

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění
Teorie a praxe divadelní tvorby

DISERTAČNÍ PRÁCE

CO JE TO DIVADLO?

**(„Mediální“ tradice české teorie divadla v kontextu
dichotomie umění – skutečnost)**

Vít Neznal

Vedoucí práce: Etlík Jaroslav Mgr. Prof.

Oponent práce:

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, 2017

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE
THEATRE FACULTY

Dramatic arts
Theory and Practice of Theatrical Art

DISSERTATION THESIS

WHAT IS THE THEATRE?

**(“Media” traditions of Czech theatre theory in the
context of the art/reality dichotomy)**

Vít Neznal

Thesis advisor: Etlík Jaroslav Mgr. Prof.

Examiner:

Date of thesis defense:

Academic title granted: Ph.D.

Prague, 2017

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma

**CO JE TO DIVADLO? („Mediální“ tradice české teorie divadla v kontextu
dichotomie umění – skutečnost)**

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím
uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv
nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora
a AMU v Praze.

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

[illegible]

Abstrakt:

Dizertační práce Víta Neznala nejprve vymezuje divadlo jako specifickou mediální oblast. Takové pojetí je podle autora umožněno návazností na tradici české teorie divadla (nezáznamová povaha jako systémový rys média, syntetický základ, nesubstanční pojetí díla, herectví jako řídicí umění, totální trojrozměrná zpětnovazební komunikace, která má zásadní důsledky pro specifickou povahu divadelního herectví, a aktivní pozice diváka). Na tomto podkladě Neznal následně vysvětluje, proč v divadelní teorii neexistuje opodstatnění rušit dichotomii ve vztahu umění - skutečnost. Vychází přitom z předpokladu, že divadlo je sice zakořeněné v životě, nicméně mediálně je z něj současně automaticky a nezvratně vytržené. Proto je z hlediska teorie divadla rozdíl mezi tím, když „život“ v intenzifikované podobě vstupuje na jeviště a tvoří podstatu výrazového projevu (intenzifikace „života“ tvoří základ vyjadřovacích prostředků a je tak „zezáměrněná“) a mezi jeho integrací s ostatními pilíři, které tvoří konstitutivní základ divadelního aktu jako takového na vysloveně mediální úrovni (umělé prostupované „životem“).

Summary:

Vít Neznal's PhD thesis begins by defining theatre as a specific sphere of media. According to the author, such notion is made possible by following up to the tradition of Czech theatre theory (immediacy as a specific feature of the medium, a synthetic basis, a non-substantial conception of a work, acting as a decisive art, a total three-dimensional feedback-based communication with cardinal impact on the specific nature of stage acting, and an active position of the spectator). On this basis, Neznal proceeds to explain why there is no justifiable reason for theatre theory to abolish the dichotomy between art and reality. His premise is that while theatre is rooted in life, it is at the same time automatically and irreversibly taken out of it as a medium. As a result, there is, from the point of view of theatre theory, a difference between an intensified "life" entering the stage and becoming the basis of expression (intensification of "life" is the basis of means of expression and is therefore made intentional) and between its integration with other pillars forming the constitutive basis of a theatre act as such on the actual level of media (the artificial pervaded by "life").

Obsah:

Úvod	9
 1 Nezáznamová povaha jako systémový rys média	13
1.1 V čem se na mediální bázi odlišují obraz, fotografie a film od divadla? ...	15
1.2 „Zpětnovazební kontakt“, „kontaktnost“, „komunikace komunikací o komunikaci“	19
1.2.1 „Není pevné hranice mezi oblastí estetickou a mimoestetickou“	24
1.3 Herecký akt jako ztvárnění a komunikace zároveň	25
1.3.1 Ztvárnění (výkon)	26
1.3.2 Komunikace, interakce	29
1.4 Shrnutí - „liveness“ („živost“) nebo nezáznamovost (bezprostřednost)? ..	34
 2 „Syntéza“	36
2.1 Syntetická tradice	37
2.2 Složka versus komponent	42
2.3. Shrnutí - divadlo jako umění, prostor anebo mediální oblast?	46
2.3.1 Shrnutí	48
 3 Dichotomie umění - skutečnost?	51
3.1 Rozšiřuje performativita naše dosavadní poznatky o medialitě divadla (polemika s „estetikou performativity“)?	51
3.1.1 Je nastíněná interpretace performativního obratu správná?	52
3.1.2 Performance (představení) jako událost? – sémiotičnost, mediálnost, materiálnost a estetičnost	56
3.1.2.1 Východiska a zdroje: Max Hermann jako předchůdce „performance studies“ a Otakar Zich jako předzvěst sémiotiky teorie komunikace	57
3.1.2.2 Sémiotičnost, mediálnost, materiálnost a estetičnost	59
3.1.3 AAA/AAA versus <i>Paní z námoří</i>	62
3.1.4 Performance versus divadlo	66
3.1.5 Divadlo s performativními prvky?	70
3.2 Shrnutí - je nutné zpochybnit dichotomii umění - skutečnost?	73
3.2.1 Intenzifikace „života“	73

3.2.2 „Divadlo je vždy cosi mezi ,hospodou‘ a estetickým tvarem“	80
Závěr	84
Bibliografie	88

Úvod

„Slova, slova, slova“ (SHAKESPEARE, 1946, s. 65).

„Dělat divadlo je tou nejpovrchnější a nejzbytečnější věcí na světě“ (KOLTÈS, 1999, s. 119).

Slovo „divadlo“ odvozujeme v češtině běžně od dnešního významu slovesa „dívat se“. Tento „zažitý“ a téměř „nezpochybnitelný“ význam je ovšem třeba na základě odkazu na práce Alexandra Sticha a Jana Kopeckého hned v úvodu této úvahy poněkud zrelativizovat.¹ Slovo „divadlo“ totiž, jak oba autoři dokládají, pochází z patnáctého století a zprvu bylo úzce spjato se starším překladem latinského „spectaculum“ - s „odivou“. Souviselo tak sice do jisté míry i se slovesem „dívat se“, to však tehdy nemělo onen význam, který mu dnes přikládáme, neboť se pojilo se třetím pádem a „znamenalo ‚hleděti s podivem‘, diviti se něčemu, podivovati se“ (BERNARD, 1983, s. 13). Divadlo tudíž v původním významu staročeského slova „odiva“ znamenalo „věc z oblasti divů“ (BERNARD, 1983, s. 14). Dodejme ještě v návaznosti na podrobnou rešerši Alexandra Sticha, že se slovo divadlo zároveň často objevovalo v kontextu poprav, katů nebo například u výsměchu vězňům. To znamená, že na počátku novověku ona „oblast divů“ budila nejen úžas, ale i hrůzu. Proto nelze původní výraz divadlo chápat pouze jako podívanou, nýbrž jako „myšlený a procítěný sestup k prapodstatě bytí a k jeho smyslu ve vzmachu vznícení a odevzdání existence k nejvyšším hodnotám a zároveň i pád do temnot a hrůz zániku a nebytí“ (STICH, 1993, s. 109). Obdobně je tomu v případě slova „divák“. Objevuje se ke konci čtrnáctého století a je překladem „mirator“, nikoliv, jak by se dalo předpokládat, slova „spectator“. Původní výraz pro „diváka“ se tedy taktéž vztahuje k „divu“ a znamená člověka čímsi udiveného.

Z výše řečeného pro naši práci vyplývá jeden velmi důležitý poznatek: „divadlo je nejenom něco, nač se lze dívat, ale také cosi, čemu je možno se podívat“ (BERNARD, 1983, s. 16). To znamená, že není záležitostí pouhého působení optických prvků. Toto zjištění pro nás bude velmi podstatné v

¹ Dále se tímto tématem zabývala např. Eva Stehlíková. Její studii *Theatrum nebo spectaculum?: Úvaha zdánlivě filologická na okraj pojmu theatrum mundi* (STEHLÍKOVÁ, 1993, s. 103 - 106) však ponecháváme stranou, neboť se soustředí především na rozlišení pojmů theatron a spectatulum.

podkapitole 1.2, ve které se budeme zabývat funkcí diváka, resp. diváckou participací. Pro úplnost je nutné ještě doplnit, že než slovo „divadlo“ nabylo dnešního významu, prošlo výrazným historickým vývojem. Zprvu mj. označovalo mnohem širší skutečnost jevů (zeměpisného charakteru, zoologického, botanického, astronomického ad., BERNARD, 1983, s. 15).

Obraťme nyní pozornost k současnému pojetí pojmu „divadlo“ a podívejme se, jak jej interpretují některé z odborných divadelních slovníků - např. *Základní pojmy divadla* (PAVLOVSKÝ, 2004), *Divadelní slovník* (PAVIS, 2003) a *Slovník divadelní antropologie* (BARBA, SAVARESE, 2000). Nejspíš nás přitom nijak nezarazí skutečnost, kterou považujeme za dědictví přelomu devatenáctého a dvacátého století nebo spíše počátku století dvacátého, že všechna tato pojetí nahlízejí na divadlo z pohledu umělecké tvorby, resp. pokládají ho především za umělecký druh. U Pavlovského tak nalézáme následující taxonomickou definici: divadlo je „modálněgenetická a funkční oblast umění“ (PAVLOVSKÝ, 2004, s. 69). Pavisův slovník člení jednotlivé pojmy do osmi tematických kategorií, ale termín divadlo (tedy divadlo an si jako samostatný odborný pojem) v něm nenacházíme. Z přidružených pojmů (divadelní skutečnost, divadelní umění, divadelní estetika, divadelní specifičnost ad.) je však zřejmé, že jej Pavis chápe také především jako uměleckou záležitost. To ostatně dokládá i v úvodu ke slovníku, ve kterém píše, že „divadlo je křehké, pomíjivé umění“ (PAVIS, 2003, s. 8).² Barbův slovník má sice charakter výrazné programové estetiky, tím spíš však straní uměleckému divadlu (např. v kapitole *Divadelní antropologie*). To jsou ovšem (i vzhledem k výše nastolenému filologickému vymezení) přinejmenším diskutabilní stanoviska, neboť není zřejmé v čem tato „uměleckost“ spočívá. Lze ji snad považovat za hlavní kritérium, které nám pomůže při určování jakéhosi společného základu, „konstitutivního minima“ všech „divadel“? Je tento nárok na „uměleckost“ onou souvislostí, kterou hledá Pavis „mezi ‚primitivním‘ rituálem, bulvární hrou, středověkým mysteriem, nebo představením vycházejícím z čínské či indické tradice“ (PAVIS, 2003, s. 98)? Nebo je snad právě tím, co by Kopeckému pojmenovalo jím hledaný „společný jmenovatel divadel jako byla například francouzská dvorská tragédie za časů Racinových a divadla českých lidových loutkářů s repertoárem ‚Loupežníků na Chlumu‘ a ‚Posvícení v Hudlicích‘“ (BERNARD, 1983, s. 11)?

² Drobná poznámka: Pavisův slovník, byť se v mnohém opírá i o poznatky české divadelní teorie, vychází ve své podstatě z jiné divadelní tradice, která se vyvíjela v jiných souvislostech, a proto jej v naší práci víceméně ponecháváme stranou našeho zájmu.

Této problematice se budeme podrobně věnovat především v podkapitole 2.3. Pro naše účely je nyní podstatné především to, že je možné takovou hypotézu velmi jednoduše zpochybnit. Vezměme příklad festivalu *Velkolhotecké divadelní rejžování*, který se koná každoročně od roku 2008 v červnu ve Velké Lhotě (okres Jindřichův Hradec). Ten totiž plní zcela jinou než „uměleckou“ funkci, jak ostatně v několika studiích dokládá i jeho hlavní organizátor a režisér Vít Větrovec (VĚTROVEC, 2013 a 2014). Témata inscenací, na kterých se podílejí i sami obyvatelé Velké Lhoty, jsou často inspirována tzv. živou pamětí vsi. Ostatně právě tato skutečnost je podle Větrovcova tvrzení zdrojem drobných rozepří s některými z obyvatel-diváků, neboť ti by raději viděli inscenace „klasických her“. *Velkolhotecké divadelní rejžování*, jak vyplývá ze studií jeho hlavní režijní osobnosti, směřuje skrze reflexi vlastní minulosti spíše k rozvoji tamní komunity, „obnově tradiční vesnice“, než k vytváření umělecky hodnotných děl. Tomuto záměru je též přizpůsobený i proces vzniku jednotlivých inscenací. Přitom neexistuje žádný důvod, abychom tamní produkce nepovažovali za divadlo. V takovém případě se však musíme ptát, co mají tato představení společného např. s Kopeckým zmíněnou francouzskou dvorskou tragédií.

Dodejme, že uměleckou oblast nechápeme, jak by se snad mohlo zdát, pouze jako sféru, kde se díla rodí výhradně skrze působení estetické funkce.³ Touto problematikou se však budeme taktéž zabývat podrobněji až později, v podkapitole 1.2.1. V tuto chvíli si vystačíme se zjištěním, že je přinejmenším otázkou, zdali je metodologicky výhodné redukovat divadlo pouze na umění.

Z tohoto pohledu by mohlo být inspirativní přihlédnout k performativním studiím, která bychom mohli vnímat právě jako snahu o rozšíření pojmu divadla mimo uměleckou oblast. U Richarda Schechnera nalézáme už v šedesátých letech tvrzení, že divadlo je zahrnuto do širšího spektra tzv. performančních činností, neboť s nimi má hned několik společných rysů - specificky uspořádaný čas, pravidla, specifickou hodnotu předmětů (z hlediska dané činnosti neúměrně vyšší, než je jejich reálná hodnota) a neproduktivnost (daná činnost se vyčerpává sama sebou, SCHECHNER, 2009, s. 15). Jejich součástí jsou pak kromě divadla i rituály, sporty, dále tanec, hudba, hry ad. Vzhledem k záběru

³ Pro naše účely chápeme estetickou funkci v duchu Etlíkova vymezení z přednášek na pražské DAMU jako zaměření na výraz, jehož důsledkem se veškeré smyslově vnímatelné materiály proměňují oproti jejich praktické funkci. Z toho mj. vyplývá, že v divadle je estetická funkce vždy nezbytně přítomná a řídící, byť nemusí být dominantní.

performančních studií je evidentní, že jejich kritériem není „estetično“ nebo „uměleckost“, nýbrž spíše specifčnost jejich „konání“. Tento přístup má pochopitelně mnohá úskalí a my se jimi budeme zabývat v závěru druhé kapitoly a posléze v celé kapitole třetí. Pro náš nynější záměr je důležité zjištění, že u Schechnera divadlo není pouze předmětem umění, ale ocitá se v mnohem širší oblasti aktivit (mj. pak není zatížené hodnocením, resp. uměleckou hodnotou). V této práci se pokusíme na podkladě tradice české divadelní teorie, která chápe divadelní akt především jako médium, vymezit pojem divadla tak, aby vyhovoval dosavadním poznatkům. To znamená, že budeme vycházet z předpokladu, že jeho zúžené pojetí na ryze uměleckou oblast je nedostačující a proto nelze na jeho podkladě definovat specifické aspekty divadla. Naopak mediální pojetí, jak se pokusíme doložit, nám tento prostor poskytne.

Slovo „divadlo“ má pochopitelně i další významy. Námi vybrané slovníky uvádějí přinejmenším divadelní budovu, divadelní sál, divadelní prostor i jeho části, dále soubor (případně povolání divadelníků), instituci a právní subjekt, obecně místo nějakého dění anebo například synonymum pro drama ad. Kopecký pak také uvádí, že divadlo má svůj význam ve slangové řeči („nehraj divadlo“ ap.). Pro účely této práce však tato pojetí stojí stranou našeho zájmu, neboť nesledují divadlo z pohledu jeho mediální „podstaty“⁴.

⁴ Píšeme podstatu s uvozovkami, neboť jí myslíme spíše zakládající, konstitutivní rysy divadla a nikoliv nějakou jeho skutečnou substanci, jak se užívá v běžném slova smyslu.

1 Nezáznamová povaha jako systémový rys divadla

Uvedme tuto kapitolu Flusserovým nejznámějším esejem *Za filozofii fotografie* (FLUSSER, 2013) publikovaným na začátku osmdesátých let, neboť přináší zcela klíčové poznatky na poli mediality fotografie, které nám pomohou vymezit jeden z podstatných rozporů uvnitř záznamových médií a potažmo nás uvedou do problematiky rozdílu mezi záznamovou a nezáznamovou povahou určitých mediálních oblastí. Máme na mysli především Flusserovu koncepci tzv. „technického obrazu“, tedy obrazu vyrobeného přístroji, který nahrazuje „tradiční obrazy“ reprodukcemi a zaujímá tak jejich místo ve sféře konzumace vizuálních obrazů - obrazů ve významu picture (FLUSSER, 2013, s. 22). Již v této první charakteristice přitom vidíme základní východisko Flusserova myšlení. Fotografie pro něj není skutečným nebo snad ideálním záznamem reality, byť „technické obrazy“ zdánlivě vytvářejí dojem, že je není třeba dešifrovat, protože jsou „oknem“ do reality a mají tedy objektivní povahu. Nicméně taková důvěra v jejich „pravdivost“ je podle Flussera pouhým klamem, protože „technické“ obrazy „nejdou - jako všechny obrazy - pouze symbolické, spíše znázorňují ještě daleko abstraktnější komplexy symbolů než tradiční obrazy“ (FLUSSER, 2013, s. 18). To je podle něj důsledek jejich specifického kódování, které probíhá uvnitř aparátu (v „black boxu“) a nikoliv během tvorby jako v případě malby, kdy člověk - malíř „kóduje“ svou vizi na plátno. Tento rozdíl v kódování (mechanická reprodukce versus přetavení živého vidění do malby) nám ještě pochopitelně neodlišuje záznamovou povahu od nezáznamové. Je rozporem uvnitř záznamu (v obou případech jsou předměty fixované mimo jejich reálné bytí - jedná se o vytvořené emulze nebo nanášené barvy evokující obraz). Přesto je pro nás tento vstup do tématu inspirativní, neboť oproti Walteru Benjaminovi, Rolandu Barthesovi nebo Susan Sontagové, Flusser sleduje, jak bychom dnes řekli, mediální podstatu fotografie (a potažmo vlastně i filmu).

Shrňme: povaha „technického obrazu“ spočívající v jeho zakódování určitým přístrojem (ať už se jedná o fotoaparát nebo kameru) poukazuje na jeho záznamový charakter a tato nepřímost je pak nutně jeho mediálním specifikem. Dále tato povaha značí umělost fotografie, tzn. její nesamozřejmost a tedy nutnou znalost jisté konvence, aby ji byl divák schopen dekodovat (to ovšem platí také pro malbu, byť „technickým obrazem“ není). Flusser se tak dotýká samotné podstaty mediality jako přenosu, tj. zprostředkování skutečnosti, byť se

pohybuje pouze v rovině záznamových médií. Nárok na „pravdivost“ přitom podle něj nelze považovat za relevantní kritérium při jejím určování. Stejně tak bychom ale mohli dodat, že kritériem už vůbec není „umělecká hodnota“ fotografie, kterou Flusser ponechává zcela stranou.

Přesuňme nyní v návaznosti na tyto poznatky pozornost k divadlu. Je na první pohled zjevné, že medialita divadla (ve smyslu konstitutivního minima potřebného k jeho vzniku, jak píše Etlík) naopak spočívá v absenci jakéhokoli přístroje zprostředkovávajícího „technický obraz“ (byť pochopitelně i s takovými obrazy a přístroji divadlo všelijak nakládá)⁵. Specifičnost divadla je tak nutné nahlížet primárně prostřednictvím nezáznamovosti (bezprostřednosti), případně prostřednictvím „událostního charakteru“ či „živosti“. Všemi těmito termíny se budeme v této a následující kapitole zabývat. Je však třeba hned zkraje přiznat, že se jedná o rys, který divadlo neodliší od koncertu, cirkusu nebo například od performance. Z toho důvodu se budeme nejdříve zabývat termínem kontaktnost, resp. zpětnovazební komunikace nebo interakce a v následující kapitole syntézou.

Naznačili jsme, že na medialitu divadla má zásadní vliv jeho tzv. „událostní“ povaha. Událostí bychom dokonce mohli rozrušit onu modernistickou dualitu obrazu a textu. Ostatně k tomu nejspíš směřuje i berlínská teatroložka Erika Fischer-Lichte, která se vymezuje vůči klasické estetice díla, tvorby a recepcce a s odkazem na performativní obrat vytváří tzv. „estetiku performativity“ vycházející právě z „proměny díla v událost a s ní spojené proměny vztahu subjektu a objektu a materiálního a znakového statusu“ (ROUBAL, 2009, s. 64). Jakým způsobem nám tento radikální apel Fischer-Lichte pomůže při definování mediální „podstaty“ divadla? Co přesně máme na mysli onou dnes toliko skloňovanou událostí? Jaké jsou její rysy a jaký je rozdíl mezi „živostí“ („liveness“) a nezáznamovostí, resp. bezprostředností, které ji mají spoludefinovat?

Pojem nezáznamovosti (bezprostřednosti) sice nemá přímou historickou kontinuitu, přesto lze určitá východiska vysledovat už na počátku dvacátého

⁵ Philip Auslander ovšem nemá pravdu, když tvrdí, že použití záznamových médií - reprodukováná hudba, projekce (od záznamů až po přímé přenosy) ad. - u živých představení, a ponechme teď stranou problematičnost tohoto slovního spojení, má vliv na jejich medialitu, přesněji řečeno že taková představení mají následně daleko k „živosti“ (In: FISCHER-LICHTE, 2011, s. 99).

století. To dokládá Fischer-Lichte s Roseltem: jedinečnost přítomnosti představení spolu s odmítnutím literatury na divadle byly klíčovým podnětem pro Maxe Hermanna, aby v Německu založil samostatný obor divadelní vědy (FISCHER-LICHTE, ROSELT, 2005, s. 147). Rovněž Hermannův současník Otakar Zich rozvíjí první ucelenou systémovou estetiku divadla⁶ na podkladě časovosti představení: „dramatické dílo je to, co vnímáme (vidíme a slyšíme) po dobu představení v divadle“ (ZICH, 1987, s. 13). Tato časovost díla, jeho jistá procesualnost, zdůrazňuje absenci hmotného substrátu a je tak určitým rysem nezáznamovosti.

Zakončeme toto úvodní slovo příhodnou úvahou Alejandra Jodorowského, která dokládá formulovaný předpoklad, že nezáznamovost je základním kritériem při vymezování specifické mediality divadla: „Ostatní umění po sobě nechávají popsané stránky, nahrávky, obrazy či svazky, objektivní stopy, které čas smývá jen velmi pomalu. Divadlo naproti tomu nemusí trvat ani jeden celý den v životě člověka. Sotva se narodí, už musí zemřít“ (JODOROWSKI, 2015, s. 58).

1.1 V čem se na mediální bázi odlišují obraz, fotografie a film od divadla?

Objektivita fotografie (a v důsledku i filmu) je podle Flussera klamná, protože jsou obě média omezena možnostmi kódování zvoleného přístroje. Jejich podstatou je tedy zprostředkovanost skrze určitý aparát.⁷ Nyní je třeba se vrátit k malbě, která takovým aparátem nedisponuje, ale přesto záznamovým médiem je. Obraťme proto pozornost k artefaktu, resp. k fixaci v artefaktu.

Flusserovu koncepci je možné částečně ověřit i díky sémiotickým poznatkům na poli teorie umění. Stačí vzpomenout Etlíkovu analýzu citátu z Tesichovy divadelní hry *Na otevřené cestě*. Etlík se v ní nejprve zabývá sémiotickou analýzou malby - portrétu, aby pak v závěru vymezil záznamovou povahu filmu. Jejím kritériem je podle něj odlišná povaha materiálu - na jedné straně je člověk (lidské tělo) zdrojem zaznamenané (a zprostředkované) podoby, na druhé pak je zcela odlišný materiál, kterým je prováděna definitivní fixace znaku. „Oba Angelové (ať

⁶ Ačkoliv ji nazývá estetikou dramatických umění, lze pro naše účely, jak ostatně poznamenává ve své revizi Etlík (ETLÍK, 1999, s. 7), zjednodušeně mluvit o divadle.

⁷ Tato skutečnost ovšem nemá žádný vliv na „kvalitu“ iluze, jež zprostředkovávají. Mohou ji zprostředkovat, a často tomu tak i bývá, lépe než nezáznamová média.

už jeden z nich jako model portrétní, nebo druhý jako filmový herec) se na přímém divákově zážitku sice podílejí svou zaznamenanou podobou, ale zároveň má tato podoba vždy charakter jenom zprostředkované, v jiné časové dimenzi 'zpracované' entity. Tato definitivní fixace znaku je ovšem ještě prováděna zásadně jiným materiálem, než je ten, který k vytvoření filmové postavy nebo portrétní poskytují oba Angelové - je prováděna mimo jejich skutečné tělo" (ETLÍK, 1999, s. 4). Divák je tak v kontaktu pouze a jen s obrazem, resp. s oním „technickým obrazem“. Flusserovy poznatky nám umožnily vymezit rozpor uvnitř záznamových médií, který se částečně dotýká jejich specifické mediální povahy, na základě Etlíkovy analýzy jsme nyní dospěli k základnímu mediálnímu rozdílu mezi záznamovostí a nezáznamovostí.

Záznamovost fotografie, filmu i malby je tedy mediální záležitostí. Pochopitelně se z tohoto sevření občas snaží vymanit (kinoautomat ap.), ale vždy se důsledně vzato pohybují pouze v možnostech daného média, takže bezprostřední a interaktivní povahy vlastní nezáznamovým médiím ze své podstaty nemohou nikdy dosáhnout. To je dáno právě odlišným materiálem zaznamenané podoby a definitivní fixace znaku. Problematicnost opuštění vlastní mediality ukazuje ostatně i vývoj výtvarného umění (především) ve dvacátém století, který se nejčastěji označuje jako posun od malby k performanci, tedy od záznamového k nezáznamovému - bezprostřednímu, což ovšem ještě neznamená k divadlu.⁸

Jedním ze základních námětů malby byl od pradávna osud člověka, resp. zachycení určitého okamžiku lidského života – obrazy Krista a biblických příběhů (Tintoretto, Masaccio), portréty z šlechtických kruhů (Las Meninas), deformace nebo multiplikace člověka jako existenciální tenze moderny (Picasso, Magritte). Performance, vycházející z výtvarného umění ve smyslu „výstupu z obrazu“, integruje osud člověka, resp. přítomné tělo přímo do zobrazení, přičemž intenzifikuje kritéria rámu a čáry, jež jsou pro obraz zcela stěžejními. Zároveň se moderní a současné umění vyznačuje integrací diváka, jehož silnou pozici dokládají a popisují mnohé teorie umění.

Moderní, ale především pozdně moderní a současné výtvarné umění všelijak narušuje prostor galerie anebo ho rovnou opouští. To je nepochybně důsledek institucionálního selhání galerie v první polovině dvacátého století v tom smyslu,

⁸ Následující dva odstavce vycházejí z mé diplomové práce *Obraz a slovo* (NEZNAL, 2012).

že si osobovala normativní autoritu, činila z umění instituci a relativizovala normu vkusu.⁹ Ve vší obecnosti se tato změna paradigmatu vyznačuje posunem od statické malby (zavěšeného obrazu) k performanci. Uvedme nejprve příklad známé Duchampovy *Fontány*, převráceného pisoáru z výstavy Společnosti nezávislých umělců (1917), který sice nebyl prvním autorovým kontroverzním dílem (např. *Akt sestupující se schodů*, č. 2), ale primát skandálu dozajista drží. Kromě tohoto společensky skandálního rozměru však *Fontána* představuje i zlom ve vnímání uměleckého objektu, a to nejen v kontextu sochařství. Duchamp na výstavě instaloval fádňi předmět běžného užívání, který se divákům jevil ve své jedinečnosti, předmětnosti a skutečné prostorovosti (trojrozměrnosti).¹⁰ Odhalil tak pro umělecké dílo zcela zásadní úlohu kontextu, resp. funkce rodící se na základě tohoto kontextu (*Fontána* vyvolala kontroverzi svým cizorodým umístěním v galerii). To znamená, že Duchamp předjímá to, co přichází o několik let později přímo v rámci výtvarného umění například u Jacksona Pollocka. Dokonce bychom v této linii (rekvalifikace média) mohli vnímat i tvorbu Allana Kaprowa nebo Josepha Beyuse. Vysvětleme tuto úvahu na příkladu *Kojota: Mám rád Ameriku a Amerika má ráda mne* (1974), kdy se Beyus zavřel v jedné speciálně upravené newyorské galerii sám do klece s kojotem a několik dní zůstal uvnitř. Je zjevné, že se už nejednalo pouze o umístění určitého objektu mimo jeho běžný kontext, jako tomu bylo v případě *Fontány*, nýbrž o vytvoření zcela nové skutečnosti (Beyus ve své podstatě instaloval sám sebe jako subjekt¹¹). Stejně jako Kaprow tak zcela opouští tradiční malbu, přesto se do jisté míry stále pohybuje na poli výtvarného umění. A to především z toho důvodu, že v důsledku neopouští obraz. Aby nám bylo rozuměno, *Kojot: Mám rád Ameriku a Amerika má ráda mne* se sice odehrával bezprostředně před zraky diváků, nicméně tato bezprostřednost sloužila pouze k amplifikaci média (detailněji si tuto problematiku vysvětlíme ve třetí kapitole). Beyus „vystupuje“ z obrazu ve smyslu tradiční malby (a vytváří nový rám nebo chcete-li hranici), nevystupuje

⁹ Například Wolfgang Iser vidí hlavní sporadicitu vzniku a krize instituce muzea (ustanovující stejně jako galerie jakousi objektivní normu vkusu) v klamném principu vzdělanosti, jenž vyzdvihuje „*zdání nad skutečnost*“ (ISER, 2009, s. 46). Více k tématu normy vkusu a s ní spjatého vzestupu a pádu muzea (galerie) nalezneme opět v mé diplomové práci (NEZNAL, 2012, s.10).

