

To, čo je v dramatických textoch obsiahnuté ako zamýšľaná divadelná skutočnosť, sa môže stať špecifickým predmetom výskumu, ale predsa tým nepostihneme komplexný, diverzifikovaný a často veľmi kontroverzný vzťah medzi literárnym textom a divadelnou realitou, a už vôbec sa nám týmto spôsobom nepodarí vytvoriť implikovanú ideálnu inscenáciu, ktorá by si dokonca mohla robiť nárok na normatívnosť. (Lehmann, 1989, s. 32)

Hoci rozlišujeme medzi implikovanou a normatívnou ideálnou inscenáciou, v analytickej praxi je niekedy ťažké toto odlišenie dodržať.

4.2 Analýza inscenácie

Ako sme už viackrát konštatovali, analýza inscenácie tvorí centrálny predmet divadelnej vedy. Preto aj problémy analýzy inscenácie patria medzi najčastejšie diskutované výskumné sféry v rámci divadelnej vedy posledných dvoch desaťročí. To je aj dôvod, prečo by sa študenti tohto odboru mali čo najskôr oboznámiť s jej základnými pojmami a metódami.

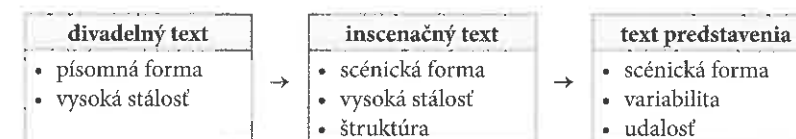
4.2.1 Pojmy a zdroje

Najskôr treba rozlišovať medzi pojmami „inscenácia“ a „predstavenie“, pretože sa často zamieňajú či dokonca používajú ako synonymá. Pod **predstavením** rozumieme jedinečnú udalosť, ktorú ako predmet výskumu treba vyjasniť nielen esteticky, ale aj sociologicky a prípadne psychologicky, pretože pri každom divadelnom predstavení ide o vysoko komplexné vzorce interakcie. Predstavenie je to, v čom sa manifestuje *tranzitórny* charakter divadla, ako sa to zdôrazňuje už od Lessinga. V centre analýzy predstavenia sa preto ocitá interakcia medzi divadelnou udalosťou a prítomnými divákmi. Na základe vysoko komplexných kognitívnych, emocionálnych, medziludských procesov, ktoré prebiehajú pri každom, aj tom najmenej náročnom predstavení, možno takúto analýzu zaradiť väčšmi k výskumom v oblasti empirických, resp. sociálnych, a menej humanitných vied.

Pojem **inscenácia** naopak označuje divadelné umelecké dielo, alebo povedané semioticky, štruktúru esteticky organizovaných znakov. Predmetom analýzy je predovšetkým estetický produkt, čiže osobitá intencionálna organizácia znakov a znakových systémov. Túto štruktúru divadelná semiotika niekedy nazýva „textom“ (Erika Fischer-Lichte, 1983c) alebo „systémom rozhodnutí“ (Pavis, 1989).

Terminologické rozlišovanie medzi predstavením a inscenáciou však rozhodne nie je štandardizované. Dve smerodajné publikácie z tejto oblasti v nemeckom jazyku – Guido Hiss: *Der theatralische Blick (Divadelný pohľad, 1993)* a Erika Fischer-Lichte: *Die Aufführung als Text (Predstavenie ako text, 1983c)* pracujú s pojmom predstavenie v zmysle inscenácie a vôbec v tom nevidia problém, hoci vo svojom modeli analýzy sa vzťahujú na viac-menej pevnú štruktúru znakov, t. j. na inscenáciu.

Hoci termíny, ktoré sme tu uviedli, sa v divadelnej vede používajú rôzne, predsa existuje široký konsenzus o tom, že treba rozlišovať medzi tromi **textovými rovinami**, nech ich už nazveme akokoľvek:



Divadelný text je už definovaná textová predloha. Umelecký tím ho svojou inscenačnou prácou uvádza do scénickej formy, resp. robí z neho náčrt scénického „umeleckého diela“, ktoré možno nazvať inscenačným textom. Inscenácia, ktorá sa realizuje každý večer, vytvára text predstavenia, a ten má charakter udalosti. Prísne vzaté platí, že text predstavenia je jediná textová rovina, ktorú recipient môže prijímať *bezprostredne*. Každá textová rovina vytvára špecifické významové dimenzie, ktoré v priebehu predstavenia možno len ťažko od seba odlišiť. Terminologické rozlíšenie, ktoré zaviedla divadelná semiotika, vedie k trochu paradoxnej situácii: každá analýza inscenácie, ktorá sa zaoberá inscenačným textom, môže vychádzať len z textu predstavenia, pretože toto je jediná textová rovina, ktorú divák má možnosť vnímať. V praxi repertoárových divadiel však

cestu medzi oboma textovými rovinami možno nájsť relatívne ľahko, pretože divadelníci vyvíjajú značné úsilie, aby významová štruktúra inscenačného textu bola do textu predstavenia prenesená s čo najmenšou variabilitou. Ak by sa prívelmi zdôrazňovala diskrepancia medzi textom predstavenia a inscenačným textom, viedlo by to k tomu, že divadelná veda by sa estetickým predmetom „inscenácia“ mohla zaoberať len ako výhradne *jedinečným* uvedením. My však bežne hovoríme o *Búrke* Petra Brooka a zaoberáme sa *Troma sestrami* Petra Steina atď., pričom predpokladáme, že medzi množinou predstavení každej z týchto inscenácií sa zachováva toľko stálosti, že intersubjektívne dorozumenie medzi vedcami o inscenácii je možné. Toto intersubjektívne dorozumenie je dôležitým predpokladom vedeckej práce.

Napriek naznačeným pokusom o systematické diferencovanie by však analýzu inscenácie, resp. predstavenia v zásade nemala deliť prísna hranica, pretože obe sú súčasťou komplexného vzájomného vzťahu.

