

## ZÁKLADY DIVADELNEJ VEDY

### 3. Teória divadla

Čo je to teória divadla? Na otázku, ako **definovať** teórie divadla alebo ako určiť diferencované kritériá teoretickej reflexie o divadle v porovnaní s inými formami diskurzu, nie je možné nájsť uspokojivú odpoveď. Ako sa to už často konštatovalo, z hľadiska etymologického sú pojmy *theatron* (divadlo) a *theoria* (teória) príbuzné. Oba pochádzajú z gréckeho slova *theôria*, ktoré má dva zásadne odlišné významy: na jednej strane ako „slávnostná, podívaná, slávnosť, podívanie, hra určená na divanie“, a na druhej strane ako „duchovné nazeranie, sledovanie, pozorovanie, skúmanie, uvažovanie“ (Rausch, 1982, s. 9). Takže už aj vo východiskovom starogréckom slove sa aspoň asociatívne spájali obe oblasti: predvádzanie (ako slávnosť) a abstraktné myslenie, resp. nazeranie.

Pojem „teória divadla“, resp. „divadelná teória“ možno s Marvinom Carlsonom definovať ako „názory o všeobecných princípoch týkajúcich sa metód, cieľov, funkcií a vlastností tohto umeleckého druhu“ (2006, s. 7). Tieto tvrdenia zväčša nie sú komplexné ani všeobjímajúce, ako na to ďalej upozorňuje Carlson, ale majú naopak nevyhnutne selektívny charakter, t. j. zaoberajú sa len niektorými aspektami divadla. Formulujú ich predstavitelia najrozličnejších smerov myslenia, umenia a disciplín, napr. filozofie, teológie, rétoriky, maliarstva, básnického umenia a podobne. Navyše rozličné teoretické tvrdenia majú aj rozličné ciele vzhľadom na to, „čo divadlo je, bolo alebo by malo byť“ (ibid., s. 7). Teória divadla teda zahŕňa tri **časové dimenzie**: divadlo v minulosti, súčasnosti a budúcnosti. V tomto zmysle sa k nej viažu aj tri **funkcie**: súčasné aktuálne teórie sa zväčša začleňujú do oblasti estetiky a divadlo traktujú často z hľadiska jeho vzťahu k iným umeniam. Teoretické state o divadle minulosti slúžia na programovú instrumentalizáciu divadelných epoch a ideí. Divadelná programatika – rozvíjanie ideí o tom, čo by divadlo mohlo alebo malo byť, tvorí dôležitú časť teórie divadla hlavne od polovice 18. storočia.

Na základe tejto potenciálnej viacvrstvovosti fenoménu divadla treba teda zvyčajnú definíciu teórie ako „náuky o všeobecných pojmoch, princípoch a zákonoch určitej oblasti umenia“ podľa tradičného nemeckého slovníka Duden rozšíriť. Teória divadla z perspektívy divadelnej vedy zahŕňa jednak dejiny teoretickej reflexie o divadle, a jednak zohľadňuje aj tvorbu modelov pre súčasné divadlo. Z tejto **dvojitej perspektívy** môže v ideálnom prípade vyplývať vzájomný tvorivý vzťah medzi historickým náhľadom na už existujúce teoretické východiská a ich súčasným preverovaním. Nasledujúca kapitola sa pokúša zohľadniť túto dvojitú perspektívu. V prvej časti venovanej dejinám teórií predstavíme a zosumarizujeme základné línie teoretickej diskusie v štyroch oblastiach. V druhej časti, kde sa zaoberáme formovaním divadelnovedných teórií, predstavíme teoretické modely, ktoré vznikli na pôde divadelnej vedy.

### 3.1 Dejiny teórií

Pod dejiny teórií možno zahrnúť tie vysvetľujúce modely, ktoré vznikli v určitých epochách dejín divadla a pokúšali sa vysvetliť, normatívne určiť alebo naopak vyvrátiť fenomén divadla alebo jeho určité aspekty. Za bod zrodu teórie divadla sa tradične pokladá **Aristotelova Poetika** (cca 330 p. n. l.). Tento názor však platí len v obmedzenom zmysle, lebo *Poetika* síce obsahuje mimovoľné úvahy o divadle v širokom zmysle, ale v podstate sa takmer výlučne zaoberá len stvárnením dramatického deja, teda aspektmi dramaturgie. Vizualne prvky divadla zahŕňa Aristoteles pod pojem **opsis**, ktorý sa dnes prekladá ako predstavenie, to, čo je viditeľné a vystavené pohľadu, scénické predvedenie. Hovorí o nich v 6. kapitole, pričom ich pokladá za „najmenej umeleckú časť“ tragédie: „Lebo účinok tragédie je možný aj bez predvedenia a bez hercov, a okrem toho na scénické predvedenie má väčší vplyv umenie režisérovo ako umenie básnikovo.“ (1980, s. 22) Tento zničujúci súd o *opsis* ukončil pre divadelnú teóriu možnosť zaoberať sa otázkami vizuálnych okolností vnímania v divadle. Fokus na rovinu dramaturgie znamená, že z otázok a kategórií, ktoré razil Aristoteles, sa teória divadla v dnešnom zmysle dá odvodzovať len čiastočne. Napriek tomu však Aristotelova *Poetika* implicitne alebo

explicitne nastoľuje základné pojmy, resp. témy, ktoré sa s rozdielnym akcentom pertraktovali a rozširovali v nasledujúcich storočiach:

- mimesis
- poiesis
- katharsis
- aisthesis.

Na centrálnu kategóriu divadelnej teórie bola povýšená *mimesis*, napodobňovanie a reprezentácia. Ide pritom o pojem z antickej teórie umenia a básnického umenia, ktorý je veľmi komplexný a zároveň protirečivý. Pod pojem *poiesis* možno zahrnúť poetologickú tradíciu diskurzu. Otázky dramaturgie a stvárnenia roviny deja v divadle, ktoré s týmto pojmom súvisia, patria do oblasti literárnej teórie, a preto sa zväčša nepokladajú za skutočný problém teórie divadla. Pojem *katharsis* odkazuje na dlhú tradíciu uvažovania o pôsobení divadla. Hoci Aristoteles ho definuje relatívne úzko, predsa je to v dejinách divadla centrálny pojem, pretože slúži na opis divadelnej teórie účinku. Štvrtý pojem, *aisthesis*, ktorý je takisto zakotvený v antickej filozofii, sa týka roviny vnímania a zmyslových dojmov vo všeobecnosti (porovnaj Aristoteles, *Metafyzika*, 980a22), a až v druhej línii vývoja divadelnej estetiky v užšom zmysle. Diskusii o teórii herectva, resp. reprezentácie vo všetkých divadelných formách (vrátane tanečného a hudobného divadla), ktorá má v teórii divadla takisto centrálnu postavenie, sa budeme venovať v kapitole o hereckom umení (► kap. 6).

#### 3.1.1 Mimesis

Mimesis<sup>10</sup> je jedným z centrálnych pojmov antickej receptívnej estetiky a zahŕňa všetky umenia, nielen divadlo. V antickej teórii divadla sa pojmom *mimetický*, teda napodobujúci, označuje zvláštny vzťah fenoménov

10 Kvôli jednotnej podobe všetkých Aristotelových pojmov používame tento archaický tvar slova, i keď novšie jazykové príručky už uvádzajú modernú podobu slova *mimézis*.

zobrazených na javisku voči skutočnosti. Takmer všetko, čo je na javisku, sa riadi týmto zvláštnym estetickým modom **napodobňovania**. Napodobňuje sa na úrovni dramaturgie, teda príbeh, ktorý sa hrá; mimetická je aj činnosť herca, ktorý pomocou pohybu a reči napodobňuje postavu. Pri mimesis možno rozlíšiť dve základné interpretácie a hodnotenia: platónske a aristotelovské.

Systematická reflexia pojmu mimesis vo vzťahu k umeniam sa začína v 3. a 5. knihe **Platónovho** spisu *Štát*. Pôvod slova mimesis sa vzťahuje pravdepodobne k slovu *mimos*, a tým sa tesne viaže na divadelné udalosti. Pre Platóna však mimesis predstavuje predovšetkým ontologický a gnozeologický problém, a až v druhom rade aspekt ovplyvňujúci umeleckú tvorbu. Podľa neho akýkoľvek druh umeleckého napodobňovania zobrazovanú skutočnosť falšuje, pretože napodobuje nie veci samotné, ale len naše predstavy o nich. U Platóna obsahuje tento pojem ešte ďalšiu asociáciu, ktorá bezprostredne prechádza do diskusie o problémoch účinku: „Pojmu mimesis [u Platóna] sa prisudzuje schopnosť podprahového, takmer epidemického rozširovania; a tak je na ňu ako na patrične nebezpečnú vec hneď uvalená teoretická karanténa“ (Gebauer, 1993, s. 335) (► kap. 3.1.3).

Platón používa pojem mimesis na to, aby umenia, a predovšetkým umenia javiskové, usvedčil z nepravdy a falšovania skutočnosti. Platónom sa implicitne začína diskusia o ontologickom statuse postáv, dejov a predmetov zobrazených na javisku. Napodobeným znakom na javisku sa prisudzuje osobitý status, ktorý má rozličné označenia, raz ako „fiktívny“, inokedy ako „akoby“. Zatiaľ čo fiktívny status zobrazených udalostí sa javí ako relatívne bezproblémový, naopak fikcionalita postáv, predmetov a priestorov, ktoré v divadle reálne existujú, poskytuje dôvod k diskusiám a špekuláciám. Od Platóna sa teda traduje debata o divadle ako o mieste podvodov, **klamu**, lži, skresľovania, čo v západných kultúrach v niektorých dobách viedlo k nepriateľskému postojovi voči divadlu (► kap. 3.1.3). V súvislosti s novými médiami a diskusiou o pojmoch ako simulácia, teatralita a virtualita, ktorú tieto médiá vyvolali, je platónsky základný postoj dodnes relevantný (► kap. 3.2.5).

Najdôležitejšiu protichodnú pozíciu voči Platónovi v antike predstavuje **Aristoteles**, ktorý vzťah medzi nápodobou a predobrazom nevidí až tak problematcky, a to ani v gnozeologickom zmysle, ani z hľadiska estetického účinku. Vo svojej *Poetike* kladie Aristoteles osobitný dôraz na rečové napodobňovanie a to je aj téma, na ktorej sa takmer výlučne zakladá význam tohto spisu pre teóriu drámy. U Aristotela mimesis zahŕňa tri oblasti: prostriedky, spôsob a predmety napodobňovania. Prostriedky napodobňovania sú melodika, rytmus alebo reč; spôsob je dramatický alebo epický; predmety sú mýtus (dej) a postavy. Tieto kategórie sa v 6. a 12. kapitole *Poetiky* ďalej diferencujú, keď sa Aristoteles zaoberá osobitne tragédiou. V nasledujúcej schéme sa pojmy tragédie prenášajú na divadlo vo všeobecnosti:

mimesis (= napodobňovanie)		
↓	↓	↓
prostriedky	predmety	spôsob
rytmus reč (jazyk) melódia	ľudia deje	naratívny (diegesis) predvádzajúci (mimesis)

Aristoteles s pojmom mimesis narába afirmatívne a ako dôvod uvádza, že mimesis je výrazom vrodeneho **puhu človeka k napodobňovaniu**: „... jednak je ľuďom už od detstva vrodené napodobňovanie (a človek sa od ostatných živočíchov líši práve tým, že má najväčšiu schopnosť napodobňovať a že jeho prvé učenie je napodobňovaním), jednak všetci ľudia majú z napodobňovania radosť.“ (1980, s. 17) Umelecké napodobňovanie je teda aj tak prirodzené, a preto v žiadnom prípade nie je nebezpečné. Tým Aristoteles pomenoval antropologický komponent pojmu mimesis, ktorý si pre divadelnú teóriu dodnes zachoval príťažlivosť.