¹⁰ Do určité míry by se tu tedy dalo mluvit o posunu od reprezentace k prezentaci, pokud bychom pominuli, že převrácený pisoár má asociovat, „reprezentovat“ fontánu.

¹¹ Je však nutné vnímat subjekt odděleně od autora, neboť Beyus záměrně vytváří znak. Zároveň bychom mohli spolu s Williamem K. Wimsattem a Monroem C. Beardsleyem konstatovat, že „*hodnocení uměleckého díla zůstává veřejné: dílo se poměřuje vně autora*“ (WIMSATT, BEARDSLEY, 2004, s. 156).

ovšem z obrazovosti. Jaroslav Vostrý s Miroslavem Vojtěchovským, zabývající se právě Beyusovým *Kojotem*, poznamenávají, že „symbolická rovina Beyusovy akce je umocněna de facto nasazením jeho vlastního života“ (VOJTĚCHOVSKÝ, VOSTRÝ, 2008, s. 232). Právě tento rys, který u Duchampa (poměrně logicky) chybí, je přitom pro tzv. performativní charakter příznačný, neboť u diváka přirozeně vyvolává pocity strachu o život umělce.¹² V případě nenadálého sledu událostí by byl divák nucen zasáhnout, asi si lze jen stěží představit situaci, kdy kojot pojídá svého společníka a humanisticky smýšlející člověk dnešní doby jeho hodování nečinně přihlíží. Takové ukončení performance bylo například vyústěním *Tomášových rtů* (*Lips of Thomas*) Mariny Abramović. Pro nás je nyní podstatné, že na příkladu Beyuse a potažmo i Abramović je patrné, že performance záměrně atakuje divákovy smysly, zdůrazňuje přítomnost (ve které se realizují všechny sémantické významy vyplývající z přítomnosti živého performeru)¹³ a směřuje k určitému (významovému) bodu, je jím podmíněna.

Shrňme dosavadní poznatky vyplývající z posunu od malby k performanci: výtvarné umění se jako médium především ve druhé polovině dvacátého století rekvalifikuje, přičemž je zdůrazňována jeho komunikační složka, resp. bezprostřednost. Performance tedy vystupuje z obrazu. Otázkou zůstává, nakolik to vystačí k pokrytí celé šíře divadla. Tomu se budeme věnovat v samostatné kapitole. V tradičním spektru vizuálních umění - filmu, fotografii a výtvarném umění (kromě živých obrazů, happeningu, performanci ap.) - však z jejich podstaty nedochází k živému nebo lépe řečeno bezprostřednímu kontaktu 1:1. Konkrétněji třeba u malby: divák vstupuje do prostoru, kde se kontaktuje s artefaktem, na základě jeho „kognitivních pokynů“ následně spoluvytváří estetický objekt, skrze nějž pak vede s „dialog“ s uměleckým dílem. Nicméně nestává se součástí estetického objektu, stojí mimo něj.

V divadle je situace jiná. K bezprostřednímu kontaktu zde totiž dochází mezi hercem a divákem. Nejedná se přitom o výsostně divadelní specifikum - k bezprostřednímu kontaktu dochází i v případě performance, na koncertě nebo při

¹² Srov.: Performativní charakter tradičního i nového cirkusu, který spočívá v obavě o život artistů (NEZNAL, 2012 b).

¹³ Přesnější by ovšem bylo mluvit o apelativnosti než přítomnosti, která je záležitostí jiného řádu, řádu díla.

jakékoliv podívané.¹⁴ Specifikum média je tak třeba hledat v jedinečnosti tohoto kontaktu.

1.2 „Zpětnovazební kontakt“, „kontaktnost“, „komunikace komunikací o komunikaci“

Z výše řečeného vyplývá, že oním zprostředkovatelem v divadle je herec v tom smyslu, že právě on a nikdo jiný kontaktuje diváka. V české teorii divadla ovšem nepanuje v pojetí této specifické „kontaktnosti“, „zpětnovazební komunikaci“ nebo „interakci“ shoda. Uvedme proto tři příklady, které ozřejmí její rozdílné chápání.

Studie Iva Osolsoběho *Dramatické dílo jako komunikace komunikací o komunikaci* přináší, jak i její autor v úvodu prohlašuje, variaci na Zichovu definici dramatického umění, kdy „dramatické dílo je umělecké dílo předvádějící vespolečné jednání osob hrou herců na scéně“ (ZICH, 1987, s. 54). Na základě teorie modelování a teorie komunikace v ní Osolsobě dokládá, že je možné pojem dramatického díla chápat v intencích vyššího řádu - uměleckého díla. To lze následně zahrnout pod „zprávu,“ „sdělení,“ „komunikaci“ (OSOLSOBĚ, 2002, s. 92). Obdobně postupuje v případě pojmu hry, byť, jak upozorňuje, v určitých teoriích je naopak komunikace pojmu hry podřazená. Poslední dosazení pojmu komunikace se týká Zichova principu dramatického, totiž vespolečného jednání, které tedy Osolsobě tlumočí jako vespolečnou komunikaci.

Pro naše účely je podstatné především první nahrazení pojmu díla pojmem komunikace, neboť se dotýká vztahu, který je středem naší pozornosti, a sice vztahu jeviště a hlediště. Vzhledem k tomu, že podstatou díla je podle Iva Osolsoběho komunikace nebo sdělování, je právě taková substituce navíc nejméně sporná. Z hlediska toku informací mezi jevištěm a hledištěm pak lze podle něj formulovat tři typy komunikace: „1. výlučně jednosměrnou komunikaci divadelním představením; 2. jen občasnými v protisměru jdoucími zprávami (responzemi) publika; jako responze fungují většinou stereotypní konvencionální

¹⁴ K interaktivním momentům může pochopitelně docházet například u přímých přenosů anebo při reality show, kterých se divák „účastní“ skrze nesčetná hlasování. Nicméně divák zde není spoluvůrce média, dokonce by se dala mluvit spíše o tom, že se vždy jedná o určitou snahu o překročení média (jeho konstituce).

reakce (potlesk, výjimečně pískání, dupání, volání), a ovšem také základní emocionální projevy (smích, slzy) a bezděčně „přirozené znaky“ nedostatečného zaujetí (kašlání, šeptání, šum, vrzání sedadel, chrastění sáčků); 3. stálým vzájemným opticko-akustickým kontaktem, přičemž zpráva typu 2 a 3 slouží účinkujícím jako korigující zpětná vazba” (OSOLSOBĚ, 2002, s. 98-99).

Toto schéma se však z dnešního pohledu jeví jako nedostatečné, neboť Osolsobě i přes aplikování teorie komunikace a teorie modelů zůstává stále v mezích Zichovy definice, tzn. že straní oné umělé, sémiotické nebo noetické struktuře divadelního aktu, tedy divadlu postavenému na znakovosti (což ovšem nemusí být případ všech „dramatických“ děl). Tato typologie vztahování se jeviště a hlediště navíc nevymezuje divadlo například vůči performanci nebo podívané. Jedná se spíše o typ sdělování modelem, které je sice živě zprostředkované, ale divák figuruje pouze jako příjemce zprávy, na kterou určitým způsobem reaguje, nikoli jako její „spoluautor“. To je patrné z prvních dvou typů komunikace: Osolsobě ji omezuje buď na pouhé sdělování tvarem (1) nebo ony typy běžných reakcí (2). Připouští sice jistou interakci - dvousměrnou komunikaci mezi hledištěm a jevištěm (jistý zpětnovazební charakter - 3), nicméně ta je stále koncipovaná v rámci tvaru, tzn. že je podpůrnou složkou oné záměrně tvarované struktury, ale nikoliv mediálně konstitutivní složkou divadla. To ostatně dokládá i adjektivum korigující, které značí jistou druhotnost, nikoliv však princip ustavující samotné médium. Ideálem takové divadelní komunikace by byla například reakce v podobě smíchu při uvádění komedií, která herce „informuje“ o přiměřenosti jeho výkonu. Na základě této odezvy pak ovšem herec reaguje opět tvarem - výkonem.

Shrňme: komunikace, tak jak ji pojímá Osolsobě, je součástí divadelního aktu v tom smyslu, že divák je v neustálém opticko-akustickém kontaktu s herci a ostatními diváky, přičemž z jeviště (tvaru) přijímá určité (záměrné) sdělení, na které responzivně reaguje. Konstatovali jsme také, že takové pojetí reflektuje komunikaci pouze jako podpůrnou složku divadelního tvaru, resp. vnímání. To ostatně stvrzuje sám Osolsobě, když píše, že vzájemná komunikace je v divadle „limitní případ dialogu“ (OSOLSOBĚ, 2002, s. 98). Na příkladu inscenace, resp. představení pro děti s názvem *Chroust* (2010), který se v následujícím odstavci pokusíme analyzovat, je ovšem vidět, že s takto koncipovanou zpětnovazební komunikací si nelze vystačit.

Příběh *Chrousta* se odvíjí od osudu kuchaře Pepíka Slepíčky a jím obdivované Nely Nylonové. Pepík Slepíčka je podřadný pouliční kuchař, s přispěním „vesmírné chuti“ se však vypracuje na jednoho z předních kulinářů. V této zkratce se sice příběh nezdá příliš složitý, nicméně s notnými odbočkami tvůrců už tak jednoduchý není. Právě proto se po uplynutí asi tři čtvrtě hodiny představení v prostorách KD Mlejn polovina dětského publika sborově zvedla (nepochybně však už předtím proběhla nějaká „tichá pošta,“ aby se děti na takovém plánu domluvily) a za doprovodu svých rodičů se chystala k odchodu. Právě tento okamžik je v centru našeho zájmu. Herečka Anna Duchaňová „vystupuje z role“ a pokouší se děti v sále udržet. Ptá se jich, proč odcházejí, a když jí děti naznačí, že „tomu“ zkrátka nerozumějí, začne jim „to“ vysvětlovat. Ukazuje jim herce Chrousta a objasňuje jim, že jeho postava je strůjcem všeho dění na jevišti. Zároveň jim představuje rekvizity, půjčuje jim je do rukou, a nastiňuje, jak se podílejí na fikčním světě. Převypráví příběh a vysvětlí, že ona sama v něm hraje Pepíka Slepíčku. Děti se poměrně rychle zorientují a Duchaňová plynule přejde zpátky do „hry“. Během tohoto zcela nezáměrného intermezza se přitom primárně nerodí nový význam (ačkoliv například rekvizity, jež si děti mohou osahat, zvyšují aktivizací inteligence těla taktilní zážitek diváků), pouze se tu na základě specifické komunikace zdůrazňuje setkání („spolubytí“). Toto intermezzo se pak následně vrací i do záměrného, estetického tvaru a představení jako takové ho celé zahrne.

Tato interakce diváků a herečky přesahuje rámec pouhé responze nebo akusticko-optického vjemu. Přitom má zásadní vliv na představení a potažmo proměňuje i inscenaci. Nelze ji tedy od představení oddělit jako něco přidruženého tvaru a vnímání (není pro nás teď ani tak podstatné, že se u *Chrousta* jedná o náhodný podnět). Zpětnovazební komunikace se naopak v tomto případě ukazuje jako klíčová (pro tvar i samotné představení). Vychází nám tedy jako nutná podmínka zrodu divadelního aktu, v tom smyslu, že divák na základě interakce spoluvytváří představení. Této konstitutivnosti si všímá také ve svém slovníku Petr Pavlovský, byť jeho pojetí má k Osolsoběho omezenému přístupu stále poměrně blízko.

Pro Pavlovského není zpětnovazební kontakt pouze korigující, nýbrž i konstitutivní a oproti jiným uměním pouze pro divadlo nezbytný: „kontakt v umění je zpětnovazební způsob komunikace uměleckého díla s konzumenty, [...] je jádrem divadelnosti, [...] publikum reaguje na vznikající dílo a tvůrci reagují na

projevy publika" (PAVLOVSKÝ, 2004, s. 156-157). Problematicnost Pavlovského pojetí však spočívá v tom, že není zcela zřejmé, mezi kým komunikace probíhá. Na jedné straně komunikuje dílo s konzumenty a na druhé tvůrci s publikem. Zdálo by se možná, že se jedná o drobnou nedůslednost, ale jsou to dvě zcela odlišné dimenze. Domnívám se, že Pavlovský má na mysli spíš tvůrce ve smyslu zformovaného herce. To znamená, že pro Pavlovského je zpětnovazebně kontaktním vlastně dílo (živě, performativně, jak píše, předváděné) a nikoli médium. A s tím bohužel dnes již nelze vystačit. Vezměme pro názornost ještě jeden příklad - klauzurní představení studentů DAMU - *Mé trápení*.

V průběhu jedné scény, kdy Helga (Lucie Valenová) hystericky polyká konzervy Salka, se mezi diváky rozplakalo batole. Poměrně všední situace, řekli bychom. Dítě nepřestávalo brečet a tak se jeho matka, nejspíš právě s ohledem na onen tvar, rozhodla přejít celou scénu k východu. Diváci i herci vytušili nepříjemnost takového odchodu a projevíli s matkou soucit (diváci uhýbali, herci zpomalili ap.). Načež se pozornost opět vrátila ke scéně. A právě v té chvíli se divákům asociativně spojila rozlitá červená barva na zemi a skapávající mléko s motivem mateřství či těhotenství (není ani podstatné, že tento význam byl z hlediska záměru správný). Porozuměli tvaru a společně se nad svým poznáním lehce zasmáli. Herci reagovali totožně. Nebylo to ovšem v žádném případě dílo, resp. tvar¹⁵, který by tento okamžik zprostředkoval. Jednalo se naopak o prostý „život“, který se takto nezáměrně prolínal do média, stal se jeho součástí.¹⁶ Pavlovského vymezení zpětnovazební divadelní komunikace ovšem takový způsob komplexního zahrnutí mimouměleckého projevu neumožňuje, protože přeceňuje estetiku a nepočítá s komunikací mezi divákem a hercem - člověkem.¹⁷

¹⁵ Raději dodáváme „tvar“, neboť problematika vztahu díla (a artefaktu) se v Pavlovského pojetí natě odlišuje od jiných konceptů. Podrobněji se tím budeme zabývat v podkapitole 3.1.1.

¹⁶ Například u filmu nic takového není možné. Diváci mohou reagovat jakkoliv, nicméně tyto reakce nikdy nemohou být součástí média. I kdyby opustili sál, tak film běží dál, mediálně netknutý.

¹⁷ Ze zahraničních konceptů má k Pavlovského pojetí blízko např. autopoiesis zpětnovazební smyčka Eriky Fischer-Lichte. Byť sice počítá s hercem - člověkem, soustředí se především na jeho tělesnost, a tak se v důsledku nejedná o onu komplexní trojrozměrnou komunikaci jako v Etlíkově případě. Otázkou navíc zůstává, jestli její pojetí tělesnosti není nakonec převrácenou sémiotikou, neboť je pojímána významotvorně. Tím pádem by stejně tak zůstalo v zajetí estetiky.

Komplexně uchopenou zpětnovazební komunikaci, tj. trojrozměrnou komunikaci, která je specifikem média, nalézáme až u Etlíka. Vyplývá pro něj jednak z tvarování (noetiky) a jednak z latentní komunikace ze „života“ nebo lépe ze „života“, který je neustále přítomen při vnímání tvaru (ontologie). Divák je pro Etlíka: „přímým svědkem hry, buď jako partner a přímý účastník společného hledání tohoto tvaru, a nebo tu prostě pobývá s druhými lidmi a je mu s nimi dobře, a tvar a jeho výpověď je jenom záminkou, méně důležitou složkou divadelního zážitku“ (ETLÍK, 1999, s. 22). Do díla následně prosákne i tato nezáměrně přirozená komunikace (dalším příkladem mohou být časté povzdechy herců, jak se jim představení s určitým konkrétním publikem nevydařilo). Co tento vstup nezáměrnosti a obecněji i ontologie do díla jako takového znamená, budeme analyzovat v závěrečné kapitole. Přesto je už teď zřejmé, že Etlíkovo pojetí zpětnovazebního kontaktu jako určitého subtilního dialogu se od Pavlovského liší v tom, že vychází z takového spolubydění diváků a herců v prostoru, které zapojuje člověka komplexně (tělesně, duchovně, technicky, lidsky, a dokonce i přátelsky či nepřátelsky) a jedná se tedy v plném slova smyslu o trojrozměrnou komunikaci. Etlíkův zpětnovazební kontakt není orientovaný pouze na vnímání (tvaru), přesahuje pouhou responzi a díky tomu je schopný vstřebat i ony nezáměrné (byť mohou být v určitých představeních i záměrné využívané) invaze „života“, který si v určitých chvílích může „říci“ také o svoji pozornost (avšak může tak učinit vždy pouze v rámci již ustaveného média). Odtud pak plyne poměrně banální závěr, který má ovšem zásadní vliv na medialitu divadla: „v divadle herec a divák tvoří neodlučitelnou dvojici. A to natolik významnou, že teprve díky ní - díky vzájemné spolupráci - se realizuje divadelní představení“ (ETLÍK, 1999, s. 5). To znamená, že až díky této spolupráci se rozvine estetický objekt, což je například oproti zmiňované malbě zásadní rozdíl.

Medialita divadla je postavená na recepci a odvíjí se nám prozatím kromě nezáznamovosti od kontaktnosti, interakce či zpětnovazební komunikace. Zároveň lze z Etlíkova pojetí zpětnovazebního kontaktu vyvodit, že médium divadla je postaveno na souběžnosti mimosémiotického vjemu (onen „život“) a vjemu záměrně sémiotického („tvar“), což jsou dvě ontologicky nezávislé roviny.¹⁸

¹⁸ Například termín repríza je pak zcela v rozporu s tímto teoretickým předpokladem, neboť pomíjí jedinečnost každého představení.

1.2.1 „Není pevné hranice mezi oblastí estetickou a mimoestetickou“ (MUKAŘOVSKÝ, 1966, s. 19)

Drobný komentář k předchozímu závěru: byť se jedná o dvě ontologicky nezávislé roviny, neznamená to, že by byly přesně odděleny a navzájem neprostupné. Ba naopak vztah těchto dvou oblastí je vymezen dynamicky. Etlík totiž explicitně navazuje na strukturalistickou estetiku, především na pojetí estetické a mimoestetické oblasti u Jana Mukařovského.

Ústředním pojmem Mukařovského estetiky je estetická funkce. Pro naši úvahu je podstatné především to, že ji Mukařovský nechápe jako statickou vlastnost předmětu, nýbrž jí přiznává proměnlivost (určenou např. „společenským prostředím“ (MUKAŘOVSKÝ, 1966, s. 26)). To zároveň znamená, že estetickou funkci nelze nahlížet z pohledu objektu (účelově), ale naopak od subjektu, čemuž odpovídá i obecnější definice jakékoliv funkce: „funkce je způsob sebeuplatnění subjektu vůči vnějšímu světu“ (MUKAŘOVSKÝ, 1966, s. 69). Tuto „celkovou reakci subjektu na okolní svět“ (MUKAŘOVSKÝ, 1966, s. 68) následně Mukařovský tlumočí skrze dva, resp. čtyři typy funkcí. Rozlišuje mezi funkcemi bezprostředními, tj. těmi, které se přímo týkají skutečnosti (pojmenovávají ji nebo ji bezprostředně pozměňují) a funkcemi znakovými, tj. těmi, pro něž není skutečnost nástrojem, nýbrž znakem (skutečnost působí skrze určitý znak anebo proměňuje skutečnost ve znak; MUKAŘOVSKÝ, 1966, s. 69-70).

Pokud tyto znalosti vztáhneme na uměleckou oblast, resp. oblast estetická, pak je podle Mukařovského zřejmé, že zde je estetická funkce „za normálního stavu“ dominantní (tj. pro vznik a vnímání díla prioritní), ovšem nikoli jediná. Její nadřazenost tedy neznamená neprostupnost, což dokládá na mnoha příkladech (např. na architektuře, kde estetické funkci vždy konkuruje funkce praktická). Tyto protikladné tendence jsou zároveň zdrojem napětí a dokládají dynamičnost vztahu mezi estetickou funkcí a ostatními funkcemi, stejně jako mezi estetickou i mimoestetickou oblastí. A vzhledem k tomu, že tedy „nejde o oblasti přesně oddělené a navzájem nesouvislé“, charakterizuje Mukařovský tuto dynamičnost vztahu mezi estetickou a mimoestetickou oblastí jako dialektickou antinomii (MUKAŘOVSKÝ, 1966, s. 20). Závěr z toho plynoucí je pro nás zcela zásadní: „není pevné hranice mezi oblastí estetickou a mimoestetickou; neexistují předměty a děje, které by svou podstatou nebo svým ustrojením byly bez ohledu

na dobu, místo i hodnotitele nositeli estetické funkce, a jiné, které by, opět pro své reálné uzpůsobení, byly z jejího dosahu nutně vyloučeny" (MUKAŘOVSKÝ, 1966, s. 19).

To právě tak platí i pro vztah sémiotické a mimosémiotické oblasti. Kdybychom parafrázovali Mukařovského tvrzení vyplývající z výše řečeného, totiž že „nelze jednou provždy stanovit, co uměním je a co nikoli," (MUKAŘOVSKÝ, 1966, s. 21) mohli bychom říct, že nelze jednou provždy stanovit, co sémiotickou oblastí je a co nikoli. Dokladem toho může být známý příklad představení Oldřicha a Boženy v Divadle na Vinohradech z roku 1968, který Etlík uvádí ve své studii v polemice s Císařovým výkladem (ETLÍK, 1999, s. 24).

Na závěr této poznámky je třeba upozornit, že paralelnost mimosémiotické a sémiotické oblasti pochopitelně není sama o sobě výsadou divadla a náleží i jiným uměním, resp. médiím. V divadle je ovšem tato neustálá vzájemná souvztažnost obou oblastí podmínkou jeho zrodu celé jeho „podstaty", tedy součástí jeho mediální konstituce. V tom smyslu se jedná o svébytně divadelní záležitost.

1.3 Herecký akt jako ztvárnění a komunikace zároveň

Řekli jsme si, že totální trojrozměrná zpětnovazební komunikace nebo interakce, která není omezena pouze vnímáním tvaru, nýbrž vychází i z „ontologie", je mediálním specifikem divadla. Důsledné uchopení takto pojaté „divadelní" komunikace musí mít nutně dopad i na povahu herectví a tedy na interpretaci hereckého aktu.¹⁹ Nabízí se dokonce otázka, zda není možné divadelní herectví skrze tuto zpětnovazební komunikaci definovat. To by ovšem znamenalo, že je nutné přezkoumat dosavadní poznatky v oblasti divadelního herectví, ba co víc vymežit divadelní herectví vůči herectví filmovému, které, vzhledem k odlišné povaze filmu, z takto pojaté zpětnovazební interakce vycházet nemůže.²⁰

¹⁹ Pochopitelně takto koncipovaná komunikace má důsledky i pro chápání diváckého komponentu, kterému se ovšem budeme věnovat samostatně ve třetí kapitole.

²⁰ Film může vykazovat jisté interaktivní momenty, nicméně ty, jak jsme již psali, jsou spíš jeho jistým mediálním přesahem, neboť film není interakcí na úrovni média podmíněný.

1.3.1 Ztvárnění (výkon)

Byť teorie divadla přímo (a příliš) s hereckými monografiemi nesouvisí, tak v otázce povahy herectví lze v obou odvětvích nalézt shodná kritéria. Herecké monografie se totiž soustředí především na analýzu hereckých výkonů. To znamená, že redukuje herectví na schopnost herce ztvárnit určitou postavu anebo jiný znak.²¹ Ztvárnění postavy je ovšem možné reflektovat i ve filmu. Ostatně nejspíš proto se monografie filmových herců od těch divadelních příliš neliší. To ovšem ještě neznamená, že filmové herectví je totožné s divadelním nebo že má stejnou povahu.

Tato tvrzení lze doložit na jedné z nejlepších současných publikací na poli herectví - *O hercích a herectví* (VOSTRÝ, 2014).²² Jaroslav Vostrý v ní zkoumá zdroje a obecné zákonitosti herecké tvorby a na tomto podkladě následně analyzuje herecké výkony mnoha osobností 20. století. Záměrně píše výkony, protože při vší úctě k Vostrého práci musíme namítnout, že ústředním kritériem jeho knihy je právě pouze herecký výkon, resp. tvarosloví - způsob jakým herec dospívá k výrazu postavy a jakou má tento výraz podobu. Je třeba též upozornit, že se Vostrý, co se divadelní tvorby týče, soustředí pouze na tu oblast divadla, která směřuje k vytvoření herecké postavy, tedy na onu divadelní sféru v euroamerickém prostředí převažující, která však není jedinou výrazovou možností hereckého komponentu (ETLÍK, 1999, s. 14). To by pochopitelně nebylo nikterak chybné východisko, pokud by se Vostrý nepokoušel pojmenovat obecnou povahu herectví. I vzhledem k této nedůslednosti pak Vostrému splývají portréty filmových a divadelních herců nebo lépe řečeno Vostrý v zásadě nerozlišuje mezi zaznamenaným hereckým výkonem ve filmu a divadelním výkonem realizovaným bezprostředně na základě zpětnovazební komunikace (a to ani pokud bychom zůstali v intencích omezeného Osolsoběho pojetí zpětnovazební komunikace). Přitom navíc hovoříme stále jen o výkonu. To je zjevné například u analýzy herectví Rudolfa Hrušínského, Jiřího Kodeta, Libuše Šafránkové, ale i mnoha dalších. Pro pochopení těchto východisek je nutné se ohlédnout po širším teoretickém zázemí celé knihy.

²¹ Upřesněme, že tento druhý případ se týká divadla, které z hlediska sémiotického chápání nesměruje k vytvoření herecké postavy.

²² Přestože se jedná pouze o přepracované vydání z roku 1998, stále reprezentuje převažující způsob interpretace herectví.

Vostrý několikrát upozorňuje, že ho zajímá herecké umění, resp. herectví jako jedna z oblastí umělecké tvorby ve vztahu k obecně estetickým otázkám a potažmo sociologii a scénologii. Herecké umění přitom pro něj vykazuje dva specifické rysy: neoddělitelnost tvůrce od výtvoru a fakt, že proces vytváření splývá s jeho výsledkem (VOSTRÝ, 2014, s. 39).²³ Touto problematikou se ostatně zabývá už Otakar Zich v *Analytické teorii* (ZICH, 1987, s. 35-56), když vymezuje umělou povahu divadla, aby jej zrovnoprávnil s ostatními uměleckými druhy. K zevrubné analýze Zichova řešení spočívajícího v upozadění herce (tvůrce znaku) za jeho dílo, za postavu (znak) odkážeme na studii Jaroslava Etlíka *Divadlo jako zakoušení: vztah noetického a ontologického principu v divadelním umění* (ETLÍK, 1999). Pro naši úvahu je stěžejní především to, že u Zicha „herec existuje pro diváka reálně, ale nikoliv objektivně“ (ETLÍK, 1999, s. 6). Zich se k tomuto triku uchýlil nepochybně právě s ohledem na „látkovou shodu“, která podle něj byla zdrojem nepochopení divadla: „v jediném herectví (a ovšem i v tanci) je tvořící umělec v podstatě totožný s látkou, z níž tvoří své dílo“ (ZICH, 1987, s. 44). Toho si je dobře vědom i Vostrý, když mluví o neoddělitelnosti herce od postavy. Nicméně být se Vostrý pokouší „resuscitovat“ hercovu objektivitu, činí tak „zichovsky“ opět z pohledu umělého a záměrného, to znamená, že nahlíží herce pouze skrze jím vytvářený znak, tedy skrze ztvárňovanou a ztvárněnou postavu.