Zástancovia analýzy predstavenia sa odvolávajú na „jedinečnosť“ v zmysle neopakovateľnosti udalosti. Existuje naozaj mnoho predstavení, ktoré sú buď jedinečné alebo vo svojej štruktúre rátajú s vysokou **variabilitou**. Do prvej kategórie jedinečných udalostí patria určité *performancie*. Napríklad americký performer Chris Burden si vo svojej performancii *Shoot* dal streliť do ramena. Udalosť bola zaznamenaná fotograficky a na film, ale, samozrejme, už sa neopakovala. Do druhej kategórie štruktúralne inherentnej variability by sme mohli zaradiť divadlo improvizácie. V tomto type predstavení vznikajú text aj konanie na scéne ad hoc, takže každé predstavenie má zásadne iný obsah. To, čo sa nemení, je vonkajší priebeh predstavenia. Väčšina divadelných inscenácií, ktoré vznikajú v rámci nemeckého repertoárového systému, sa vyznačuje relatívne vysokou **stálosťou**, takže ich možno analyzovať ako viac či menej nemeniteľné diela.

Keďže dielo na javisku dlho nebolo možné podrobne **zaznamenať**, predpokladalo sa, že inscenačná analýza je nerealizovateľná. Medzičasom sa však v teórii etabloval pojem divadelného umeleckého diela a na jeho postihnutie boli vyvinuté prepracované notačné postupy, ktorých úlohou

je písomne zaznamenať a fixovať vysokú variabilitu a polyfónnu znakovú štruktúru inscenácie. Predstava, že dielo treba fixovať, vychádzala z orientácie na filológiu, podľa ktorej dielo ako predmet výskumu možno demonštrovať len vtedy, ak je možné ho písomne fixovať.

Hoci v oblasti choreografie alebo čiastočne aj réžie (režijné knihy) sa už notačné postupy dávnejšie etablovali, ich účel je praktický (opakovateľnosť scénických procesov) a nie estetický. V rámci inscenačnej analýzy by notačné postupy mali slúžiť na to, aby multimediálne dielo reprodukovali formou písomného záznamu. Tento problém sa najskôr „vyriešil“ tak, že vedci ho viac či menej ignorovali. Napokon prišiel na pomoc technologický a vedecký vývoj:

- *technologický záznam*: Zachytenie divadelných predstavení umožňuje videotechnika. Videozáznam fixuje to, na čo by človek poverený písomným záznamom potreboval niekoľko návštev predstavenia. Videozáznamy však v sebe skrývajú problémy z hľadiska kritických zdrojov: napríklad priestorovú deformáciu, obmedzené perspektívy vnímania spôsobené vedením kamery a technikou strihu. Predsa sú však pre isté oblasti nevyhnutne potrebné, napr. pre analýzu pohybu (► De Marinis, 1985; Hiss, 1993).
- *vedecký záznam*: Výrazný nástup semiotiky rokov sedemdesiatych a jej flexibilného pojmu textu, ako aj konceptu tvorby dominant, položil metodologický základ pre analýzu súčasných inscenácií. Divadelná semiotika presunula analytický záujem z interakcie medzi javiskom a hľadiskom na inscenačný text. Tým sa problém záznamu síce nevyriešil, ale aspoň sa výrazne relativizoval, a to aj za pomoci videozáznamov.

Písomný záznam však pre divadelného vedca pri analýze inscenácie aj naďalej ostáva nevyhnutným pomocným prostriedkom: potrebujeme ho ako podporný prostriedok pamäti alebo ako mnemotechniku pre ozrejmienie vlastného vnímania v divadle. Skúsenosť ukazuje, že pri prvej návšteve predstavenia je mimoriadne ťažké dívať sa a zároveň si robiť poznámky. Najproduktívnejšie záznamy vznikajú až pri druhej alebo tretej návšteve predstavenia.

Z predchádzajúcich teoretických a terminologických úvah vyplývajú v oblasti **zdrojov** pre praktickú analytickú prácu nasledovné **dôsledky**. Analýza sa realizuje:

- Na základe záznamov, ktoré sme si zhotovili v priebehu jednej alebo viacerých návštev predstavenia. Ak je k dispozícii text divadelnej hry, je dobré vytvoriť si textové znenie podľa vzoru režijnej knihy, kde protiahla strana textu slúži na záznam vlastných postrehov. Nejde o to, aby sme podrobne zachytili všetky scénické procesy, ale skôr o to, aby sme zaznamenali signifikantné pohyby, spôsoby reči, svetelnú réžiu, kostýmy atď. Miera „signifikantnosti“ sa však často ukáže až po opakovanej návšteve predstavenia.
- Na základe videozáznamu. Pre analýzu inscenácie je najvýhodnejšie, ak môžeme kombinovať videozáznam s návštevou predstavenia.

Popri oboch týchto „hlavných zdrojoch“ sa ešte možno oprieť o celý rad ďalších dokumentov. V zásade ich možno zadeliť do dvoch kategórií: produkčnej a recepcnej.

Zdroje pre analýzu inscenácie	
Rovina produkcie	Rovina recepcie
videozáznam	poznámky
režijná kniha alebo krátený text	pozorovania zo skúšky
programový bulletin	divadelné kritiky
rozhovory s tvorcami	fotografie z predstavenia
scénické a kostýmové návrhy	dotazník s otázkami

Na základe uvedeného zoznamu je jasné, že najneskôr výberom a vyhodnotením takýchto dokumentov sa postup analýzy inscenácie dostáva do blízkosti divadelnohistorického výskumu. Z hľadiska vedeckej teórie sú obe tieto aktivity (analýza inscenácie a divadelná historiografia orientovaná na inscenácie) vo vysokej miere analogické, ako dokazuje aj Erika Fischer-Lichte (1994b). Zakaždým, keď sa zaoberáme predstavením, sa v podstate konfrontujeme s minulým, a teda historickým predmetom. V praxi sú však otázky a hypotézy, s ktorými sa obraciame na inscenácie zo svojej bezprostrednej súčasnej skúsenosti, iné než tie, ktoré smerujeme na inscenácie z dejín divadla, povedzme na diela Vsevoloda Mejerchoľda či Maxa Reinhardta.