Mimesis v zmysle základného ľudského puhu sa neobmedzuje len na podmienky vnímania v rámci divadla, a preto má u Aristotela aj ďalšie konotácie. Aristoteles pre básnické umenie odmieta ideu jednoduchej kópie alebo nápodoby skutočnosti a nahrádza ju tvorivým zobrazením až idealizáciou (porovnaj hlavne 15. kapitolu *Poetiky*). Tým sa mimesis a umelecký tvorivý proces stávajú synonymami. V zmysle aristotelov-

skej prírodnej filozofie je táto rovnica odôvodnená v samotnej **prírode**, pretože príroda sa nachádza v neustálom procese smerovania k čoraz dokonalejším formám.

Pomer medzi prírodou a mimesis patrí k najkontroverzným a najdiskutovanejším tézám *Poetiky* a každá epocha si ho definovala nanovo. To isté platí aj pre pojem *pravdepodobnosť*, ktorej sa podľa Aristotela má napodobňujúce umenie držať predovšetkým: „... nie je úlohou básnika rozprávať o tom, čo sa stalo, ale o tom, čo by sa mohlo stať, a to podľa **pravdepodobnosti** alebo nevyhnutnosti.“ (1980, s. 24) Z toho pre básnické umenie vyplýva jeho základná „filozofická“ tendencia, a to uprednostňovanie všeobecného pred zvláštnym, možného pred faktickým.

Pejoratívna, ako aj afirmatívna interpretácia pojmu mimesis u Platóna a Aristotela dodnes tvorí najdôležitejší diskurzívny rámec divadelnej teórie. Obe tieto interpretácie sa vzájomne nevyklúčujú, ale skôr sa nachádzajú v premenlivom vzájomnom vzťahu, ako konštatuje aj Hans Thies Lehmann:

Tak voči „dobrému“ umeniu napodobňovania, ktoré poskytuje totožný obraz reality, stojí „zlé“ umenie napodobňovania, ktoré poskytuje obraz klamlivý, a určenie jedného nevyhnutne vždy znova odkazuje na to druhé. V oboch prípadoch je mimesis poznačená dvojsmyselnou štruktúrou repetície, či už sa viaže na dobré a pekné stránky kopírovanej predlohy alebo sa už vôbec prostredníctvom napodobenia dostáva do blízkosti šialenstva a nezodpovednej hry. (1991, s. 156)

Ďalšia literatúra: Koller, 1954; Lehmann, 1991, s. 146 – 157; Gebauer a Wulf, 1992.

Teórie mimesis v najširšom zmysle sa síce rozlične modifikovali, no až do konca 19. storočia nemali skutočných oponentov. Až v 20. storočí sa formulovali teórie, ktoré predstavili možnosť antimimetického divadla ako formy, ktorá sa nerealizuje primárne v mode „akoby“, „akože“.

teda fikcie. Pod tieto smery možno zaradiť všetky teórie vzťahujúce sa na **ritualizáciu divadla**. Počínajúc nemeckým divadelným reformátorom Georgom Fuchsom a jeho manifestom *Die Schaubühne der Zukunft* (*Javisko budúcnosti*, 1905), cez dielo Antonina Artauda až po radikálne experimenty viedenských akcionistov ako Hermann Nitsch je základom týchto pokusov tendencia vytvoriť divadelný zážitok (zväčša ritualizovaný), ktorý sa odlišuje od čisto fikcionalizovanej realizácie javiskového deja. Požiadavka Antonina Artauda vytvoriť divadlo mimo reprezentácie zodpovedá túžbe zrušiť mimetický modus zobrazovania a vnímania a nahradiť ho bezprostrednou skúsenosťou.

Ďalšia literatúra: Derrida, 1976; Lazarowicz/Balme, 1991, s. 649 – 680; Fischer-Lichte, 1997.

### 3.1.2 Poiesis (teória drámy)

Európska teória divadla je kvantitatívne a zrejme aj kvalitatívne prevažne v znamení **poetologických** diskusií, t. j. úvah o určení zobrazeného deja. Keďže v nich ide hlavne o otázky obsahových a formálnych rovín drám a dramaturgie, argumentovalo sa, že teória divadla v úzkom slova zmysle existuje až od 20. storočia a že dovtedajší diskurz sa v podstate týkal **teórie drámy** (Pavis, 2004, s. 412). Hoci tento názor má oprávnenie, predsa treba konštatovať, že z historického hľadiska formovanie teórie vykazuje silný dôraz na drámu, teda na rovinu textu. Do veľkej miery majú na tom podiel parametre definície, ako ich inicioval Aristoteles.

Podľa antickej náuky o básnickom umení sa tvorba jazykovo-textovej roviny realizuje dvoma spôsobmi: *mimetickým* alebo *diegetickým*. **Diegesis** podľa Platóna označuje vyrozprávaný príbeh na rozdiel od predvedeného konania. Ak je diegesis modom jednoduchého epického rozprávania alebo recitácie, ktorá slúži prezentácii mytologických príbehov a ktorú je preto Platón ochotný strpieť, potom mimesis predpokladá prispôsobenie si jazyka hercom. V aristotelovskej interpretácii stoja diegesis a mimetická dráma proti sebe ako dva rečové výrazy, ktoré sa vzájomne

vyklúčujú. Tieto teoretické postuláty sa však v dejinách divadla a drámy často prekračovali v podobe rozličných zmiešaných foriem, takže „ideálna forma“ drámy – text, ktorý pozostáva len z dialógov – tvorí skôr len výnimku z pravidla. Pojem diegesis sa medzičasom začal používať vo filmovej vede a umenovede, ako aj v štrukturalisticko-semiotickej teórii divadla a drámy, kde označuje všeobecne rovinu **konania** v umeleckých formách, teda aj v divadle.

Ťažisko *Poetiky* tvorí analýza dramatického **deja**, ktorý Aristoteles definuje ako mýtus, ako napodobenie a usporiadanie príbehu z gréckej mytológie. V kapitole 14 píše: „... treba, aby dej bol bez toho, žeby sa dial pred očami, tak usporiadaný, aby ten, kto počúva, ako sa udalosti odohrávajú, aj trpel, aj prejavoval súcitu už zo samého deja...“ (1980, s. 28). Prostriedky dramatického zobrazenia rozdeľuje Aristoteles do dvoch základných kategórií, ktoré boli neskôr nazvané kvalitatívnymi a kvantitatívnymi časťami tragédie. Kvalitatívne časti sa vzťahujú na prostriedky divadelného zobrazenia všeobecne, kvantitatívne na tie časti, na ktoré sa člení predstavenie, resp. dramatický dej.

prostriedky dramatického zobrazenia	
↓	↓
<b>kvalitatívne</b>	<b>kvantitatívne</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• dej (mýtus)</li> <li>• postavy</li> <li>• vedenie myšlienky</li> <li>• jazyk</li> <li>• melodika</li> <li>• inscenovanie (opsis)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• prológ</li> <li>• epizóda</li> <li>• exodos</li> <li>• parodos alebo stasimon</li> </ul>

Spis *Poetika* je koncipovaný ako **katalóg noriem**, ktoré Aristoteles vypracoval na základe v tom čase existujúcich gréckych drám. V neskoršej interpretácii a ďalšom rozvíjaní aristotelovskej poetiky od renesancie až po 19. storočie sa postupovalo naopak: indukčná metóda sa premenila na normatívnu. Takzvané **neo-aristotelovské poetiky**, ktorých sa od čias renesancie objavilo veľké množstvo, sa zväčša držia určitých formálnych charakteristík dramatickej formy, ako ich definoval Aristoteles. V po-

rovnání s ostatnými literárnymi druhmi (ako napr. epika alebo lyrika) sú to tieto:

- primát uzavretého deja
- rozpoznateľné postavy
- viazaná reč
- oddelenie žánrov tragédie a komédie s jednoznačným uprednostnením tragédie.

Úvahy o **primáte deja**, teda o komponentoch štruktúry deja, sú v *Poetike* rozvinuté najdôkladnejšie. Uzavretému dramatickému, resp. tragickému deju nesmie podľa Aristotela chýbať nijaká epizóda, pretože chýbanie časti príbehu by viedlo k zrúteniu celej dejovej konštrukcie. Z postulátu husto komponovanej stavby deja vyplývajú známe, takzvané **aristotelovské jednoty**: deja, času a miesta. Sám Aristoteles výslovne trval len na jednote deja; jednota času je určená skôr len mimovoľne ako maximálne 24 hodín (obehom Slnka), zatiaľ čo jednota miesta je normou, ktorú postavila až renesancia.

Všetky ďalšie teórie drámy po Aristotelovi preberajú najskôr jeho kritériá definované v *Poetike*. To znamená, že sa zaoberajú formovaním postáv v čase a priestore. Väčšina teórií drámy tieto komponenty variuje s rozličnými dôrazmi. Napríklad aristotelovská požiadavka rozpoznateľnosti postáv viedla k vysoko komplexným diskusiám o ich koncepcii. Z perspektívy teórie drámy badať v 18. storočí výrazný posun, a to od dôrazu na dej k dôrazu na **postavy**. Dôvodom toho posunu bola predovšetkým premena obrazu človeka. Rozpoznateľné postavy v dráme úzko súvisia aj s chápaním reči, pretože komplexnosť dramatických postáv sa do veľkej miery sprostredkúva len ich diferencovaným jazykovým prejavom.

V 20. storočí bola aristotelovská teória drámy spochybnená z dvoch strán. Jednak **teóriou Bertolta Brechta**, ktorý sa svojou koncepciou **epického divadla** obracal predovšetkým proti normatívnym teóriám drámy. Brecht proti dramatickej, na dialógoch postavenej mimetickej dráme postavil epický model. Formálne ide v protiklade epické verzus dramatické o presun dôrazu z uzavretých dejových modelov k otvoreným. Výrazové

prostriedky, ktoré žiada Brecht, výslovne zahŕňajú rozprávačské techniky. Epizáciu a lyrizáciu drámy v 20. storočí teoreticky aj historicky analyzoval Peter Szondi (1969).

Druhú protichodnú pozíciu predstavujú **antidiegetické** tendencie v najširšom zmysle. Antidiegesis<sup>11</sup> znamená buď spochybňovanie primátu drámy v divadle – napríklad u Antonina Artauda, ktorý sformuloval novú hierarchiu divadelných prostriedkov bez toho, že by bol diegetické komponenty celkom vylúčil. Môže to však znamenať aj to, že divadlo sa úplne vzdá diegesis, teda deja akéhokoľvek typu. Antidiegesis v tejto radikálnej podobe sa nachádza v diskurzoch a experimentoch, ktoré sú silno ovplyvnené výtvarným umením, ako napríklad teórie Oskara Schlemmera, happeningy, performancie atď. (► kap. 9.3).

Dnes sa už viac-menej upustilo od formulovania teórií na rovine dramatickej, resp. diegetickej. V divadelnovednom diskurze sa pojmy dráma alebo divadelná hra čoraz častejšie nahrádzajú termínom *divadelný text*, ktorý označuje textovú predlohu uvedenia. Divadelný text si už nesmie robiť nárok na dominantné postavenie. Medzičasom sa etabloval pojem „**postdramatické**“ divadlo (► kap. 4.1).

### 3.1.3 Katharsis (katarzia, teórie účinku)

Pod pojmom katarzia rozumieme diskusiu o účinku divadla na diváka, ktorá sa vedie už od antiky. Pojem katarzia má teda obsiahnuť viac než len to, čo pod ním rozumel Aristoteles. Ako je známe, Aristoteles v *Poetike* definoval katarzné pôsobenie tragédie ako vyvolávanie afektov *phobos* a *eleos* (dvojica týchto pojmov sa prekladá rôzne, ako **súcit** a **strach** alebo bázeň a strach) u divákov. Aristoteles používa tento pojem v lekárskom zmysle ako očistenie od nahromadených, a preto nebezpečných vášní.

<sup>11</sup> Kvôli jednotnej podobe všetkých Aristotelových pojmov používame tento archaický tvar slova, i keď novšie jazykové príručky už uvádzajú modernú podobu slova *antidiegézis*.

