú.

Ak vedec sleduje skúšobný proces, aby sa potom na základe svojho „terénneho“ výskumu pokúsil nájsť odpoveď na otázky, akú rolu hrá text v jeho rôznych fázach, ako sa s ním narába, najmä ako prebiehajú procesy „privtelenia“ a exkorporácie, ako sa prvky textu prepájajú s asociáciami zúčastnených tvorcov – s ich spomienkami, predstavami, fantáziami –, musí

sa s textom dôkladne oboznámiť. Práve vtedy, keď už nevychádzame z toho, že text pôsobí v skúšobnom procese ako kontrolná inštancia, vynára sa celý rad nových otázok o jeho funkcii a role, ktoré sa dajú objasniť výlučne na základe jeho solídnej znalosti. V tejto súvislosti treba poznamenať, že výskum skúšobných procesov – z akéhokolvek hľadiska – je deziderátom súčasnej divadelnej vedy.

Text sa musí teda vo vzťahu k predstaveniu chápať v prvom rade ako deficitný. V inscenačnom procese určite nebude fungovať ako kontrolná inštancia, keďže vzhľadom na svoju jazykovú podobu môže odkazovať iba na to, čo sa dá vyjadriť pomocou jazyka. To, čo jazyku uniká, sa doň nedostane. Georg Simmel už začiatkom 20. storočia napísal, že

javisková postava v textovej podobe [...] takpovediac nie je celým človekom, nie je človekom zo zmyslového hľadiska, ale súhrnom toho, čo sa dá na človeku literárne uchopiť. Básnik nedokáže zachytiť ani len jednoznačne naskicovať ani hlas či intonáciu, ani ritardando či accelerando reči, ani gestá či zvláštnu auru postavy z mäsa a kostí.¹⁰

Na základe toho Simmel rozhodne odmieta názor,

že rola sama jednoznačne a bezpodmienečne rozhoduje o tom, ako sa má ideálne zahrať; že pred dostatočne všímavým a chápaným človekom vystupuje zo stránok *Hamleta* celá jeho zmyslovo vnímateľná, divadelná podoba, čiže každá rola má vlastne len jediné „správne“ herecké stvárnenie, ktorému sa empirický herec viac či menej približuje. Odporuje tomu už len fakt, že traja veľkí herci zahrajú tú istú rolu troma celkom odlišnými spôsobmi, pričom všetky budú navzájom rovnocenné a žiadna nebude „správnejšia“ ako ostatné [...] Hamlet sa teda nedá hrať [...] iba na základe textu, pretože ten legitimizuje Moissiho verziu rovnako, ako legitimizoval Kainzovu či Salviatiho.¹¹

Text dokáže stimulovať, inšpirovať, prebúdzat fantáziu, oživovať spomienky, no vzhľadom na svoju neurčitost, na svoju – vo vzťahu k predstaveniu – deficitnú povahu nedokáže riadiť ani ovládať inscenačný proces. Zdá sa preto zmysluplnejšie chápať ho ako materiál, z ktorého v inscenačnom procese

v súhre s inými „materiálmi“ – priestorom, hercami, zvukmi, hudbou – vzniká inscenácia a následne predstavenie. Otázkou, ako sa tento materiál využíva, aké špecifické vnemy a zážitky umožňuje spolu s inými materiálmi, sa potom zaoberá analýza predstavenia.

V tejto súvislosti treba pripomenúť, že mnohé žánre predstavení sa dokážu zaobiť bez textu ako materiálu. Patria k nim predstavenia performančného umenia, ako aj tanečné predstavenia; niektoré rituály, hry, slávnosti, športové podujatia atď. Vznikajú bez textu, hoci niektoré sa opierajú o určitý scenár – pravidlá hry, choreografiu, liturgiu či iný spôsob určujúci sled jednotlivých prvkov alebo aspoň koncepciu –, ktorý potom môže predstavenie zmeniť. Vo všetkých týchto prípadoch je predmetom analýzy – podobne ako v prípade divadelného predstavenia – predstavenie samo, nie jeho scenár. Nie je pritom vylúčené, že v závislosti od skúmaných otázok sa pri analýze predstavenia zohľadní aj scenár – tak ako dramatický text – alebo že sa oň prednostne oprie divadelnohistoriografický výskum.