V otázke hodnoty rozličných typov zdrojov nie je možné stanoviť pevnú **hierarchiu**. Aj vo výbere zdrojov a dokumentov hrá rozhodujúcu úlohu to, ako postavíme problém a k akému poznaniu má viesť, resp. akú pracovnú hypotézu sme si stanovili (porovnaj analytické kroky ďalej). Popri vlastnom pozorovaní a záznamoch, ktoré sme si na jeho základe vyhotovili, je na rovne produkcie zväčša predsa najdôležitejším zdrojom *videozáznam*. V istom zmysle ho možno chápať aj ako dokument z oblasti recepcie, najmä ak ide o televízny záznam, pretože televízna réžia často vykazuje vysokú mieru umeleckej kreativity. Pre analytické postupy ako napríklad analýzu pohybu, analýzu proxemiky (vzájomný vzťah hercov/postáv a ich vzťah k javiskovému priestoru), analýzu mimiky a gestiky je videozáznam nevyhnutný.

Režijná kniha, resp. **skrátená verzia** hraného textu (skrátенý text sa niekedy publikuje v bulletine) môžu, ak sú vypracované detailne, poskytnúť dôležité informácie o interpretácii divadelného textu. Každý typ inscenácie, ktorá vychádza z písomného divadelného textu (a tých je ešte vždy väčšina), už vypracovaním hranej verzie („scenára“) poskytuje informáciu o svojom smerovaní. Divadelný text, ktorý spravidla vzniká vo vzájomnej spolupráci režiséra s dramaturgom, zviditeľňuje ich rozhodnutia týkajúce sa postáv, fabuly a režijnej koncepcie inscenácie.

Hodnota **programových bulletinov** pre analýzu je sporná. Bulletiny knižného typu, ktoré sa dnes vyskytujú v bežnej prevádzke nemeckých divadiel, majú inú zdrojovú hodnotu než jednoduchý informačný plagátik alebo oznam s osobami a aktuálnym obsadením, aj keď sa z nich pôvodne vyvinuli. Rozsiahlo vypracovaný programový bulletin je hlásna trúba dramaturga inscenácie a často obsahuje množstvo sprievodného materiálu. Tento materiál siaha od programových vyhlásení inscenačného tímu cez asociatívne texty alebo obrazový materiál (veľmi obľúbené) až po vedecké state, ktoré sa vyskytujú najčastejšie v prípade operných alebo baletných inscenácií. Programový bulletin v takejto forme je výsledkom rozšírenia dramaturgickej aktivity až smerom k *produkčnej dramaturgii*, pri ktorej sa dramaturg môže rozhodujúcim spôsobom podieľať na inscenačnom koncepte. Pri analýze inscenácie poskytujú takéto dokumenty vhlad do koncepcnej práce tímu nad inscenáciou.

Publikované **rozhovory** so zúčastnenými umelcami, dramaturgami alebo technikmi môžu osvetliť celý rad intencionálnych aspektov a faktorov relevantných pre produkciu. Pre analýzu, ktorá sa zaoberá procesuálnymi prvkami inscenácie, majú centrálny význam. Podobne dôležitý vhľad do procesu vzniku inscenácie poskytujú aj návrhy scény a kostýmov, ktoré sa občas publikujú aj v programovom bulletinu.

Recepčné dokumenty možno zdeliť do dvoch kategórií:

- Záznamy, ktoré si vyhotovili sami divadelní vedci, a to buď vo forme rýchlych poznámok počas inscenácie alebo vo forme vypracovaného katalógu otázok, ako ho navrhol Patrice Pavis (porovnaj ďalej).
- Dokumenty, ktoré nepochádzajú od divadelných vedcov, ale od recenzentov, ako napr. *divadelné kritiky*.

Divadelné kritiky majú tú výhodu, že ponúkajú možnosť porovnania s vlastným vnímaním. Čo vidí profesionálny divadelný recenzent, a čo naopak prehliadne? Je zaujímavé zistiť, ako a čo vidia a zaznamenajú „profesionáli“, a čo im unikne. Konceptia divadelných kritik je však skôr hodnotiacia a menej analyticko-interpretáčna. Ich základ tvorí recenzentovo implicitné porozumenie hre a divadlu, no to je len zriedka artikulované dostatočne jasne. Preto sú recenzie ako zdroje pre analýzu do značnej miery tendenčné a treba ich traktovať opatrne. Napriek tomu však môžu tvoriť východiskový bod pre vytvorenie vlastnej hypotézy. Tým skôr, ak ich je k dispozícii viacero a ak názory a „čítanie“, ktoré sú v nich artikulované, stoja v kontraste voči vlastnému vnímaniu divadelného vedca.

Ďalším dôležitým recepčným zdrojom sú **fotografie z predstavenia**. Podľa toho, na čo ich chceme použiť, môžu byť užitočné alebo aj problematické. Ich užitočnosť spočíva v tom, že sprostredkujú určité vizuálne prvky inscenácie, ako napríklad kostýmové znaky, niektoré telesné znaky (mimika, gestika, maska) alebo detaily scénografie. Problematické sú v tom, že samy podliehajú umeleckému diskurzu divadelnej fotografie (► Balk, 1989; Balme, 1995b). Hoci estetické stratégie fotografií ako špecifických médií nemusia automaticky znamenať, že

diskvalifikujeme ich dokumentaristicko-analytickú hodnotu, netreba zabúdať ani na to, že spĺňajú aj celý rad iných funkcií – vrátane reklamnej (► kap. 9.2).

Podobne problematické ako fotografie z predstavenia sú aj **filmové záznamy, videozáznamy** a filmové zdroje. Tu treba rozlišovať medzi dokumentmi, ktoré nakrútili sami umelci z vlastného záujmu či z poverenia divadla na pracovné či archívne účely (takzvané domáce video), a medzi profesionálnym záznamom, ktorý sa zväčša robí pre televíziu. Posledný menovaný môže mať podľa stupňa „spracovania“ nasledovné formy:

- záznam nakrútený priamo v divadle
- záznam nakrútený v štúdiu
- samostatná adaptácia pre film alebo televíziu, často nakrútená režisérom alebo choreografom inscenácie alebo v ich supervízii.