Tomuto tématu se obsáhle věnoval i Jan Císař v *Teorii herectví loutkového divadla*. Ta přináší především zcela nový pohled na herecký komponent loutkového divadla. Císař se ovšem v první kapitole věnuje i hereckému komponentu obecně. Jeho jediným a výlučným materiálem je podle něj vlastní

²³ Tyto dva aspekty do jisté míry sledují Etlíkem vymezenou diferenciaci ontologického a ontogenetického pohledu na tvorbu postavy. „Ontologický pohled zkoumá především nutnost a nepostradatelnost jednotlivých stavebních prvků při tvorbě znaku.[...] Z ontogenetického hlediska bychom museli tvorbu postavy pojmout jinak. V takovém případě by bylo lépe napsat, že postavu na jevišti vytváří především herec, a zohlednit tak podíl režiséra, kostýmu a jiných prvků, podílejících se na výstavbě znaku. Ostatně: z tohoto pohledu bychom museli vzít v potaz také podíl diváckých reakcí a rovněžvliv hereckých partnerů na jevišti“ (ETLÍK, 1999, s. 25). Z ontologického pohledu je tedy zásadní, že herec zabezpečuje znak, ontogenetický pohled naopak zkoumá genezi, vytváření znaku. Problém Vostrého pojetí tohoto druhého pohledu je v tom, jak vzápětí dokážeme, že tento proces vytváření vnímá příliš izolovaně a nepřipouští, že se na spoluvytváření konečné podoby znaku průběžně podílí i divák. To je ostatně důsledek substančnosti Vostrého myšlení, čemuž odpovídají i jeho až metafyzická východiska: „vycházím z toho, že tvorba v přísném smyslu, tj. umělecká tvorba, se dokonce i v případě divadelní kreace rovná vytvoření něčeho, co herce přesahuje a co tedy i po skončení reprízy jako obraz vytvořený v myslích diváků trvá“ (VOSTRÝ, 2014, s. 32).

hercovo tělo (CÍSAŘ, 1985, s. 23). Císař ovšem stejně jako Vostrý sleduje tento materiál pouze z pohledu výsledné podoby znaku, to znamená, jakým způsobem herec ze sebe formuje výsledný tvar, byť a to je důležité zdůraznit, jej zakomponovává do širšího rámce - celkového uměleckého obrazu (CÍSAŘ, 1985, s. 24). Císař se zabývá i druhým aspektem, který Vostrý předkládá, a sice procesem ztvárnění postavy, resp. vztahem tvarování a výsledku: „výsledek herecké tvorby - tedy definitivní umělecký obraz - je vždycky vázán na samotný tvůrčí proces“ (CÍSAŘ, 1985, s. 24). A Císaře tento poznatek následně vede k artikulování jedinečnosti představení, resp. jedinečnosti každého hereckého „ztvárnění“. Volím záměrně tento pojem, neboť Císař, opět stejně jako Vostrý, si je sice vědom „událostního charakteru“ představení, nicméně tuto procesualitu vnímá izolovaně z hlediska výsledné podoby znaku, tedy nakonec onoho Zichova „díla“. Herectví je v takovém případě redukováno pouze na proces tvarování postavy (onoho Zichova Gestaltu, jak bychom mohli říct spolu s Etlíkem).

Tyto závěry jsou dány i povahou recepce, která vychází ze zmiňovaných odlišných pojetí zpětnovazební komunikace, resp. interakce. Vostrý má blíže k pojetí Iva Osoloběho. Tomu odpovídá i jeho chápání vnitřně hmatového vnímání, díky kterému, jak píše, může divák (a částečně i herec) tělesně „prožít“ dané situace (VOSTRÝ, 2014, s. 42-43). Vostrý jej ovšem zužuje na „prožitek“ tvaru, resp. motorický „prožitek“ tvaru. Jinak řečeno: „prožitek“ Vostrému slouží k tomu, aby byl herecký výkon přesvědčivě vnímaný jak v rovině informativní, tak právě i v rovině emotivní. Takový „prožitek“ je však stále v intencích pouhé responze. A veskrze je možné vztáhnout takové pojetí vnitřně hmatového vnímání i na film. Příkladů, kdy tělesně „prožíváme“ určité gesto, pohyb, situaci ap., najdeme v historii kinematografie nespočet. Nám vystačí ten, který uvádí sám Vostrý - scénu z filmu Yella, kde se Nina Hossová vrací z nádraží domů (VOSTRÝ, 2014, s. 42). Vostrý sice na jejím podkladě zkoumá hereckou tvorbu (jakým způsobem Hossová dospěla zrovna k této konkrétní chůzi), nicméně stejně tak lze tento záběr analyzovat z pohledu diváka, z pohledu záznamu, který vnímá divák v kině. Vostrého pojetí vnitřně hmatového vnímání nám to umožňuje. To znamená, že divák na základě své vlastní zkušenosti tuto scénu tělesně „prožívá“, resp. onen Vostrým nastíněný význam (chůzi demonstrující ženský půvab). V tomto náhledu však není rozdíl mezi divadlem a filmem.

Ještě než přistoupíme k příkladům, které taková pojetí herectví zkomplikují, ne-li zrelativizují, je třeba se vyjádřit k drobné nedůslednosti, která se v současné

době vlivem západních trendů rozmáhá v české kritice a ani v české teorii v ní v minulosti nepanovala shoda. Mám zde na mysli termín hrajícího herce v protikladu k jednajícímu herci. Byť se s druhým termínem poměrně často setkáváme, tak paradoxně nemá oporu v tradici tzv. české strukturálně sémiotické školy vycházející ze Zichovy systémové estetiky, a dokonce jí odporuje. U Zicha nalézáme zásadní požadavek na rozlišování sféry znaku a sféry významu znaku.²⁴ Jednání je pak u něj součástí sféry významu znaku, tedy záležitostí aktivity diváka: „lidé vespolek jednající = dramatické osoby“ (ZICH, 1987, s. 38). Z toho vyplývá poměrně jednoduchý závěr. V Zichově estetice herec nemůže jednat, neboť svou hrou (hrou herců na scéně) k tomuto jednání teprve odkazuje. Jedná až ona osoba ve fikčním světě a tedy ve vnímání.²⁵ V rozporu s tímto tvrzením pak například Jan Císař ve zmíněné *Teorii herectví loutkového divadla* píše, že jednání je tím, co herci umožňuje na jevišti proměnu a je proto základem herecké postavy. A obdobně Císař postupuje i v pozdějším textu *Člověk v situaci*, kde opět spojuje termín jednání se sférou znaku, totiž s hereckým pohybem (CÍSAŘ, 2000, s. 89 - 131).

Proč na tuto nedůslednost upozorňujeme? V současné odborné diskuzi o divadle se ve vsí obecnosti objevuje čím dál větší sklon nekriticky přejímat koncepty zahraničních autorů. Příkladem může být pojem aktér, který ovšem taktéž nemá v české teorii divadla žádnou tradici, ba naopak má blíže ke zmiňovanému jednajícímu herci. To následně vede k opomíjení umělé povahy divadla a s tím spjatou záměnu skutečnosti za divadlo. V takto polarizované debatě ovšem zanikají jemné nuance, které jisté projevy reality včleňují do mediality divadla, nezaměňují je ovšem za divadlo jako takové. Tomu odpovídá i náš spor o povahu herectví.

1.3.2 Komunikace, interakce

Vostrého publikace nám zprostředkovala pojetí herectví z pohledu tvarování, ztvárňování a ztvárnění postavy. Takové chápání hereckého komponentu vychází

²⁴ Zich s termínem znaku přímo nepracuje, ale na základě mnohých studií (Osolsobě, Císař, Etlík) lze jeho východiska považovat za sémiotická a tudíž k takovéto formulaci dospět.

²⁵ Vycházíme zde ze strukturálně-sémiotického předpokladu, že na jevišti taktéž není fikční svět, nýbrž pouze jeho znaky.

z námi kritizované redukce zpětnovazební komunikace na pouhé responzivní reakce nebo opticko-akustický vjem. Popis hereckého výkonu, který jsem před lety publikoval v *Divadle a interakci VII.*, když jsem analyzoval Nebeského *Krále Leara* v Národním divadle (2012) se do jisté míry pohybuje pouze v rovině znaku a zcela opomíjí totální zpětnovazební komunikaci. Nicméně i přesto je v rozporu s tímto zúženým pojetím, neboť kritizuje jednoznačnost znaku. Předložme zde lehce upravenou verzi tohoto rozboru vč. popisu inscenace, aby nám vystoupil rozdíl mezi tímto tradičním náhledem na herecký komponent (a potažmo inscenaci) a tím, který takový náhled ze své podstaty rozporuje. To bude posléze případ Divadla Vizita a především *Hoří, má lhotecká panenka!* (2015).

Nebeského *Lear* odmítá kauzalitu jako kritérium a způsob percepce. Koherence, „logika“ inscenace spočívá v její obraznosti (i obrazotvornosti), vizuální asociativnosti či myšlení obrazem, pokud bychom přihlédli k filozofii Miroslava Petříčka. Z toho je zřejmé, že v tomto případě je divácký prožitek tomu čtenářskému notně vzdálený. Doložme tento argument na několika příkladech. Úvodní situace, kdy Lear dělí své království mezi dcery, se v Nebeského režii odehrává u bazénu. Nabízí se tedy primární referenční aspekt jakési privilegované vrstvy, nicméně mnohem podstatnější se pro další průběh představení jeví rovina asociativní, ve které je scéna spíše metaforou vypuštění dětí do světa, přičemž plavecký závod může zároveň odkazovat k následným mocenským svárům. Ještě názornějším příkladem může být motiv odhazování svršků, jenž se nejvýrazněji objevuje v aluzi k nacismu. V kauzální rovině by jej bylo možné interpretovat pouze jako emblematické zpodobnění zla, Nebeský však právě tuto bipolarnost (dobro/ zlo) nerespektuje a v závěru nechává zemřít i Edgara. S přihlédnutím k Derridově relativizaci „binárních opozic“ Nebeský tímto způsobem rozkládá protiklady dobra a zla, aby mohl oba póly sjednotit v tématu bláznovství. Lear postupně odhazuje všechny části svého kostýmu, v pozadí vidíme z jámy vykládané oblečení, a právě v kontextu těchto obrazů figuruje asociace nacismu – zde se zhmotňuje ono Adornovo poválečné období, ve kterém není možná žádná poezie, kde jsme všichni blázni a nazí, a naše svršky se povalují všude kolem. Nositelem tématu bláznovství je přitom především Lear, resp. sám David Prachař.

Herecká postava, kterou Prachař vytváří, totiž nabízí téměř souběžně dvě významové představy obrazové a odkazuje tedy v tomto případě ke dvěma dramatickým osobám - k Learovi (osobě inspirované Shakespearovou

dramatickou postavou Krále Leara) a zároveň subverzivně k osobě samotného Davida Prachaře, tedy k sobě samému jakožto herci této inscenace. Jedna semióza popírá druhou a tím pádem dochází k tematizaci nejednoznačnosti kompaktního znaku, to znamená k tematizaci nejednoznačnosti reference obrazu i v samotném hereckém komponentu. Vezměme jako příklad Prachařovo postupné sejmutí svršků, které předznamenává už odhození jeho dlouhého umělého vousu. To jednak značí proměnu Leara, ale stejně tak poukazuje k jeho fiktovnosti (karikuje konvenci divadelního kostýmu, který se na této fiktivní iluzi spolupodílí) a obrací pozornost na Prachaře (Prachař není „tím“ starým Learem). To znamená, že divák získává jinou zkušenost, než by obdržel skrze lineární, kauzální výklad prvního významu. Tato relativizace zobrazení, reference obrazu je podstatou i celé inscenace a je deklarovaná už úvodním rozostřením Hynaisovy opony.

Tento příklad plně dokládá předchozí poznatky: herec ze sebe tvaruje určitou postavu (jako jeden z možných typů znaku). Pro jistotu uvedeme, že se nejedná o inkarnaci, nýbrž o ztvárnění postavy skrze psychosomatickou totalitu člověka, přičemž základem tohoto ztvárnění je hra (odtud hrající herec). Otázkou je, zdali se právě hrou tento základ vyčerpává nebo lépe zdali je hra pouze tímto ztvárněním. Odpověď se pokusíme nalézt na příkladu Divadla Vizita, které ve Vostreho analýzách příznačně nenajdeme.

Čtveřice tvůrců - Jaroslav Dušek, Pjér la Šé'z, Zdeněk Konopásek a Viktor Zborník - odehrála v Divadle Archa už na čtyři sta improvizčních představení. Pochopitelně se ani jedno z nich nepodobalo tomu druhému. I proto je možné improvizaci považovat za jeden z nejčistších příkladů specifické mediality divadla. Teď se ovšem budeme soustředit pouze na oblast hereckého komponentu, herectví. Pro rekapitulaci zopakujme předpoklad této podkapitoly: pokud je zpětnovazební komunikace, resp. interakce specifickým mediálním aspektem divadla, pak by měla mít nutně vliv na povahu hereckého komponentu.

Divadlu Vizita je poměrně často vytýkána nevyrovnanost jednotlivých představení, tedy že ne každé představení se „podaří“. Tato proměnlivost je přitom širší veřejností přisuzovaná tvůrcům a jejich „odvedeným“ výkonům. Není to ovšem tak jednoduché. Podívejme se proto detailněji, jakým způsobem jsou představení Divadla Vizita koncipovaná. Ve většině případů Dušek v úvodu předstupuje před publikum a ihned se na něj obrací: jednou jej vítá, jindy

konfrontuje s divadelní konvencí, zkrátka pokaždé volí jinou strategii, jak diváka upozornit, že jej od začátku vnímá za součást představení. Diváci reagují nejprve smíchem nebo potleskem, tedy těmi reakcemi, které jsme spolu s Osolsobem označili za jedny z konvenčních a responzivních reakcí. Postupem času jsou tyto odezvy ještě výraznější a častější. Tomu odpovídá i Duškova hra - vyzývá diváky, aby předložili určitý námět, odpověď, reakci, tezi nebo například zaujali určitý postoj, kterým by se mohl dále zabývat. Ty pak následně integruje do hry. Tento poznatek je přitom velmi důležitý, neboť Duška tato interakce zajímá pouze do té míry, do jaké slouží tvarování (v tomto případě bychom mohli například hovořit o „otevřeném“ tvarování nebo snad tvarování v interakci). To znamená, že Dušek sleduje především to, kam takto koncipovaná společná fabulace může dospět (divák na ní participuje a je téměř spoluautorem) a onu řekněme „životní realitu“ postupně zakomponovává do představení.

Takovou diváckou spoluúčast sice lze stále pojmově uchopit skrze responzi, je ovšem zřejmé, že je mnohem výraznější než v případě Leara.²⁶ V jemné nadsázce bychom mohli říct, že Dušek opravdu hraje tak, jak si publikum v dané chvíli žádá. Nevyrovnanost jednotlivých představení pak vyplývá z toho prostého faktu, že tato interakce občas selže, prostě nefunguje. A není podstatné, jestli ji Dušek nedokáže na základě tvarování iniciovat anebo diváci přijmout. Představení Divadla Vizita jsou „dirigována“ oběma stranami a Duškův herecký výkon tak není možné popsat na základě výše stanovených kritérií. Dušek pokaždé nemůže odvést stejný „profesionální“ výkon už jenom proto, že pokaždé hraje pro jiné publikum.

Je zjevné, že v případě Divadla Vizita se stále pohybujeme na poli responze, byť oproti Nebeského Learovi v její intenzifikované podobě. Naproti tomu třeba výše zmíněný festival *Velkolhotecké divadelní rejžování* nám nabízí odlišný pohled na tuto problematiku. Řekli jsme, že tento festival má zcela zásadní význam pro velkolhoteckou komunitu, a to kromě jiného dokládá právě specifická zpětnovazební komunikace v jednotlivých představeních. Například v *Hoří, má lhotecká panenka!* hrálo po vzoru předlohy hned několik místních dobrovolných hasičů, pro které nebylo nejdůležitější, jakým způsobem se jim podaří ztvárnit jednotlivé postavy, nýbrž že budou moci ostatním předvést, co si pro ně během předchozích týdnů připravili. Tato očekávání se pochopitelně promítla i do

²⁶ Záměrně užíváme slova „výraznější“, neboť netvrdíme, že by tyto responzivní reakce nebyly v *Learovi* přítomné. Pouze na ně tvůrci nekladou takový důraz.

samotného hereckého aktu. Herci neustále vypadávali z „role“, sledovali diváky, mimikou i gesty komentovali své výstupy a především se celou situací, stejně jako diváci, jednoduše bavili. Nejednalo se však v tomto případě o onu „dvojí sémiotiku“, kterou jsme viděli na příkladu Prachařova Leara, ale o vskutku dvojí komunikaci - tvarovou (skrže ztvárnění postavy) a tou, kterou nikdo nezakomponovával do příběhu a byla tak postavena mimo významovou rovinu té části představení, která se týkala „příběhu“. Přesto měla zásadní vliv na divadelní akt a byla po celou jeho dobu přítomná paralelně k vyprávění.

Shrňme poznatky z této podkapitoly: Prachařova Leara bylo možné popsat v intencích ztvárnění postavy, tedy skrže Prachařův herecký výkon. Nicméně je nutné mít na paměti, že se v takovém případě vlastně věnujeme pouze jedné oblasti Prachařovy herecké tvorby, která je ostatně zjevná i na divadelním záznamu, a pomíjíme zcela „interaktivní“ rozměr herecké práce. Ten, pravda, zde do hereckého aktu explicitně nevstupuje, nicméně, jak je zřejmé například z analýzy Divadla Vizita, přítomný je latentně pořád, přičemž má nutně dvojí povahu vyplývající z námi vymezené zpětnovazební komunikace doložené u *Hoří, má lhotecká panenka!*. Jednak tedy spočívá v sémiotické rovině (komunikace tvarem), ale stejně tak i mimosémiotické (komunikace přímo v „životě“).

Pojmenování hereckého výkonu Jaroslava Duška je o něco složitější, neboť jeho ztvárnění postavy (není teď toliko podstatné, že Dušek často hraje „sama sebe“) vyplývalo explicitně ze součinnosti s diváky. Přesto jsme konstatovali, že Dušek k této interakci přistupuje z pohledu společné fabulace a je tak v jeho případě něčím přidruženým k tvarování. Zpětnovazební komunikaci, která jednak vyplývá z tvarování (herec tvaruje určitý znak, tlumočí jej divákům, ti mu to vracejí a on tyto podněty vyhodnocuje) a jednak ze „života“ přítomného vnímání tvaru (ontologie) jsme tedy plnohodnotně viděli až na příkladu poloprofesionálního divadla. Díky tomuto příkladu je zřejmé, že je tato životní realita také konstitutivním prvkem celého hereckého aktu v divadle. Divadelní herectví tak má jistý společný řemeslný základ s filmovým herectvím, přesto by bylo

přesnější terminologicky rozlišovat mezi filmovým herectvím (ztvárněním a vnímáním)²⁷ a divadelním herectvím (ztvárněním, vnímáním a komunikací).²⁸

1.4 Shrnutí - „liveness“ („živost“) nebo nezáznamovost (bezprostřednost)?

Je třeba poukázat ještě na pojmoslovnou paralelu k termínu nezáznamovosti, o níž se v současné teorii také hovoří a která taktéž nemá přímou historickou kontinuitu. Jedná se o pojem „liveness“, „živost“, se kterým nejsystematičtěji pracuje Fischer-Lichte ve své *Estetice performativity* (FISCHER-LICHTE, 2011).

V první řadě Fischer-Lichte vymezuje „živost“ představení ve smyslu živě probíhajícího (tady a teď) oproti živě přenášenému, příp. zfilmovanému²⁹ (FISCHER-LICHTE, 2011, s. 96). Shoduje se přitom s Philipem Auslanderem, že potřeba takového rozlišení přichází s rozmachem filmu a vyžaduje ji tedy až technický záznam. Další Auslanderovi poznatky však již rozporuje a na jejich podkladě specifikuje vlastní pojetí pojmu „živost“. Na řadě příkladů („živých“ představení i jejich záznamů, stejně jako performancí nebo televizních produkcí typu reality show) dokládá, že Auslander nemá zcela pravdu, když tvrdí, že „rozdíl mezi představením/performancí živě a zprostředkovaně se stírá ve prospěch celkové medializovanosti“ (In: FISCHER-LICHTE, 2011, s. 99). Fischer-Lichte totiž namítá, že oproti televizi nabízí divadlo „širší a účinnější škálu možností interakce“ (FISCHER-LICHTE, 2011, s. 101). Vzápětí pak dokládá, že toto kvantitativní kritérium ještě není dostatečné. Auslander totiž dále prohlašuje, že „velká míra používání technologií v živých představeních

²⁷ Z hlediska filmového aktu se důsledně vzato nejedná přímo o herectví, nýbrž o obrazy, které teprve vytvářejí nebo zprostředkovávají iluzi života. O herectví lze ve filmu hovořit pouze v předkamerové realitě.

²⁸ Velmi vhodně tuto tezi ilustruje Folmanův Futurologický kongres (2013), ve kterém jsou filmový herci nahrazeni jejich digitálním obrazem. Režisér má tak k dispozici neomezenou paletu hercova projevu a může ji zcela libovolně používat (filmové herectví, tak jak jej známe, tedy ve filmu zcela zaniká).

²⁹ Za normálních okolností se opravdu jedná o takto disparátní oblasti. Nicméně existují i okamžiky, kdy „živě“ přenášený záznam naplňuje kvality „živě“ probíhajícího. Máme na mysli hraniční případy, kterých si všímá Jaroslav Etlík v *Termínech k dohodnutí* (např. užití živého přenosu na divadle může divák na základě kontextu i přes jeho zprostředkovanost vyhodnocovat v intencích divadelního herectví (ETLÍK, 2006, s. 17)). To znamená, že je nutné toto rozlišení vždy nahlížet v souvislostech.

zpochybňuje, či dokonce zcela ruší, rozdíl mezi nimi a těmi zprostředkovanými” (In: FISCHER-LICHTE, 2011, s. 99). Tento argument Fischer-Lichte jednak považuje spíš za ideologický a jednak namítá, a to je pro nás stěžejní, že míra používání technologií nemá vliv na zpětnovazební smyčku, která je ústředním kritériem při posuzování „mediálnosti”. Fischer-Lichte ji stejně jako Pavlovský (kontaktnost) a Etlík (zpětnovazební kontakt) považuje za konstitutivní prvek představení (FISCHER-LICHTE, 2011, s. 106). Z toho vyplývá, že zaznamenaná nebo zfilmovaná představení se liší od „živých” tím, že „zpětnovazební smyčka je postavena mimo hru” (FISCHER-LICHTE, 2011, s. 97).

Zdánlivě se tedy termín „živost”, alespoň tak, jak jej vymezuje Fischer-Lichte, kryje s termínem nezáznamovosti. Zdánlivě proto, že tu jsou dva podstatné rozdíly. „Živost” za prvé v běžné řeči evokuje živý přenos, který je ovšem zcela v rozporu s tím, jakým způsobem je interpretována „živost” představení.³⁰ Za druhé má termín „živost” příliš blízko k životu, „žité” přítomnosti, a upozaduje tak medialitu, zprostředkovatelskou povahu divadla. Termín nezáznamovosti nebo bezprostřednosti je takových „nežádoucích” asociací ušetřen. Naopak zdůrazňuje absenci jakékoliv zprostředkovanosti (technickým) aparátem³¹ a poukazuje na specifickou medialitu divadla, čili ten prostý fakt, že někdo někomu něco sděluje, něco s ním sdílí (komunikuje oním dvojím způsobem) a činí tak bezprostředně. Médium tedy onen „život” spíš zahrne a udržuje tak neustále mezi sebou a „životem” hranici. Proto bychom navrhovali používat výhodnější český termín nezáznamovosti.

³⁰ Ostatně i Fischer-Lichte hned zkraje kapitoly upozorňuje, že je toto spojení s živým přenosem zavádějící a problematické. Nota bene přímý přenos je vždy drobně zpožděný, takže ona „živost” je v důsledku stejně klamavá jako objektivita „technických” obrazů.

³¹ Přičemž oním zprostředkovatelem v divadle je ve své podstatě herec.

2 „Syntéza“

S termínem „syntéza“ se v divadelním prostředí setkáváme poměrně často. To však bohužel neznačí názorovou shodu a je proto nutný diferencovanější komentář. S tématem zároveň úzce souvisí další neustálený a problematický termín, a sice „složka“, resp. „komponent“ a jejich pojetí.

Nabízíme nejprve dvě, resp. tři odlišné interpretace termínu „syntéza“ tak, jak se napříč historií objevují v českém myšlení o divadle.

1. syntéza uměn, umění, umělců, popř. vyjadřovacích prostředků jako protiklad vůči soubornému uměleckému dílu, tj. ona linie české divadelní teorie počínající Zichem³², která zdůrazňuje především organické (a nikoliv mechanické) sjednocení jednotlivých složek vedoucích v těchto pojetích k jednotné struktuře divadelního díla a chápající tedy syntetickou formu především jako argument k vymezení svébytnosti divadla na poli umění. Tato linie následně ústí v pojetí syntézy jako „substance“ divadla (divadelní dílo jako syntetický útvar) tvořené z ryze divadelních komponentů (složek).
2. syntetické divadlo jako žánrové (nikoliv mediální) vymezení divadla (Burian, malé formy).

Hned na úvod je potřeba zdůraznit, že v popředí zájmu a následného vymezování divadla vůči ostatním uměním už od studií Otakara Hostinského stojí herec, který není pouze výkonným umělcem, ale je naopak, jak bychom řekli dnes, přímou součástí ustavujících momentů divadla jako jednotného média. Tezovitě bychom mohli už v počátcích českého myšlení o divadle mluvit o ústředním (a řídícím) postavení herce, příp. herecké funkce. Proto je pro naše účely nutné se vymezit vůči podobným reziduí, jaké nabízí například E. F. Burian ve studii *Syntetické divadlo* (BURIAN, 1990). Nemá totiž zcela pravdu, když tvrdí, že si nemůžeme vystačit s jevištěm a hledištěm (tj. zjednodušeně divákem a hercem) pro pojmenování syntetické formy divadla a je podle něj nutné hledět na proces tvorby a divadelní práce. Takový závěr, který se ostatně, jak uvidíme později,

³² Záměrně zde neuvádíme Otakara Hostinského, byť jeho poznatky v této oblasti nelze přímočaře považovat za wagneriánské, přinejmenším jsou rozporné. Tím skutečným iniciátorem organického sjednocení jednotlivých složek je ovšem opravdu až Zich.

objevuje z určitého pohledu i u Zicha,³³ je ovšem zavádějící a pro současné pojetí syntézy je třeba ho odmítnout. Když tedy Burian píše, že, „mluvit o tom, že divadlo je syntetická forma a priori, je nepřesné a konec konců i nesprávné,” (BURIAN, 1990, s. 68) musíme namítnout, že tak jednoduché to není. Divadlo je naopak syntetický útvar a priori, neboť právě ono zmíněné jeviště a hlediště (resp. divácký a herecký akt) zakládá divadelní akt. Stejně tak nelze souhlasit s jeho tvrzením, že pokud odhlédneme od tvorby, tak bychom mohli za syntetickou formu považovat i koncert, sportovní nebo varietní podívanou, neboť i tam se setká divák s "hercem". Současná teorie divadla naopak na podkladě syntetické formy divadlo vůči podívané vymezuje. Tuto tezi nakonec dokládá i ona proklamativní úvaha Petera Brooka v úvodu jeho knihy *Prázdný prostor*: „prázdným prostorem přejde člověk, jiný ho pozoruje, a mám vše, čeho třeba, aby vznikl akt divadla” (BROOK, 1988, s. 11).

Tento spor má ovšem podstatný význam i pro současné myšlení o divadle, resp. pro rozpor mezi medialitou a intermedialitou divadla. Ve zkratce: panuje víceméně shoda v tom, že divadelní akt se zrodí mezi hercem a divákem, otázkou však zůstává, jestli vzniká jako médium s vlastním řádem (bližší Brookově pojetí) anebo jestli do něj jednotlivá média vstupují a divadelní akt je tedy důsledkem jejich skladby. K odpovědi na tuto otázku by nás měl nasměřovat i diferencovaný pohled na problematiku syntézy (a složek, popř. komponentů).

2.1 Syntetická tradice

Otakar Hostinský ve studii *O klasifikaci umění* (HOSTINSKÝ, 1974, s. 190-209) zavádí pojem „umění scénického”, které je pro něj sdružením výtvarného umění s lidským pohybem. Následně pak shledává činohru (mluvené drama) spojením scéniky s uměním básnickým, balet spojením scéniky s hudbou a operu (zpěvohru) spojením všech tří, tedy scéniky, básnictví a hudby. Potud bychom mohli souhlasit s Pavlovského tvrzením, že Hostinský rozvíjí Wagnerovo pojetí

³³ Ostatně spíše než Zich má k takovému závěru spočívajícímu v integraci tvůrčí práce mnohem blíže Jan Schmid ve své habilitační práci o syntetickém divadle.