Sledovanie tragického deja podľa neho u diváka spôsobuje psychodynamický proces uvoľnenia od týchto afektov.

Rozličné **preklady** tejto pojmovej dvojice odkazujú na zásadné zmeny paradigmy. Pôvodná idea uvoľnenia afektov u Aristotela sa v priebehu množstva ďalších interpretácií jeho spisu čoraz väčšmi reinterpretovala v zmysle mravnej očisty. Aristotelovské chápanie divadla je síce viazané na mravno-náboženské predstavy do tej miery, že zobrazený dej má brať ohľad na mravné cítenie divákov, no v *Poetike* sa nikde priamo nespomína, že diváci by si mali z javiskového deja zobrať mravné ponaučenie. Až s Horáciovou požiadavkou pobaviť a byť prospešný (*aut prodesse aut delectare*), ktorú formuloval v diele *O umení básnickom* (*De arte poetica*), sa predstava, že umenie by malo spájať príjemné s užitočným, stáva pevnou súčasťou teórie drámy a divadla. Nemecký osvietený vzdelanec Gotthold Ephraim Lessing v 75. liste svojej *Hamburskej dramaturgie* interpretoval dvojicu pojmov *phobos* a *eleos* ako *strach* (namiesto *hrôza*) a *súcit* (namiesto *bedákanie*). Presadil tak predstavu o tom, že afekty, ktoré vznikajú v divadle, treba chápať v rovine mravno-etickej. Na túto „chybnú“ prekladateľskú tradíciu upozornil až v 20. storočí klasický filológ Wolfgang Schadewaldt, ktorý vyslovil požiadavku, aby sa pojem katarzia začal znovu chápať v zmysle lekársko-očistnom, ako to bolo u Aristotela. Dlhotrvajúca diskusia o škodlivých účinkoch divadla sa datuje od Platóna. Tradícia kresťanského **nepriateľstva voči divadlu** sa začína už v neskorej antike a spája platónsku teóriu poznania so špecificky kresťanskou doktrínou. Tak už raní odporcovia divadla Tertullianus a sv. Augustín poukazujú na nespojitelnosť kresťanskej umiernenosti s „mohutnými otrasmi citov“, ktoré vyvoláva divadlo. Tieto pozície, ktoré sa rozvinuli v epoche raného kresťanstva, sa znova objavili a zostrili v renesancii a reformácii. V období medzi rokmi 1550 a 1700 vzniklo obrovské množstvo pamfletov a spisov proti divadlu, ktoré niekedy formulovali aj vlastné divadelnoteoretické myšlienky. Tak napríklad niektorí autori vypracovali jemné rozdiely medzi rozličnými rovinami fikcie a začali uvažovať o vzťahu herca a jeho roly. Protidivadelné spisy tvoria samostatný teoretický diskurz, ktorý zahŕňa všetky oblasti teórie divadla, aspekty teórie drámy a herectva, ako aj otázky mimesis a katarzie (► Barish, 1981; Lazarowicz/Balme, 1991).

Diskusia o estetike účinku rozhodujúcim spôsobom určuje divadelnú teóriu **raného osvietenstva**, ktorá po celé 18. storočie viedla legitimizačný boj proti pozíciám odsudzujúcim divadlo. Rovnako nepriatelia, ako aj zástancovia divadla pochádzali z meštianskych vrstiev. Osvietenski obrancovia a reformátori divadla trvali na tom, že zmysel divadla spočíva v jeho umravňujúcom účinku. Johann Christoph **Gottsched** napríklad definoval trýchlohru ako „poučnú morálnu báseň“. Intenzívna recepcia Aristotelovej *Poetiky* v 18. storočí sa čoraz silnejšie niesla v znamení reлектúry, teda nového čítania pasáží o estetickom účinku, ktoré bolo potrebné do veľkej miery vysvetliť a interpretovať. Pojem katarzia nanovo definoval Lessing, a to ako morálne očistenie. Mravné udomácnenie katarzie sa však nezaobišlo bez rozporov. Ak osvietenci vysvetľovali účinok katarzie v zmysle „premeny vášne v cnosti“ (Lessing), Rousseau vo svojom *Lettre à d'Alembert (List d'Alembertovi, 1758)*<sup>12</sup> bol voči tejto koncepcii skeptický: „Jediný prostriedok, ako nanovo interpretovať vášne, je rozum, ale už som povedal, že rozum by v divadle nemal nijaký účinok“ (1979, s. 335).

Približne v polovici 18. storočia sa debata o katarzii v zmysle mravnomo-  
-morálnom zmenila na otázku estetickú a jej ústredným pojmom sa stala **identifikácia**. Predpokladom každého katarzného účinku je, aby sa divák identifikoval s postavami predstavenými na javisku. Aristotelovské pojmy – katarzia, hrôza, des, resp. strach a súciti – sa postupne stávajú súčasťami komplexného identifikačného modelu, ktorý sa musí prispôbiť aj historicky rozličným estetickým stratégiám textov a spôsobov hrania.

Od polovice 18. storočia teória chápe identifikáciu v divadle ako psychodynamický proces, ktorý ďaleko presahuje estetický odstup. Tento proces spustil okrem iných Lessing svojou reinterpretáciou aristotelovskej nauky o katarzii. V 75. liste svojej *Hamburskej dramaturgie* interpretuje katarziu ako „súciť, ktorý vzťahujeme sami na seba“.

12 V českom preklade pozri ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dopis d'Alembertovi*. Prel. Zdeněk Bartoš. Praha: KANT, 2008. ISBN 978-80-86970-83-7.

„... je to bázeň, ktorá prýšti z našej podobnosti s trpiacou osobou; je to bázeň pred tým, že nešťastie, čo zavislo nad touto osobou, môže postihnúť i nás; je to bázeň pred tým, že i my sa môžeme stať hodnými polutovania. Slovom: táto bázeň je súciti týkajúci sa nás samých.“ (1980, s. 248)

Tým je definovaný model, ktorý Hans Robert Jauss nazýva „sympatickým modelom identifikácie“ (1977, s. 214). Tento model od 18. až do 20. storočia určoval platný vzorec interakcie realisticko-psychologickej drámy a divadla.

Pôžitok z divadla a v divadle sa až do divadelnej moderny odvodzoval z identifikácie. Až s formulovaním politickej teórie divadla a kultúrnokritickej estetiky sa požiadavka identifikácie stala vážnym terčom kritiky. Teória a prax politického divadla oscilujú medzi maximálnou účasťou publika na dianí na javisku na jednej až po odstup na druhej strane. Prvý princíp sa ukazuje napríklad v štátom propagovaných divadelných formách, ktorých zámerom je dosiahnuť identifikáciu diváka so štátnou ideou, a to tak, že sa ruší jasné oddelenie diváka a herca. Najznámejším príkladom boli masovo organizované divadelné predstavenia v Sovietskom zväze 20. rokov 20. storočia, napríklad reinscenovanie dobytia petrohradského Zimného paláca roku 1917. Do tejto kategórie patrilo aj nemecké hnutie *thingspielu*, veľkých ľudových zhromaždení, ktoré iniciovali národní socialisti. Najvplyvnejšia **antiidentifikačná divadelná teória** pochádza od Bertolta Brechta; on sám ju nazýva „nearistotelovskou“ divadelnou formou. Namiesto vcítenia má u diváka nastúpiť recepcný postoj založený na pozorovaní z odstupu. Takýto kritický postoj však nemožno realizovať len jednoduchou „zmenou myslenia“ zo strany diváka, ale ruka v ruku s ním sa musí realizovať radikálna premena všetkých zásadných dramaturgických a scénických prostriedkov. Schému tohto reformného programu recepcnej estetiky znázornil Brecht takto:

dramatická forma divadla	epická forma divadla
konanie	rozprávanie
zaťahuje diváka do javiskovej akcie	robí z diváka pozorovateľa
spotrebuje jeho aktivitu	prebúdzá jeho aktivitu
umožní mu city	núti ho k rozhodnutiam
diváka presadí do niečoho	divák je postavený zoči-voči niečomu
sugescia	argument
divák stojí uprostred, spoluprežíva	divák stojí oproti, pozoruje
predpokladá sa človek ako známy	človek je predmetom výskumu
pocit	ratio

Brecht (1957, s. 19 – 20)

### 3.1.4 Aisthesis (zmyslové vnímanie)

Pojmom aisthesis (= zmyslové vnímanie) sa označuje „náuka o zmyslových vnemoch“ (Grassi, 1980, s. 25). Na rozdiel od „estetiky“ ako derivátu tohto pojmu, treba aisthesis chápať hodnotovo neutrálne. Estetika sa vďaka A. G. Baumgartenovi v 18. storočí stala samostatnou filozofickou disciplínou. Baumgarten pod estetiku zahrnul „teórie o podstate umenia a krásneho, tak ako sa rozvinuli v priebehu dejín“ (Grassi, 1980, s. 25). Antická filozofia nepoznala ani náuku o estetike v baumgartenovskom zmysle, ani divadelnú estetiku.

Termín *aisthesis* zahŕňa dve oblasti teórie divadla:

- *aisthesis materialis*
- *aisthesis sensualis*

**Aisthesis materialis** znamená v prvom rade závislosť estetického pôsobenia divadla na materiálnych faktoroch, ako napr. na priestorových, svetelných a akustických. Týmto otázkam, hoci sú pre divadlo veľmi dôležité, sa teória takmer vôbec nevenovala, aj keď už od antiky existujú celkom praktické návody na stavbu divadla, ktoré tematizujú aj priestor, svetlo a akustiku. Dominancia materiálnych prvkov spôsobila, že divadlo ako komplexný fenomén sa pod estetiku nerátalo.

V porovnaní s čisto materiálnymi faktormi sa otázka *aisthesis sensualis*, teda *modus* vnímania, reflektovala veľmi intenzívne. Fundované teoretické reflexie o tomto probléme vznikli však až v 18. storočí. Vtedy sa uskutočnil estetický zlom sprevádzaný mnohými teoretickými úvahami o vnímaní v divadle. Najdôležitejšiu estetickú teóriu vnímania pre divadlo rozvinul Denis Diderot so svojou predstavou o *múre*, ktorý rozdeľuje javisko a hľadisko. V spise *O dramatickom básnictve (De la poésie dramatique, 1758)* Diderot píše:

Nuž, či píšete alebo hráte, nemyslite na diváka, akoby ho ani nebolo. Predstavte si na kraji javiska veľký múr, ktorý vás oddeľuje od hľadiska. Hrajte ako pred spustenou oponou. (Diderot, 1959, s. 95)

Táto často citovaná pasáž tvorí základ realistickej divadelnej estetiky. Diderotova predstava mentálnej „steny“ medzi javiskom a hľadiskom je myslená skôr v zmysle estetickom než praktickom. Od diváka, ktorý bol dovtedy zvyknutý vidieť na javisku aj iných divákov, vyžaduje zmenený *modus* vnímania. Ten sa začal etablovať v polovici 18. storočia.

Aj Richard Wagner, ktorý požadoval odstránenie jamy orchestra a zatemnenie hľadiska, chcel zmeniť divácke podmienky vnímania – a nielen samotné javisko. Wagner roku 1873 pri príležitosti otvorenia festivalového domu v Bayreuthe napísal:

[P]ri inscenovaní drámy ide [...] o to, aby sa samotné videnie upriamilo k presnému vnímaniu obrazu, a to sa môže uskutočniť len vtedy, keď úplne odvrátíme tvár od vnímania akejkoľvek reality, ktorá je mimo neho, tak ako je to vlastné technickému aparátu, ktorý zaznamenáva obraz. (1898, s. 336)

Wagnerovi išlo o to, aby odstránením rušivých prvkov nasmeroval pozornosť diváka na konkrétne miesto a dosiahol tak želaný „záračný klam“. Zatemnením divadla vytvoril optimálne percepčné podmienky na vychutnanie javiskovej ilúzie. Pri takýchto požiadavkách kráčajú reformné



opatrenia javiskovej techniky ruka v ruke s ideami divadelnej estetiky, *aisthesis materialis* s *aisthesis sensualis*.