Každá z týchto troch kategórií sa vyznačuje rozličnou mierou odstupe voči pôvodnej divadelnej inscenácii, a to treba zohľadniť aj pri analýze. Pri práci s videozáznamami a fotografiami z predstavenia si treba uvedomiť, že máme pred sebou nielen *dokumenty* inscenácií, ale aj samostatné *monumenty* (► De Marinis, 1985 k rozlíšeniu medzi dokumentom a monumentom). Preto výsledky získané analýzou platia pre videozáznam a ich prenosnosť na divadelnú inscenáciu, ktorá im predchádzala, treba preveriť osobitne.

K možnostiam vizuálnej dokumentácie sa medzičasom priradili aj záznamy na DVD a iných *digitálnych pamäťových médiách*. Digitálne uložené zdroje ponúkajú jednak výborné možnosti vzhľadom na spracovanie obrazov z videozáznamov, ale na druhej strane otvárajú množstvo problémov z hľadiska možnosti manipulácie (► Lister, 1995; Pavis, 1996, s. 41 – 42).

Do produkčne orientovanej analýzy inscenácie možno zahrnúť aj systematicky realizované *divácke ankety*, a to hlavne vtedy, ak ich chceme použiť v rámci hermeneutického postupu (► kap. 6.2).

Patrice Pavis na zachytenie javiskových udalostí v rámci návštevy predstavenia vypracoval katalóg otázok, pomocou ktorých je možné lepšie zozbierať a vzájomne koordinovať postrehy k skúmanému predmetu.

Pavisov katalóg otázok, ktorý tu publikujeme, predstavuje mierne skrátenú a zjednodušenú verziu originálu, ktorý autor publikoval už vo viacerých jazykoch a viackrát ho aj sám prepracoval (► Pavis, 1988, s. 10 – 107 a 1996, s. 37 – 38). V porovnaní s prevažne sociologicky orientovanými dotazníkmi, ktorých cieľom je postihnúť reakcie divákov, má Pavisov dotazník slúžiť v prvom rade študentom divadelnej vedy ako **záznamová pomôcka**, ktorá ich naučí zachytiť „ako divák produkuje zmysel na základe dialektickej teórie estetickej produkcie a recepcie“ (1988, s. 101). Sled otázok zodpovedá dynamike estetickej skúsenosti pri sledovaní predstavenia, t. j. oscilácii medzi globálnymi pokusmi interpretovať význam (otázka „režijnej koncepcie“) a dešifrovaním menších významových jednotiek (napr. kostýmu). Pavis výslovne zdôrazňuje, že uvedené parametre treba používať ako raster, ktorý široko rozvetví pozornosť a umožní postihnúť aj možno odľahlejšie aspekty inscenácie. Dotazník sa teda chápe ako nástroj, nie ako účel ani cieľ analýzy.

KATALÓG OTÁZOK K ANALÝZE INSCENÁCIE

podľa Pavis 1988

1. Globálny diskurz inscenácie
 - a/ Je možné postihnúť dominantnú interpretáciu textu?
 - b/ Existujú medzi textom a inscenáciou rozpory, nezrovnalosti?
 - c/ Možno nájsť jej estetické princípy?
2. Scénografia
 - a/ Vzťah medzi hľadiskom a hracím priestorom
 - b/ Systém farieb a ich konotácie
 - c/ Princípy štruktúrovania priestoru
 - i/ Vzťah scénického k mimoscénickému
 - ii/ Vzťah použitého priestoru k fikcii inscenovaného dramatického textu
 - iii/ Vzťah medzi tým, čo sa ukazuje, a tým, čo je skryté
3. Systém osvetlenia
4. Predmety: druh, funkcia, ich vzťah k priestoru a telu
5. Kostýmy: ich systém, ich vzťah k telu
6. Spôsob hrania
 - a/ Vzťahy medzi jednotlivými hercami
 - b/ Vzťah text/telo, herec/rola
 - c/ Hlas
7. Funkcia hudby, zvukov, mlčania
8. Rytmus predstavenia
 - a/ Jednotlivé prvky (dialóg, gestika, pohyb)
 - b/ Celkový rytmus predstavenia (zmena tempa, pravidelnosť alebo diskontinuita)
9. Výklad fabuly v inscenácii
 - a/ Dramaturgické možnosti
 - b/ Viacznačnosť fabuly a vyjasnenie výkladu v inscenácii
 - c/ Ako prezentuje inscenácia žáner textu?
10. Text v inscenácii
 - a/ Zvláštnosti prekladu (ak ide o preklad)
 - b/ Akú rolu prisudzuje inscenácia dramatickému textu?
11. Diváci
 - a/ Typ divadelnej inštitúcie
 - b/ Čo ste očakávali od tohto predstavenia?
 - c/ Ako reagovalo publikum?
12. Ako možno toto predstavenie zaznamenať (fotografia, film)?
 - a/ Ktoré obrazy vám utkveli v pamäti?
13. Čo nie je možné zredukovať na znaky? Čo v inscenácii nezískalo význam?

Čo je cieľom analýzy? Najskôr si v každom jednotlivom prípade treba bližšie určiť predmet. V zásade existujú tri **hlavné koncepty**, resp. ťažiská.

- *Analýzy orientované na proces* sa zaoberajú procesuálnymi aspektmi inscenácie a z hľadiska metodologickej orientácie a spôsobu kladenia otázok sú zamerané skôr sociálnovedecky, resp. kultúrnovedecky. V centre záujmu tu stojí proces vzniku inscenácie. Pri takýchto skúmaníach hrajú interview, sledovanie skúšky atď. dôležitejšiu úlohu než dešifrovanie znakov.
- *Analýzy orientované na produkt* spravidla vychádzajú z estetických otázok a pracujú so semiotickou terminológiou. Ich cieľom je, ako to naznačuje už ich pomenovanie, postihnúť inscenáciu ako hotový estetický produkt.
- *Analýzy orientované na udalosť* sa zaoberajú tým, ako sa odvíja predstavenie, interakciou medzi javiskom a hľadiskom a osobitne ich zaujíma podiel publika na divadelnom predstavení.

Samozrejme, že tu rozhodne nejde o vzájomne sa vylučujúce metodické postupy. Do výskumu možno integrovať aj všetky tri faktory, ale vo väčšine prípadov sa dá konštatovať jasný dôraz na niektorý z nich. Dôvody spočívajú predovšetkým vo vedeckej teórii.