„souborného uměleckého díla,”³⁴ byť, jak ostatně upozorňuje už Otakar Zich, Hostinský „uznává ovšem právo jednotlivých umění na samostatný vývoj, přidává k tomu právo (tedy nikoli povinnost) spolčovací” (ZICH, 1987, s. 27). Hostinského koncepce nové samostatné umění - mimiky (ovlivněné např. Schaslerem, jak Hostinský přiznává) už však není zcela v duchu Wagnerova „gesamtkunstwerku.” Hostinský uznává mimiku, tvořící pro něj součást „umění prostorného hnutí”, resp. „umění posuňkového,” za „svězákonnou”, která stojí za hranicemi básnictví. Odtud pak herce nechápe jako výkonného umělce, naopak je pro něj jedinečný. Nutno podotknout, že termínem „umění posuňkové” Hostinský rozumí „pohyby lidského těla,” takže o mimice mluví pouze z pohledu viditelného (akustický projev hercovy hry u něj stále zůstává součástí básnictví) a o úplnou emancipaci herectví tak ještě nejde. Tento fakt může vést k závěru, že Hostinského pojetí je wagneriánské, neboť herectví pro něj pořád není svébytným komponentem. Nicméně i přesto, že takto Hostinskému tenduje mimika (a tedy herectví) k výtvarnému umění³⁵, shledává v ní určitou novou, jí vlastní, kvalitu, která následně vyvazuje herectví z područí výkonných umění. To ostatně dokládá i rozvinutí tohoto pojetí v systematickou estetiku u Hostinského žáka Otakara Zicha. Lze proto tvrdit, že se Hostinský pojetím mimiky jako samostatné umění z wagneriánského vlivu částečně vyvazuje.

Hostinského klasifikace osmi umění, ve které mimika vedle tance, hudby a básnictví náleží do múzických umění, tj. těch, které se musejí opakovat, neboť „závisí na výkonech”, a stojí tak v opozici k těm výtvarným, tj. bez cizí pomoci trvajících (architektonika, ornamentika, plastika a malba), iniciuje taktéž artikulaci autonomnosti divadla. A to opravdu ve smyslu prvotního impulsu a nikoliv plnohodnotného vyjmutí hercovy hry z područí literatury, přinejmenším do té míry, jak si to dovolil koncipovat Zich, když „odepřel [...] literární předloze právo na svébytnou jevištní existenci ve zvukové podobě a to všude tam, kde je realizována živě hercem” (ETLÍK, 1999, s. 5).

Herectví je pro Zicha „nutnou podmínkou dramatického díla,” (ZICH, 1987, s. 47), jeho „ústřední a řídící složkou,” dokonce složkou, která se „nemusí zříkat

³⁴ Mám na mysli například Pavlovského studii *Otakara Hostinského klasifikace umění a podstata divadla* (PAVLOVSKÝ, 2004b, s. 42-45) nebo heslo „gesamtkunstwerk” ve slovníku *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník* (PAVLOVSKÝ, 2004, s. 102-103).

³⁵ Hostinský přímo takové tvrzení nepodává, mimika pro něj zastává samostatné postavení někde v prostoru mezi výtvarným uměním a hudbou s poezií (HOSTINSKÝ, 1974, s. 200), nicméně logicky se k takovému závěru lze přiklonit.

ničeho ze své osobitosti," (ZICH, 1987, s. 33) je tedy výsostně dramatická (a obdobně jako u Hostinského není výkonným uměním). Jak ovšem Zich vzápětí poznamenává, neznamená to, že by mělo být herectví nejdůležitější složkou. Pouze se mu ostatní složky (básnictví, zpěvohra a výtvarné umění) musejí podřídít v tom smyslu, že nutně „přispívají k účinnosti složky herecké" (ZICH, 1987, s. 33). A Zich tento závěr dokládá strohým tvrzením: „čím je text dramatického díla poetičtější, tím spíše lze očekávat, že bude dramatičnost díla (tj. představení) oslabena" (ZICH, 1987, s. 30). Obdobně postupuje i v případě hudby a výtvarného umění. Této radikálnosti nakonec o pár let později přitakává i Burian v *Pražské dramaturgii* (BURIAN, 1938). Divadlo pro něj taktéž „nereprodukuje autora", tj. dramatika a dokládá to dnes už známým a často citovaným příkladem: „nakonec divadlo může zahrát třeba i jízdní řád" (BURIAN, 1938, s. 79).

V otázce spojení umění tedy Zich zdůrazňuje jistou formu kompromisu. Ponechává však stejně jako Hostinský právo jednotlivých umění na samostatnou existenci (svébytnost). Všimá si přitom především složitě uchopitelného vztahu mezi obecnými zákony těchto samostatných umění (mateřských) a zákony jednotlivých jim podobných nebo z nich vycházejících složek v dramatickém díle. Syntetická teorie, jak tvrdí Zich, by totiž znamenala teoretický postulát, „že zákony ovládající určitou jeho [dramatického díla - doplnil vn] složku jsou tytéž jako zákony samostatného umění složce té podobné" (ZICH, 1987, s. 29). Tomu, ale podle něj odporuje divadelní praxe, jak je patrné ze zmíněných antinomií. Bohužel ani formulace spojení umělců, kterou Zich v jedné chvíli navrhuje, problém vnitřně neřeší. Přesto je zřetelné, k jakému závěru Zich směřuje: každé umění musí „ze své samostatné osobitosti něco slevit" (ZICH, 1987, s. 29). To je podstata tzv. demokratického názoru, spočívajícího v rovnocennosti jednotlivých umění, byť herectvím jako uměním řídícím.³⁶ Dnes bychom právě v návaznosti na Zicha řekli: jednotlivé složky/komponenty jsou ryze divadelními (liší se však od Zichovy klasifikace) a mají jistý „předartefaktový" vzor, či chcete-li obor, o nějž se možnostmi a způsobem tvarování svých výrazových prostředků opírá" (ETLÍK, 1999, s. 21).

³⁶ Domnívám se, že onen „demokratický názor" by bylo možné vztáhnout i na otázku svébytnosti divadla, totiž že Zich zastává stejné stanovisko i v případě formulování rovnocennosti divadla na poli jiných uměleckých druhů.

K takovému závěru Zich dospívá vymezením se vůči tzv. aristokratickému názoru, v tehdejší estetice dominantnímu, který upřednostňuje vždy určitou složku umění nad jiné. Příklady je celá řada, vzpoměňme alespoň redukci činohry na básnictví. Z obdobného důvodu (a na to je důležité upozornit vzhledem k tomu, že nejen Petr Pavlovský, ale například i Martin Zavadil, považují Zichův příspěvek opět za navázání na Wagnerovu teorii souborného díla)³⁷ pro Zicha neplatí Wagnerův teoretický postulát, že zvýšením působnosti jedné složky se přímo uměrně zvyšuje působení celku. Zich považuje jeho koncepci, obrazně řečeno, za „komunistický názor,“ neboť jim upírá právo na samostatnou existenci. To je však zcela evidentně v rozporu s výše řečeným: Zich jednak přiznává „mateřským“ uměním jejich svébytnost a zároveň, a to je pro nás důležité, je pro něj herecká složka v dramatickém umění složkou ústřední a řídící.

Klíčové je v tomto kontextu Zichovo pojetí jednoty dramatického umění, resp. organického propojení jednotlivých složek, které následně v analytické teorii směřuje ke koncepci dramatického umění jako jediného umění tvořeného různorodými složkami. Tato celistvost zároveň pro Zicha znamená nesamostatnost jednotlivých jeho složek z hlediska celku díla nahlížená: dílo je tak „jednotné, že nám lze jednotlivé složky jen násilně oddělit, uměle izolovat“³⁸ (ZICH, 1987, s. 29).

³⁷ Odvolávám se zde opět na Pavlovského slovníkové heslo a na bakalářskou práci Martina Zavadila *Složky divadelního výrazu v českém myšlení o divadle* (ZAVADIL, 2012).

³⁸ V tomto kontextu je třeba upozornit na Tairovovo *Odpoutané divadlo* (TAIROV, 2005), kde autor obdobně formuluje požadavek na organické (nikoliv mechanické) propojení jednotlivých „jevištních umění,“ (TAIROV, 2005, s. 19) „gesta“, „slova“, „pantomimy“ (TAIROV, 2005, s. 130). Jedná se však pouze o tento programový požadavek, nikoliv o základnu ucelené estetiky jako v případě Zicha.

Tento předpoklad spolu s formulováním nezbytnosti herecké funkce (nikoli pouze herce)³⁹ následně rozvíjí Jindřich Honzl ve studii *Pohyb divadelního znaku* (HONZL, 1956, s. 246-259). Zichovi však, kromě jiného, vyčítá právě nedostatečné uchopení divadelní jednoty, resp. odmítá jeho tvrzení, že dramatické dílo je spojením viditelné (optické) a slyšitelné (akustické) složky. Doplňme, že Zich později přidává ještě složku motorickou. Honzl se domnívá, že je potřeba hledat „specifikum divadelnosti“ jinde a východisko nalézá v psychologii vnímání, resp. v „polarisaci oněch dvou vjemů“, tedy v jejich vzájemnému vztahování se k sobě a nikoliv v jejich součtu. K plnohodnotnému sjednocení tak podle Honzla dochází v akci, v jednání, které podle něj „sjednotí nám slovo, herce, kostym, dekoraci i hudbu“ (HONZL, 1956, s. 259) a je schopné reflektovat změny divadelního znaku. Právě tento nedostatek přitom shledává ve Wagnerově „gesamtkunstwerku“. Ostatně *Pohyb divadelního znaku* přináší jednu z nejvýraznějších komplexních kritik Wagnerova „souborného umění“. Honzl nesouhlasí s tím, že „intensita divákova dojmu je přímo úměrná množství vjemů“ (HONZL, 1956, s. 256). Takové tvrzení podle něj popírá podstatu divadla, neboť jej vnímá jako skladbu různých umění a „nepoznává změny divadelního znaku, který se převléká pokaždé do jiného materiálu“ (HONZL, 1956, s. 256). Dokladem jsou mu například Fratelliniho klaunské výstupy, které se „vyjadřují“ pouze hereckou akcí v prázdné manéži.⁴⁰

Současná teorie divadla však se závěrem, který ztotožňuje akci a jednání, a pak považuje jednání za podstatu divadla nemůže souhlasit (jednání totiž patří do sféry představy), byť, a v tom je zásadní přínos této studie, nelze Honzlovi upřít požadavek divadelní jednoty, resp. nemožnosti jejího rozebrání na jednotlivé

³⁹ Honzl sice mluví o možnosti absentujícího herce, ale vzápětí dodává, že při bližším zkoumání je herecká funkce vždy přítomná, byť „se proměnila nebo převlékla do jiné funkce“ (HONZL, 1956, s. 255). Hercem ve funkci se tedy u Honzla může stát cokoliv nebo kdokoliv, jak ostatně ilustruje mnoha příklady. Zdůrazňuji toto tvrzení z toho důvodu, že Pavlovský v kontextu Honzlova pojetí divadelní syntézy píše o tom, že u něj „nemusí vždy dominovat herecká složka“ (PAVLOVSKÝ, 2004, s. 103), takže bychom mohli nabýt dojmu, že Honzl nepokračuje v oné linii počínající Hostinským, již se tu pokoušíme pojmenovat právě skrze definování nezbytnosti herce, hereckého komponentu. To ovšem není tak úplně přesné. Jeho hlavní přínos v této linii spočívá především ve formulování divadelní jednoty. Co se herce týče, tak je pravdou, že o něm Honzl neuvažuje v duchu současné teorie. Nemá Zichovu dualitu herecké postavy a dramatické osoby a tudíž mu splývá znak s představou.

⁴⁰ Nutno dodat, že Honzl sice navazuje na Zicha, ale v zásadě by s tím Zich měl sám problém, neboť klauny vedle artistů, tanečníků, kejklířů nepovažoval za herce.

složky. Honzl plnohodnotně formuluje jedinečnost syntézy. Středem pozornosti je tu přitom (v určité poloze) opět herectví, resp. herecké funkce.

Z hlediska syntetické povahy divadla je důležitější příspěvek Jana Mukařovského, jeho pojetí celku v teorii umění, které v mnohém rozvíjí Honzlovy úvahy (především pak zmiňovanou funkčnost herecké složky/komponentu). Dovolili bychom si však hlubší analýzu ponechat stranou, neboť jsme v této kapitole chtěli především upozornit na syntetickou „podstatu“ divadla, její tradici, a tím i nezpochybnitelnou pozici v českém teoretickém myšlení o divadle. Následné příspěvky (Miroslav Kouřil, Jaroslav Pokorný, Artur Závodský, František Černý, Jan Císař, Ivo Osolobě ad.) buď dále rozvíjejí tuto vytčenou linii anebo ji rozporují, případně se zabývají „typologií“ složek/komponentů. Z hlediska syntetické povahy divadla, tak jak jsme ji načrtli, však naši debatu příliš nerozvíjejí. To ovšem neplatí o Petru Pavlovském a Jaroslavu Etlíkovi.

2.2 Složka versus komponent

Vraťme se ještě naposled k Zavadilově bakalářské práci, ve které tvrdí, že termín složka značí chápání divadla jako složeniny oddělitelných částí a že takové pojetí svou rešerší následně mapuje a analyzuje (ZAVADIL, 2012, s. 5). Je třeba zdůraznit, že výše interpretovaná syntetická povaha českého myšlení o divadle je s takovým předpokladem zcela v rozporu. Zich a posléze Honzl naopak vyzdvihují organické propojení složek a jejich neoddělitelnost.

Musíme však přiznat, že termín složka takové nežádoucí konotace podněcuje nebo je jimi alespoň zatížený. Ostatně z toho důvodu nabízí Etlík v roce 2006 v *Termínech k dohodnutí* (ETLÍK, 2006) nahrazení složky termínem komponent, který je „takových ‚nežádoucích‘ významových posunů a minulostních sémantických zátěží ušetřený a proto ho lze chápat jako cosi, co je organickou součástí vyššího funkčního pole“ (ETLÍK, 2006, s. 21). Není nutné zde rekapitulovat všechny argumenty, kterými Etlík svůj návrh zdůvodňuje. Podstatné je pro nás především to, že Etlík akcentuje syntetickou povahu divadla. Přirovnává ji k rozdílu mezi organickou sloučeninou v chemii a směsí, tedy k organickému propojení jednotlivých ryze divadelních komponentů vůči jejich pouhému skladu, rozložitelnému jako „puzzle“ (ETLÍK, 2006, s. 21), a navazuje tak na námi analyzovanou tradici české divadelní teorie.

Problematicností termínu složka, resp. její nediferencovanou interpretací, se ostatně o dva roky dříve zabývá ve svém slovníku i Petr Pavlovský.⁴¹ Shoduje se s Etlíkem v tom, že dosavadní pojetí složek je zavádějící, neboť je velmi různorodé a volí pokaždé jiná kritéria: „jednou se vychází z druhů umění, jindy z fenoménů specificky divadelních (herectví, režie), jednou jde o činnost, jindy pouze o výsledek“ (PAVLOVSKÝ, 2004, s. 257). Namísto jiného terminologického uchopení však navrhuje pouze důsledně rozlišovat mezi složkami představení (objektivními, smyslově vnímatelnými fenomény jakožto součástmi znaku) a složkami inscenace (tedy představami o budoucích představeních, resp. představami jako součástmi významu, tj. výsledkem recepce; PAVLOVSKÝ, 2004, s. 257). Etlík pak klade zdánlivě tentýž nárok na rozlišování složek, resp. komponentů představení a inscenace. Oba pojmy však chápe odlišně - představení je pro něj funkční sférou díla - soubytí artefaktu a díla, a inscenace pak artefaktem (proces tvorby u něj spadá do předartefaktové oblasti, která není s artefaktem totožná a je naprosto odlišná od události divadelního představení, která je tímto artefaktem iniciována). To znamená, že kritériem pro něj nejsou znaky a představy, nýbrž specifická medialita divadla - ve funkční sféře díla proto zdůrazňuje divácký, ale také herecký komponent (ten je u něj taktéž součástí artefaktu). Etlík navíc oproti Pavlovskému pojímá zcela odlišně termíny artefaktu a díla. Vychází z důsledně domyšleného strukturalistického pohledu, naproti tomu Pavlovského pojetí je inspirované Jaroslavem Volkem. Touto problematikou se budeme zabývat samostatně v podkapitole 3.1.1, povšimněme si prozatím pouze toho, že u Etlíka plní artefakt dvě funkce - funkci materiálně zabezpečující a funkci, řekněme, podněcující, tedy jakousi funkci zakládajícího impulsu. Tato podněcující „struktura“ se ovšem během recepčního aktu rovněž proměňuje (vlivem zpětnovazební „podstaty“ divadla ad.). Nejde mu tedy o představy, resp. významy, ale o korigující a zajišťující funkci artefaktu, tedy „struktury“, která následně podněcuje vznik estetického objektu, či přesněji estetický objekt vzniká jako mediální oblast vzájemné distribuce mezi artefaktem a recipientem a generuje se pouze po omezenou dobu recepčního aktu.

Budeme-li se soustředit výhradně na složky/ komponenty představení, pak u obou nalézáme shodnou podmínku: složky/ komponenty představení musejí být

⁴¹ Srovnáním Etlíkova pojetí s Pavlovského slovníkovým heslem se Zavadil zabývá v závěru své práce, přičemž je shledává v některých bodech podobnými. Domnívám se však, že s takovým výkladem opět nelze zcela souhlasit. Oba přístupy mají společné rysy, jsou však ve své podstatě různorodé a hlásí se k jiné divadelně teoretické tradici.

nutně smyslově vnímatelné. To má za následek, že režie (případně dramaturgie) ani literatura nemohou být složkami/ komponenty představení. To ovšem neznamená, že by nebylo možné režii (dramaturgii) jakkoliv vnímat, jak ostatně konstatuje i Etlík. Jedná se však o vnímání nepřímé, neboť je zprostředkované jinými složkami/ komponenty, do kterých je rozpuštěná. Především tohoto druhého hlediska si všímá i Pavlovský, když o režii mluví jako o kompoziční síle. Zůstává však pouze u tohoto strukturálního vymezení a v podstatě přejímá Císařovo pojetí režie řídící celý jevištní subsystém. Není ani zcela zřejmé, jestli je pro něj režie složkou inscenace.⁴² U Etlíka režie coby komponent spadá výhradně do předartefaktové oblasti a času tvorby, to znamená, že má zásadní vliv na konstituování artefaktu, který se následně stane iniciátorem rozvinutí estetického objektu, kde už však režie není přímo smyslově vnímatelná (a stává se „vnitřně koordinující esencí“ ETLÍK, 2006, s. 20).

Co se literatury týče, tak Etlík přijímá Pavlovského stanovisko: abychom mohli mluvit o literatuře na jevišti, musel by na něm být fyzicky přítomen text.⁴³ Divadlo vychází ze své vlastní umělecké svébytnosti a je tedy na literatuře nezávislé. Obrazně řečeno, vždy začíná na zelené louce, jak tvrdí Etlík (ETLÍK, 2006, s. 18). Rozpor mezi Pavlovského a Etlíkovým pojetím však spočívá v tom, jakým způsobem vztah divadla a literatury uchopit. Pavlovský píše o transformaci. To ovšem značí pouze přeměnu a ne totální proměnu média, resp. přetavení literatury do vlastního jazyka jako v případě transsubstanciaci, o které v tomto kontextu píše Etlík.

Jaké jsou tedy složky představení, resp. komponenty funkční sféry divadelního díla? Pavlovský jmenuje divadelní pohyb, divadelní prostor, divadelní zvuk a divadelní světlo. Naproti tomu Etlík píše o hereckém, diváckém, vizuálním a zvukovém komponentu. Pohyb je pro něj, zjednodušeně, esenciální energií a především má „trvalé místo v ‚mediálně – ustavující‘ (paradigmatické) rovině divadelního aktu“ (ETLÍK, 2006, s. 15). Proto jej nelze považovat za složku, je řádově jinde (komponenty představení jsou u Etlíka důsledně materializované). Může tedy být spjatý s jakýmkoliv komponentem, pro herecký komponent je

⁴² Pavlovský považuje za složku inscenace např. choreografii a lze se tedy domnívat, že tam stejně tak náleží režie.

⁴³ Na tuto skutečnost ostatně Etlík sám poukázal s odkazem na Pavlovského, ale i na Františka Černého v *Divadle jako zakoušení: vztah noetického a ontologického principu v divadelním umění* (ETLÍK, 1999, s. 25).

dokonce konstitutivní, je nutnou podmínkou pro jeho zrod (ETLÍK, 2006, s. 15). Pavlovský nakonec této koncepci není tak vzdálený, sám zdůrazňuje, že pohyb je základním vyjadřovacím prostředkem. Zavádí jej to však k upozadění herce, resp. k formulaci pohybu jako složky.

Druhou Pavlovského složku tvoří divadelní prostor, kterým rozumí: „všechnen prostor, do kterého během představení vstoupí herci i diváci, prostor, který může divák během představení vidět, i prostory, kam sice diváci nevidí, ale v nichž vznikají zvuky“ (PAVLOVSKÝ, 2004, s. 258). Pro Etlíka je prostor opět součástí jiného, vyššího řádu, onoho „mediálně-ustavujícího“. Proti tomu staví herecký a divácký komponent a vyzdvihuje tak spíš vzájemnou kontaktnost diváka a herců. Skrze komponenty tak zdůrazňuje specifickou medialitu divadla.

Zdánlivou shodu v obou konceptech, ale je to spíše určitý společný jmenovatel, bychom mohli nalézt mezi složkami divadelního světla a zvuku, a mezi vizuálním a zvukovým komponentem. Vizuální komponent je však širší pojem než divadelní světlo.⁴⁴ Samotné světlo je pak u obou shodné, jedná se o záměrně užitě světlo.⁴⁵ Zvuk se se zvukovým komponentem zcela kryje, jedná se jak o záměrné zvuky (hudba, záznamy herců), tak i o ruchy, šumy ap.

Oba koncepty důsledně rozlišují mezi složkami/ komponenty inscenace a představení, ovšem i samotnou inscenaci a představení vnímají různorodě a proto následně artikulují odlišně i jejich složky/ komponenty. Pavlovskému navíc do jisté míry splývá proces inscenování s inscenací (inscenování pro něj v podstatě končí každý večer na jevišti). Naproti tomu u Etlíka je proces tvorby ukončený artefaktem. To znamená, že vymezuje představení vůči procesu tvorby do vzniku artefaktu i vůči samostatnému artefaktu. Etlík tedy na problematiku nahlíží z pohledu specifické mediality divadla, resp. zkoumá, jaké komponenty se nezbytně a zároveň konstitutivně podílejí na vzniku divadelního aktu. Proto následně do představení řadí herecký i divácký komponent.

Poznatky na poli složek/ komponentů přinášejí také zásadní příspěvek do analýzy syntetické povahy divadla. Etlíkovo nahrazení pojmu složka pojmem komponent

⁴⁴ „[...] sem patří dekorace, scénické objekty, kostýmy světlo, [...] promítání filmu, stíny, částečně i líčení a maska“ (ETLÍK, 2006, s. 15).

⁴⁵ Etlík navíc rozlišuje mezi takto záměrně užitým světlem a osvětlením, které není významotvorné, nýbrž je mediálně ustanovující, zkrátka umožňuje, aby bylo vidět.

totiž vyplývá z potřeby zdůraznit „nerozebratelnost“ jednotlivých komponentů. Když se vrátíme k úvodním dvěma prezentovaným pojetím syntézy, je zřejmé, že Etlík tímto přístupem rozvíjí námi načrtnutou „tradici“ syntetické povahy v českém myšlení o divadle (částečně Zich, dále Honzl, Osolobě, Císař ad.). Zároveň je patrné, že ji vlastně přesahuje, resp. si Etlík nevystačí s pojetím syntézy jako pouhého organického sjednocení jednotlivých „složek“. Povyšuje totiž toto sjednocení na základ mediální povahy divadla. To znamená, že jednotlivé ryze divadelní komponenty jsou nejen organicky propojené a nerozložitelné, ale zároveň zakládají nové svébytné médium.

Pavlovský přímo o syntéze nemluví, dokonce v jeho slovníku ani heslo syntéza nenalezneme, nicméně vzhledem k jeho pojetí složek skrze konkrétní objektivní materiál je zřejmé, že Pavlovský směřuje spíše k vymezení „divadelnosti“ jednotlivých složek. Ostatně sám o složkách mluví jako o částech, vrstvách či prvcích divadelního díla (PAVLOVSKÝ, 2004, s. 256) a nevymezuje se tak nijak vůči námi kritizované „skládačce“.

Druhá varianta užívání pojmu syntéza spočívala v programovém žánrovém vymezení divadla. To je případ E. F. Buriana nebo programovému označení tzv. divadel malých forem. Je však patrné, že taková interpretace je nedostačující, ba dokonce bychom mohli říct programová, neboť syntéza přesahuje žánr.

2.3 Shrnutí - divadlo jako umění, prostor anebo mediální oblast?

Uznání svébytnosti divadla probíhalo na počátku dvacátého století především prostřednictvím jeho zrovnoprávnění s ostatními uměními a tedy artikulací jeho umělého charakteru (Hostinského klasifikace uměn, Zichova umělost dramatického umění, ale už i dřívější Wagnerův „gesamkunstwerk“ ad.). Ostatně v tomto teoretickém paradigmatu se dnes pohybuje například i již mnohokrát zmiňovaný Pavlovský. V jeho slovníku najdeme již v úvodu zmíněnou taxonomickou definici: divadlo je „modálněgenetická a funkční oblast umění“ (PAVLOVSKÝ, 2004, s. 69).

I přes toto vymezení divadla jako ryze umělecké oblasti je možné už v samotných počátcích teoretického myšlení o divadle sledovat jisté přesahy k medialitě. To dokládá například pozornost, jež je věnována postavení hereckého

komponentu, herce (z hlediska syntézy). Stěžejní je v tomto případě přínos Zichovy *Estetiky dramatického umění*, neboť v ní autor také „objevil a přesně popsal sémiotickou podstatu divadla,” jak píše Osolsobě (OSOLSOBĚ, 2002, s. 217). Ba dokonce podle něj Zichova estetika vykazuje jisté rysy teorie komunikace, jak jsme viděli ve studii *Dramatické dílo jako komunikace komunikací o komunikaci*. To dosvědčuje i Etlík: „ani v nejmenším si [Zich - doplnil vn] neklade otázku: jakým způsobem herec ke svému výrazu dospěje, nýbrž mnohem víc ho zajímá: co vlastně vnímá divák při herecké kreaci? [...] A teprve od tohoto finálního okamžiku může začít zkoumat také onu interakci, která se rodí mezi dílem a příjemcem”⁴⁶ (ETLÍK, 1999, s. 5). To znamená, že Zich do jisté míry předjímá onu zprostředkovávanou interpersonální povahu divadla, byť ovšem v mezích noetiky, tj. záměrné sémiotické roviny.

Zájem o medialitu divadla lze pochopitelně sledovat i později.⁴⁷ Aplikovaná teorie komunikací Osolsoběho je toho příkladem. U Jana Císaře lze dokonce nalézt tvrzení, že „divadlo je médiem přenosu informací a komunikace” (CÍSAŘ, 2000, s. 14). Bohužel je však tato medialita v obou případech zkoumaná a tlumočená pouze skrze sémiotiku, tzn. že je podřízena estetice. Systémově je tak uchopena v české teorii divadla až u Etlíka ve studii *Divadlo jako zakoušení: vztah noetického a ontologického principu v divadelním umění* a v jeho přednáškách. Pro Etlíka je divadlo mediální oblast stojící na syntéze a „konstitutivním minimu” (hrající herec, vnímající divák, prostor, čas - uzavřený mediálně a v oblasti díla tematizovaný - a osvětlení). To znamená, že médium je podmíněné divákem, resp. se zrodí na základě kontaktu mezi hrajícím hercem a vnímajícím

⁴⁶ Nutno podotknout, že například David Drozd s takovým závěrem nesouhlasí, neboť jej shledává příliš zjednodušujícím a argumentuje Zichovým zájmem o praktické otázky (autorské, režijní a herecké tvorby) stejně jako zájmem o proces vzniku inscenace (DROZD, 2010, s. 171). Domnívám se však, že z hlediska jeho estetiky (jako systémově uchopené syntézy koncipované od příjemce) není tato praktická stránka určující.