S rozvojom inscenačnej teórie od konca 19. storočia získavajú otázky recepcnej estetiky čoraz väčší význam. Nové **inscenačné teórie**, ako napr. Adolpha Appia alebo Edwarda Gordona Craiga, spája odmietanie realisticko-esteticko-estetiky. Appia napríklad zásadne spochybňuje estetickú kategóriu „klamú“, o ktorý sa tak usiloval Wagner:

Klamanie zraku v rámci skutočného umenia nemá nijakú hodnotu: ilúzia, ktorú vyvoláva pravé umelecké dielo, nespočíva v tom, že nám na účet skutočnosti klame o prirodzenosti vecí alebo že nám sprostredkúva falošné zmyslové dojmy, ale naopak v tom, že nás chce tak hlboko vtiahnuť do nového spôsobu divania, že sa nám zdá, akoby nám tento spôsob divania bol vlastný. (1899, s. 31)

Tento nový spôsob „divania“ však od diváka vyžaduje „určitý stupeň vzdelania“, aby bol schopný rozpoznať „pravé umelecké dielo“. Nové „umenie inscenovania“, ako ho propagoval Appia, sa nevzťahuje výlučne na rovinnú produkciu, ale predpokladá určité recepcnoestetické korekcie zo strany diváka. Modus vnímania, ako ho vytvorili Diderot, Lessing a iní, by malo nahradiť nové „umenie prizerania“ (Brecht), aby si divák uvedomil existenciu štvrtej steny. Brecht napokon požadoval znovuzavedenie a zviditeľnenie „technických aparátov“, ktoré Wagner naopak z javiska vyhnal.

Otázky vnímania patria aj dnes k najintenzívnejšie diskutovaným problémom teórie divadla. So vznikom divadla a umenia, ktoré sa vymykajú kódovaniu a dekódovaniu posolstiev, nastupuje namiesto porozumenia ako centrálna recepcná kategória práve vnímanie. Tomuto problému sa venujú nasledujúce kapitoly (► hlavne kap. 3.2.3, 3.2.4, 3.2.5).

Ďalšia literatúra: Fiebach, 1975; Brauneck, 1986; Carlson, 2006; Balme, 1988; Fischer-Lichte, 1997.

## 3.2 Formovanie teórie divadelnej vedy

**Vlastné teoretické modely** presahujúce historiografické úvahy začala divadelná veda ako odbor rozvíjať až po druhej svetovej vojne. Usilovala sa v nich vysvetliť fenomén divadla v jeho podstate, ako aj v jeho špeciálnych javových formách. Tieto aktivity nevychádzali len zo samotnej divadelnej vedy, ale aj z celého radu iných disciplín, ktoré objavili divadlo ako model pre formovanie vlastných teórií. Vzhľadom na obmedzené miesto tu vysvetlíme len tie teoretické modely, ktoré vznikli priamo z divadelnej vedy a ktoré sa pokúšajú osvetliť fenomén divadla vzhľadom na perspektívu vlastnej disciplíny.

### 3.2.1 Sociologické modely: symbolický interakcionizmus a teória hry

Záujem sociológie o divadlo a divadelnú vedu sa prejavil už relatívne skoro. Už roku 1928 divadelný autor Julius Bab predložil pojednanie pod názvom *Das Theater aus soziologischer Sicht (Divadlo z pohľadu sociológie)*. Možnosť uchopiť divadlo nielen ako estetický, ale aj ako eminentne sociálny fenomén viedla k ďalšiemu kontinuálnemu výskumu, ktorý vyvrcholil v 60. rokoch, keď si sociálne vedy nárokovali status kľúčových vedných disciplín. Roku 1993 izraelský divadelný vedec Uri Rapp konštatoval: „Samotné divadlo je sociálnou situáciou, ktorá zahŕňa hercov a publikum a v ktorej sa rekapitulujú iné sociálne situácie.“ (1993, s. 58). V období medzi dvadsiatimi a deväťdesiatimi rokmi 20. storočia, a najmä po druhej svetovej vojne, vznikol celý rad prác, ktoré skúmali vzájomné dynamické vzťahy medzi sociálnymi a divadelnými spôsobmi správania. Centrálnou témou takýchto výskumov je **divadelnosť sociálnych foriem interakcie**. Spomenúť treba hlavne Ervinga Goffmana a jeho konceptualizáciu sociálneho styku v zmysle „hrania rolí“ (Goffman, 1959), a ďalej vôbec sociálnu organizáciu divadla ako takého (Gurvitch, 1956). Goffmanovho impulzu a jeho ďalšieho rozvinutia v práci *Frame Analysis (Analýza rámcov, 1974)* sa divadelná veda chopila z mnohých

strán a plodne ho využila na vysvetlenie divadla z hľadiska *teórie hry*. Medzi často skúmané oblasti patria otázky týkajúce sa divadelného publika, vzťahu medzi profesionálnym hraním divadla a spoločnosťou, ako aj divadla ako sociálnej inštitúcie. V takomto širokom zmysle však už nejde o čisto divadelnoteoretické prístupy.

Vo formovaní teórie, ktorá sa v rámci divadelnej vedy nemeckého jazykového priestoru skutočne vzťahuje k divadlu, hrá rozhodujúcu úlohu náuka o **symbolickom interakcionizme**. Tento termín pochádza z americkej sociológie, kde označuje pokus pochopiť ľudské a spoločenské konanie ako symbolickú komunikáciu. Pre toto odvetvie sociológie je človek v prvom rade *homo symbolicus*, ktorý sa v spoločnosti orientuje pomocou hustej siete kultúrnošpecifických alebo sociálnošpecifických spôsobov konania. V divadelnej vede nemeckej jazykovej oblasti je táto teória spojená s menami ako Arno Paul, Uri Rapp a sčasti aj Klaus Lazarowicz. Ich teórie sa usilujú vymedziť *podstatu odboru* v zmysle intrateatrálnej komunikácie, ktorá prebieha medzi javiskom a hľadiskom, a na základe tejto zvláštnej bezprostrednosti odlišiť divadelnú vedu od iných odborov. Arno Paul sa vo svojej stati *Theaterwissenschaft als Lehre vom theatralischen Handeln (Divadelná veda ako náuka o divadelnom konaní, 1971)*<sup>13</sup> obrátil na divadelnú vedu s požiadavkou, aby sa sústredila „na bytostné jadro, ktorého vhodné štúdium nespadá do kompetencie nijakej inej disciplíny a z ktorého by bolo možné odvíjať interdisciplinárne spojenia“ (Paul, 1981 [1971], s. 216).<sup>14</sup>

Hľadanie „bytostného jadra“ má pre formovanie teórie divadelnej vedy skutočne rozhodujúci význam. Paul sa principiálne dištancuje od filológie a čiastočne aj od pozitivistických dejín divadla. Na to, aby určil „bytostné jadro“, siaha po americkej sociológii: „Ide o to, aby sme sa cielene a syste-

13 V českom preklade PAUL, Arno. Divadelní věda jako nauka o divadelním jednání. In ROUBAL, Jan (ed.). *Souřadnice a kontexty divadla : antologie současné německé divadelní teorie*. Prel. Václav Maidl. Praha : Divadelní ústav, 2005, s. 11 – 22. ISBN 80-7008-189-1.

14 Pozri český preklad, s. 13 – 14. (Pozn. prekladateľky.)

maticky pýtali, čo tvorí konštitutívny moment divadla, a z neho fixovali centrálny objekt náuky o divadle“ (1981, s. 222). Centrálnym objektom je divadelné predstavenie: v tomto názore sa Paul zhoduje s Maxom Herrmannom a všetkými ostatnými divadelnými vedcami. Paul definuje všetky prvky predstavenia ako potenciálne vymeniteľné, vrátane hercov a publika. To, čo ostáva, je „určitý vzťah“, ktorý definuje nasledovne:

Divadlo sa konštituuje ako špecifická symbolická interakcia len vtedy, keď medzi aktérmi a publikom existuje bezprostredný bilaterálny vzťah, ktorý spočíva v demonštratívnej tvorbe a recepcii „konania akože“ a ktorý sa pohybuje v relevantnej oblasti danej konvenciou. [...] Pod „symbolickou interakciou“ chápeme inštrumentálne správanie, prostredníctvom ktorého sa jednotlivci alebo skupiny vzájomne dorozumievajú o príslušných konaniach a motívoch svojho konania, o svojich potrebách, želaniach, zámeroch, názoroch, poznatkoch atď. a vzájomne sa zámerne alebo nezámerne ovplyvňujú v spôsoboch svojho cítenia, myslenia a konania. (1981, s. 223 – 224)

Divadlo sa teda chápe ako zvláštna **forma komunikácie tvárou v tvár**. V zhode s týmto presunom vedeckého dôrazu propaguje Paul napojenie divadelnej vedy na výskum komunikácie.

Poznatky tohto teoretického modelu možno zhrnúť nasledovne:

- Centrálny význam pre konštituovanie divadelného umeleckého diela má divák: „Je to však vždy publikum, ktoré divadelnému aktu pomáha k životu, ktoré ho završuje a prepožičiava mu časové a nadčasové pôsobenie“ (1981, s. 231).
- Vymedzenie divadla voči iným, hlavne novým, technickým médiám.
- Redukovanie divadla na komunikatívnu „jadrovú situáciu“ vedie k vytvoreniu teórie, ktorá si berie za cieľ postihnúť fenomén divadla v „čistej forme“.

Z hľadiska teórie a praxe výskumu z toho vyplývajú dva dôležité dôsledky:

1. Ak sa divadlo definuje ako *výmena informácií* v mode symbolického, môže sa týchto informácií zmocniť len empiricko-kvantitatívna diva-

delná veda – aká sa napríklad pestovala v Mníchove v období rokov sedemdesiatych (► kap. 6.1).

2. Ak sa podstata divadla konštituuje v *jedinečnej* interakcii medzi aktérmi a divákmi, potom sa vymyká historicko-hermeneutickému vedeckému prístupu, pre ktorý je nevyhnutná existencia intersubjektívne preskúšateľných textov, resp. zdrojov.

Pri pohľade späť však túto – v podstate logickú – teóriu ako možný teoretický základ pre divadelnú vedu treba problematizovať. Napriek niekoľkým pokusom ostáva výskum interakcie medzi divákmi a aktérmi *in situ* ťažkým podujatím. Vzhľadom na svoj dejinný vývoj sa divadelná veda ako odbor oveľa tesnejšie orientovala na humanitné než na sociálne vedy. „Empirický obrat“, ktorý pripravovala teória sociálneho interakcionizmu, sa teda okrem niekoľkých impulzov v oblasti výskumu publika prakticky nerealizoval (► kap. 6.1).

Na sociologické prístupy nadväzujú aj pokusy vysvetliť divadlo prostredníctvom **teórie hry**. Hlavným referenčným bodom je výskum etnológa Gregoryho **Batesona** *Steps to an Ecology of Mind* (*Ekológia ducha*, 1981 [1959]), ktorý sa zaoberal fenoménom „hry“ ako zvláštnou formou metakomunikácie: „Tento fenomén hry mohol vystúpiť len vtedy, ak zúčastnené organizmy boli do istej miery schopné metakomunikácie, t. j. schopné si vymieňať signály, ktorými mohli prenášať oznámenie ‚toto je iba hra‘“ (1981, s. 244). Ak človek raz ovláda túto metakomunikačnú schopnosť a ak sú tieto signály sociálne etablované, potom môže po nich siahnuť aj divadlo a určiť svoje konanie ako „toto je hra“. Na to, aby divadlo fungovalo ako hra, musí byť divák definovaný ako prizerajúci sa hráč.