Ak inscenáciu v prenesenom zmysle chápeme ako „text“, tak ako to zvyčajne robí semiotika (► 3.2.2), potom cieľ analýzy orientovanej na dielo alebo produkt spočíva v postihnutí určitých diskurzov analyzovanej inscenácie. Ide o obnaženie „metatextu inscenácie“, aby sme použili formuláciu Patricea Pavisa. Pod **metatextom** rozumieme implicitný komentár k [divadelnému] textu a z neho vyplývajúcu novú scénickú verziu alebo realizáciu:

Metatext nikde neexistuje ako hotový text; nachádza sa roztrúsený v rozhodnutiach, urobených v hereckom zobrazení, scénografii a rytme, ako aj vo výbere vzťahov medzi rozličnými systémami signifikantov. (Pavis, 1989, s. 21)

Keďže sám pojem metatextu nie je zvlášť diferencovaný, navrhol Pavis ešte ďalšie typologické rozlišovanie, a to medzi tromi **hlavnými typmi inscenácie**:

- **Autotextová** inscenácia. Ide jej o pochopenie mechanizmov dramatického textu a výstavby fabuly v jej „vnútornej logike“ bez toho, aby do inscenačného konceptu vtiahla aj faktory, ktoré ležia mimo textu. Do tejto kategórie Pavis ráta inscenácie, ktoré sa pokúšajú archeologicky rekonštruovať historické podmienky uvedenia. Najlepším a najextrémnejším príkladom takéhoto postupu v dejinách nemeckého divadla je divadlo Meiningenských (Balme, 1988, s. 59 – 68). Autotextové sú však aj inscenácie, „ktoré sa hermeticky sústredia na myšlienku alebo tézu režiséra a samy seba chápu ako úplne novú kreáciu s vlastnými estetickými princípmi.“ Do tejto kategórie spadajú symbolistické inscenácie prelomu 19. a 20. storočia, ale aj koncepty „zakladateľov réžie“ (ako Craig a Appia), „ktorí túžili po koherentnom a do seba uzavretom javiskovom univerze a ktorí svoje estetické rozhodnutia zhrnuli do dobre čitateľného, nekompromisného diskurzu inscenácie“ (Pavis, 1989, s. 24).
- **Ideotextová** inscenácia. Predstavuje protiklad voči autotextovému typu. Ideotextový koncept privileguje inscenovanie politického, sociálneho a predovšetkým psychologického podtextu. Ideotextové inscenácie sa v prvom rade zaoberajú klasickými textami a pokúšajú sa nastaviť sa na novú recepčnú situáciu svojho publika. Text drámy je prekrytý inscenačnou interpretáciou a „stráca pritom svoju textúru v prospech predpripravených názorov a diskurzov, ktoré ležia mimo neho.“ Tento typ inscenácie do popredia stavia hlavne „sprostredkovanie medzi sociálnymi kontextami – a to kontextom historicky vytvoreného textu a sociálnym kontextom textu recipovaného terajším konkrétnym publikom“ (1989, s. 24). Ideotextovým režijným štýlom sa vyznačovalo nemecké režisérske divadlo rokov šesťdesiatych a sedemdesiatych so svojou permanentnou snahou poukázať na „aktuálnosť klasika“.
- **Intertextová** inscenácia. Možno ju vnímať ako novú formu sprostredkovania medzi autotextualitou a ideologickými odkazmi ideotextovej inscenácie. Tento typ „relativizuje každú inscenáciu ako jednu spo-

medzi mnohých možností, zaraďuje ju do radu interpretácií a má sklon vymedzovať sa polemicky voči iným konceptom“ (1989, s. 25). Zatiaľ čo ideotextová inscenácia sa pokúša privilegovať osobitý, zväčša politicko-ideologický spôsob čítania, interpretácii intertextovej naopak ide o konfrontáciu s minulými inscenáciami. Tento referenčný vzťah sa potenciálne týka všetkých oblastí scénickej hry, no môže sa vzťahovať aj na prvky mimo javiska. Keď napríklad režisér Frank Castorf mníchovskú inscenáciu Goetheho hry *Torquato Tasso* (1991) začína scénou, ako jedna z hlavných ženských hereckých predstavieliek udiera kladivom na kameň, je to zjavný poukaz na Castorfovu povest' režiséra, ktorý „roztĺka klasikov“. V tejto inscenácii sa nájde aj množstvo narážok na iné uvedenia *Torquata Tassa*, napr. Petra Steina (Brémy 1969) alebo Clausa Peymanna (Bochum 1980).

Toto typologické rozlíšenie z viacerých dôvodov predstavuje dobrú teoretickú pomôcku. Jednak odráža historický vývoj inscenovania v 20. storočí: od autotextových inscenácií verných dielu cez ideotextové formy v duchu politického divadla až po súčasnú divadelnú prax, keď sa v zmysle konfrontácie s inscenačnou tradíciou daného diela do inscenačného konceptu integrujú intertextové narážky. A zároveň toto rozlíšenie poukazuje aj na skutočnosť, že tieto tri faktory sú s rozličným dôrazom prítomné v každej inscenácii.

4.2.2 Metódy a analytické kroky

Ako sa metodologicky a analyticky zmocniť inscenácie? Aké kroky treba podniknúť? V nasledujúcich riadkoch predstavíme a proti sebe postavíme dva najznámejšie modely inscenačnej analýzy nemeckej jazykovej oblasti. Sú to diela: Guido Hiss, *Divadelný pohľad* (1993) a Erika Fischer-Lichte, *Predstavenie ako text* (1983c), ako aj aplikácia a vysvetlenie tohto modelu v iných publikáciách menovanej autorky (1990; 1993b). U Hissa sa cesta k inscenačnej analýze začína traktovaním divadelného textu. Tento postup nazýva autor **transformačnou analýzou**: ide mu o rozkrytie interpretačných krokov od textu k inscenácii. Erika Fischer-Lichte pri svojom

postupe, ktorý nazýva **štruktúrnou analýzou**, začína voľbou rovín, na ktoré si rozdelila dielo: postava, dej, priestor atď. „Keď si zvolíme roviny rozčlenenia, môžeme začať s analýzou v ľubovoľnom bode inscenácie“ (Fischer-Lichte, 1990, s. 247). Pri štruktúrnej analýze treba najskôr vyzdvihnúť dva aspekty. Po prvé: divadelný text tvorí len jeden z možných východiskových bodov; v nijakom prípade nie je záväzným začiatkom inscenačnej analýzy. Po druhé: vynára sa otázka, čo tu znamená výraz „ľubovoľný“. V pozitívnom zmysle znamená flexibilitu, možnosť začať tvorbou dominant konkrétnej inscenácie.