⁴⁷ Martinovi Bernátkovi se v jeho diplomové práci podařilo shromáždit sumář statí a autorů, kteří termín médium po různu v české teorii divadla používají (autoři kolem časopisu DISK - Jaroslav Vostrý, Julius Gajdoš, Jan Hyvnar, Jan Císař; dále pak Jan Roubal, Dita Tesařová a Jana Horáková; BERNÁTEK, 2011, s. 6). Pro Bernátka tento strohý výčet značí, že v české teatrologii není medialita systematicky zpracovaná. To je ovšem pravda pouze do určité míry. Zmínění autoři totiž s termínem médium pracují zcela odlišně, než jak jsme jej vymezili na podkladě syntetické tradice. Vedle toho je ovšem možné v české teorii sledovat částečně odlišný proud, který vykazuje určité náznaky mediality. Máme na mysli onu linii české divadelní teorie, která se profiluje skrze syntézu a stejně tak i nezáznamovost. Problémem české teorie je tak v kontextu mediality spíše její přílišná orientace na estetiku.

divákem a tvoří je dvě ontologicky nezávislé roviny - sémiotická a mimosémiotická.

2.3.1 Shrnutí

Dietrich Steinbeck ve studii *O struktuře, ontologii a identitě divadelního uměleckého díla* tvrdí, že „ačkoli [herec - doplnil vn] očividně k divadlu patří, divadlo existuje na něm nezávisle jako něco, co hraje“ (STEINBECK, 2005, s. 3). Vzhledem k nastíněné „mediální“ tradici české divadelní teorie je však nutné takový názor razatně odmítnout. Už od Hostinského totiž stojí v popředí zájmu právě herec (herectví, herecká funkce), přičemž domyšlení této tradice následně vede k systematickému začlenění herce do konstituce divadla. Snad jediný úrok v této tradici jsme viděli u Honzla, u kterého byl ale důsledkem nedůsledně uchopeného znaku, resp. jeho „transformace“ do jiného komponentu. Na mediální bázi se divadlo bez herce neobejde.

Z obdobného pohledu nelze souhlasit ani s těmi tendencemi v současném myšlení o divadle, které redukuje úlohu diváka na pouhého pozorovatele. Přiznávají mu sice určitý vliv na představení, nikoliv ovšem ustanovující, což odporuje našim poznatkům z této kapitoly. Tuto linii nám zde zastoupí Erhard Ertel. V příspěvku na brněnské konferenci na sklonku roku 2008 nalézá ve sportu paralelu k divadlu (ERTEL, 2010, s. 124), neboť specifikum divadla podle něj spočívá v „činnosti“, v „konání“. Opírá se přitom o poznatky Joachima Fiebacha: „divadlo může být [...] chápáno jako proces, který se časově a prostorově rozvíjí a absorbuje v bezprostřední činnosti účinkujících a diváků“ (In: ERTEL, 2010, s. 122). Toto pojetí následně ilustruje oním Brookovým výrokem, který jsme citovali v úvodu kapitoly. Navrhuje v něm nahradit člověka sportovcem (běžcem), neboť je rychlejší a zaujetí „specifičností jeho konání“ tak může být větší. Takový závěr je však poměrně problematický, neboť běžec se soustředí především na výkon. Z pohledu divadla jsme naopak naznačili, že herectví naopak není determinované pouze výkonem (tvarováním), ale i komunikací (totálně zpětnovazební - v sémiotické rovině i v přirozeném vjemu), která zároveň spoluustanovuje divadelní akt. U sportu diváci sice také „komunikují“ se sportovci, dokonce mohou mít zcela zásadní vliv na odvedený výkon, nicméně sportovní akt se bez nich obejde. Vezměme ještě pro větší názornost konkrétní příklad fotbalového zápasu. Jeho podstatou (průběhu) je výhra nebo prohra jednoho z týmů. Z

tohoto důvodu bychom nejspíš mohli mluvit o jisté performativitě fotbalu, alespoň v tom smyslu, jak ji terminologicky vymezil Austin prostřednictvím „speech acts“, které pouze nepopisují skutečnost, ale proměňují ji. Výhra nebo prohra se promítně přinejmenším do skóre v tabulce. Divák na tuto skutečnost nemá přímý vliv. Nebo lépe, diváci hráče hecují, motivují, ovlivňují, přesto se může zápas obejít bez nich a jeho smysl zůstane nedotčen - jeden z týmů zvítězí nebo se o body podělí. Konstitutivní akt fotbalového zápasu proběhne beze změn, ať už ho divák sleduje nebo ne. Tomu neodporuje ani skutečnost, že fanoušci mohou mít na výsledek skóre zcela zásadní vliv. Oproti tomu divadelní akt nemůže bez diváka vůbec vzniknout, a tudíž bez něj nelze divadlo na mediální bázi ani definovat (divák má vlastně v divadle vlastně dvojí funkci - jednak konstitutivní, aby vůbec vznikl divadelní akt, a jednak je následně součástí tohoto aktu).

Na základě těchto znalostí bychom nyní mohli parafrázovat a zpřesnit známe tvrzení Petera Brooka: prázdným prostorem přejde člověk, někoho, kdo ho pozoruje, kontaktuje, ten kontakt přijme, odpoví na něj a teprve pak máme vše, co je třeba, aby vznikl akt divadla. Právě tato komunikace rozporuje i Fiebachovo tvrzení - představení není determinované bezprostřední činností, nýbrž bezprostřední komunikací z tvarování a latentní komunikací „ze života“.⁴⁸ Jinak bychom mohli za divadlo považovat i jakoukoliv každodenní situaci, při které někdo něco (bezprostředně) činí.⁴⁹ Vezměme obyčejný příklad - člověk telefonuje, vykonává tedy určitou činnost, a někdo se rozhodne ho pozorovat. To je jeho svobodná volba. Nicméně toto pozorování ještě neznamená, že se jedná o divadlo. Aby se mediálně rozvinulo, musel by onen telefonující přistoupit na tuto „rolí“ a reagovat na ní. V tom je podstata Brookova výroku.

Z tohoto důvodu následně nelze plně souhlasit s tvrzením Jana Roubala, že performativní obrat značí mimo jiné přesun od intencionální inscenace k interaktivnímu představení (ROUBAL, 2009, s. 74), neboť interakce

⁴⁸ Zdůrazňuji zde opět dvojí povahu komunikace, neboť, a v tom dávám plně za pravdu Janu Roubalovi, současná teorie divadla občas zapomíná pod tíhou „představení“ na „noetiku“ (ROUBAL, 2010 b, s. 116). Tato dvojí povaha ale naopak značí neoddělitelnost „noetického“ a „ontologického principu“.

⁴⁹ V tomto kontextu je třeba upozornit na to, že termín „činnost“, „konání“ je také velmi problematický. Například tzv. česká strukturálně-sémiotická škola (Osolsobě, Císař, Pavlovský, Etlík, Roubal a jiní) v tomto případě, jak jsme konstatovali výše, vychází ze Zichova odkazu hrajícího herce (ZICH, 1987, s. 38).

(zpětnovazební komunikace) je kritériem média. Je podmínkou jeho zrodu a tak ji nelze programově vztáhnout pouze na produkce od šedesátých let dál. K tomu je důležité připomenout, že medialita divadla je postavená na bezprostřední recepci a tudíž předpokládá nezáznamovost, jiná média (film, výtvarné umění, hudba, literatura ad.) sice nemusejí mít bez diváka smysl, ale nejsou jím podmíněny v tom smyslu, že by se bez něj neobešla a především nemohla vzniknout.

3. Dichotomie umění - skutečnost?

3.1. Rozšiřuje performativita naše dosavadní poznatky o medialitě divadla (polemika s „estetikou performativity“⁵⁰)?

S odvoláním na Duchampa, Beuyse a Abramovič jsme prozatím naznačili, že performativní prostředí chápeme především jako oblast produkcí vycházejících z výtvarného umění, tedy jako ty produkce, které překonávají záznamovou povahu malby a vznikají jako bezprostřední výraz určité intence. To znamená, že rekvalifikují obraz jako médium. Performativní obrat pak označuje tuto radikální proměnu média, nicméně je nezbytné jej vnímat právě na pozadí výtvarného umění nebo lépe řečeno spočívá v protikladu k záznamovosti. Jedním z výrazných aspektů této transsubstanciací je, že performativní prostředí klade důraz na „tady a teď“ neboli na „událostní charakter“. To pochopitelně obrací pozornost k divadlu. Nicméně je otázkou, nakolik lze pro tento shodný rys ztotožňovat performativní oblast s divadlem, jak činí například Fischer-Lichte, když píše, že performance je divadelní druh.⁵¹ Navíc se v takovém případě nabízí i otázka, v čem by onen obrat spočíval, jakou změnu paradigmatu by v divadle značil. Jak jsme totiž konstatovali v předchozí kapitole, bezprostřednost je jedním z jeho specifických mediálních aspektů. Lze tedy o performativním obratu mluvit i v divadle nebo se jedná spíše o amplifikaci některých rysů tohoto média, které mělo ovšem všechny tyto aspekty od nepaměti v sobě inherentně obsažené? Nehledě na to, že například koncert nebo fotbalový zápas pro jejich bezprostřednost také, jak jsme doložili, s divadlem neztotožňujeme.

⁵⁰ Z hlediska záměru naší práce, tedy vymezení specifických mediálních aspektů divadla, si vystačíme pouze s *Estetikou performativity* (FISCHER-LICHTE, 2011) a přidruženými studiemi. Sumář starších prací Fischer-Lichte včetně jejich analýzy přináší i v jiném ohledu podnětná studie Jana Roubala *Teatrologie po performativním obratu - jako věda o představení. K úvodu do divadelní vědy Eriky Fischer-Lichte* (ROUBAL, 2010 b).

⁵¹ Musíme podotknout, že k takto vyhraněnému stanovisku se Fischer-Lichte (ještě společně s Roseltem) uchyluje pouze ve studii *Přitažlivost okamžiku: představení, performance, performativ a performativnost jako teatrologické pojmy* (FISCHER-LICHTE, ROSELT, 2005), která předchází *Estetice performativity*.

3.1.1 Je nastíněná interpretace performativního obratu správná?

Fischer-Lichte popisuje performativní obrat v divadle na podkladě Peymannova *Spílání publiku* z roku 1966. Pokusme se rozbořem tohoto příkladu, resp. jeho interpretace, doložit výše zmíněnou pochybnost nad uplatněním performativního obratu v divadle, stejně jako poukázat na nejasně vymezenou hranici mezi divadlem a performancí.

V první řadě nelze zcela souhlasit s jejím tvrzením, že *Spílání publiku* je manifestací proměny vztahu diváků a „aktérů“ (herců). A to především ze dvou důvodů. V předchozí kapitole jsme objasnili, že zpětnovazební komunikace, která vymezuje vztah diváků a herců, je jedním z konstitutivních aspektů divadla. To znamená, že bez ní nemůže divadlo na mediální bázi vůbec vzniknout a tvoří tedy odjakživa jeho „podstatu“. *Spílání publiku* je pak pouze vhodnou ukázkou divadla v jeho ryzí podobě, neboť tím, že na základě proměny funkcí tematizuje zpětnovazební komunikaci, zdůrazňuje i samotnou „podstatu“ jeho mediální povahy. Čtenář *Estetiky performativity* zároveň může nabýt dojmu, že *Spílání publiku* radikálně proměňuje alespoň tehdejší optiku vztahu diváka a herce. Nicméně ani to není tak úplně pravda. Stačí vzpomenout například avantgardu, Voskovce a Wericha, anebo, abychom neměli pocit, že se jedná pouze o výboje moderny a její experimenty, se můžeme vrátit ještě hlouběji do minulosti, například k dvorskému nebo alžbětinskému divadlu, o kterém Pavel Drábek píše: „v době, kdy fotografie neexistovala a obecný lid neměl sebemenší příležitost vidět královský majestát v celé jeho pozemské slávě, hrálo divadlo také roli sdělovacích prostředků, včetně medií bulvárního rázu“ (DRÁBEK, 2016, s. 37). Z toho je zřejmé, že ani ono kompaktní „dramatické divadlo“⁵², se ne vždy opíralo pouze o text (nebo případně děj) a část jeho výpovědi šla jinou cestou. Tomu ostatně odpovídá i závěr, ke kterému jsme dospěli v předchozí kapitole a který už před námi zdůrazňoval Ivo Osolsobě, a sice, že představení (a ani inscenace) není informací o textu, nýbrž přináší zcela nový, vlastní a svébytný řád. Z toho nám prozatím vyplývá, že *Spílání publiku* neohlašuje příchod nové estetiky, ale spíš dokládá kvantitativní nárůst produkcí, které od počátku moderny pouze akcentují tento vzájemně komunikativní charakter divadla.

⁵² Volíme záměrně tento problematický termín, abychom zdůraznili, že vztah diváků a herců je nedílnou součástí každé divadelní produkce.

Podívejme se na podkladě tohoto příkladu podrobněji, v čem se liší východiska i závěry Fischer-Lichte od tradice oné tzv. české strukturálně-sémiotické teorie divadla. Německá teatroložka tvrdí, že divadlo nebylo ve *Spílání publiku* chápáno jako „představování ‚jiného světa‘, fiktivní reality, již má obecnstvo pozorovat, analyzovat a pochopit, nýbrž jako proces nastolování specifického vztahu mezi aktéry a diváky“ (FISCHER-LICHTE, 2011, s. 25). Pozastavuje se přitom nad rozporem mezi záměrem tvůrců (tvarem tematizujícím vztah diváků a herců) a nezáměrnou intervencí diváků na premiéře (jejich vstupem do tohoto tvaru a spoluúčastí natolik významnou, že proměnila celé představení). Fischer-Lichte přitom upozorňuje, že Peymannovo odmítnutí takové divácké intervence, je ve své podstatě naprosto „nedivadelní“.⁵³ Tato spoluúčast diváků pro ni naopak značí proměnu díla v událost nebo přesněji spoluúčast diváků (překračující podle Fischer-Lichte běžný rezonivní vztah a nastolující tak zcela nový vztah nebo dokonce i záměnu rolí) vedla k odmítnutí díla, „jehož hodnotícím měřítkem bývá, jak úspěšně se podařilo dramatický text ‚zdivadelnit‘“ (FISCHER-LICHTE, 2011, s. 26). Toto tvrzení, stejně jako předpoklad takového hodnotícího měřítka díla, je však hned z několika důvodů problematické. V první řadě se jedná o interpretaci díla jako úspěšně „zdivadelněného“ dramatického textu. Už samotný nárok na úspěšnost je velmi nešťastně zvolené kritérium, neboť, alespoň z teoretického hlediska, zavání určitou programovostí. Pokud ovšem čteme *Estetiku performativity* pozorně, pak zjistíme, že je toto kvalitativní kritérium pro celou publikaci více než příznačné. Fischer-Lichte totiž pro podložení svých tvrzení nejčastěji volí, pokud jde o divadlo, příklady z oblasti „vysoké činohry“. Stejně tak je zcela proti smyslu současné teorie interpretace divadelního díla prizmatem literatury. Vzhledem k tomu, že by Fischer-Lichte v takovém případě pomíjela veškerou divadelní produkci, jejíž inspirační zdroj netkví v literatuře, ba co víc, jednala by zcela v rozporu s myšlením Maxe Hermanna, ke kterému se jinak aktivně hlásí, domníváme se, že Fischer-Lichte touto pseudo-definicí spíš reflektuje obecné chápání divadelního díla širší neodbornou veřejností. Tomu ostatně odpovídá i užití výrazu „bývá“ který přeci jen nemůže aspirovat na jakoukoliv odbornost. Je pak ovšem otázkou, co Fischer-Lichte za dílo vlastně

⁵³ Přestože nás k tomuto závěru vedou odlišná východiska, dáváme v tomto konkrétním případě Fischer-Lichte za pravdu. Peymann nedokázal připustit, že je divák spoluautorem představení. Jeho postoj vychází z mylného předpokladu, vůči kterému se ostře vymezujeme, že divadlo je pouze intencí autora (režiséra), tj. záměrně prezentovaným tvarem. Z tohoto důvodu je bohužel nutné konstatovat, že termín představení je sémanticky v rozporu se současnou teorií divadla. A byť například Etlik pracuje s termínem divadelní akt, v běžné komunikaci je pojem představení natolik zavedený, že jej nejspíš není možné nahradit teoreticky přesnějším termínem.

považuje a jestli zmíněná interpretace, byť se spíše odvolává na obecné povědomí, neznačí hlubší problém: proměna díla v událost, tak jak ji vysvětluje Fischer-Lichte, vychází z příliš substančně pojatého pojmu dílo.⁵⁴

Pokud na problematiku díla, resp. vztahu artefaktu a díla, nahlédneme nejdříve z hlediska české divadelní školy, reprezentované Etlíkem⁵⁵, pak můžeme (samozřejmě s vědomím, že Etlík explicitně navazuje i na Mukařovského) hovořit o důkladném rozlišování dvou hluboce propojených, leč ontologicky zcela odlišných, oblastí – oblasti díla a oblasti jeho dvou výkonných modalit, tedy modalit, které dílo zprostředkovávají vnímátele. V *Termínech k dohodnutí* Etlík píše, že artefakt „je hmotný nositel díla, fixace smyslových, informačních impulsů, která je zároveň latentní strukturou, jež má schopnost (proto ostatně byla vytvořena) v momentě recepce proměnit svůj ontologický statut v estetický objekt“ (ETLÍK, 2006, s. 23). Umělecké dílo „je pak konstituováno na základě tohoto strukturního vymezení artefaktem vždy v interakci s vnímatelem, to znamená jeho významovým doplňováním, dotvářením, ovlivňováním – dílo i vnímátel na sebe působí navzájem“ (ETLÍK, 2006, s. 23). A dodává, že na sebe působí prostřednictvím estetického objektu. Z toho mimo jiné vyplývá, že v české estetice (na rozdíl od teorie Fischer-Lichte) plní artefakt dvě funkce – funkci materiálně zabezpečující a funkci, řekněme, podněcující, tedy jakousi funkci zakládajícího impulsu. Estetický objekt vzniká jako mediální oblast vzájemné distribuce mezi artefaktem a recipientem a generuje se tedy pouze na omezený čas recepčního aktu, není ovšem ještě vyhodnocením, tj. konkretizací (v případě divadla a tentokrát i filmu intersubjektivní). Dílo je pak pro Etlíka to, čeho se vnímátel v průběhu recepčního aktu dotýká, co poznává, zažívá, vnímá, resp. zakouší. Inscenaci bychom tak mohli chápat jako artefakt, resp. jako podněcující „strukturu“ (která se ovšem vlivem zpětnovazební „podstaty“ divadla

⁵⁴ Následující dva odstavce jsou s úpravou převzaty z mé starší studie *Spor o divadlo - Jaroslav Etlík a Erika Fischer-Lichte: Pojmenovává současná teorie skutečné problémy divadla?* (NEZNAL, 2013) a zároveň vycházejí z dosud nepublikované Etlíkovy studie o artefaktu.

⁵⁵ Záměrně volím za zástupce této školy Jaroslava Etlíka, neboť v *Termínech k dohodnutí* předkládá doposud nejucelenější revizi dosavadních poznatků v této problematice. Domnívám se přitom, že právě důkladné rozlišení mezi artefaktem a dílem je stěžejním přínosem tohoto textu a až v druhé řadě oddělení artefaktové oblasti od předartefaktové, tedy funkční sféry divadelního díla a tvorby. Nesubstanční pojetí díla totiž řeší mnohé problémy současné divadelní teorie. Mírně tak polemizujeme s kritikou Davida Drozda, který doceňuje až odlišení oněch dvou oblastí, které podle něj kromě jiného definitivně řeší, kam zařadit složku režijní nebo dramaturgickou (DROZD, 2010, s. 170).

může během recepčního aktu rovněž proměňovat⁵⁶). Představení bychom pak mohli pojímat jako estetický objekt, který nejenže vnímáři umožňuje kontakt s dílem, ale je také zdrojem jeho případných proměn. Jako překážka v pochopení Etlíkova (a vůbec českého) diferencovaného pojetí se může jevit jistá neuzavřenost, ba takřka neuchopitelnost, tohoto konceptu. Na druhé straně však tato neuzavřenost může být vnímána také jako velká přednost tohoto přístupu. Etlík totiž nehledá dílo jako striktně vymezenou fenomenologickou entitu, jako zřetelně uchopitelný fenomén, který by bylo možné „uzávorkovat“ a s použitím nějaké metodologie plně reflektovat. A právě na tom lze dobře ukázat zřetelný rozdíl mezi oběma koncepty.

Oproti českým strukturalistům, u nichž dílo artefakt přesahuje, ho Fischer-Lichte vnímá do značné míry substančně, existuje podle ní v poststrukturalistické estetice „v podobě artefaktu“ (FISCHER-LICHTE, 2011, s. 234) a vnímá se „může de facto opakovaně vracet k témuž dílu“ (FISCHER-LICHTE, 2011, s. 234). Artefakt pro ni zajišťuje materiální bytí díla, ale je neslučitelný s událostním charakterem představení, neboť ten se zmíněné fixaci vymyká (představení nezanechává „žádný fixovaný a tradovatelný materiální artefakt“ (FISCHER-LICHTE, 2009, s. 15). Jenomže tímto přístupem Fischer-Lichte hmotný substrát artefaktu svým způsobem přeceňuje. Současně jí navíc dílo i artefakt téměř splývají v jednu entitu, jsou to vlastně dvě podoby téže věci, a proto je u ní následně „živost“ představení v rozporu s dílem a spoluúčast diváků ve *Spílání publiku* podle ní nelze integrovat do díla. Stejný postoj by nejspíš Fischer-Lichte zaujala i v případě Divadla Vizita. Rozdíl mezi oběma pojetími bude ještě patrnější, srovnáme-li navzájem dvě příznačné, nebo dokonce reprezentativní, věty obou konceptů. Jestliže Fischer-Lichte říká, že: „...dílo existuje v podobě artefaktu,“ čeští strukturalisté v interpretaci Jaroslava Etlíka s tím nejenže nesouhlasí, ale odpovídají následovně: artefakt není podoba díla, artefakt je pouze jeho nositelem, a abychom se s ním vůbec mohli zkontaktovat, je k tomu třeba ještě estetického objektu.

„Událostní charakter,“ pokud bychom přistoupili na terminologii *Estetiky performativity*, tedy pro českou divadelní školu vycházející ze zmíněné strukturalistické tradice není v rozporu s dílem. Ba dokonce je podle této tradice

⁵⁶ V tomto bodě nacházíme určitý průsečík s koncepcí Fischer-Lichte, pro kterou je termín inscenování (inscenace) procesem „plánování a ustanovení postupů, jež mají za úkol vyjevit materiálnost představení [...] není však v jeho moci běh představení určovat“ (FISCHER-LICHTE, s. 2011, 271).

nutné dílo na pozadí „událostního charakteru“ vnímat nebo lépe - estetický objekt, který chápeme jako potenciálně nasycený region - mediální oblast, je „událostním charakterem“ podmíněný. Tato potencialita navíc „událostní charakter“ sama zdůrazňuje, neboť nás upozorňuje na tu prostou skutečnost, že ne vždy vše, co je obsaženo v artefaktu, přesáhne do estetického objektu a potažmo do díla. To znamená, že například u *Spílání publiku* by k tak výrazné interakci nemuselo v jiné době, v jiné konstelaci publika, vůbec dojít. Spojení „událostní charakter“ lze v českém divadelně teoretickém prostředí převzít jen bez znalosti zmíněné tradice české teorie. Navíc se nám estetický objekt jeví výhodnější, neboť je vázán na estetickou funkci. Událostí naproti tomu může být kromě jiných umění (a médií) i sportovní zápas nebo autonehoda. Proměna díla v událost tedy nejenže není radikální změnou paradigmatu, která by vyžadovala novou estetiku, ale ani se neopírá o skutečný stav věcí.

Shrňme dosavadní poznatky vyplývající z polemiky nad výkladem *Spílání publiku*. Jeho příklad nedokládá nutnost revize dosavadních poznatků v oblasti divadelní teorie nebo estetiky, neboť nepřináší žádnou novou kvalitu. Alespoň v tom smyslu, že by jakkoliv proměňoval zpětnovazební charakter mediální povahy divadla, který jsme vymezili v předchozí kapitole. Ten je totiž vztahem diváků a herců, resp. jejich neustálou souvztažností neboli zpětnovazební komunikací určený. Tento poznatek pak nově dokládá i tradice české teorie divadla v otázce vztahu díla a jeho dvou výkonných modalit. Vzhledem k tomu, že se estetický objekt rodí pouze na omezený čas recepčního aktu, tak „událostní charakter“ předpokládá.

3.1.2 Performance (představení) jako událost? – sémiotičnost, mediálnost, materiálnost a estetičnost

Performativita se nám prozatím jeví jako rys, který může být divadlu z jeho „podstaty“ vlastní.⁵⁷ Otázkou je, v čem může divadelní slovník obohatit? K tomu je nutné alespoň letmo nahlédnout specifické aspekty představení, resp.

⁵⁷ To částečně dokládá i Fischer-Lichte: „divadlo lze pokládat za performativní umění *par excellence*“ (FISCHER-LICHTE, 2005, s. 152).

performance,⁵⁸ kterými Fischer-Lichte performativitu charakterizuje. Jedná se o mediálnost, materiálnost, estetičnost a sémiotičnost, tedy čtyři mediální vrstvy, které jednotlivě vstupují do prostoru a vzájemnou „skladbou“ zakládají představení, resp. performanci. Oproti tomu tradice české teorie, jak jsme konstatovali v předchozí kapitole, nahlíží medialitu skrze jedinečnou syntézu vycházející z odkazu Mukařovského pojetí estetického objektu.

3.1.2.1 Východiska a zdroje: Max Hermann jako předchůdce „performance studies“ a Otakar Zich jako předzvěst sémiotiky a teorie komunikace

Tento podstatný rozdíl pramení už z odlišně artikulované svébytnosti divadla jako uměleckého druhu v počátcích teoretického myšlení o divadle u Maxe Hermanna, k němuž se Fischer-Lichte aktivně hlásí, a u Otakara Zicha, o jehož zásadním vlivu na současnou podobu české teorie divadla jsme psali v předchozích kapitolách. Všimněme si proto, jak jsou tyto zdroje v myšlení o divadle interpretovány a nastiňme v krátkosti tři nejvýraznější rozdíly v obou pojetích.

Pro oba teoretiky není mezi divadlem a literaturou, řečeno současnou terminologií, přímá ontologická souvislost – jsou to jiná umění, jiná média. Hermannova obhajoba divadla spočívá v první řadě v odmítnutí konotační znakovosti, tedy v zavržení tehdejšího postoje kritické obce, jež herce chápala jako nositele předem daných významů (Hermann z tohoto důvodu zdůrazňuje fyzickou spolupřítomnost a, slovy Fischer-Lichte, přechod „od znakového charakteru těla k materiálnímu“ (In: FISCHER-LICHTE, s. 2011, 47)). Zich k této problematice přistupuje jinak – přiznává divadlu, jak bychom dnes řekli,

⁵⁸ Správně bychom měli říct, že se jedná jak o charakteristiky performance tak i představení, neboť Fischer-Lichte mezi oběma termíny ve svých starších studiích ani v *Estetice performativity* příliš nerozlišuje (ve studii *Přitažlivost okamžiku - představení, performance, performativ a performativnost jako teatrologické pojmy* uvádí Fischer-Lichte tyto aspekty jako charakteristiky performance, naopak v *Estetice performativity* už mluví o specifikách představení, jejichž projevy zkoumá napříč uměleckým spektrem (FISCHER-LICHTE, 2011, s. 50)). Jedním z důvodů nepochybně je, že v německé teatrologii, jak Fischer-Lichte konstatuje, není pojem performance považovaný za odborný výraz (FISCHER-LICHTE, 2005, s. 154). Tomu nasvědčuje i fakt, že Fischer-Lichte popisuje performativní obrat ve výtvarném umění jako „přechod od díla k představení“ (FISCHER-LICHTE, 2011, s. 50). Jistou roli hraje i návaznost „estetiky performativity“ na Hermannovo pojetí představení a na tomto podkladě vytvářená opozice k dílu, která však vzhledem k jeho příliš substačnímu chápání není plně funkční. Užívání pojmu představení v kontextu performativity je tedy u Fischer-Lichte nutně vnímat na pozadí divadelní teorie. Ta se tak stává základem širšího rámce performativity.

svébytný znakový systém, neboť, jak víme, z percepčního hlediska neutralizuje herce za postavu. Důsledkem toho „herecká postava v dramatickém umění představuje nikoli jediný, ale dominantní a rozhodující ‚Gestalt‘ na scéně“ (ETLÍK, 1999, s. 6). Právě proto mohl Zich vyjmout hercovu hru z područí literatury, alespoň do té míry, že „odepřel [...] literární předloze právo na svébytnou jevištní existenci ve zvukové podobě,“ jak konstatuje Etlík (ETLÍK, 1999, s. 5).