Divadelná veda uchopila **ideu hernej metakomunikácie** z rozličných perspektív, aj keď sa nie vždy explicitne odvolávala na Batesona. Osobitosťou divadla, ako argumentujú napríklad Klaus Lazarowicz a Manfred **Brauneck**, je dodržiavanie „pravidiel hry“, ktoré tvoria jeho základ. Jedno z najdôležitejších pravidiel je oddelenie publika od hercov. „Upustiť od tohto rozlíšenia,“ konštatuje Brauneck, „by znamenalo koniec každého divadla; divadelná situácia by sa premenila na situáciu hry, ktorú by bolo

treba nanovo definovať podľa jej bytostného základu, ibaže to by už nebolo divadlo“ (1986, s. 18).<sup>15</sup> Podobne argumentuje aj Klaus **Lazarowicz**, ktorý zavádza pojem „triadická kolúzia“, s tvrdením, že divadlo sa konštituuje na základe hernej dohody medzi hercami, divákmi a autorom (1977, s. 56).<sup>16</sup>

Teoretici performancie ako Richard **Schechner** (► kap. 3.2.5) sa výslovne odvolávajú na Batesona, keď im ide o určenie špecificky divadelného momentu v rámci potenciálne nekonečných javových foriem hry. Zatiaľ čo Lazarowicz a Brauneck sa so svojou teóriou hry usilujú stanoviť relatívne úzky pojem divadla, Schechner naopak akceptuje širokú škálu zmiešaných foriem, ktoré napríklad nie sú založené ani na textovej predlohe, ani na jasnom oddelení fikcie a reality (1990).

Diferencovaný náčrt v rámci teórie hry pochádza od Klausu **Schwinda** (1997). Na rozdiel od Lazarowicza a Braunecka, ktorí pojem hry skôr predpokladajú, než by ho teoreticky alebo pojmovo analyzovali, rozlišuje Schwind rozličné roviny hry, ktoré tvoria podstatu divadla. Rozlišovať treba medzi procesom hry na javisku a procesom vnímania diváka, ktorý voči hre herca zaujíma metakomunikačný postoj:

- herec hrá rolu, a tým konštruuje postavu
- rozlišovanie skutočnosť – hra – fikcia z perspektívy diváka.

Podľa tohto modelu sa divadlo konštituuje na základe dvoch herných konaní intencionálneho typu, ktoré sa vzájomne stretávajú. Hercova rola spočíva v zobrazení a prezentácii, a divákova vo vnímaní a predstavivosti.

Hoci toto základné rozlíšenie sa nachádza už aj u Lazarowicza a Braunecka (prinajmenšom v myšlienke hry, ktorá sa konštituuje intencionálnym konaním), Schwindova zásluha spočíva v tom, že interdisciplinárne osvetľuje komplexnosť procesu na rovine vnímania (zahŕňa sem naprí-

15 Pozri český preklad, Roubal, s. 32, štúdia s. 31 – 41. (Pozn. prekladateľky.)

16 V českom preklade Roubal, s. 23 – 30.

klad aj semiotické, filozofické, sociologické, sociálnopsychologické a iné prístupy). Schwind svojim prístupom akoby staval most medzi starším, v najširšom slova zmysle sociálnovedeckým formovaním teórie, a divadelnou semiotikou, ktorá v sedemdesiatych rokoch 20. storočia v divadelnej vede získavala čoraz väčší význam.

### 3.2.2 Divadelná semiotika

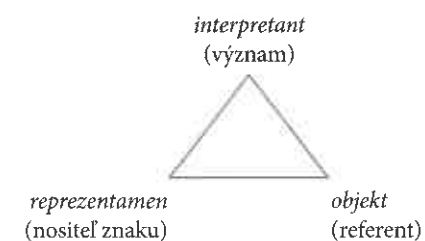
Divadelná semiotika sa presadila začiatkom sedemdesiatych rokov a dodnes, hoci aj v oslabenej a zmenenej forme, do značnej miery určuje divadelnovedný výskum v Nemecku, románskych krajinách a čiastočne aj v krajinách anglickej jazykovej oblasti. Semiotika predstavuje samostatnú vedu, ktorej terminológiu a metodiku si osvojila aj divadelná veda. „Vítazné ťaženie“ (Hickethier, 1985, s. 128) divadelnej semiotiky sa v jednotlivých krajinách realizovalo rozlične. Prvé impulzy priniesla v Československu v 30. rokoch 20. storočia Pražská škola. Jej myšlienky sa koncom päťdesiatych rokov stretli so silnou odozvou vo Francúzsku. V divadelnej vede nemeckej a anglickej jazykovej oblasti bola semiotika všeobecne prijatá až v osemdesiatych rokoch.

**Základnou definíciou** semiotickej teórie divadla podľa Eriky Fischer-Lichte je výskum divadla ako „systému, ktorý produkuje významy“ (1990, s. 234). Tým je semiotika divadla súčasťou všeobecnej náuky o znakoch, ktorá sa rozvinula v priebehu 20. storočia, počínajúc Ferdinandom de Saussurom a jeho teóriou jazyka. Najdôležitejším predmetom výskumu semiotiky sú ľudský jazyk a reč, ale jej výskumné perspektívy sú mimoriadne mnohotvárne. Semiotika skúma všetky druhy ľudského (aj zvieracieho) používania znakov. Tento v základe hodnotovo neutrálny postoj sa pre semiotiku divadla ukázal ako veľmi produktívny. Keďže humanitné vedy sú založené na interpretácii „veľkých diel“ – ale divadelná veda v dôsledku tranzitórneho charakteru predstavenia takmer nijaké veľké diela nemá – môže sa jej privilegovaným predmetom stať *samo divadlo* – a nie jeho estetické monumenty. Filozof Roland Barthes už v 60. rokoch 20. storočia označil divadlo za „semioticky privilegovaný

objekt“ (1969, s. 102) – a to preto, že sa v ňom rozličné znakové systémy používajú veľmi komplexne.

Ako je známe, semiotika rozoznáva dva základné modely znakov: **dya-dický** model podľa Ferdinanda **de Saussura**, ktorý pozostáva z označujúceho (signifiant) a označovaného (signifié), a **triadický** model podľa Charlesa Sandersa **Peircea**. Podľa de Saussura sa znak skladá z *materiálnej* časti (napr. zvuková podoba slova: označujúce) a zo *sémantickej* časti (význam, ktorý sa tým slovom vytvára: označované). Ale aj Saussurovo dvojité delenie je implicitne triadické, pretože vytvorený znak sa musí na niečo vzťahovať, t. j. musí mať *referent*. Peirce delí znak na reprezentamen, objekt a interpretant. Reprezentamen je materiálny nositeľ znaku, objekt je jeho referent a interpretant je vzťah, ktorý sa vytvára medzi reprezentamenom a objektom. Podľa Peircea neexistujú fenomény, ktoré by boli znakmi samej osebe. Znakmi sa stávajú až v procese pripisovania významu. Oba modely sú medzičasom natoľko známe a tak často opísované, že ich tu nebudeme podrobne vysvetľovať (► Nöth, 1985, s. 36 – 38 a 61 – 62; Eco, 1995).

triadický model znaku



Peirceov model recipovala semiotika divadla doteraz len váhavo. Preto ešte aj roku 1996 Patrice Pavis konštatoval, že Peirceov veľmi komplexný model sa v divadelnej vede stretol so slabým prijatím (2004, s. 200 – 201). Napriek tomu existuje celý rad dôvodov, ktoré naznačujú, že práve tento model by mohol zvlášť vhodne poslúžiť ako kľúč k procesom signifikácie a interpretácie v divadelnej estetike. Tým, že do popredia stavia dynamickú a pragmatickú interpretáciu znakov, obsahuje v sebe potenciál

zvládnuť meniace sa a nanovo vznikajúce znakové procesy, a to jednak v rovine tvorcov, ale aj v rovine recipientov. Napriek váhavému prijatiu peirceovského modelu sa v diskurze semiotiky divadla presadili niektoré jeho časti a pojmy. V prvom rade je to „objektový vzťah“ k znaku, ktorý Peirce delí na „ikon“, „index“ a „symbol“ a označuje ho za základnú kategóriu znakov.

- Ikonické znaky sú založené na vzťahu podobnosti. Napríklad: obraz psa na tabuľke „Pozor, zlý pes“.
- Indexové znaky predpokladajú medzi znakom a objektom priestorový alebo časový vzťah. Napríklad: pokyn prstom.
- Symbolické znaky sú tie, ktorých význam je určený kultúrne stanovenými a historicky premenlivými pravidlami. Napríklad: ruža ako znak lásky.

V divadle sa nachádzajú všetky tri funkcie: **ikonickosť** zodpovedá, aspoň na povrchu, známemu pojmu mimesis, pretože ikonické znaky sa vyznačujú podobnosťou medzi znakom a objektom. **Indexové** znaky sa nachádzajú predovšetkým v dramatickom texte (osobné zamená, údaje o čase a priestore a pod.), ale aj v proxemike a gestike hercov; peirceovský **symbol** v zmysle čisto konvencionalizovaného arbitrárneho priradenia významu označuje nielen znakový charakter ľudskej reči, ale aj osobitosť divadelných znakov, ktoré sú nekonečne pohyblivé a polyfunkčné.

Z týchto troch spomenutých typov znakov je pre divadlo najdôležitejší ikon. **Ikonickosť** v divadle zahŕňa nielen zobrazenie predmetov, priestorov, postáv a dejov, čo zodpovedá zvyčajnému pojmu mimesis, ale aj idey a pocity, ktoré divadlo vzbudzuje v divákovi. Peirce k tomu hovorí: „Jediný spôsob priamej komunikácie myšlienky je prostredníctvom ikonu“ (1931, 2, s. 278). Peirce napríklad aj pocit vyvolaný hudbou nazýva ikonickou znakovou dynamikou. Príklad z hudby sa priamo dotýka aj oblasti receptívnej estetiky a implikuje, že potenciál účinku divadla sa vždy manifestuje vo forme ikonických znakov.

Divadelné znaky sú spravidla „znaky znakov“ (Fischer-Lichte, 1983a, s. 19). To znamená, že zdvojujú znaky, ktoré v prirodzenom svete už

existujú alebo ktoré ako znaky rozpoznávame. Znakový charakter objektu v divadelnom kontexte však voči svojmu semiotickému určeniu v prirodzenom svete vykazuje isté diferencie. Výnimku z tohto pravidla tvoria v divadle skôr nezvyčajné situácie, keď sa predmet alebo osoba nie napodobňujú, ale reálne prezentujú priamo na javisku. Keir Elam takýto prípad opísal termínom **ikonická identita** (1980, s. 22). Môže ísť o predmet (skutočná zlatá minca, ak sa v texte hovorí o zlate), kostým alebo – v krajnom prípade – aj o herca, ako napríklad v prípade Juliana Becka z Living Theatre, ktorý tvrdil, že hrá len sám seba (Elam, 1980, s. 23).

Stupeň ikonickosti v divadle závisí od rozličných historických a kultúrnych zmien, ktoré sa odlišujú v závislosti od krajiny, epochy, ale aj divadelnej formy v rámci tej istej kultúry. Ako príklad môžeme uviesť etnické herecké obsadenie. Zatiaľ čo farbu pleti v činohernom divadle ešte vždy silno určuje pokiaľ možno veľká zhoda medzi zjavnou etnickou príslušnosťou herca a jeho roly, v hudobnom divadle takéto úvahy hrajú len sekundárnu úlohu. Opernú speváčku afrického pôvodu nebudeme posudzovať na základe jej fyzickej podobnosti s rolou (napr. madama Butterfly), ale podľa kritérií jej hlasového a hereckého výkonu.

Každý znak v divadle, nech už je akýkoľvek, je možné nahradiť iným znakom, napríklad priestor slovom, predmet človekom a podobne. V tomto zmysle sa hovorí o **mobilitě** a **polyfunkčnosti** divadelných znakov. Mobilita znamená, že znak na javisku môže takmer neobmedzene prijať funkcie iných znakových systémov: „Dekorácia [môže byť nahradená] slovami, rekvizity gestami, gestá zvukmi, osvetlenie rekvizitami atď.“ (Fischer-Lichte, 1990, s. 238). Polyfunkčnosť divadelných znakov znamená, že počas predstavenia môžu reprezentovať rozličné veci. Stôl môže v jednej a tej istej hre predstavovať stôl, ale aj vrch alebo tunel. Herec môže stvárniť viacero úloh a v monodráme môže zahrať dokonca všetky bez toho, že by publiku pôsobilo problém porozumieť mu. Všeobecne sa dá povedať, že realistická divadelná estetika má tendenciu obmedziť možnosti mobility a polyfunkčnosti, zatiaľ čo nerealistické divadelné štýly (ako napríklad klasické divadelné formy Ďalekého východu) ich naopak uprednostňujú. Toto funkčné rozdelenie však nie je možné absolutizovať.