Keď oba modely postavíme oproti sebe, môžeme na nich názorne ukázať rozdielnosť ich prístupov. Schéma vychádza z inscenácií, ktoré analyzovali sami autori týchto modelov. Treba si pritom uvedomiť nasledovné: hoci obe analýzy boli publikované v tom istom roku, inscenácie, ktorých sa týkajú – Goetheho *Torquato Tasso* (Hiss, 1993) a Shakespearov *Král Lear* (Fischer-Lichte, 1993b) – delí vyše dvadsať rokov. Aj ich estetiky sú od základu rozdielne. Nejde však o porovnanie inscenácií, ale krokov k ich analýze.

Transformačná analýza, ktorá sa začína interpretáciou divadelného textu, naráža pri inscenáciách, ktoré nie sú založené na textovej predlohe, na svoje hranice. To však platí aj pre takzvané inscenácie klasiky, ktoré pri tvorbe svojich dominant nevychádzajú z lingvistického znakového systému. Charakteristickými dielami tohto typu sú režijné práce Roberta Wilsona, ktorý do centra pozornosti nestavia textovú predlohu, a to ani vtedy, ak inscenuje Shakespeara. V takýchto prípadoch sa ako zmysluplná alternatíva ponúka model štruktúrnej analýzy Eriky Fischer-Lichte.

Modely analýzy inscenácie (1): činoherné divadlo	
transformačná analýza	štruktúrálna analýza
Torquato Tasso Činohra Brémy 1969 réžia: Peter Stein	Kráľ Lear Činohra Frankfurt 1990 réžia: Robert Wilson
1. Prípravné kroky a) dramaturgická analýza textu: určenie profilu inscenácie b) rozhodnutie: ťažiskom bude analýza postáv	1. Prípravné kroky a) formulovanie otázky na základe predchádzajúcich inscenácií R. Wilsona b) upozornenia na dramaturgické spracovanie c) rozhodnutie: ťažiskom bude priestor a postavy (izotopie)
2. Analýza inscenácie a) dramaturgická úprava b) analýza predohry c) podrobná analýza postáv	2. Analýza inscenácie a) členenie inscenácie: opis začiatku, nosných motívov atď. b) priestor c) postavy: kostýmy; gestika; réžia reči; triedenie do skupín
3. Výsledky a) diskusia o historickom a ideologickom kontexte inscenácie	3. Výsledky a) inscenácia ako prechodový rituál b) vnímanie času a priestoru c) línia v tradícii avantgardy d) inscenácia variuje tému zomierania namiesto toho, aby sa upísala nejakému konkrétnemu spôsobu čítania tragédie

Iným režisérom, ktorý pri inscenovaní klasikov takisto neuplatňuje filologické prístupy, je **Achim Freyer**. Estetické princípy, ktoré Freyer uplatnil vo svojej inscenácii drámy Georga Büchnera *Woyzeck* vo viedenskom Burgtheatri roku 1989, teoreticky reflektoval divadelný kritik C. Bernd Sucher:

Boh je mŕtvý – človek je slobodný

Freyerova grandiózna interpretácia Büchnerovho *Woyzecka* v Burgtheatri

Takto sme *Woyzecka* – fragment (samozrejme) Georga Büchnera ešte nikdy nevideli! Achim Freyer divákovi nepredostrel kriminálny príbeh a sociálnu drámu; spolu s dramaturgom Michaelom Eberthom zo všetkých verzií štyroch stupňov vzniku hry skomponoval verziu vlastnú, do ktorej prevzal mnohé, zväčša opomínané a v iných inscenáciách vynechané scény; celú hru natiahol na takmer tri hodiny – a pre divákov, ktorí počas pauzy alebo ešte pred ňou z divadla neodišli (druhé predstavenie), objavil „divadlo sveta“: *Woyzeck* ako moralita o „Jedermannovi“, v ktorej však už niet Boha ako útočiska ani ako nádeje. [...] [Režisér] nepracuje ako Hansgünther Heyme, javisko nepoužíva ako plagát ani ako katedru či nástenu. Preňho je javisko plátnom. Každý ťah štetcom, ktorý urobí, každá farba, ktorú si zvolí, každý citát, ktorý použije – Bosch a romantici – nasadí až po dôkladnom uvážení. To, čo mnohých rušilo, je zrejme tempo predstavenia. Gestá hercov sa tu vystavujú, akoby ležali pod lupou, akoby v časovom spomalení boli ešte aj predĺžené. Dokonca aj rečový prejav sa prekrúca. Ale pauzy medzi slovami, medzi jednotlivými slabikami, tie pauzy nie sú diery. Freyer ich nabíja napätím. Vyzýva nás, aby sme tomu, čo sa hovorí, načúvali akoby s ozvenou, aby sme ohmatávali vety, pokojne spytovali myšlienky, interpretovali, prijali alebo zamietli, použili alebo odhodili. [...] K reči Freyer vynachádza obrazy. Vidíme svet. Nie je to guľa. Na štvorholníkovom, asymetrickom, kolísavom ostrove v temnote čiernej noci sa stretávajú *Woyzeck*, Andreas, Mária, tambor, hajtman a doktor a znovu sa vzdalujú preč od seba. Na tomto ostrove neblažených, ktorým takéto bytie určil osud, však pre nich niet úniku, môžu len kráčať mimobežne popri sebe. Svet ako väzenie.