Druhým odlišně uchopeným jevem je přítomnost představení, ono „tady a teď“. Hermann na rozdíl od Zicha vychází ze „spoluprožívání skutečných těl ve skutečném prostoru“ (In: FISCHER-LICHTE, 2011, s. 48) a zdůrazňuje tak opět fyzickou spolupřítomnost. Ta pak podle Fischer-Lichte narušuje tradiční vztah subjekt-objekt a naopak inklinuje k partnerství subjektů (FISCHER-LICHTE, 2011, s. 43). Naopak Zich nahlíží přítomnost a zároveň bezprostřednost představení znovu z pohledu diváka. I zde se můžeme dovolávat Etlíka, podle něhož si Zich přednostně neklade „otázku: jakým způsobem herec ke svému výrazu dospěje, nýbrž mnohem víc ho zajímá: co vlastně vnímá divák při herecké kreaci“ (ETLÍK, 1999, s. 5). To dokládá i jeho dnes už dobře známá definice dramatického díla: „...dramatické dílo je to, co vnímáme (vidíme a slyšíme) po dobu představení v divadle“ (ZICH, 1987, s. 13). Odtud plyne i onen závěr o neodlučitelnosti divácké a herecké složky, který jsme zmiňovali v předchozí kapitole, ačkoliv se, při vší Zichově předjímavosti, ještě nejedná o komunikaci mezi hercem a divákem, resp. o zpětnovazební kontakt (ETLÍK, 1999, s. 7), nýbrž pouze o způsob recepce. Tento interaktivní moment však nenalezneme ani u Hermanna.

Pomyslnou triádu srovnávacích východisek uzavírají pojmy hry a znaku, které do této chvíle poměrně podobné směřování zcela rozštěpují. Fischer-Lichte z Hermannových tezí dotváří pojem hry, který v jeho pojetí ukazuje na jistý přesah k antropologii. Divadlo je pro něj totiž „hra všech pro všechny“ (In: FISCHER-LICHTE, 2011, s. 43), kdy se „představení děje mezi aktéry a diváky, je jimi utvářeno“ (In: FISCHER-LICHTE, 2011, s. 43) a dochází ke zmiňovanému „spoluprožívání skutečných těl ve skutečném prostoru“ (In: FISCHER-LICHTE, 2011, s. 48). Podle Fischer-Lichte tak Hermann upouští od znaku ve jménu těla a tělesnosti – u diváka se při recepci aktivizuje více smyslů, neboť „synesteticky zapojuje , tělesný vjem‘ celého těla“ (In: FISCHER-LICHTE, 2011, s. 43). Koncept fenoménu autoreferenčnosti, jenž Fischer-Lichte z tohoto Hermannova

pojetí odvozuje, představuje chápání znaku, které se výrazně liší od pojetí české pozichovské divadelní teorie. Jedná se spíše o lessingovský přirozený znak, za nějž je považován živý herec „představující“ fiktivní lidskou bytost. Česká škola se naopak opírá spíše o Peirce⁵⁹ a naprostou umělost jakéhokoliv znaku, ať už je tvořen jakýmkoliv materiálem, včetně přirozeného.

3.1.2.2 Sémiotičnost, mediálnost, materiálnost a estetičnost

Vymežeme tedy nejprve kontury všech čtyř specifík představení (performance). Záměna rolí, které jsme se věnovali v kontextu *Spílání publiku*, je pro Fischer-Lichte součástí tzv. mediálnosti představení (performance), neboť ta vzniká „jako efekt interakce všech účastníků“ (FISCHER-LICHTE, 2011, s. 13)⁶⁰ a je proto podmíněná fyzickou spolupřítomností aktérů a diváků a evidentně i procesualitou představení (performance). Mediálnost představení (performance) se tedy podle Fischer-Lichte soustředí na zprostředkovávanou, interpersonální povahu divadla, spočívá v interaktivní tělesné spoluúčasti, jak dokládá Jan Roubal (ROUBAL, 2009, s. 65), který se německou teorií divadla a především „estetikou performativity“ dlouhodobě zabýval.⁶¹ To znamená, že mediálnost představení (performance) „dává každému, kdo se ho účastní, možnost zakoušet sama sebe jako subjekt, jenž dokáže spolurozhodovat o jednání i chování jiných a jehož jednání a chování stejnou měrou vyplývá z působení ostatních; tedy jako subjektu, jenž na sebe bere odpovědnost za situaci, kterou sám nevytvořil, ale pouze se v ní ocitl, a nyní v ní musí nalézt sama sebe“ (FISCHER-LICHTE, 2009, s. 14).⁶² Nastíněná konkretizace zcela odpovídá tomu, co jsme kriticky nahlédli na příkladu *Spílání publiku*. Postavení diváka v rámci představení („zakoušení sama sebe jako subjektu“) není pochopitelně ani pro českou teorii divadla ničím novým, nicméně jej řeší z pohledu konstitutivních momentů divadla

⁵⁹ U Otakara Zicha je pochopitelně toto sepětí s Peircem pouze domnělé. Jak ovšem poukázal Ivo Osolsobě, není v rozporu s jeho estetikou.

⁶⁰ Srov.: Hořínkovo účastenství (HOŘÍNEK, 1970, s. 10).

⁶¹ Zajímavé z tohoto pohledu je, že Roubal nakonec své poznatky po letech značně relativizuje a kritizuje u Fischer-Lichte příliš široké chápání pojmu performance, interdisciplinární přístup, zavržení díla, ale i opomíjení noetiky, resp. sémiotické reprezentace (ROUBAL, 2010 b, s. 116 - 117).

⁶² Musíme v tomto případě upozornit, že termín „zakoušení“ je v této citaci nejspíš překladatelskou licencí Miroslava Petříčka. V originále se setkáváme spíš s vnímáním. Nejde tak o shodu s Etlíkovým konceptem „divadla jako zakoušení“.

(zpětnovazební komunikace a z ní vyplývající nezbytnost diváka pro zrod divadelního aktu) a nikoliv z pohledu transformace diváka, ke které směřuje Fischer-Lichte (FISCHER-LICHTE, 2011, s. 257-259). Divák může v rámci spoluodpovědnosti za představení (tu jsme dokládali na příkladu Divadla Vizita) „zakročit“, pokud by se domníval, že je to např. eticky správné, jako tomu bylo např. u některých avantgardních představení, u Jodorowského a dalších. V případě divadla se jedná o přirozenou součást jeho specifické mediální povahy, byť v některých případech tato intervence vede až ke zrušení divadelního aktu.

Druhou charakteristikou představení (performance) je jeho materiálnost. V určitém ohledu jsme se s ní seznámili na podkladě srovnání díla a artefaktu v české divadelní tradici a právě u Fischer-Lichte. Zrekapitulujme si pro úplnost předchozí poznatky: materiálnost podle Fischer-Lichte „netkví v artefaktu, ale udá se, přičemž tělesnost, prostorovost a zvukovost jsou zjevovány performativně.“ (FISCHER-LICHTE, 2011, s. 235). Jedná se tedy o tu sumu materiálnosti představení, která je vytvářena až v jeho průběhu, „hic et nunc“ (FISCHER-LICHTE, 2011, s. 135), a paradoxně tedy nezanechává „žádný fixovaný a tradovatelný materiální artefakt“ (FISCHER-LICHTE, 2009, s. 15). Toto pojetí však vychází z příliš substančně pojatého pojmu dílo. I proto pak Fischer-Lichte může tvrdit, že tato „živost“ představení způsobuje, že „materiálnost nemá funkci označujícího, jemuž mohou být přiřazovány různé označované [...] materiálnost je sama označovaným“ (FISCHER-LICHTE, 2011, s. 203) a tedy že buď je fenomén vnímaný tak, „jak se jeví, čili ve svém fenomenálním bytí“ (FISCHER-LICHTE, 2011, s. 207), anebo dochází k tomu, že „významy, které jsou mu připsány, nejsou záležitostí subjektu, ale vynořují se v jeho vědomí neodůvodněně a nemotivovaně, ačkoli mohou být často zpětně racionálně vysvětleny“ (FISCHER-LICHTE, 2011, s. 207). Ovšem přesnější by bylo, pokud bychom zůstali u saussurovské terminologie, že označující zůstává i nadále označujícím, pouze je samo i označovaným. Je také přinejmenším otázkou, jestli lze vnímat fenomenální tělo odděleně od sémiotiky (případně sémiologie).

Veškerá specifika představení vycházejí nejen z jeho „událostního charakteru“, ale vyvstávají také v rámci „autopoiesis zpětnovazební smyčky“ (FISCHER-LICHTE, 2011, s. 235), díky čemuž dochází z hlediska tzv. estetičnosti představení k „emerzi“ (FISCHER-LICHTE, 2011, s. 235). Dalšími aspekty „autopoiesis zpětnovazební smyčky“ jsou pak „destabilizace (ne-li rozrušení)

dichotomií; stavy liminality a s nimi spojené transformace, jimiž účastníci představení procházejí" (FISCHER-LICHTE, 2011, s. 235). Estetičnost představení (performance) se dotýká specifika jeho vzniku, vnímání a zároveň i jeho účinků. Ve své podstatě jsme se její povaze taktéž věnovali v polemice nad pojetím díla. Příklad *Tomášových rtů* pak podle Fischer-Lichte dokládá, že občas není v úplnosti možné rozlišit mezi zkušeností estetickou a etickou. K tomu ostatně směřuje už výše zmíněná spoluodpovědnost diváků za představení (performance).

Poslední klíčový pojem vymezující specifičnost představení se týká tzv. sémiotičnosti. Ta opět částečně odpovídá tomu, co jsme již viděli u *Spílání publiku*. Máme na mysli onen přesun akcentu od reprezentace k prezentaci, který Fischer-Lichte popisovala následovně: „divadlo už nebylo pojmáno jako představení ‚jiného světa‘, fiktivní reality, [...] nýbrž jako proces nastolování specifického vztahu mezi aktéry a diváky.“ Pro sémiotičnost je tedy podle Fischer-Lichte příznačná oscilace mezi řádem reprezentace a prezentace, přičemž „každý z těchto dvou řádů generuje své významy“ (FISCHER-LICHTE, 2009, s. 17).⁶³ Řád reprezentace v ní charakterizuje skrze vnímání znaku postavy, tedy skrze fiktivní svět, oproti tomu generování významů v řádu prezentace spočívá v oscilaci „mezi koncentrací na fenomén v jeho autoreferenčnosti a asociacemi, které vyvolává“ (FISCHER-LICHTE, 2009, s. 17), ačkoliv se jedná o „významy jako emergence, jež si divák nedokáže v úplnosti podřídit“ (FISCHER-LICHTE, 2009, s. 17). Významy tak v rámci „sémiotičnosti“ nejsou předem dané, ale vznikají tady a teď. To je ovšem předpoklad, který česká teorie divadla ošetřuje právě estetickým objektem. Oba řády se pak během představení různě prolínají a přechod mezi nimi je zároveň dynamický i

⁶³ I přes oscilaci mezi oběma řády, která předpokládá přítomnost obou řádů a poukazuje pouze k přesunu akcentu, je třeba dodat, že Fischer-Lichte částečně opomíjí jejich umělý charakter. Při analýze Hermannova chápání divadla jako hry se zabývá, jak jsme viděli, především latentním interaktivním momentem, který bychom mohli podložit například známým tvrzením Hans-Georga Gadamera, že intendovat hru musí oba subjekty. Nicméně vzápětí i Gadamer definuje hru jako umělé médium. To koneckonců stvrzuje i významný zastánce herního principu divadla Zdeněk Hořínek – abychom uvedli příklad z oblasti teatrologie –, který za obecně závazný princip hry považuje pravidla. Jejich ustanovení následně vede ke svébytnosti hry a v kontextu divadla tak „hra herců nemá [...] žádný vnější, mimo divadlo ležící praktický účel“ (HOŘÍNEK, 1970, s. 11). Fischer-Lichte však právě tento projev hry opomíjí, resp. se soustředí především na její rezonanci se skutečností, na její přesahy do reality a s nimi spjaté transformace účastníků (umění prolínající se se skutečností apod.). Podle Hoříneka je ale „divadlo bez iluze [...] protimluv“ (HOŘÍNEK, 1970, s. 14).

nestabilní, což přenáší pozornost na samotnou recepci v její procesualitě (FISCHER-LICHTE, 2009, s. 18).⁶⁴

3.1.3 AAA/AAA versus *Paní z námoří*

Ústředním tématem současné teorie divadla je revize dosavadních sémiotických poznatků a snaha o nalezení vhodného aparátu, kterým by bylo možné uchopit a pojmenovat ty aspekty divadla, které se strukturálně-sémiotické interpretaci vymykají. Zdánlivě by se mohlo zdát, že „estetika performativity“ tento meziprostor vyplňuje. Pokusíme se však dokázat, že ačkoliv, jak konstatuje Roubal, Fischer-Lichte akcentuje „antropologickou, akční i kulturně heuristickou povahu“ divadla (ROUBAL, 2009, s. 64.), neznamena to ještě, že se důsledně odklání od svých sémiotických studií z osmdesátých a devadesátých let. Dokládají to hned dva příklady z již zmíněné studie *Přitažlivost okamžiku - představení, performance, performativ a performativnost jako teatrologické pojmy*. Vzhledem k tomu, že je možné alespoň jeden z nich analyzovat na podkladě sémiotiky, nabízí se také otázka, v čem spočívá jejich deklarovaná performativita, tedy jakou specifickou a novou kvalitu, pro kterou nemá dosavadní teorie umění pojmový aparát, přinášejí.

Prvním příkladem je AAA/AAA Mariny Abramovič,⁶⁵ která zdánlivě sémiotičnost vylučuje, druhým je scéna z Castorfovy *Paní z námoří*. Tento příklad podle Fischer-Lichte naopak ukazuje, že performativita není v rozporu se sémiotičností. „V performanci AAA/AAA z roku 1977 na sebe Abramovičová a Ulay⁶⁶ střídavě dlouhé hodiny vyřvávali. Když už přitom kromě řvaní nebylo rozumět ani slovu, došlo nejen k 'čisté zvukovosti', nýbrž současně i ke zcela skutečnému opotřebení hlasivek, které vedlo k několikadenní ztrátě hlasu, a rovněž i ke skutečné tělesné vyčerpanosti příslušných performerů. Materiály, s nimiž se při performanci pracuje, jsou užívány ve své fenomenální 'takovosti', a nikoli jako znaky, jež mají

⁶⁴ Na první pohled by se možná mohlo zdát, že jistou paralelou k tomuto druhému specifiku, a především k oscilaci mezi řádem reprezentace a prezentace, je možné nalézt v Etlíkově „noetickém“ a „ontologickém principu“. Nicméně aby nedošlo k nedorozumění, je třeba upozornit alespoň na to, že „ontologický princip“ není vázaný na význam („noetický princip“ je pak znakové povahy, přičemž Etlík akcentuje umělý charakter znaku a proto právě onen „noetický princip“ chápe jako záměrný).

⁶⁵ Existují dvě verze AAA/AAA, obě však pouze studiové. První záznam pro televizi pochází z Liege, druhý pro dokumentární potřeby je z Amsterdamu.

⁶⁶ Frank Uwe Laysiepen

zprostředkovávat významy" (FISCHER-LICHTE, 2005, s. 149). Druhý příklad z Castorfovy inscenace Ibsenovy *Paní z námoří* (1993) je v určitém ohledu velmi podobný. „Herečka Kathrin Angererová v úloze Bolette Wangelové začala pojednou hekat a supět. Chtěla odpovědět na otázku, zda čeká návštěvu, avšak nedostala se přes křečovitě ‚a‘. Slovo jí nepřešlo přes rty, koktala a zadržávala, její hlas byl stále hlasitější a nakonec jen chraptěla a ječela současně [...] Současně se ale otevřela i možnost sémiotického čtení. Boletta začala zadržávat právě v okamžiku, když měla vyslovit jméno svého muže. [...] V okamžiku, kdy si uvědomila naději i tragičnost svého života, vypověděla jí řeč jako nástroj uspořádaného sdělování své služby" (FISCHER-LICHTE, 2005, s. 153).

Příklad z inscenace *Paní z námoří* nejenže není v rozporu se sémiotikou, nýbrž je možné jej na jejím podkladě plnohodnotně interpretovat. Jedná se totiž o zcela záměrnou sémiotickou situaci: herečka Angererová hraje (ztvární) Wangelovou.⁶⁷ V té chvíli musíme její zadržávání (témbr) vnímat jako amplifikovaný výraz, příznak, který je součástí jejího hlubšího psychologického projevu.⁶⁸ Promítá se tedy do významové představy obrazové, na jejímž podkladě si divák koriguje celkový význam situace, resp. se tedy zobrazí do celkového významu. Problematické na tomto příkladu je i to, že pokud by byla tato situace součástí filmu, tak by na diváka mohla působit stejně tak negativně jako v případě představení (nejedná se sice o zcela totožnou kvalitu, nicméně z hlediska mediálního rozlišení je tato odlišnost zanedbatelná). To znamená, že by filmový divák dostal tutéž informaci jako divák v divadle nebo lépe řečeno by si vyložil stav Wangelové stejně. Volba média tedy nemá na význam vliv. Z toho ovšem vyplývá, že tento příklad nevychází z bezprostřednosti, není výsostně

⁶⁷ Je důležité tento umělý charakter zdůraznit. Nejedná se o skutečnou situaci v partnerském životě (stejně jako jakoukoliv jinou situaci, na kterou by takové zadržnutí mělo reálný dopad - pracovní schůze, přednáška, projev ap.). Česká teorie divadla z tohoto důvodu operuje s termínem zformovaný herec.

⁶⁸ Z toho vyplývá, že sémiotiku nechápeme bez sémantické vazby, má neurofyzickou intenzitu a příznak ji tak amplifikuje.

divadelní, nepojmenovává některé z jeho mediálních specifik a stejně tak nenabízí ani klíčové vymezení performativity.⁶⁹

Druhý příklad Fischer-Lichte uvádí tak, že performance zraňování pouze nezobrazuje, nýbrž klade důraz na jeho skutečné provádění, tj. na reálné tělo a jeho zranitelnost i bolest. To znamená, že „materiály, s nimiž se při performanci pracuje, jsou užívány ve své fenomenální ‚takovosti‘, a nikoli jako znaky, jež mají zprostředkovávat významy.“ Toto tvrzení je ovšem částečně v rozporu s tím, co Fischer-Lichte tvrdí na podkladě *Paní z námoří* a zároveň není zcela pravdivé. Pokud bychom odhlédli od skutečnosti, že se navíc jedná o záznam (to je ovšem jeho zcela základní rozpor), ani tak nelze opomenout, že se opět jedná o záměrnou a umělou situaci (hru), která je vytržená z reality a tudíž ji divák vnímá jako znakovou (i estetickou). V té chvíli však nelze říct, že Abramovič s Ulayem nic nezobrazují (v rovině významu pak lze tuto situaci ztotožnit se životem, lze ji považovat za naturalistické zobrazení života, hádky).⁷⁰ Tomu odpovídá ostatně i fakt, že si divák toto „řvaní“ nějak vykládá.

Dále nás tento příklad, pokud bychom si jej představili „živě“, vrací k otázce, jestli ona bezprostřední tělesnost (u Fischer-Lichte se navíc nejedná o důsledně vzatou bezznakovou prezentaci lidské bytosti, protože směřuje k významu) je opravdu natolik novou kvalitou, že je nutné pro ni hledat nový termín anebo se z pohledu divadla jedná o jeho naplněnou potencialitu, tedy kvalitu, kterou

⁶⁹ V mé starší studii *Spor o divadlo: pojmenovává současná teorie skutečné problémy divadla?* jsem uváděl obdobný příklad z českého prostředí - *Dona Juana aneb strašlivé hodování* souboru Geisslers Hofcomoeianten, který je koláží různých verzí a ztvárnění jednoho z vrcholných evropských mýtů - příběhu archetypální postavy Dona Juana. Dějový rámec inscenace je velmi prostý - jedná se o jakési ženské loučení se svobodou. Ke snoubence se sjedou její kamarádky ze zemí, jež nějakým způsobem rezonují s příběhem *Dona Juana* - ať už v poloze české loutkové hry z 18. století, klasicistního Molièra nebo v podobě telenovely inspirované tímto archetypem. Všech pět dam společně usedá ke stolu, začne drát peří a klevetit. V několika výstupech se pak objevuje snoubenec v lidovém kroji, tu a tam hraje na housle, zpívá, nebo zkrátka jenom obchází okolo nevěsty a jejích společnic. Za jeden z nejvýraznějších okamžiků představení by bylo možné považovat právě jednu z hereckých etud snoubence Martina Bohadla, která spočívá v jeho vytrvalém koulení očima. Znaková povaha tohoto výstupu je sice na první pohled upozaděná, přesto se vzápětí ukazuje, že je jeho podpůrnou složkou. Divák sleduje Bohadlova až artistickou dovednost, která vzápětí odkazuje k jeho bezbrannosti vůči ženám a k vnitřním rozechvřením, kterým jej vystavují. Tento příklad dokládá, že se navíc jedná o poměrně standardní divadelní řešení situací.

⁷⁰ Proto je v tomto případě i poměrně sporný termín „fenomenální takovosti“, neboť „tělesnost“ Abramovičové i Ulaye tu poukazuje na sebe, na hranici jejích možností, tj. značí sama sebe a jedná se přinejmenším o fenomenální tělo ve jménu sémiotického. Česká divadelní tradice (především Osolobě, Císař a Etlík) ošetřuje tento problém podvojným vztahem originálu a znaku (viz podkapitola 3.2).

známe z divadla, neboť je součástí jeho mediality. Představme si ještě zřetelnější příklad, než nabízí AAA/AAA: facku v představení. Její ztvárnění v divadle nabízí mnohé možnosti, které se dají zjednodušeně rozdělit na tři způsoby. Všechny případy je však nutné vnímat na pozadí umělé situace, která vyjadřuje vztah (příp. reakci) jednoho z herců k druhému, resp. jedné z postav k druhé. Proto se jedná o prostředek hereckého projevu. První způsob nabízí krajně stylizované ztvárnění, které ani nemá ambici vyvolat v divákovi reálný dojem facky. Druhá varianta naopak spočívá v tom, že tuto ambici má. Jeden z herců pouze předstírá úder, stejně jako druhý bolest, a je otázkou řemeslné vybavenosti každého z nich, jakým způsobem bude jejich ztvárnění přesvědčivé (ve sféře znaku se tedy jedná o techniku, trik, v rovině významu pak facka padne). Poslední varianta předpokládá, že je herec ochotný na skutečnou bolest přistoupit. Nicméně se pořád jedná o umělou situaci, jejíž hranice spočívají snad pouze v zachování zdraví herce (jinak by šlo o patologii). Vyvolává dojem skutečnosti (zdánlivě s ní splývá), což je ale oblast vjemu, významové představy obrazové a významu, nikoliv znaku. Jedná se tedy o projev hereckého komponentu, který jej z divadla

nevyčleňuje.⁷¹ Mediálně ovšem divadlo připouští i tuto variantu, což dokládá šíři možností hereckého komponentu a potažmo celého divadla.⁷²

3.1.4 Performance versus divadlo

Estetika performativity v pojetí Fischer-Lichte bohužel neudává jasné teoretické stanovisko v otázce rozdílu mezi performancí a divadlem. Do jisté míry se v ní její autorka spíše programově vymezuje vůči určité divadelní tradici (to dokládá její interpretace *Spílání publiku*). Pokusíme se tedy tuto hranici mezi oběma médii formulovat v návaznosti na to, jak ji řeší česká teorie divadla. Vydeme přitom z předpokladu, že nezáznamovost nebo chcete-li bezprostřednost, považujeme za mediální specifikum jak performance, tak divadla. Kritérium je to však nedostačující.

⁷¹ Odlišným případem by bylo, pokud by herec dostal skutečnou facku omylem.

⁷² Ostatně tato problematika zmátla i Iva Osolsobě, o jehož diskutabilní hierarchizaci v teorii modelování jsem psal ve své diplomové práci. Byť Osolsobě na rozdíl od Fischer-Lichte zůstává pouze ve sféře znaku, dopouští se obdobné nedůslednosti, když cituje Norberta Wienera a Artura Rosenbluetha – „nejlepším modelem kočky je jiná, nebo pokud možno táž kočka“ (OSOLSOBĚ, 2002, s. 118). Proč by jí však měla být ona samotná kočka? Proč by jí nemohla být malba nebo kresba? Proč by mělo být modelování adekvátní ve vizuálně-prostorovém rámci (ať už denotativně nebo konotativně)? Nebo dokonce proč by měl model, potažmo podoba, fungovat na základě ikonického znaku? Například Goodman takový koncept zobrazení razantně odmítá, přičemž kritizuje právě samotné pojetí podoby – nápodoby. Vyhne se zde jeho vysvětlení a rovnou uvedeme pro nás podstatné závěry. Koncept mimesis ztroskotává na nejasnosti toho, co je vlastně předmětem nápodoby (GOODMAN, 2007, s. 25). Podobnost podle Goodmana není kritériem reference a tedy ani kritériem zobrazení: „má – li nějaký objekt zobrazovat, musí jej označovat, zastupovat, odkazovat k němu a žádná míra podobnosti nestačí pro ustavení požadovaného vztahu reference“ (GOODMAN, 2007, s. 22). Zároveň relativizuje pojem realismu charakterizovaný „pravděpodobností záměny zobrazení na zobrazené“ (GOODMAN, 2007, s. 42), když ho popisuje jako věc zvyku a závislosti na indoktrinaci (GOODMAN, 2007, s. 45). Goodmanovo mnohokrát citované rozuzlení přitom tkví v obrazu denotujícím objekt zobrazení (GOODMAN, 2007, s. 22). Komplementárně tedy rozvrací klasický koncept mimesis jako kritéria zobrazení, čímž nás ale obloukem vrací k onomu kritizovanému modelu kočky, kterým má být jiná kočka. Není tu totiž nikterak určující míra podobnosti kočky kočce. Zobrazení kočky může kočku (jakožto objekt) denotovat mnohem „přiměřeněji“, relevantněji. Ona hierarchizovaná stupnice modelů by pak neměla být, řečeno Goodmanovou terminologií, určovaná mírou podobnosti originálu, nýbrž vztahem reference, kterým je míněna denotace. Z výše řečeného pak vyplývá, že nejlepším modelem kočky může být v daném kontextu její „zobrazení“.

Nejprve se vrátíme k Marině Abramovič. Zmiňované *Tomášovy rty* sice vykazují mnohé divadelní rysy (v případě AAA/AAA je věc problematičtější, neboť se jedná o záznam performance, která se odehrála bez publika), výhodnější však pro nás tentokrát bude rozbor její novější performance, resp. představení - *The Artist is Present* z Muzea moderního umění v New Yorku (2010), které se uskutečnilo v rámci otevření stejnojmenné výstavy. Abramovič seděla po celou dobu otevření expozice na židli (od pondělí do čtvrtka 8 hodin denně, v pátek pak 10 hodin), naproti ní byla jiná židle, kam si mohli návštěvníci galerie kdykoliv na neomezenou dobu přisednout. Stůl uprostřed byl později odstraněn. Abramovič nikdy návštěvníky ani přisedící nekontaktovala (a to ani slovně, ani fyzicky; výjimkou byl pouze Ulay). Přesto prý mnozí z nich plakali.

Důsledně vzato se tu pokaždé zrodil divadelní akt ve své ryzí podobě, neboť každý z diváků musel přistoupit na zmíněná pravidla hry, to znamená na určitou umělou situaci (Abramovič tu přitom byla sama za sebe, což znamená, že vytvářela znak sebe). A platilo zde vše, co jsme už konstatovali o zpětnovazební komunikaci. Pláč mnohých diváků je přitom dokladem intenzity této komunikace. Do určité míry pak lze mluvit o tom, že estetická funkce, která je v divadle vždy funkcí ustavující a v tomto smyslu dominantní, tu ustoupila ve prospěch funkce terapeutické. To ovšem z konstitutivního hlediska nic nemění, jedná se o divadelní akt. *The Artist is Present* také plnohodnotně naplňuje onu Brookovu výše zmíněnou definici divadla, kterou jsme následovně zpřesnili: prázdným prostorem projde člověk, někoho, kdo ho pozoruje, kontaktuje, ten kontakt přijme, odpoví na něj a teprve pak máme vše, co je třeba, aby vznikl akt divadla. Závěrem dodejme, že nás tento příklad vrací i ke *Spílání publiku* (každý z diváků, který si k Abramovič přisedl, se stal „účastníkem“ představení nebo lépe řečeno pro ostatní diváky naplňoval funkci herce).