Tadeusz Kowzan sa ako prvý (1968) pokúsil vyvinúť **systematizáciu** divadelných znakov. Jeho model síce niektorí vedci modifikovali (► Fischer-Lichte, 1983a; Elam, 1980), ale v zásade ho nezmenili. Nasledovná schéma vychádza z Kowzana, ale obsahuje aj niekoľko minimálnych modifikácií.

Znakové systémy v divadle podľa Kowzana		
	vo vzťahu k hercovi	vo vzťahu k priestoru
vizuálne	<ul style="list-style-type: none"> <li>• mimika</li> <li>• gestika</li> <li>• pohyb</li> <li>• líčenie</li> <li>• účes</li> <li>• kostým</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• rekvizity</li> <li>• scénografia</li> <li>• osvetlenie</li> </ul>
akustické	<ul style="list-style-type: none"> <li>• reč</li> <li>• tón</li> <li>• hudba</li> <li>• zvuky</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• reč</li> <li>• tón</li> <li>• hudba</li> <li>• zvuky</li> </ul>

Zatiaľ čo Kowzan napríklad znaky, ktoré sa vzťahujú k priestoru, zaraďuje do kategórie vizuálnych, tu sme ich zahrnuli pod akustické znaky. Priestor v divadle sa niekedy sugeruje čisto akusticky opisom alebo zvukovou kulisou.

Znakové systémy možno deliť, resp. členiť aj ďalej: napríklad podľa protikladu *tranzitórne* (pre znakové systémy vzťahujúce sa k hercom) a *dlhotrvajúce* (pre systémy priestoru) (► Fischer-Lichte, 1983a, s. 27).

**Centrálny problém** prenosu lingvisticky definovanej semiotiky spočíva v terminológii. Analogizácia jazyka a divadla vedie k osobitnej terminológii, ktorá nie vždy prispieva k pojmovému vyjasneniu divadelných procesov. Najzreteľnejšie sa to prejavuje vo všadeprítomnom *pojme textu*, ktorý sa používa aj v súvislosti s predstavením, pričom sa nevzťahuje len na divadelnú predlohu. Problematický je aj *pojmem kódu*, pretože v prípade divadelného kódu ide o komunikačný proces, ktorý používa viacero znakových systémov naraz, pričom každý z nich pracuje so svojím vlastným kódom.

Popri pojme znaku je aj výraz **kód** termínom, ktorý sa v semiotike používa najčastejšie. Erika Fischer-Lichte pre divadelnú semiotiku definovala kód jednak ako repertoár znakov, resp. systém znakov, a jednak aj ako pravidlá, ktorými sa tieto riadia:

Pod divadelným kódom rozumieme celok repertoáru znakov ako aj všetky syntaktické, sémantické a pragmatické pravidlá, ktoré sa používajú pri tvorbe jednotlivých diel (inscenácií) a ktoré sú v jadre viacerých diel. (1990, s. 65)

Prísne vzaté by pravidelnosť kódu mala stáť v protiklade k jedinečnosti predstavenia. Alebo povedané inak, zaujímavosť predstavenia spočíva v tom, ako zaobchádza s normami divadelného kódu, pričom ale samo uvedenie nemôže byť jeho manifestáciou.

Tento zdanlivý protiklad vyriešila Erika Fischer-Lichte tým, že zaviedla pojmovú dvojicu **interné** a **externé prekódovanie**. Pod prekódovaním v širokom zmysle má na mysli proces tvorby významov. „Interné prekódovanie“ treba chápať ako proces tvorby významov, ktorý sa realizuje na základe vnútrotextových, resp. vnútroscénických vzťahov: to znamená, že inscenácia alebo divadelný text môžu produkovať svoje vlastné systémy významov a vytvárať ich súdržnosť v rámci textu alebo inscenácie. Príkladom interného prekódovania by mohla byť inscenácia, kde všetci muži hrajú ženské postavy a všetky herečky stvárňujú mužské roly. Vtedy by to bol prípad jedinečnej stratégie tvorby významov, realizovanej pre konkrétnu inscenáciu, ktorá na to, aby jej publikum rozumelo, nepotrebuje nijaké osobité externé kultúrne vedomosti.

Naopak „externé prekódovanie“ na to, aby vytváralo význam, potrebuje „ako premisu špecifické kultúrne vedomosti“ (1983, s. 102), ktoré sa vzťahujú na dej a znakové procesy. Inscenácia Shakespearovho *Richarda III.*, ktorá na scéne ukazuje ako znak hákový kríž, vychádza z toho, že divák si na základe svojho kultúrneho povedomia cez tento znak vytvorí spojivo k ideológii národného socializmu. Externým prekódovaním sa teda Shakespearova hra usúvzťažní s politickou ideológiou 20. storočia.

Pod pojмами ako kód alebo prekódovanie sa možno ukrýva tajná utopická nádej divadelnej semiotiky (a semiotiky všeobecne), že je možné nájsť alebo načrtnúť kľúč k nikdy sa nekončiacim procesom tvorby významov. Keďže tento kľúč (na rozdiel od ľuďmi skonštruovaných kódov, ako je napríklad Morzeova abeceda) sa nikdy nebude dať nájsť, ostáva pojem kódu nevyhnutným postulátom, ktorý má v oblasti divadla hlavne teoretický význam.

Pojem **tvorba dominánt** úzko súvisí s pojmom premeny kódu. Termín dominanta vznikol už na pôde ruského formalizmu s cieľom semioticky opísať proces premeny štýlu. Z formalistického hľadiska znamená tvorba dominánt alebo presun dominánt vlastne semiotický mechanizmus, pri ktorom jeden znakový systém získava regulačnú funkciu. Roman Jakobson v tomto zmysle roku 1935 precizoval pojem ako „tú zložku umeleckého diela [...], podľa ktorej sa orientujú všetky ostatné. Dominanta ovláda, určuje a transformuje ostatné zložky a garantuje integritu štruktúry“ (1979, s. 212). Dominanta určuje nielen individuálne umelecké dielo, žáner či tvorbu kánonu, ale ovplyvňuje aj zmenu epoch a vedcom dovoľuje „poukázať na hierarchie rozličných jazykových funkcií v rámci básnického diela“ (1979, s. 215).

V súvislosti s divadlom používali tento termín už príslušníci Pražskej školy v tridsiatych rokoch 20. storočia. Štrukturalista a divadelný režisér Jindřich Honzl vychádzal z pojmu „hierarchie“ prvkov v umeleckom diele a vo svojej stati *Hierarchie divadelných prostriedkú* (1943) aplikoval ideu tvorby dominánt na problém moderných inscenácií starogréckych hier. Podľa Honzla sa divadelné prostriedky v antickom divadle akcentovali úplne inak ako dnes. „Každé prispôsobovanie slovného prejavu antickej hry schémam a spôsobom dialógu našej hry musí vyvrátiť celistvosť a rovnováhu starých diel.“ (Honzl, 1943, s. 187).<sup>17</sup> Pod „divadelnými prostriedkami“ chápe Honzl rozličné znakové systémy, ktoré sa podieľajú na divadle: hudbu, dialóg, pohyb atď. Presun dominanty preto znamená

17 Originál pozri <http://sas.ujc.cas.cz/archiv.php?art=4141>

podstatnú zmenu kódu, ktorý tvorí jadro diela. Fischer-Lichte (1983a, s. 188 a ď.) pojem presun dominanty používa vo všeobecnej divadelnej semiotike a mimo nej aj ako integrálnu súčasť inscenačnej analýzy, pretože jednotlivé inscenácie takisto podliehajú procesu tvorby dominánt.

### 3.2.3 Postštrukturalizmus a psychoanalýza

V súvislosti so silnejúcou kritikou štrukturalizmu v 60. a 70. rokoch 20. storočia ako opozícia voči priveľmi rigidnej semiotike vzniká *postštrukturalizmus* (► Frank, 1984). Pojem postštrukturalizmus je však nevyhnutne len približným termínom na označenie celého súboru myšlienkových prúdov. Tento vývoj sa začal vo Francúzsku, kde štrukturalizmus vo svojej lingvistickej (Ferdinand de Saussure, A. J. Greimas, Roland Barthes) a etnologickej (Claude Lévi-Strauss) interpretácii získal vedúce postavenie. Trochu zjednodušene by sa dalo povedať, že postštrukturalizmus „bezprostredne nadväzuje na klasický štrukturalizmus [...] a tak si s ním zachováva vnútornú súvislosť“ (Frank, 1984, s. 31 – 32). Postštrukturalizmus teda spochybňuje problémové okruhy a pojmy štrukturalizmu a definuje ich nanovo. V oblasti teórie divadla sú to okrem iného pojmy ako znak a text, ako aj začlenenie psychoanalýzy Jacquesa Lacana.

Prvé impulzy k postštrukturalistickej teórii divadla priniesli dvaja poprední francúzski filozofi: Jacques Derrida a Jean-François Lyotard. **Derrida** svojou kritikou štrukturalistického pojmu znaku výrazne ovplyvnil postštrukturalistické myslenie a zaviedol textovú metódu dekonštrukcie. Výslovne otázkami divadelnej teórie sa však zaoberal len okrajovo. Najdôležitejšie sú zrejme jeho dve state o Antoninovi Artaudovi,<sup>18</sup> ktoré uverejnil v spise *L'écriture et la différence (Písanie a diferancia)* roku 1968. Derrida chápal Artaudovu požiadavku divadla krutosti nielen ako divadelný program a útok na psychologizujúce dramatické divadlo, ale poukázal u Artauda aj na paradox, ktorý opísal pojmom „ohraničenosť

18 V českom preklade in *Myšlení o divadle II.*, zost Miroslav Petříček ml., Praha : Herrmann a synové, 1993, s. 115 – 131. (Pozn. prekladateľky.)

reprezentácie“. Derrida označil Artaudovo hľadanie divadla bezprostredného zážitku za márne hľadanie divadla „čistej prezencie“, pretože divadlo je už per definitionem vždy v zajatí reprezentácie. Prísne vzaté, Artaudovo divadlo vlastne už ani nie je divadlom. Táto filozofická diskusia je z hľadiska teórie divadla zaujímavá v tom, že formuluje problém, ktorý má kľúčový význam pri zapodievaní sa paradivadelnými inscenačnými formami, ako napríklad umením performancie (► kap. 9.3).

Kritikou vedeckej semiotiky divadla sú ešte silnejšie ovplyvnené teoretické idey J. F. Lyotarda. Tento filozof už roku 1973 spochybnil dôležitosť teórie znaku pre analýzu divadelných predstavení. Ak je znak, ako to tvrdí Peirce, vždy náhradou za niečo iné, čo je neprítomné, potom sa z hľadiska teórie znakov zaoberáme niečím, čoho niet. Lyotard žiada, aby sme namiesto znakového modelu s reprezentatívnymi náhradami zaostrili pozornosť na prúdy energie a na „libidinózne presuny“ (1973, s. 95 – 96). V takýchto formuláciách, ako to často býva zvykom v postštrukturalizme, sa mieša teória (ako tvorba modelov) s programatikou, takže nie je celkom jasné, či tu ide o divadlo ako predmet analýzy alebo o túžbu po takom divadle.