Režisér maľuje biedu v extrémnej pomalosti; choreografuje živý obraz s hercami – Corneliou Kempers (Mária), Elisabeth Orth (Margaréta a Doktor) a Heinzom Schubertom (Hajtman a chlapec remeselník), ktorí [...] všetci zachovávajú Büchnerov hessenský tón. Vzdáva sa realizmu a psychológii, ukazuje bábky, stroje, monštrá; hádže hercov na pomaľovanú drevenú plochu, farby, línie, škrvny – a premaľováva ich. Ale na rozdiel od Roberta Wilsona, u ktorého v jeho najnovších prácach začali byť obrazy a pohyby samoúčelné, ktorý teda už len telami ilustruje fragmenty textu, má Freyer myšlienkový, koncepčný cieľ: oslobodiť hru *Woyzeck* z inscenačnej úzkosti.

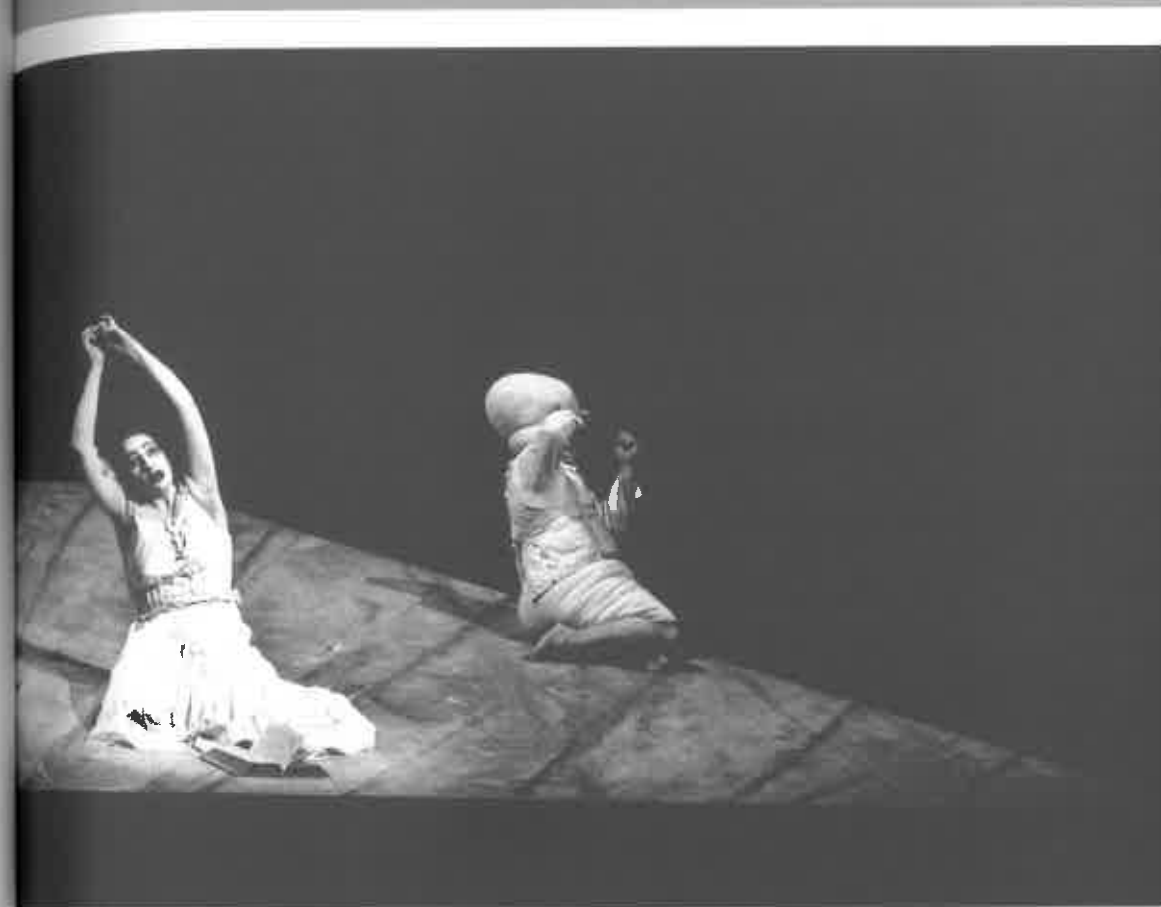
Süddeutsche Zeitung, 24. 4. 1989, č. 95, s. 10.

V prípade inscenácie *Woyzeck* režiséra Achima Freyera by pokus o divadelnovednú transformačnú analýzu, ktorá by vychádzala z dramatického textu a jeho vnútorného potenciálu, zrejme nevedol k zaujímavým analytickým otázkam. Ak by sme sa zaoberali rozsiahlym literárnovedným výskumom daného textu, získali by sme síce množstvo informácií: o Büchnerovi ako o sociálnokritickom autorovi alebo o formálnych a ob-

sahových problémoch hry – napríklad v zmysle otvorenej formy drámy či príkladu protoexpresionistickej hry; vtiahli by sme do úvah výskumy v oblasti komplikovanej vydavateľsko-kritickej praxe – napríklad o rozličných verziách hry – či o ideologických problémoch (Woyzeck ako proletárska postava); rešerše by nám poskytli veľa informácií o autorovi a diele, ale zrejme málo takých záchytných bodov, ktoré by mali zmysel s ohľadom na analýzu inscenácie.

Pri takomto type inscenácie sa ako produktívnejší model ukazuje štruktúrálna analýza podľa Fischer-Lichte. Z citovanej kritiky je zjavné, že Freyer, pôvodne scénograf, sa hry zmocnil prevažne cez farby a pohyb. Analýza postáv by sa preto musela zamerať v prvom rade na kostýmy a masku. Význam sa tu dá lepšie dešifrovať z interného prekódovania než z externých odkazov na dejinné či aktuálne ideotexty. Keby sme inscenáciu mali interpretovať podľa princípu externého prekódovania, museli by sme do úvah vtiahnuť aj iné Freyerove práce, napríklad jeho inscenáciu Ovídiových *Metamorfóz*, ktorú robil rok predtým vo viedenskom Burgtheatri. Alebo by sme museli obrazové prvky inscenácie skúmať v súvislostiach kunsthistorických. V tomto prípade ide o intertextové aspekty inscenácie. *Autor réžie* Freyer prepisuje *autora drámy* Büchnera svojim scénickým textom.