Vzhledem k tomu, že je tedy divácký komponent pro uskutečnění *The Artist is Present* mediálně nezbytný (tj. bez diváka se nezrodí), jedná se o divadelní představení, pochopitelně s vědomím, že vedle diváckého komponentu jej zabezpečuje i hra (umělost a z ní vyplývající distance, která může být úběžníkově narušována). U každé produkce je třeba postupovat obdobně a vždy zvažovat, do jaké míry jí ty které aspekty na mediální úrovni určují. V případě tvorby Mariny Abramovič pak lze dospět k závěru, že produkuje jak performance, tak i divadelní představení.⁷³ *Tomášovy rty* bychom poté nejspíš považovali za hraniční případ

⁷³ A to i přesto, že o nich programově hovoří jako o performancích.

performance, neboť Abramovič se zpětnovazební komunikací (v té dvojí podobě, jak jsme ji vymezili v předchozí kapitole) příliš nepracuje, jedná se spíše o jednosměrnou komunikaci. V případě AAA/AAA nemůže taktéž ke zpětnovazební komunikaci vzhledem k jejímu záznamovému charakteru dojít a tudíž ji za divadelní akt považovat taktéž nelze.

Tvorba Pjotra Pavlenského nebo tzv. „poetické akty“ Alejandra Jodorowského nám tato tvrzení ještě ozřejmí. Jeden z těchto „aktů“ Jodorowsky popisuje v rozhovoru s Gilles Farcetem následovně: „Například jsme se s Lihnem jednoho dne rozhodli, že budeme chodit přímo a bez zataček. Šli jsme takhle po ulici a v přímé trajektorii naší cesty stál strom. Neobešli jsme jej, ale namísto toho jsme vylezli do koruny, aniž bychom přerušili hovor. Když nám cestu zkrížilo auto, přešli jsme po jeho střeše. Na konci ulice jsme zazvonili na zvonek, vešli jsme hlavním vchodem do domu a na druhé straně jsme vylezli tak, jak to šlo, třeba oknem. Záleželo jenom na tom, abychom udrželi rovnou linku a překážkám nevěnovali žádnou pozornost, jako by vůbec neexistovaly. [...] Pamatuju si, že jsme jednou zazvonili u domu a té paní, která nám přišla otevřít, jsme prostě vysvětlili, že jsme dva básníci v plné práci, a že proto musíme projít jejím domem po přímé trase. Dokonale to pochopila a doprovodila nás ke dveřím na dvorek“ (JODOROWSKY, 2015, s. 35-36). Jodorowsky nepotřebuje k uskutečnění diváka a dokonce oproti Pavlenskému ani nesměřuje k mediálnímu ohlasu. Jeho „poetický akt“ se vyčerpává samotným svým uskutečněním a klade důraz na osobní prožitek. Mediálně proto stojí zcela mimo divadlo a pohybuje se spíš na pomezí performance a happeningu.

Pjotr Pavlenskij je západními novináři považovaný za jednoho z nejkontroverznějších a především nejprovokativnějších současných ruských umělců.⁷⁴ Pozornost si vydobyl ihned po studiích na petrohradské Umělecko-průmyslové akademii v roce 2012, kdy svérázným způsobem protestoval před katedrálou Panny Marie Kazaňské proti perzekuci Pussy Riot. Pavlenskij si sešil ústa hrubou černou nití a do příjezdu sanitky, která ho odvezla na psychiatrii, němě postával před vchodem do katedrály. Aby nedošlo k nedorozumění – v průběhu performance k Pavlenskému (na rozdíl od „poetických aktů“, při

⁷⁴ Nutno však dodat, že podobně kontroverzní a provokativní se může na poli performance jevit přinejmenším tvorba Vojny, založené v roce 2007 a v současnosti čítající na sto členů. Pro detailnější exkurz do ruské performance odkážeme na kapitolu *Politická satira a politické performance* z diplomové práce Tatiany Brederové (BREDEROVÁ, 2015, s. 125-130) anebo na texty Tomáše Glance (GLANC, 2011).

kterých se Jodorowský s někým potkal spíš omylem) přistupovali kolemjdoucí, z nichž mu někteří nadávali, jiní ho podporovali a notná část „publika“ nevěděla, co si s viděným počít. Nicméně na samotnou performanci neměli žádný vliv, resp. jejich spoluúčast nebyla skutečnou spoluúčastí v tom smyslu, že by byla na mediální bázi k jejímu uskutečnění nezbytná. To samé platí i u jeho dalších až aktivistických intervencí do veřejného prostoru. Ať už se jedná o jeho nahé tělo v embryonální poloze dobrovolně uvězněné v ostnatém drátě před budovou petrohradského parlamentu, uříznutí lalůčku na zdi moskevské psychiatrické léčebny, anebo o přibití genitálií na dlažbu Rudého náměstí. Vzhledem k politickému pozadí všech jeho performancí nikterak nepřekvapí, že byly pokaždé ukončeny represivními složkami nebo přinejmenším lékaři. Za pozornost stojí, jakým způsobem k tomu docházelo. Přivolání nebo možná i pověření policisté nejprve Pavlenského zakryli plachtou, aby v nejvyšší možné míře omezili dosah jeho aktivit a teprve až poté jej vystříhali z ostnatého drátu nebo mu vyjmuli hřeby z genitálií. Z toho vyplývá jeden podstatný rys performance, a sice způsob, jakým tlumočí sdělení. To je totiž vždy vedené jednosměrně (oproti obousměrné komunikaci v divadle).

Provokativní tvorba Pjotra Pavlenského tedy vykazuje výše zmíněný společný rys – nepotřebuje diváka k tomu, aby se uskutečnila. To znamená, že tím, co na mediální bázi odlišuje performance od divadla je především pozice diváka - pro performance není konstitutivní (rozhodně tak nejsou kritériem herecké prostředky, jak se mohlo na první pohled zdát nad příkladem *AAA/AAA* nebo *Tomášových rtů*). Takže i kdyby Pavlenského nikdo nekontaktoval a dokonce nebyli ani žádní „svědci“ jeho činů, povaha performance by tím nic ze své podstaty neztratila. Tomu ostatně odpovídá i to, že je divák pro Pavlenského důležitý (a do jisté míry nezbytný) až ve druhém plánu, z hlediska dokumentace a tedy reflexe performance, tj. mimo její samotný mediální průběh, ex-post na základě jeho provokace nebo alespoň podnětu. Pro ten má vstup represivních složek obrovský význam, neboť jej zesiluje.

Nabízí se prostý závěr, performance nepotřebuje bezprostředně diváka, neboť mediálně nespočívá v přímém bezprostředním kontaktu s divákem. To neznamena, že by pro ni nebyl divák stěžejní, pouze na mediální úrovni nevyžaduje spoluhru a tím pádem divák nemá vliv na její kódování (terminologicky by tak bylo nejpřesnější odlišovat divadelní publikum od jiného

publika). To, co nám prozatím odlišuje performance od divadla, je tedy divácký komponent, resp. zpětnovazební komunikace zakládající spolupráci.

3.1.5 Divadlo s performativními prvky?

Performance jednak zdůrazňuje přítomnost, resp. apelativnost (ve které se realizují všechny sémantické významy vyplývající z přítomnosti živého performeru) a jednak směřuje k určitému (významovému) bodu, kterým je podmíněna. Pokud bychom přistoupili na to, že je performativita jedním z určujících aspektů nezáznamových médií, pak by se na základě dosavadních poznatků zdálo, že spadá, řečeno Etlíkovou terminologií, spíše do oblasti tzv. divadelní „noetiky“. K tomuto závěru nás přivádí jednak jeden samotný rys performance (představení), který Fischer-Lichte uvádí, a sice jeho sémiotičnost, a jednak dílčí povaha ostatních rysů (emerze významu ad.). Na druhé straně Fischer-Lichte mluví o zakoušení liminálních (hraničních) stavů, o výměně energií, zmiňuje transformativní aspekt a další projevy, které by naopak mohly vytvářet zdání, že se týkají mimosémiotické oblasti. Naznačili jsme však, že jsou tyto aspekty přeci jen vždy vnímané na pozadí sémiotiky (a estetiky). Zároveň je v tomto kontextu zavádějící i zmíněná Petříčková překladatelská licence, kdy slovo vnímání zaměňuje za zakoušení. Doložme na následujícím příkladu, že performativitu lze vesměs vnímat na pomezí obou principů, tedy jako enklávu „ontologie“, která je do jisté míry spjatá se záměrem, „noetikou“.

Absolventská inscenace Katedry alternativního a loutkového divadla pražské DAMU s názvem *K majáku, do strany 73* (2015) vyvolala poměrně obšírné diskuse o povaze herectví. Zdá se, že jakmile KALD představí jen trochu „netradiční“ inscenaci, diváci ji ihned úzkostlivě vyčleňují z oblasti divadla. V případě Havelkovy *Regulace intimacy* (2014) byly takové závěry snad ještě úsměvnější.⁷⁵ Podívejme se, jakým způsobem by se ono „neherectví“ mělo projevovat. Zajímá nás především situace, kdy Paní Ramsayová (Kateřina Dvořáková) sedí sama na židli, soustředěně plete a nahlas přemýšlí o tom, jak ji vyčerpává, že za ní pořád někdo chodí, protože se pak cítí jako „houba nasáklá lidskými city“. Režisérka Klára Hutečková stupňuje naléhavost této situace

⁷⁵ K takto radikálnímu postoji se v recenzích bohužel neodhodlal žádný z kritiků. Recenze K. Macákové s názvem *Tak co tě sere?!* (MACÁKOVÁ, 2014) alespoň dokládá sklon zaměňovat skutečnost za fikci a naopak.

pomocí létajících tenisových míčků. Ty na ni na přeskáčku, s různou intenzitou, házejí ostatní herci. Míčky jsou tedy nejprve zobrazením nechtěných hostů, kteří paní Ramsayovou neustále vyrušují. O chvíli později si však paní Ramsayová, resp. Dvořáková, začne míčků všimát, ale přesto se pokouší pokračovat v pletení. Jedná se tedy o posun od metaforického zobrazení (znaku-indexu) ke znaku-ikonu. O další chvíli později míčky opět nevnímá nebo přesněji všímá si pouze jejich zvukové stopy připomínající jí moře, o kterém se následně také rozpovídá. Míčky se tak stávají znakem moře – to je ještě umocněno změnou tenisových míčků za pěnové, které lidské oko od tenisových nerozezná, ale jejich náraz je tlumenější. Tato proměna nakonec vede k poslední změně situace (opět rozpoznatelné na základě promluvy), kdy tyto tlumeně narážející míčky do zdi metaforicky zobrazují její vnitřní napětí.

Když jsem v úvodu naznačil, že někteří diváci nepovažují *K majáku, do strany 73* za divadelní představení, neměl jsem pochopitelně na mysli, že by zpochybňovali tuto stavbu znaku. I přes to se tím odhaluje východisko takto ukvapeného soudu. Častým argumentem totiž bylo, že herci nehrají, pouze svým bytím v prostoru jeviště mechanicky naplňují režijní schéma a manipulují přitom s rekvizitami.⁷⁶ To je však v rozporu s výše řečeným. Herecké prostředky jsou pouze redukovány na minimum, důsledně vzato jsou paradoxně v nejvyšší možné míře stylizované. Tomu ostatně odpovídá to, jak výrazně působí sebemenší herecké vychýlení z této stylizace, např. když dává Dan Kranich (James Ramsay) okázale a afektovaně najevo, že ho rozčiluje rozsypaná (byť záměrně) hromada tenisáků. Z toho též vyplývá prostý fakt, že se v případě námi zvolené scény s tenisáky jedná o zcela umělou a záměrnou situaci. Přesto jí nelze upřít určitou kvalitu, která je do jisté míry nad rámec tohoto záměrně sémiotického. Neustále létající tenisáky totiž v divácích zcela přirozeně vyvolávají obavu o život paní Ramsayové, resp. Dvořákové (strach má vlastně dvojí podobu – jednak se divák bojí o herečku a jednak i o paní Ramsayovou, tj. dramatickou osobu). Jedná se ostatně o princip přítomný i v novocirkusových produkcích, u

⁷⁶ Obdobně se v *Théâtre musical* vyjadřuje i Jiří Adámek, když analyzuje Goebbelsovu tvorbu (ne náhodou je *K majáku do strany 73* přirovnávané k inscenacím tohoto slavného německého skladatele a režiséra): „účinkující jsou doslova zaměstnání něčím jiným, než je hraní postavy a jejich emocí a myšlenkových pochodů. [...] Goebbels herectví v tradičním slova smyslu, tedy jako víceméně iluzivní zobrazování postavy, odmítá“ (ADÁMEK, 2010, s. 71-72). Musíme však podotknout, že Adámek si je tohoto zjednodušeného pohledu na herectví vědom, spíš se programově vymezuje vůči určité divadelní praxi. Proto ostatně píše „(ne)herectví“ takto se závorkami.

nichž patří dokonce k jejich konstitutivním prvkům.⁷⁷ Tento okamžik tedy nesměřuje pouze k emerzi významu, ale zároveň i umocňuje celkový zážitek ze situace (působí na smysly až na pudové úrovni). Navíc je skutečnou výsadou nezáznamových médií, ve filmu není myslitelný, neboť strach o herce je bezpředmětný (aby hrozilo i herci skutečné nebezpečí, muselo by se jednat o živý přenos). V *K majáku do strany 73* je tento prožitek ještě navíc zesílen strachem o vlastní osobu – vzhledem k předchozím scénám se diváci v několika předních řadách intuitivně uhýbají každému odraženému míčku, neboť měli dříve možnost vidět a slyšet sílu jejich odrazu o zeď. Opět se jedná o princip, který hojně využívá nový cirkus (např. v inscenacích britsko-švýcarského souboru Collectif and then tvůrci využívají často závěsné akrobacie nad diváky). Tento smyslový počitek se promítá do zpětnovazební komunikace (nebo lépe – vzhledem k tomu, jak jsme zpětnovazební komunikaci definovali, je latentně její

⁷⁷ Z českého prostředí zmiňme například inscenaci *Le Poids du Vide* od Compagnie des Pieds Perchés – dvou hereček švýcarského původu tvořících převážně v České republice. Tu rámuje poměrně jednoduchý komediální příběh o přátelství a sváru dvou dívek. Princip, o kterém mluvíme, je zde přirozenou součástí všech akrobatických čísel, při jednom z výstupů je však záměrně zdůrazněný. Morgane Widmer se vysmýkne lano a ona zůstane zcela bez jištění viset u stropu rukama se přidržujíc trámu ve výšce zhruba 8 metrů. Okamžitě začne křičet o pomoc, nervózně svírat trámů a dokonce se i potí. Diváci, jak se dá očekávat, jsou naprosto konsternováni, bojí se Widmer a nabízejí svou pomoc (alespoň tomu tak bylo při představení Alfredu ve dvoře 5. 10. 2013), neboť záměrné se jim jevilo jako nezáměrné. Tvůrci tyto emoce a reakce předjímají a v dalším průběhu představení s nimi dále pracují. To je moment, kterým tato inscenace vyčnívá nad ostatní novocirkusové produkce, kterým je obecně performativní charakter vlastní, což je dáno historickým zázemím nového cirkusu. Základním pilířem tradičního cirkusu, ze kterého se nový cirkus do jisté míry etabloval nebo se alespoň vůči němu vymezuje, je diváky empaticky zakoušená dovednost. Divák, který přihlíží například žongléřskému výstupu, hodnotí žongléra na základě jeho schopností, které se pochopitelně přímo váží na náročnost jeho čísla. Oceňuje tak obratnost, postřeh nebo třeba i komičnost. Lepší žonglér je pro něj zkrátka ten, který dokáže žonglovat s více míčky nebo jinými předměty. Nejinak je tomu i u akrobacie, ať už se jedná o pozemní nebo vzdušnou. V jejím případě je akorát patrnější performativní charakter tradičního cirkusu. Divákovi stoupá adrenalin, bojí se o akrobaty nebo se leká. Ačkoliv nový cirkus narušuje klasickou manéžovou poetiku (Jean-Michel Guy připomíná kromě jiného „odmítnutí zvířecích čísel, kruhové manéže nebo sledu čísel bez ‚logické‘ spojitosti“; GUY, 2001, s. 17.), neopouští přitom pochopitelně jednotlivá cirkusová umění. Ty se „pouze“ emancipují (GUY, 2001, s. 11), Pascal Jacob v tomto kontextu mluví o „teatralizaci cirkusových témat“ (GUY, 2001, s. 11). Zároveň je upozaděna bohapustá prezentace technické náročnosti jednotlivých umění, která je nahrazená jejich novou narativní funkcí. Jedná se tedy v principu o novou dramaturgii, která zřetelně akcentuje určitou výpověď. Nový cirkus se tedy jeví jako oblast mezi cirkusem tradičním (především jednotlivá akrobatická umění pojatá jako herecká technika), performancí a řekněme kabaretem (specifický kontakt s divákem, montáž ad.). To jsou jakési tři konstitutivní prvky na mediální bázi nového cirkusu. (Tento odstavec je s úpravou převzatý z mé starší studie *Nový a současný cirkus jako nejkrajnější divadelní alternativa?* a z mé diplomové práce *Obraz a slovo*)

součástí) a následně proměňuje esteticky vedené (a motivované) vnímání na komplexnější zakoušení, v tom smyslu jak jej vymezil Etlík, tedy jako důsledek podvojnosti originálu a znaku. To znamená, že překonává inter/subjektovou konkretizaci. Fischer-Lichte ovšem v rámci „estetiky performativity“ mluví o něčem trochu jiném. Všimněme si například, že na základě *Tomášových rtů* deklarovala propustnou, leč těžce rozpoznatelnou, hranici mezi estetickou a etickou zkušeností diváků. *K majáku do strany 73* je ve své podstatě velmi obdobnou variantou, byť méně vyostřenou (latentní možnost trefení míčkem sice není tak nebezpečná jako krvácející rány z rozřezaného břicha, přesto lze i v tomto případě mluvit o etickém dilematu). Podstatný je přitom z toho plynoucí závěr. U Fischer-Lichte totiž tato dvojí zkušenost směřuje ke zrušení média (jakmile diváci při prvním uvedení *Tomášových rtů* sejmulí Abramovič z kříže, ukončili tím i celé představení), neboť v něm se uskutečňuje maximální možné naplnění významu. Aby nám bylo rozuměno, performativita je u Fischer-Lichte důsledně vzato pouze intenzifikací „života“ na jevišti (intenzifikací „života“ ve způsobu vyjadřování fikčního světa, tj. promítá se do výrazových prostředků). Performativ je tak vlastně pouze koncentrovaný ve výrazu. Nás naopak příklad s *K majáku do strany 73* zajímá z toho pohledu, jakým způsobem intenzifikuje spíš samotné médium než „život“ nebo lépe řečeno jakým způsobem v nich onen neustále vstupující „život“ proměňuje medialitu divadla. Je zřejmé, že performativita ji posiluje a je zdrojem i mimosémiotického vjemu, nicméně ten se u Fischer-Lichte často obloukem vrací k sémiotice, čímž divadlo nebo případně performance paradoxně „zapouzdřuje“.

3.2 Shrnutí - je nutné zpochybnit dichotomii umění - skutečnost?

3.2.1 Intenzifikace „života“

Nyní se vraťme k tvrzení, že performativitu nelze ztotožňovat s „ontologickým principem“, a na tomto podkladě vysvětleme, proč není nutné rušit dichotomii umění a skutečnosti nebo přesněji jaký je z hlediska teorie divadla rozdíl mezi tím, když „život“ v intenzifikované podobě vstupuje na jeviště a tvoří podstatu výrazového projevu (intenzifikace „života“ tvoří základ vyjadřovacích prostředků a je tak „zezáměrněná“) a mezi integrací žité reality do konstitutivního prostoru, kde tvoří spolu s ostatními komponenty jeden ze zakládajících prvků zrodu

samotného divadelní aktu, a to na vysloveně mediální úrovni (umělé prostupované „životem“). Shrňme nejprve dosavadní poznatky. V první řadě není performativita v pojetí Fischer-Lichte výhradně divadelní záležitostí. Kromě zjevné souvztažnosti s performancí nebo jiným uměním, které má nezáznamovou nebo bezprostřední povahu, jsme například dospěli v kontextu Castorfovy *Paní z námoří* (Angererová v jedné scéně koktala a zadržovala se, až nakonec jen chraptěla a ječela současně) k závěru, že by byla v takovém případě aplikovatelná i na film. Tím ovšem nechceme nikterak snížit její význam pro teorii divadla. Ba naopak ji, jak jsme řekli, považujeme za rys, který je divadlu od nepaměti vlastní.

S tím pak souvisí i druhý rozdíl. Performativita sice vychází z interakce, nikoliv ovšem ve smyslu přirozené interakce dvou psychosomatických bytostí, nýbrž ve smyslu „živé“ komunikace, resp. přítomného sdělování, tedy především jednosměrné komunikace od „živého“ původce k „živému“ příjemci. To znamená, že performativita slouží jednak k intenzifikaci sdělení a jednak „života“ na jevišti (to je případ i *Tomášových rtů*, které byly při prvním uvedení ukončeny intervencí diváků, protože ti dále nechtěli němě přihlížet utrpení Abramovič - performativita zde intenzifikovala utrpení, což diváky zcela přirozeně (sic!) vedlo k sejmutí Abramovič z kříže). Mimosémiotické kvality, o kterých Fischer-Lichte mluví (mj. výměna energií, liminalita a transformativní aspekt; FISCHER-LICHTE, 2011, s. 252 - 259), pak taktéž nepřinášejí nový rozměr mediality, neboť jsou omezeny emergencí významu a záměru.

Nabízí se v tomto kontextu srovnání s termínem *ostenze*⁷⁸, který do české divadelní teorie zavedl už v šedesátých letech Ivo Osolsobě a definoval ho jako „ukazování, předvádění, demonstrování, prezentování, dávání něčeho najevo,“ což jej v případě komunikační situace, interakce⁷⁹ vedlo k následujícímu vymezení: „dát něco k dispozici poznávací aktivitě druhého“ (OSOLSOBĚ, 2007, s. 87-88). Přestože Osolsobě zkoumá *ostenzi* primárně ve vztahu k teorii

⁷⁸ Je nutné předeslat, že jsme se v následující interpretaci termínu „ostenze“ inspirovali Etlíkovými přednáškami a semináři na pražské DAMU.

⁷⁹ Je však třeba mít na paměti, jakým způsobem jsme interakci u Iva Osolsobě interpretovali v podkapitole 1.2, kde jsme dospěli k závěru, že z hlediska divadelní komunikace Osolsobě uvažuje v intencích sdělování modelem, které je sice živě zprostředkované, ale divák figuruje pouze jako příjemce zprávy, na kterou určitým způsobem reaguje, příp. interaguje, nikoli jako její spoluautor.

modelování,⁸⁰ je pro nás v dnešní době inspirativnější z hlediska obecnějšího vztahu originálu a znaku v divadle.⁸¹

Podle Iva Osolsoběho pojmenovává ostenze mezní případ lidské komunikace, která je založená na přímém poznání, tedy komunikace, při které si vystačíme pouze s bezznakově ukázaným originálem. Byť by se mohlo na první pohled zdát, že tím řeší a vlastně i vyčerpává otázku vztahu originálu a znaku na divadle, není to úplně pravda. Osolsobě totiž upozorňuje, že i v případě nepřímého poznání, tj. reprezentované komunikace, ukazujeme přinejmenším znak samotný a tudíž se jedná o ostenzi znaku.⁸² Především je však klíčové, že Osolsobě vykládá ostenzi jako mezní případ komunikace a jedná se tedy o sdělování mezi dvěma a více subjekty. V divadle je pak nutně přirozenou součástí tvarování (kromě postavy je „za postavou“ i sám herec, lidská bytost, která se nějak projevuje a tyto projevy mají vliv na vyhodnocení znaku, na sémiotický vjem; stejně jako mohou mít ale i mimosémiotické kvality - např. když má divák pocit, že se herec takříkajíc špatně vyspal). Důsledně vzato to ovšem znamená, že ostenze, byť sama o sobě bezznaková, doprovází znak, prostupuje ze znaku, a tudíž sděluje za znakem a emanuje význam. Z toho je zřejmé, že problematiku vztahu originálu a znaku nahlíží zcela jinak, než kam směřuje náš výzkum. Originál totiž v jejím případě prostupuje do znaku (jedná se tedy sice o přirozený vjem, ovšem braný ze znaku, tj. z ostenze). A není toliko určující, jestli se jedná o záměrnou ostenzi (např. když nám hercova podoba splývá s podobou dramatické osoby) nebo nezáměrnou (např. když herec plně neovládá své řemeslo), a stejně tak ani jestli jde o zápornou nebo kladnou ostenzi. Vzhledem k tomu, že ostenze takto prostupuje ze znaku, tak je myslitelná i ve filmu.

⁸⁰ Dramatické umění lze podle něj „charakterizovat jako modelování ‚věcí samou‘“ (OSOLSOBĚ, 2002, s. 117), tedy že si vzhledem k „situaci nepřítomného originálu“ (OSOLSOBĚ, 2007, s. 141) propůjčuje tzv. metaforicko-metonymický nebo přirozený model, který přitom může být projevený právě ostenzí. Takto bezznakově ukázaný poté navozuje zdánlivý pocit pravdivosti divadelního obrazu.

⁸¹ Připomínáme, že znak v divadle považujeme za umělý znak. To znamená, že vždy označuje pouze jednu určitou věc, osobu, jev nebo fenomén. Vymezujeme ho tak jednak vůči přirozenému znaku (přirozenému fenoménu, který by měl působit tak, že neztrácí svou přirozenost, tedy že je látkově totožný) a jednak vůči prototypu, který označuje nebo zastupuje vždy celou škálu věcí, osob, jevů ap.

⁸² Jaké jsou důsledky takto uchopené komunikace a poznání ponecháváme vzhledem k našemu zájmu stranou. Obsáhlé analýze se navíc věnovala ve své diplomové práci Kateřina Součková.

V počátcích teoretického myšlení o divadle bylo nezbytné artikulovat umělý charakter fenoménů, které se sice zdánlivě podobají skutečnosti a jsou vnímány jako přirozené, ale o přirozené znaky se nejedná. Řešení tohoto teoretického problému přinesla tzv. česká strukturálně-sémiotická škola, která nahlížela na divadlo jako na záměrně znakově tvarovanou strukturu. Současná teorie divadla, vědoma si této tradice, čelí jiné výzvě. Ta se dá přitom formulovat velmi jednoduše: jakou specifickou kvalitu přináší z hlediska mediality divadla prostá skutečnost, že se divadelní akt uskutečňuje vždy mezi živými lidmi? Dnešní teorie se například nesoustředí na herce pouze jako na tvůrce postavy, nýbrž na to, co je za tímto znakem, na člověka za postavou, na lidský rozměr herectví (pochopitelně ve vztahu k divákovi).⁸³ Tím netvrdíme, že se jedná o zcela nové téma (stačí vzpomenout Honzlovo „elementární herectví“), jde spíše o přesun akcentu. Je pak logické, že se ostenze dostává do popředí zájmu. Otázkou ovšem je, jestli tuto problematiku zcela vyčerpává, neboť, jak jsme viděli, není ani výhradně divadelní záležitostí. Neopouští také, stejně jako performativita, sféru sdělování (ve smyslu ostenzivního, bezznakového sdělení), resp. směřuje v rámci tohoto sdělování (skrze znak) pouze k intenzifikaci „života“ na jevišti. Lze vyvodit obdobný závěr jako v případě performativity - ostenze je prvkem „ontologie“, nicméně do jisté míry spjatá se záměrem a tudíž spíš opět spíše na pomezí „noetiky“ a „ontologie“.

⁸³ Omezujeme zde tuto proměnu paradigmatu, resp. důrazu v myšlení o divadle, na herectví, neboť se v předchozích kapitolách ukázalo klíčové pro určení specifické mediality divadla a z hlediska námi zkoumané otázky dichotomie umění a skutečnosti je tomu stejně tak. V širším měřítku je navíc této proměně věnovaná studie *Nejen k postdramatickému divadlu Hanse-Thiese Lehmann* (PŠENIČKA, 2010). Martin Pšenička se v ní zabývá mj. i teoretickým aparátem, který máme k dispozici k popsání těchto rysů v poválečném umění, a zamýšlí se nad otázkou, zdali je dostatečný. Byť je Pšeničkova studie v mnohém velmi inspirativní (především v polemice s Lehmannem nenalezneme přesnějšího pojmenování stěžejních nesrovnalostí v jeho konceptu než právě zde), ve dvou oblastech zastáváme částečně odlišné stanovisko. Pšenička konstatuje, že česká teorie divadla prozatím nemá příliš obsáhlý rejstřík pojmů a koncepcí, které by byly schopné tyto „nové“ tendence obsáhnout (zmiňuje práce Osolsoběho, Etlíka, Hořínka, Justa a Roubala). Pochopitelně nic nenamítáme proti tomuto skromnému výčtu autorů. Musíme však podotknout, že jejich teorie se opírá (byť ne vždy zcela a důsledně) o onu „syntetickou“ tradici české teorie divadla, kterou jsme vymezili v předchozí kapitole. A její povaha má zcela zásadní důsledky jak pro herectví, tak pro ostatní Pšeničkou zmíněné rysy poválečného umění, neboť důsledně vzato předjímá divadlo chápané jako svébytné a jednotné médium. Aby nám bylo správně rozuměno, „syntetická“ tradice české teorie divadla je základem pro výzkum současných divadelních otázek. Druhý komentář směřuje ke společnému jmenovateli Pšeničkou zmíněných rysů, který je možné obecně zaštitit námluvami mezi uměním a skutečností, tedy onou integrací „života“. A v této otázce je třeba rozlišovat, jestli jej začleňujeme na médiální úrovni nebo strukturní. Z tohoto pohledu má česká teorie, opět vzhledem ke své „syntetické“ tradici, velkou výhodu, což dokazuje mj. právě Etlíkův koncept „divadla jako zakoušení“.