Lyotardov záujem o „libidinózne presuny“ signalizuje, že do úvah o divadle sa vŕhajú **psychoanalýza**. Pre postštrukturalizmus celkovo hrá psychoanalýza a jej ďalšie rozvíjanie u Jacquesa Lacana kľúčovú úlohu. Jacques **Lacan** prepája freudovské kategórie s lingvistickou teóriou znaku de Saussura a načrtáva model ľudskej psychiky, presnejšie: nevedomia, ktoré je vo svojej štruktúre podobné jazyku. Teória divadla si osvojila a rozpracovala viaceré Lacanove idey. Najdôležitejšou a najznámejšou z nich je idea „decentrovaného ja“. Koncept „decentrovaného ja“, ktorý už medzičasom skorodoval do prázdneho sloganu, otvára komplexnú a dodnes dôležitú diskusiu o otázke *subjektivity*, ktorou sa zapodievajú filozofia aj psychoanalýza. K najdôležitejším úlohám filozofickej dekonštrukcie bezpochyby patrí destabilizovať ideu intaktného, autonómneho subjektu, ktorá pochádza z racionalistickej filozofie raného osvietenstva. Z pohľadu psychoanalýzy vyzerá otázka subjektivity trochu komplikovanejšie.

Lacan za rozhodujúci zlom v ranom vývoji dieťaťa pokladá moment, keď dieťa v zrkadle spozná svoj obraz. Ak dieťa dovtedy bolo intaktným subjektom, ktorý v predrečovom štádiu žil v oblasti *imaginárneho*, potom vnímanie vlastného zrkadlového obrazu sa časovo kryje so štádiom osvojovania si reči („zrkadlové štádium“). Túto fázu Lacan nazýva vstupom do *symbolického poriadku*. **Symbolický poriadok** znamená jednak, že reč je založená na symboloch, a jednak znamená napojenie na poriadok, resp. „zákon“ otca v protiklade k „imaginárnemu“ poriadku matky. Toto rozdelenie subjektu medzi sféru imaginárneho (svet pudov, nevedomých túžob a skôr nonverbálnej komunikácie) a sféru symbolického (reč, rozum) je umožnené tým, že sám symbolický poriadok je rozštiepený, a to v dôsledku toho, že označované sa neprekrýva s označujúcim. Pri toľkých rozštiepeniach a zlomoch sa nemožno čudovať, že Lacan vníma človeka ako subjekt definovaný hľadaním nedosiahnuteľnej jednoty alebo celistvosti, pričom zlyhanie (pre Lacana: *nedostatok*) tohto hľadania produkuje v ňom túžbu. Túžba je súčasne trochu paradoxná, pretože sa obracia na „iné“, ktoré je vlastne súčasťou alebo projekciou „ja“.

Postštrukturalistická teória divadla objavila v Lacanovej psychoanalýze niekoľko dôležitých záchytných bodov. Najskôr to boli americké **feministické teoretičky**, ktoré v Lacanovej teórii *zrkadlového štádia* našli analógiu k divadelnej teórii mimesis (v angličtine ide o slovnú hru, pretože Lacanov pojem *mirror stage* môže znamenať jednak *stupeň* vývoja, jednak *javisko*). **Metafora zrkadla** je prinajmenšom taká stará ako Hamletova reč k hercom (III.1) a odvtedy ju už použili mnohí teoretici ako základ idey, že javisko *zrkadlí* subjekt a svet. Väčšina mimetických teórií sa zaoberá otázkou vzťahu medzi divákmi a ich „zrkadlovým obrazom“ na javisku. V tejto súvislosti môže Lacanova psychoanalytická teória poskytnúť zaujímavé vysvetlenie. Podľa nej by subjekty konštruované na javisku mohli tvoriť identifikačné a projekčné plochy pre túžiace „ja“.

Medzi postštrukturalizmom, psychoanalýzou a z nich sa odvíjajúcou feministickou, resp. genderovou teóriou neexistujú jasné hranice. Takisto ani feministické a genderové teórie nemožno chápať ako synonymum,



hoci je jasné, že medzi nimi existuje množstvo vzájomných vzťahov a že genderová teória sa vyvinula z feminizmu. Teórie, ktoré vznikli v okruhu silno subverzívneho feministického divadla a umenia performancie, sa intenzívne zaoberali dekonštrukciou a prevrátením normatívneho (mužského) pohľadu (Reinelt, 1992, s. 386). Táto psychoanalýzou ovplyvnená teória pohľadu bola najskôr formulovaná v súvislosti s hollywoodskymi filmami (Mulvey, 1975), ale medzičasom sa o nej diskutuje aj v rámci divadelnej vedy (Diamond, 1992; Case, 1988 a i.).

### 3.2.4 Fenomenológia

Fenomenologickú teóriu divadla by sme nemali – tak ako to robíme v tejto knihe – chronologicky radiť až za postštrukturalizmus, pretože filozofické učenie Edmunda Husserla, z ktorého vychádza, siaha už do 19. storočia a v priebehu 20. storočia sa kontinuálne vyvíjalo. Spoločným znakom fenomenologických a postštrukturalistických teórií divadla je, že oba prúdy sa dištancujú od prísneho semiotického prístupu. Podobne ako pri postštrukturalistickom, aj pri fenomenologickom pohľade na divadlo sa do centra dostávajú prvky, ktoré sa vzpierajú semiotickej klasifikácii. Fenomenológia ako filozofická metóda sa zaujíma o *to podstatné* vo fenoménoch. To chce z rozličných strán a perspektív osvetliť a umožniť tak **uvidieť podstatu**. Už tento záujem o podstatné ju stavia do diametrálneho protikladu voči kritickému projektu postštrukturalizmu, ktorému ide o dekonštrukciu esencializmov akéhokolvek druhu.

Fenomenologická teória divadla sa zvyčajne chápe ako súčasť estetiky, resp. jej koncepty sa aplikujú na divadlo. Medzi najplyvnejšie fenomenologické výskumy v nemeckom jazyku patria práce Husserlovho žiaka Romana Ingardena, ktorý sa v dodatku k svojej staršej štúdií z roku 1931 *Das literarische Kunstwerk (Literárne umelecké dielo)*, publikovanom roku 1960, zaoberal aj osobitosťami dramatickej reči. „Reč v divadelnej hre“ je preňho „hraničným prípadom“ literárneho jazyka, pretože v dráme sa „popri reči vyskytuje aj iný prostriedok zobrazovania – totiž vizuálne aspekty sprostredkované a konkretizované hercami a ‚dekoráciami‘, v kto-

rých sa vyjavujú zobrazované veci a osoby“ (1960, s. 403).<sup>19</sup> Ingardenova štúdia má fenomenologický charakter v tom, že literárne umelecké dielo sa pokúša systematizovať v jeho „podstate“ a nezohľadňuje historické, spoločenské či morálne faktory.

Hoci Ingarden uznáva komplexnosť divadla, jeho pozornosť sa obmedzuje len na textovú rovinu. Jeho zrejme najdôležitejším žiakom v oblasti divadelnej vedy je Dietrich Steinbeck, ktorý sa vo svojom diele *Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft (Úvod do teórie a systematiky divadelnej vedy, 1970)*<sup>20</sup> podujal na čosi ako fenomenologický kompletný prehľad v oblasti tvorby pojmov v divadelnej vede. Steinbeck sám si je však vedomý problematikosti fenomenologického konceptu, čo je okrem iného zjavné v tom, že termín „podstata“ dáva vždy do úvodzoviek. „Aby sme samotný fenomén adekvátne obsiahli v jeho komplexnej tvarovej plnosti, bolo by [...] zrejme potrebné potvrdiť a zaistiť fenomenologickú ‚podstatu‘ divadla v jeho konkrétnych javových formách“ (1970, s. 6). Steinbeck sa pokúša divadlo zachytiť fenomenologicky z hľadiska jeho „základnej situácie“, ktorou je divákov vnímanie herca v jeho fiktívnej role. Pokiaľ ide o herecké umenie, Steinbeck medzi reálneho herca a hranú rolu vkladá tretiu inštanciu, a to **nositeľa roly**:

Nositeľ roly existuje ako konštrukt vytvorený hercom. Vzniká v tvorivých aktoch hercovho vedomia, ktoré tu nazývame „intencionálne akty“, a sprostredkovane aj v aktoch vedomia pôvodcu literárnej roly, ďalej v konštruktoch, ktoré tieto akty vedomia transcendujú a zároveň sú od nich bytostne závislé. [...] Tento zvláštny konštrukt, ktorý tu nazývame „nositeľ roly“, tvorí tretiu vrstvu divadelného umeleckého diela, a tú – zjednodušene povedané – treba umiestniť medzi vrstvu reálnych osôb a predmetov a vrstvu ich domnelých

19 V českom preklade

INGARDEN, Roman. *Umelecké dílo literární*. Prel. Antonín Mokrejš. Praha : Odeon, 1989, s. 371. ISBN 80-207-0104-4.

20 Čiastočne v českom preklade, in Roubal, s. 3 – 10. (Pozn. prekladateľky.)

vlastností. Takýmto spôsobom možno rozlišovať **tri vrstvy** divadelného umeleckého diela:

a/ vrstvu reálneho významu

b/ vrstvu intendovaného (zamýšľaného) významu

c/ vrstvu domnelého významu. (1970, s. 91)<sup>21</sup>

Predovšetkým tretiu vrstvu – vrstvu *domnelého* významu, teda významu, ktorý divadelnému umeleckému dielu pripisuje divák, možno skúmať v súvislosti s problémom vnímania v divadle. V 80. rokoch 20. storočia teda divadelná veda znova začala skúmať divadlo menej v jeho predmetnosti a väčšmi v zmysle procesu vnímania.

Každý teoretický model, ktorý sa pokúša divadlo zredukovať na nevyhnutnú „jadrovú situáciu“, je v zásade orientovaný fenomenologicky. Najrozsiahlejší pokus o fenomenológiu teórie divadla podnikol americký divadelný vedec Bert O. States vo svojom diele *Great Reckonings in Little Rooms (Veľké zúčtovania v malých miestnostiach)*, 1985). States vychádza z kritiky toho, na čom spočíva idea mimesis – a to je princíp referenčnosti v umení. Podľa tohto princípu by umenie, keďže je napodobňovaním, malo vždy odkazovať na niečo, čo je neprítomné. V tomto bode sa States zhoduje s už spomínanou kritikou postštrukturalistov: „Divadlo sa stáva chodbou, ktorou sa nesie náklad významov nazad do spoločnosti (po umeleckom zjemnení) prostredníctvom jazyka znakov“ (1985, s. 6). Vychádzajúc z francúzskeho filozofa Mauricea Merleau-Pontyho konštatuje States, že vnímanie – či už v divadle, alebo inde – nemožno rozčleniť. Keďže však semiotika spočíva v rozčleňovaní procesov signifikácie, nie je vhodná na postihnutie diváckeho zážitku.

Svoju fenomenologickú perspektívu ilustruje States na príklade takých vecí a bytostí na javisku, ktoré sa nedajú celkom voľne prekódovať, teda nie je možné z nich urobiť znaky. Hodiny, deti a zvieratá sú podľa Statesa veci, ktoré vo vysokej miere vykazujú *en soi* (v terminológii Merleau-Pontyho).

21 V českom preklade in Roubal, s. 4. (Pozn. prekladateľky.)

Sú tým, čím sú, a tak vykazujú silnú rezistenciu voči prípadnej semiotizácii. Takéto prvky je možné postihnúť len fenomenologicky a nie semioticky.

States pritom divadelnú semiotiku celkom neodmieta. Práve naopak: postuluje teóriu divadla s **binokulárnou perspektívou**. Tá pozostáva na jednej strane zo semiotickej perspektívy, ktorá by mohla obsiahnuť tvorbu významov v divadle, a na druhej strane z perspektívy fenomenologickej, ktorá berie do úvahy bezprostrednú zážitkovosť vnímania.