Inscenácia *Woyzeck* režiséra Achima Freyera však štruktúrálnu analýzu stavia pred zásadný problém, a tým je **koherencia**. Keďže koncepčným zámerom štruktúrálnej analýzy je dokázať sémantickú koherenciu rozličných znakových rovín a zahrnúť ju do interpretačných súvislostí, vyvstáva otázka: Ako postupovať pri analýze v prípade, keď je inscenácia založená na popieraní sémantickej koherencie, resp. na jej križovaní? Alebo keď sa inscenácia zameriava výlučne na zintenzívnenie toľko citovaného „vnímania“ u pozorovateľa/diváka? Posledný uvedený zámer platí hlavne pre hraničnú oblasť umenia performancie, hoci túto stratégiu uplatňujú aj mnohé iné smery súčasnej avantgardy. Vo Freyerovej inscenácii je divadelný text len jedným znakovým systémom z mnohých, a to bez toho, že by bol akokoľvek privilegovaný. Podobné otázky si čoraz častejšie kladú predovšetkým tí divadelní vedci, ktorí v reakcii na nové práce experimentálneho divadla po-citujú potrebu relativizovať prísne štrukturalistické sémantické koherencie.



2

Georg Büchner: *Woyzeck*. Réžia a scéna: Achim Freyer. Burgtheater Wien, 1989. Foto © Monika Rüttershaus.

Medzičasom sa analýza inscenácie stala pevnou súčasťou takmer každého študijného odboru divadelnej vedy. Otázka metódy je až na druhom mieste. Dôležité je hlavne to, aby sa študenti konfrontovali s inscenáciami analyticky a interpretačne; aby sa naučili pozorovať; aby niektoré inscenácie navštívili viackrát, aby si z nich robili priebežné poznámky a aby takto nadobudnutý materiál vedeli interpretačne vyhodnotiť. Divadelná veda medzičasom už tak pokročila, že o analýze inscenácie už nemusí diskutovať ako o trvalom metodologickom probléme. Opustila predstavu, že treba vypracovať čosi ako dokonalú „komplexnú analýzu“. Konceptie, ktoré boli doteraz vyvinuté, poskytujú zmysluplné smernice, pomocou ktorých je možné systematicky postihnúť a znázorniť významovú stavbu inscenácie.

4.3 Hudobné a tanečné divadlo

Predmetom divadelnej analýzy je aj hudobné a tanečné divadlo. Z hľadiska činoherného divadla sa tak ocitáme na neznámom, ak nie dokonca nepriateľskom teréne. Dnes sa už však čoraz väčšmi presadzuje presvedčenie, že aj hudobné a tanečné divadlo patria do „integrovanej“ divadelnej vedy, a tieto oblasti poskytujú koncepty a impulzy aj tým študentom divadelnej vedy, ktorí hlbokými znalosťami o hudbe nedisponujú. V nasledovnej časti načrtneme niekoľko priesečníkov, ktoré sa vzťahujú na už navrhnuté kategórie – autor, dielo, vzťah k divadlu, inscenácia. Ide tu o koncepty, ktoré sa pokúšajú traktovať diela hudobného a tanečného divadla analyticky; historické a teoretické aspekty musíme pre nedostatok miesta opomenúť.

4.3.1 Hudobné divadlo: prvky diela

Pri historickej analýze diel hudobného divadla sa v zásade stretávame s podobnými problémami a úlohami ako pri divadelnom texte, ibaže sám predmet je z dôvodu hudobných komponentov komplexnejší. Pre hudobné divadlo platí to isté rozlišovanie medzi písomne fixovaným

a inscenačne realizovaným dielom ako pre divadlo činoherné. Aj tu stoja v popredí rovnaké otázky: O akom diele hovoríme? Ako možno analyticky uchopiť vzťah diela (partitúra/libreto) a inscenácie? V nasledujúcich riadkoch budeme traktovať oba pojmy diela osobitne – na jednej strane sa pozrieme na analýzu hudobnodivadelných diel v historickom kontexte podľa partitúry a libreta, a na strane druhej sa zameriame na inscenačnú analýzu.

Čo treba v hudobnom divadle rozumieť pod **pojmom dielo**? Ako vždy pri divadle, aj tu sa písomne fixovaný konštrukt javí ako labilný. Text, ktorý máme k dispozícii, je často len náhodným produktom dobových žánrových predpisov, autorských zmien, normatívnych estetických predstáv a tlakov zo strany dobového divadla. Zmienené faktory – žáner, funkcia autora, hudobná dramaturgia atď. – sa ocitajú vo vzájomných úzkych vzťahoch. Ak dielo skúmame historicky, musíme zohľadniť vzájomné väzby týchto faktorov a identifikovať ich premeny. Podobne ako v činohernom divadle, aj tu treba pri analýze dbať na divadelné podmienky doby, v ktorej dielo vzniklo. Teoreticky by divadelnovedná analýza mohla vychádzať z hociktorého bodu, hoci musíme konštatovať, že jasne uprednostňuje hudobnodramaturgické alebo scénické otázky. V nasledujúcich riadkoch predstavíme niektoré z nich.

V oblasti hudobného divadla sa osobitná váha pripisuje otázkam z oblasti dejín **žánrov** a estetiky, pretože žánrové konvencie opery determinujú určité roviny významov. V rámci žánrov ako opera seria, opera buffa, tragédie lyrique, komická opera atď. (► s. 21) vznikli konvencie, ktoré určovali *estetické prvky diela*. K tomu ešte treba prirátať „subalterné“ žánre ako opereta a muzikál, ktoré takisto patria do oblasti hudobného divadla a vyvinuli si vlastné konvencie v oblasti dramaturgie a divadelnej estetiky.

Pri každej forme analýzy je potrebné analyzované dielo najskôr kontextualizovať časovo a žánrovo. Pre skúmanie žánru z hľadiska divadelnej vedy je dôležité uvedomiť si vzájomnú prepletenosť **dramaturgických konvencií** a podmienok divadelnej tvorby. Ich vzájomný vzťah možno asi najlepšie ozrejmiť na príklade žánru nazývaného grand opéra. Žán-