Tendenciu k tomu, aby divák veci na javisku (ľudí a predmety) „zažíval“ mimo semiotickej referenčnej štruktúry, má v zásade experimentálne divadlo. Napríklad opakované vyjadrenia Roberta Wilsona proti „interpretácii“ sugerujú, že tento tvorca chce v divadle posilniť fenomenologické, teda čisto zážitkové a vnímacie zložky. Intenzívnejšie pozorovanie, ktoré sa tým dosahuje, podľa Statesa zodpovedá fenomenologickému spôsobu nazerania. To sa podľa neho v divadle odohráva vždy, aj keď v našej analytickej metodológii hrá čoraz menšiu rolu.

### 3.2.5 Teatralita a teória performancie

Pojmy teatralita a performancia rozširujú pojem divadla. Zahŕňajú rozličné **formy paradivadelného správania** ako napríklad oslavy, rituály alebo ceremónie, v zásade každú javovú formu inscenovanej skutočnosti. Oxymoron *inscenovaná skutočnosť* je zámerný, pretože centrálnu oblasť prirodzeného sveta ako napríklad politika alebo správy dnes čoraz väčšmi podliehajú tým istým procesom inscenovania ako realizácia divadelnej hry na javisku. Rozšírenie pojmu divadlo v záujme postihnúť takýchto fenoménov dovoľuje divadelnej vede jednak silnejšie sa napojiť na vývoj v kulturologických vedách a jednak otvoriť sa aj vedám o médiách.

Historický termín **teatralita**, ktorý vznikol na prelome 19. a 20. storočia, definuje divadlo ako špecifickú umeleckú formu vymedzenú voči literatúre. Divadelní teoretici a reformátori ako napr. Georg Fuchs žiadali, aby si divadlo uvedomilo svoju svojbytnosť a vrátilo sa k prvotným zdrojom.

Divadlo nie je ani literárna dráma, ani súčinnosť všetkých umení v zmysle *gesamtkunstwerku*; divadlo je „umenie samo pre seba“ (1905, s. 40). V tom istom čase vznikol aj ďalší, ešte širšie poňatý pojem divadla. Ruský teoretik divadla Nikolaj Jevreinov (1879 – 1953) postuloval divadlo ako kultúrny model, ktorý svojím účinkom zasiahne do mnohých oblastí reality. Jevreinov definoval teatralitu ako „predestetickú schopnosť človeka“ (Xander, 1994, s. 113), t. j. ako svojho druhu pud, ktorý predstavuje hnací motor ľudského vývoja. Rozumie pod ňou potrebu človeka „vnímať svoj skúsenostný svet podľa (želaných) obrazov, ktoré vznikajú v jeho predstave, a týmto obrazom ho prispôsobovať“ (ibid.). Hoci Jevreinov tento životný model berie z divadla, v konečnom dôsledku ho vedie k bezbrehosti pojmu.

V rokoch deväťdesiatych sa v nemeckej jazykovej oblasti začala nová diskusia o teatralite, ktorá obsiahla historické aj teoretické dimenzie. Najdôležitejším teoretikom v tejto oblasti je berlínsky divadelný vedec Helmar Schramm. Schramm chápe divadlo ako kultúrny fenomén, ako formu umenia a myslenia. Až spolupôsobením týchto troch pojmov divadla – kultúry, umenia a myslenia – vzniká to, čo Schramm nazýva teatralitou. Na rovine teoretickej definuje tri rozhodujúce faktory, ktoré špecifickým spôsobom spájajú kultúrnu energiu: **aisthesis**, **kinesis** a **semiosis**. Vzťah medzi nimi Schramm konceptualizuje ako „magický trojuholník“: „Vo vzťahu k teatralite sú tieto tri ‚klúčové body‘ zaujímavé ako štýl vnímania, štýl pohybu a semiotický štýl“ (1996, s. 254). Kinesis pre Schramma znamená nielen ľudský pohyb na scéne, ale pohyb ako taký, aj pohyb pozícií pozorovateľa v dnešnej ére médií:

Enormný vplyv technického vývoja na tvarovanie štýlu pohybu zvlášť silno udrie do očí, keď si pomyslíme na sieťové prepojenie dopravy, technológie vnímania a informačnej technológie v 20. storočí. Teatralita sa často kladie do spojitosti s prezentáciou inscenovaných skutočností pohyblivého obrazu v rámci kinematografických a elektronických médií, a to v tom zmysle, že médiá chápeme ako projekčnú plochu kvalitatívne nových spôsobov inscenovania sociálnych, kultúrnych, umeleckých masiek a rolí. (1996, s. 259)

Vzájomný vzťah medzi vnímaním a pohybom, medzi *aisthesis* a *kinesis*, je len jedným príkladom toho, ako sa konštituuje teatralita vo vzájomne sa posúvajúcych vzťahoch. Schramm sa usiluje načrtnúť utópiu teórie a zároveň aj utópiu divadla. Aj keď takéto úvahy ďaleko presahujú umelecké divadlo, ba týkajú sa ho len do určitej miery, nechce Schramm celkom stratiť z očí ani divadlo v užšom význame. Ešte vždy dúfa, že umelecké divadlo by mohlo rozvinúť svoje vlastné mediálne možnosti:

Presuny problémov, ako sme ich tu naznačili, možno čítať ako kreslenie otáznikov, ako skicu kultúrneho scénického priestoru, z ktorého vyjde možno celkom nová forma divadelného umenia, ktorej fyziognómiu ešte nepoznáme, ktorá však už v maskách dnešného divadla občas prebleskuje z trhlín, zlomov, priestrelov. Čosi tušíme v okamihoch, keď sa radikálne hľadanie stáva tancom na lane, pri ktorom sa veľké umenie a veľké zlyhanie v sekunde hrôzy vzájomne udržiavajú v rovnováhe. (1996, s. 264)

Východisko k americkej *performance theory* tvorí stať Richarda Schechnera *Approaches to Theory/Criticism (Prístupy k teórii/kritike)*. Touto programovou esejou publikovanou roku 1966 ohlasuje Schechner v americkej divadelnej vede obrat k sociálnym vedám. **Schechner**, režisér a divadelný vedec z New Yorku, tu po prvý raz definuje pojem a parametre výskumnej oblasti, ktorá celkom tesne prepája divadelnú vedu s kultúrnou antropológiou a sociológiou. Prihovára sa za to, aby sa do pojmu *performance* zahrnuli takmer všetky formy ľudských prezentácií a ich spoločné štruktúry: „formálne vzťahy medzi hrami, spoločenskými hrami, športom, divadlom a rituálom“ (1996, s. 34). Neprekvapuje, že takúto definíciu ponúka práve Schechner, ktorý je taký skeptický voči estetike a usiluje sa situovať teóriu *performance* skôr do oblasti sociálnych vied. Schechner do svojho nového interdisciplinárneho konceptu chce zahrnúť aj sociologický pojem roly a techniky zo psychológie a psychoterapie. Týmto presunom dôrazu z divadla ako umenia na všeobecné *performatívne* fenomény Schechner približuje divadelnú vedu k etnografickej praxi terénneho výskumu (► kap. 10.3).

Hoci u Schechnera je silno prítomné spojivo s etnografiou, výskumné oblasti, ktoré sa z jeho konceptu medzičasom etablovali, sa rozhodne neobmedzujú len na etnografické či interkultúrne témy. Marvin Carlson vo svojom prehľade k téme performancie (1996) identifikoval celý rad teoretických prístupov, ktoré sa stali súčasťou *performance theory*. Ide o teórie najrozličnejšej proveniencie. Popri už uvedených etnologicky definovaných problémoch tu centrálnu úlohu zohrávajú sociologické a lingvistické teórie. Z oblasti sociológie treba spomenúť predovšetkým spisy Ervinga **Goffmana**. Ten vo svojej najdôležitejšej knihe – *The Presentation of Self in Everyday Life (Sebaprezentácia v každodennom živote, 1959)*<sup>22</sup> – analyzuje hranie rolí v každodennom živote, pri ktorom rozvíja prepracovanú divadelnú metaforiku. Goffman definuje performanciu ako „komplexnú aktivitu individua, ktorá sa objavuje počas obdobia vyznačeného jeho kontinuálnou prítomnosťou pred určitou skupinou pozorovateľov a ktorá má na ňu istý vplyv“ (1959, s. 22). Pri tejto veľmi široko poňatej definícii, ktorá zahŕňa každé bežné divadelné predstavenie a množstvo ďalších aktivít, treba rozlišovať medzi správaním vo všeobecnosti a tým, čo Goffman nazýva „performanciou“. Rozhodujúcim faktorom je tu prítomnosť divákov, resp. pozorovateľov a ich reakcia na to, čo sa im vedome alebo nevedome „predohráva“.

Zatiaľ čo bádania o performativite sú u Schechnera a Goffmana orientované v najširšom zmysle sociologicky, resp. etnologicky, naopak Erika Fischer-Lichte sa pokúša vo svojej rozsiahlej štúdii *Ästhetik des Performativen (Estetika performatívneho, 2004)*<sup>23</sup> pochopiť ju ako základný obrat v súčasnom umení a kultúre. Podľa nej spočíva estetika performatívneho v prvom rade na udalostiach a nie na dielach. Zatiaľ

22 Český preklad vyšiel pod názvom GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo : sebeprezentace v každodenním životě*. Prel. Milada McGrathová. Praha : Nakladatelství Studia Ypsilon, 1999. ISBN 80-902482-4-1. (Pozn. prekladateľky.)

23 Český preklad vyšiel pod názvom FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Prel. Markéta Polochová. Mníšek pod Brdy : Na konári, 2011. ISBN 978-80-904487-2-8. (Pozn. prekladateľky.)

čo semiotika divadla sa z mnohorakých znakov a kódov predstavenia pokúšala konštruovať „text“ analogický k dielu, teória performancie naopak postuluje performanciu ako samoregulačný systém, ktorý uvádza do pohybu slučku „feedbacku“ medzi divákmi a hercami.

Zoči-voči diskusii o teatralite, ktorá je v súčasnosti v plnom prúde, ako aj etablovaní samostatného a od divadelnej vedy nezávislého odboru performatívnych štúdií (*performance studies*) v USA vzniká pre nás „nebezpečenstvo“, že zo zorného poľa stratíme svoj vlastný predmet, ktorým bolo doteraz umelecké divadlo. Na druhej strane však divadelná veda získava na interdisciplinárnom význame a vyvážuje sa z eurocentrickej perspektívy. Divadlo sa stáva kľúčovým médiom a odbor divadelnej vedy funguje ako ideálna spojnica k možnostiam interdisciplinárneho výskumu.

Ďalšia literatúra: Zarrilli, 1986; Schechner, 1990; Phelan, 1993, 1998; Carlson, 1996; Huxley/Witts, 1996; Fischer-Lichte/Kolesch/Warstat, 2005.

### Zhrnutie

Pojem „teória divadla“ zahŕňa dejiny teoretickej reflexie o divadle rovnako, ako aj tvorbu modelov pre súčasné divadlo. V **dejinách teórie** sa za zrod teórie divadla považuje Aristotelova *Poetika* – aj keď toto dielo, podobne ako aj mnohé ďalšie neskôr, ktoré sa sústredili na drámu a dramaturgiu, treba vnímať skôr ako teóriu drámy. Najdôležitejšie pojmy tejto teórie sú *mimesis*, *poiesis*, *katharsis* a *aesthesis*. Otázkami napodobňovania/reprezentácie, skladby deja, účinku a vnímania drámy a divadla sa zaoberali aj mnohé neskoršie teórie. Až do konca 19. storočia išlo viac-menej o nové revidované čítanie aristotelovskej teórie a až v 20. storočí vznikli konkrétne protinávrrhy s antimimetickými, anti-diegetickými a antiidentifikačnými tendenciami (napr. Artaud, Brecht). Po druhej svetovej vojne začína odbor divadelnej vedy vyvíjať aj vlastné modely, ktoré sa konfrontovali s modernými estetikami a divadelnými formami. Vo **formovaní teórie divadelnej vedy** sa vykryštalizovalo v zásade päť rozličných konceptov: **sociologické modely** (symbolický interakcionizmus a teória hry), **divadelná semiotika**, **postštrukturalizmus** a psychoanalýza, **fenomenológia**, ako aj teórie teatrality, resp. **teória performancie**.