Když se vrátíme k performativitě, vidíme, že vykazuje obdobné rysy. I přes to, že ji Fischer-Lichte artikuluje na podkladě „živosti“ (nezáznamovosti), zůstává pouze u estetiky, v záměru (například křik anebo zadržávání v AAA/AAA, resp. *Paní z námoří* je součástí komplexního charakterového rysu, je podřízené představě a významu a tudíž součástí záměru - Angererová pracuje přesně v intencích režisérova konceptu). Performativita tak pojmenovává spíše jedinečnost „živého“ tvarování (byť i „živost“ tohoto tvarování je relativní, neboť na základě výše zmíněných příkladů ji lze u Fischer-Lichte aplikovat i na film). To je dáno nediferencovanou, příliš propustnou hranicí mezi skutečností a divadlem (uměním), která vyplývá ze snahy zpochybnit dichotomii umění a skutečnosti (FISCHER-LICHTE, 2011, s. 248), nicméně vede pouze k intenzifikaci „života“ v umění anebo ke zrušení umění. To ostatně znovu dokazuje příklad *Tomášových rtů*. Lze si podle našeho názoru domyslet, že sejmutí Abramovič z kříže je pro Fischer-Lichte dokladem prolínání těchto sfér (v tomto případě navíc i hranic estetických a etických). Vzhledem k našemu pojetí mediality divadla, kdy je sice divadlo v životě zakořeněné, nicméně mediálně je z něj automaticky a nezvratně vytržené, nás naopak v tuto chvíli *Tomášovy rty* přestávají teoreticky zajímat, neboť u nich dochází ke zrušení média. Je proto podstatné udržet „skutečnost“ v rámci média. Pouze potud je klíčová, za hranicemi média už nikoliv. Souběžně však musí médium konstituovat, aby se nejednalo pouze o její intenzifikaci. Není to tedy otázka „buď-anebo“, vůči které se Fischer-Lichte vymezuje (FISCHER - LICHTE, 2011, s. 251) a stejně tak nemusí docházet ke stírání hranic.

Vysvětleme tuto úvahu na podkladě dvou významných, leč možná přeci jen trochu přeceňovaných, textů světové estetiky - *Světa umění* z roku 1964 (DANTO, 2009) a *Konce umění* z roku 1984 (DANTO, 1998) od Arthura C. Danta, které zkoumají otázku umělecké identifikace. V prvním z nich Danto vymezuje dvě historicky převládající teorie umění - teorii umění jako imitaci (platnou podle Danta zhruba do nástupu moderny) a teorii umění coby reality, která nepředpokládá nápodobu reálných tvarů, nýbrž tvorbu nových tvarů (tato teorie

umožňuje identifikovat umělecká díla od moderny dodnes).⁸⁴ Tyto nové tvary pak mají podle Danta dvojí povahu nebo lépe jediné, co je od reálných objektů odlišuje, je právě teorie umění coby reality. To Danto dokládá na příkladu Warholových krabic Brillo, které jsou od běžných spotřebních krabic Brillo percepčně nerozeznatelné. Kritérium, na základě kterého jsme schopni je identifikovat jako umělecké objekty, je pouze znalost teorie umění (dějin umění) nebo přesněji umělecká identifikace není myslitelná bez znalosti teorie umění. Rozdíl mezi obyčejnou krabicí a tou Warholovou tedy lze stanovit pouze na základě tohoto aspektového hlediska. Tomu odpovídá i fakt, že krabice Brillo by na začátku 20. století nemohla být považována za umělecké dílo, neboť by jí nepředcházela historický kontext newyorské malby nebo ready-mades a tím pádem ani teorie umění (DANTO, 2009, s. 72). Kritériem umělecké identifikace je tedy jednak kontext a jednak určitá filozofie, resp. teorie umění.⁸⁵ Zároveň od sebe umělecká identifikace podle Danta odlišuje svět umění a svět reálných objektů. To je vzhledem k našemu výzkumu velmi inspirativní poznatek, protože předpokládá striktní rozlišování mezi oběma světy, tj. mezi skutečností a uměním.

K těmto úvahám se Danto o dvacet let později obloukem vrací ve slavném hegelíanském eseji *Konec umění*, ve kterém dochází k přesvědčení, že „umění končí nástupem filosofie umění“ (DANTO, 1998, s. 14), tj. je pohlceno svou vlastní filozofií, na níž se v poslední době (tedy osmdesátých letech) stalo závislé. K tomuto závěru Danto vede tvrzení, že „umění je přechodným stadiem v procesu dosažení jistého druhu poznání, [...] jde o poznání podstaty umění“ (DANTO, 1998, s. 14). Právě toto hledisko je ovšem z našeho pohledu

⁸⁴ Zjednodušujícího výkladu při redukci dějin umění (před modernou) na teorii imitace si je Danto sám vědom. Vzhledem k hlavnímu záběru naší práce u tohoto zjednodušení můžeme taktéž zůstat. Musíme však alespoň podotknout, že teorie imitace je platným konceptem spíše pro novověké umění, tedy od nástupu renesance. Otázkou také je, jestli lze tvrdit, že novověké umění nevytváří nové tvary, neboť autor na základě podob z typizace díla dotváří skrze vlastní invenci. Nicméně je pravdou, že moderna toto překračuje, tj. není jejím smyslem, aby byla její díla vnímána jako skutečnost, resp. tak, jak skutečnost vnímáme. Podrobnější analýzu lze nalézt v mé diplomové práci, kde jsem se tématem nápodoby zabýval (NEZNAL, 2012, s. 9-21).

⁸⁵ Toto hledisko ovšem není nutné zužovat pouze na „reálné objekty“ percepčně nerozpoznatelné od reality. Stejně tak je platné pro klasickou modernu. Vezměme příklad Picassa, jehož tvorbu jsme zmiňovali v kontextu posunu od malby k performanci (1.1) - je zřejmé, že bez znalosti kontextu a dějin nebudeme Picassovu tvorbu považovat za uměleckou. Přesnější by však bylo vnímat dějiny jako součást kontextu, neboť se na něm spolupodílejí (spuluvytvářejí kontext jako určité znalostní a emoční zázemí, které rodí estetickou funkci).

problematické a obrací pozornost i k reziduím Fischer-Lichte. U Danta totiž umění slouží filozofii. Nicméně i z výše uváděných příkladů z divadelní oblasti (a pochopitelně i mnoha dalších, zmiňme namátkou Jodorowského poznámky k jeho vlastním inscenacím, resp. představením⁸⁶) je zřejmé, že umění je zcela autonomní a nabízí nenahraditelný přístup ke světu, který nelze redukovat na poznání a diskurzivnímu pohledu (filozofii) z jeho podstaty neodvratně chybí.

Obdobný problém pak shledáváme i ve snahách, aby umění splývalo se skutečností, kterým částečně přitakává Fischer-Lichte. Důsledně vzato totiž znamená stejné zjednodušení - nepotřebujeme onen specifický pohled na svět, který nám umění (divadlo) přináší. Takový soud však nemá, dovolme si tvrdit, z hlediska současné teorie divadla opodstatnění a ani Fischer-Lichte k takto radikálnímu stanovisku nejspíš nesměruje. Jedná se spíše o důsledek nediferencovaně vymezeného vztahu, hranice mezi uměním (divadlem) a skutečností. Je ovšem pravda, že divadlo má ke skutečnosti nejbližší ze všech umění (médií). Mediálně je však nutné, jak jsme řekli, udržet hranici, která mezi nimi je. Intenzifikace „života“ na jevišti je zavádějící z tohoto důvodu, neboť směřuje pouze ke stírání hranic mezi uměním a skutečností, neudrží „život“ v mezích média a nevymezuje tak specifické mediální aspekty divadla. Teorii divadla se přitom naskýtá velmi zajímavá možnost, jak na základě tohoto specifika obhájit jedinečnost divadla na poli jiných umění (médií). Postmoderna je často charakterizována jako určitý meziprostor, ve kterém se člověk ocitl, neboť mu byl zbourán dualismus. Divadlo je tímto meziprostorem ze své „podstaty“ od nepaměti. Nicméně je třeba „realitu“ divadla nahlížet ještě jinak.

⁸⁶ Například jeho *Svátostné melodrama* (24.5.1965), „manická krása efemérní paniky“ (JODOROWSKY, 2015, s. 58), jak jej Jodorowský uvozuje, končilo po několika hodinách, kdy se diváci mj. hádali o živé želvy, vnitřnosti, bifteky nebo vlasy jakýmsi obřadem, který „ve všech vzbudil náboženskou náladu“ (JODOROWSKY, 2015, s. 66). Celý popis představení, tak jak jej bezprostředně po jeho skončení Jodorowský zaznamenal, je k dispozici v *Psychomagii* (JODOROWSKY, 2015, s. 58-67). I tento drobný exkurz však postačí k tomu, abychom doložili Jodorowského hlavní záměr, sice že cílem divadla je „přivolávat nečekané události“ (JODOROWSKY, 2015, s. 58).

3.2.2 „Divadlo je vždy cosi mezi ‚hospodou‘ a estetickým tvarem“ (ETLÍK, 1999, s. 29)

Cesta, kterou sledujeme my, vychází z předpokladu, že divadlo je sice zakořeněné v životě, nicméně mediálně je z něj automaticky a nezvratně vytržené. Proto znovu připomínáme, že nelze opomíjet jeho umělý (herní) základ. To ostatně dokládá i Kateřina Součková při zkoumání dokumentárního divadla, které by ze všech ostatních žánrů mohlo s „realitou“ splývat snad nejvíce. Součková však dospívá k závěru, že ani dokumentární divadlo není možné vyvázat z této umělé, znakové povahy divadla, byť, a to pro nás bude vzápětí podstatné, zdůrazňuje i jeho „ontologický“ základ umocněný navíc přirozenou povahou dokumentárního divadla (Součková v tomto kontextu zmiňuje například určité průsečíky se sousedským lidovým divadlem; SOUČKOVÁ, 2015, s. 89). Ústřední tezi práce Součkové bychom mohli shrnout následovně: být dokumentární divadlo všelijak přeskupuje různé funkce, vždy hraje. K tomuto poznatku Součková dospívá na základě „zichovské“ analýzy herectví tzv. expertů: „Experti by tak z tohoto pohledu [Zichovy teorie - doplnil vn] vytvářeli postavu, která je se svým originálním nositelem tvarově shodná a jejím cílem je, aby osoba na jejím základě vzniklá poukazovala k tomuto originálu co nejsilněji tak, 1) aby v divákovi vyvolala zároveň dojem, že s tímto odkazovaným originálem dokonale splývá (případně, že žádná postava vůbec neexistuje a z jeviště vnímáme jen ‘originál’ člověka), 2) ale zároveň aby tento originál nenápadně překryla a zformovala takovým způsobem, který vyhovuje záměrům inscenace. Zichova teorie nám umožňuje uchopit působení expertů na scéně jako záměrně zformované a tudíž znakové“ (SOUČKOVÁ, 2015, s. 64). Kvalita tohoto hereckého projevu pak, jak Součková pokračuje, není pochopitelně dána jejich řemeslnou výbavou - v té chvíli by byli velmi rychle diskvalifikováni -, nýbrž spočívá v jejich „originálním bytí“ (SOUČKOVÁ, 2015, s. 65), ostenzi „originálu“, resp. ostentativní komunikaci.⁸⁷ Z hlediska povahy sdělení je tak

⁸⁷ Dalším přínosem diplomové práce Součkové je srovnání Císařova a Etlíkova rozdílného pojetí originálu a znaku. Základní rozpor spočívá ve stručnosti v tom, že „u Císaře proměňuje herec ve vnímání diváka originál ve znak (rukavice ve znak kohouta), kdežto pro Etlíka vytváří z již existujícího znaku znak další (znak rukavic ve znak kohouta)“ (SOUČKOVÁ, 2015, s. 61). To znamená, že v Etlíkově pojetí se znak stává znakem automaticky „vstupem“ do hracího prostoru. Dodejme, že to u Etlíka pochopitelně neznačí absenci originálu, ba právě naopak jsou přítomní oba, jak originál, tak i znak, a to souběžně. Divák tedy na jedné straně vnímá kupříkladu herce-člověka a zároveň i jeho divadelní funkci. Z toho mj. vyplývá, že Etlík chápe divadlo duálně, ve dvou rozměrech (naproti tomu u Císaře je buď znak nebo originál).

právě ona zdrojem specifické kvality dokumentárního divadla. Ostenze tu tedy slouží jako podpůrná složka záměrně prezentovaného tvaru. To je ovšem něco zcela jiného, než to, co jsme měli na mysli u příkladu představení *Chroust* nebo to, co vedlo diváky sedící naproti Abramovič v newyorské galerii k pláči a v neposlední řadě třeba to, co se odehrávalo mezi herci a diváky v „tenisákové“ scéně v *K majáku, do strany* 73.

Doposud jsme herce za postavou (živého člověka) vnímali na pozadí noetiky, tvarování, skrze sdělení, které, byť v některých případech ostenzivně, resp. ostentativně, bezznakově, tlumočí. Nyní obraťme pozornost jinam. Věnujme se tomu, jaké jiné kvality tento živý kontakt, reciproční komunikace nabízí (mimo emergenci významu). Těmi se totiž zabývá v již mnohokrát uváděné studii z konce devadesátých let *Divadlo jako zakoušení: vztah noetického a ontologického principu v divadelním umění* Jaroslav Etlík.⁸⁸ Pro pochopení následujících řádků je třeba hned zkraje upozornit, že Etlíkův systém je duální - tj. divák je neustále konfrontován jak se znakem - postavou a dalšími znaky i příznaky (tento sémiotický vjem vychází především z revidovaného odkazu Otakara Zicha), tak souběžně i s živým hercem, tj. bezznakou prezentací lidské bytosti se všemi kladnými stránkami, kam spadá mimo jiné autorství znaku - postavy, i zápory (náladovost aj.).⁸⁹ Tento přirozený vjem může být u divadla postaveného na znakovosti pochopitelně vnímaný jako rušivý, přesto mediálně určuje i tyto produkce. Principiálně jsou oba vjemy rozpojené, tj. v mediální rovině je nelze propojovat, zato v rovině díla se naopak propojovat mohou. Připomínáme, aby nedošlo k nedorozumění, že dílem nerozumíme fikční svět, ten je pouze jeho součástí. Médium pak chápame v řádu nad dílem. „Noetický princip“ tedy předpokládá určitý typ sdělení, sdělování. Na jedné straně je původce, na druhé příjemce (v předchozích kapitolách jsme doložili, že tato komunikace probíhá pochopitelně i v opačném směru než pouze z jeviště do

⁸⁸ Etlíkova studie vzbudila ve své době - především mezi přispěvateli *Divadelní revue* - rozsáhlou diskuzi, kterou ve své bakalářské práci zaznamenal Jan Žůrek. Poukazujeme na tuto práci, byť se v ní její autor dopouští mnohých dezinterpretací (věnoval jsem se jim ve *Sporu o divadlo*), neboť reflektuje problematiku přijetí Etlíkovy práce a dokládá, že ani v otázce „noetiky“, formulované na podkladě zichovských studií, nepanuje v české teorii shoda. Je však na místě dodat, že české prostředí nezná v porevoluční době jiný teoretický text, který by vzbudil takto protichůdné reakce.

⁸⁹ Rozpětí „ontologického principu“ je tak poměrně široké - Etlík jej dokládá na představeních lidového sousedského divadla, ruského souboru Děrevo, mnoha dalších amatérských i profesionálních inscenací, ale také na příkladu z Léblových deníkových poznámek o ctitelích, kteří docházejí za svými herečkami.

hlediště). Naopak „ontologický základ divadla, to jest především ono setkání lidí s lidmi v jednom místě a ve stejném čase“ (ETLÍK, 1999, s. 23). To znamená, že Etlík nezapouzdřuje herce v jeho díle a skrze „ontologický“ princip legitimizuje „skutečnost“, „život“ jako jeden z konstitutivních pilířů divadla jako média. Tím že ho začleňuje do média, tak zároveň nezůstává pouze u kvality tvaru. Shrňme: specifická povaha divadla podle Etlíka nespočívá pouze v čistém estetickém tvaru („vysokém“ umění), nýbrž v oscilaci mezi „noetickým principem“ (tvarem – obrazem – ikonicitou) a „ontologickým principem“ (reciproční komunikací – součinností).

Nevěnovali jsme se v tomto stručném výkladu doposud otázce, do jaké míry je „ontologický princip“ spjatý se záměrností, resp. nezáměrností, neboť tato problematika vyžaduje zvláštní komentář. Na základě výše řečeného bychom totiž mohli usoudit, že „ontologický princip“ vychází pouze a jen z nezáměrnosti, protože záměrnost je vnímána, jak jsme řekli, na pozadí tvaru, resp. znaku. Takový předpoklad by plně ilustrovalo představení *Chroust*, při kterém se zvedla polovina publika k odchodu. Konstatovali jsme, že tento nezáměrný moment akcentoval „setkání“ a zároveň, a to je podstatné, byť nikoliv podmínkou, se zpětně promítnul do záměrného estetického tvaru a představení jako takové ho celé zahrnulo do sebe. Stejně tak tomu bylo u *Mého trápení*. „Ontologický moment“ tohoto klauzurního představení studentů DAMU opět neiniciovala záměrná struktura, nýbrž se jednalo o prostý „život“, který se nezáměrně prolнул do média, stal se jeho součástí. V takovém případě by pak bylo do jisté míry logické interpretovat Etlíkův koncept jako „estetiku zakoušení“, resp. „estetiku nezáměrnosti“, jak činí např. Martin Pšenička ve studii *Nejen k postdramatickému divadlu Hanse-Thiese Lehmann* (PŠENIČKA, 2010, s. 38). Nicméně s tím nelze tak úplně souhlasit.

Etlík jednak zdůrazňuje, že „ontologický princip“ je z „podstaty“ divadla přítomný v každé produkci, byť je sebevíc postavená na znakovosti, a jednak, a to je v tuto chvíli ještě podstatnější, že jeho zdrojem může být i záměrná struktura, což dokládá na inscenaci *Trakař* (ETLÍK, 1999, s. 24). Vzápětí, v závěru studie pak sice klade mezi „ontologický princip“ a nezáměrnost určité rovnítko, ovšem činí tak pouze z hlediska zjednodušení celkového výkladu. Uvedme pro názornost vlastní příklad - *Booty Looting (Ukradený lup; 2012)* od vlámského souboru Ultima Vez.⁹⁰ Inscenaci rámuje díky postavě fotografa, který po celou dobu

⁹⁰ Následující odstavec vychází z mé starší analýzy v *Obraze a slovu*.

představení zaznamenává veškeré dění a do takto zachycovaného materiálu začleňuje i publikum, téma setkání (týká se sice zatím pouze fikčního světa, přesto je důležité si uvědomit, že je nastolené i v této rovině). K němu pochopitelně dochází i na mediální úrovni a nás zajímá okamžik, který ho zdůrazňuje, umocňuje. Jedná se o situaci, kdy Jerry Killick předstoupí před diváky a začne k nim promlouvat o podstatě umění, zatímco v druhém plánu sklízejí tanečníci (herci) scénu. Divácká pozornost v té chvíli paradoxně náleží přestavbě. Právě tohoto momentu Killick využívá, aby publikum oslovil přímo a tuto „nesoustředěnost“ mu vyčetl. Navrhne divákům, aby budovu divadla opustili a podívali se venku na ulici na uklízeče-profesionály, přičemž jim dává patnáct vteřin na rozmyšlenou. Tím se „obnažuje“ i lidsky, neboť se vlastně důsledně vzato přiznává k tomu, že jako herec selhal, protože nebyl schopen diváky zaujmout. Tato situace, byť zcela záměrná, zakládá „ontologii“ a nabízí obdobné kvality jako předchozí příklady - tentokrát přímo ve struktuře tematizuje jedinečnost spolubytí (součinnost, pospolitost) herců a diváků v časoprostoru divadelního představení, tedy samu specifičnost nezáznamového umění (bylo by zajisté zajímavé vidět více „repríz“ a sledovat, jestli opravdu někdy někdo z řad diváků odejde na ulici, případně jestli se tvůrcům vždy podaří pozornost diváků znovu získat). Nezáměrnost je tedy sice po smyslu „ontologického principu“ jeho dominantním rysem, nicméně nelze „ontologický princip“ negativně vymezit vůči záměrnosti nebo přinejmenším záměrné nezáměrnosti.

Pozastavme se ještě nad tím, že Pšenička zaštiťuje „ontologický princip“ estetikou. Nabízí se totiž otázka, jestli takový závěr není proti smyslu Etlíkova konceptu. Vysvětleme si ve stručnosti proč. Řekli jsme, že na základě Etlíkova vymezení je „ontologický princip“ mediálně přítomný v každém divadelním představení, byť často pouze latentně, neboť není braný na zřetel anebo na něj není kladen důraz. To z toho důvodu, jak Etlík poznamenává, že je v těchto inscenacích postavených na znakovosti považován za rušivý, protože ony nezáměrné prvky vystupují z mimoestetické oblasti a tudíž nejsou „esteticky ‚uchopitelné‘ a ‚řiditelné‘“ (ETLÍK, 1999, s. 24 - 25). Dodejme, že stejně tak je tomu u těch, které jsme nazvali záměrně nezáměrné. To ovšem znamená, že je proti jejich smyslu uzavírat je do estetických kategorií.

Závěr

V poslední kapitole jsme doložili, že onen „odklon od hermeneuticko-sémiotické distance,” případně „odklon od re-representativní/sémiotické komunikace” (PŠENIČKA, 2010, s. 38), kterým Martin Pšenička charakterizuje některé z rysů poválečného umění, není současnou teorií divadla uchopený tak důsledně, jak by se na první pohled mohlo zdát. Tato problematika se přitom ukázala jako stěžejní pro určení specifické mediální povahy divadla. Na příkladu dvou teoretických konceptů jsme se pokusili prokázat, že je zcela zásadní rozdíl mezi tím, když „život” v intenzifikované podobě vstupuje na jeviště a tvoří podstatu výrazového projevu (intenzifikace „života” tvoří základ vyjadřovacích prostředků) a mezi jeho integrací s ostatními pilíři, které tvoří konstitutivní základ divadelního aktu jako takového na vysloveně mediální úrovni (umělé prostupované „životem”).

Z toho důvodu jsme v případě „estetiky performativity” dospěli k závěru, že není tak radikální proměnou paradigmatu, za jakou je vydávána (odklání se sice od „hermeneuticko-sémiotické distance,” způsob jakým integruje „život” tu však není chápán jako konstitutivní prvek zakládající přímo mediální „podstatu” divadelního aktu). Naproti tomu druhá koncepce „života” v divadle skutečně rozšiřuje dosavadní poznatky a vymezuje divadlo jako specifickou mediální oblast. Takové pojetí je podle našeho soudu umožněno návazností na tradici české teorie divadla, kterou jsme analyzovali a revidovali především v první a druhé kapitole (syntetický základ, nezáznamovost jako systémový rys média, nesubstanční pojetí díla, herectví jako řídící umění, totální trojrozměrná zpětnovazební komunikace, která má zásadní důsledky pro specifickou povahu divadelního herectví, a aktivní pozice diváka). Integrovaní „života” na mediální úrovni nám též na podkladě zpětnovazební komunikace (v té dvojí podobě, jak jsme doložili v podkapitole 1.2) poskytlo prostor k vymezení divadla vůči performanci. V neposlední řadě se ukázalo, že předpokládá neustálou vzájemnou souvztažnost sémiotické a mimosémiotické oblasti, z čehož také vyplynulo, že redukovat médium na zprávu je limitující.

Zmiňme se ještě na závěr ve stručnosti o Pařízkově *Kauze Schwejk* (2015), která vznikla v mezinárodní koprodukcí Studia Hrdinů, festivalu Wiener Festwochen a divadla Theater Bremen, a nabízí trochu jiný pohled na zmíněnou souvztažnost

sémiotické a mimosémiotické oblasti a potažmo tedy i na prolnutí „života“ do divadelního média, než jsme doposud viděli. Ponechme přitom stranou, že se Pařízkova inscenace zcela vymyká z dosavadního interpretačního rámce Haškova románu, pro který je dodnes určující Steklého lehce ideologický film z padesátých let, a přináší tak v mnohém ohledu velmi aktuální výpověď o stavu současné Evropy, resp. světa (národní identita, jazyková nedorozumění, vůle k moci). Divák vlastně přihlíží pouze jakýmsi podivným přípravám tzv. náhlého soudu s rakousko-uherským vojákem Švejkem, který je podezřelý z dezerce, již se měl zcela dobrovolně dopustit oblečením si ruské uniformy. Absurdní rozměr chystaného tribunálu je navíc umocněný Švejkovou nepřítomností, která odkazuje na ono často skloňované stigma českého národa - „o nás bez nás“. Nás však zajímá něco jiného - co se „odehraje“ v sále od začátku přestávky až do konce představení nebo lépe jakým způsobem tato druhá část představení záměrně zdůrazňuje některé ze specifických mediálních aspektů divadla.

Chvíli před přestávkou je na scénu přineseno několik bas piv a středoevropská variace na guláš (buřtguláš), atributy to české národní identity. Zprvu ostýchavé reakce publika nahradí bez větších průtahů fronty přes celé jeviště. A zatímco tito diváci čekají na svou porci guláše a piva, jiní se odcházejí občerstvit na bar nebo si jsou zapálit před divadlo. Mnoho diváků posléze zůstalo večeřet na scéně nebo na schodech a tak si navrátilci, kteří plynule pokračovali v zapřených hovorech, uvědomili až za okamžik, že se mezi nimi nacházeli také herci a že se už nějakou chvíli zase „hrálo“. Ovšem to „o čem se hrálo“ najednou získalo zcela nový rozměr, neboť se během přestávky notně rozostřil jasně definovaný „prostor pro hru“ a „pro vnímání“ a bylo zdůrazněné spíše společné setkání všech zúčastněných (ostatně i po přestávce mnozí z diváků pokračovali v rozhovorech). Tato uvolněná atmosféra pak měla přirozeně vliv i na vyhodnocování soudních příprav. Vyvstala absurdnost celého soudního řízení a především se podtrhl motiv ukřivděnosti (Švejk přece není dezertér, ruskou uniformou si oblékl pouze z nedbalosti). Nikdo z diváků však nic nenamítal. Snad proto, aby mu nezhořkla chuť guláše a příliš rychle tak nepozbyl blaženého stavu, kterého se mu s gulášem a pivem dostalo. Právě v tomto rozměru *Kauzy Schwejk* přitom spočívá to, co ji odlišuje od ostatních příkladů, které jsme v naší práci zmínili. Gulášové intermezzo se totiž postupem času ukazuje jako jistý způsob Pařízkovy „zrady“, která až příliš nápadně připomíná Švejkovu situaci. Diváci jsou nejprve gulášem vyzváni, aby si „odpočinuli“ od dění na jevišti a užili si společný večer nad nabídnutým jídlem a pitím. Toto vytržení se pak zcela přirozeně překlene zpět do

„hry“. Následně Pařízek využívá této nastolené (a prožité) atmosféry k jejímu zpochybnění, resp. kritizuje národní pospolitost i identitu tvořenou pivem a jídlem zdarma. To znamená, že skrze jedinou výraznou aktivitu, ke které se diváci během představení odhodlají a kterou přímo prožijí, tj. dojít si pro jídlo a pití zdarma, Pařízek popisuje celkovou pasivitu Čechů k věcem, které se jich bezprostředně týkají.

Shrňme na úplný závěr: říká se, že žijeme mimo základní dualitu, mimo univerzálně platnou sférou pravdy, že žijeme v imanetním meziprostoru, v principiální heterogenitě a na ničem se neshodneme. I přes to všechno však zůstávají věci, kterých nás postmoderna zbavit nejspíš nemůže, a to je případ herce v divadle, bez něj (a diváka) zatím divadlo na mediální bázi nevznikne.

Dále jsme se v naší práci pokusili doložit, že stěžejním rysem při posuzování specifické mediální povahy divadla je jeho nezáznamový charakter. Ten jsme vymezili ve své podstatě negativně: vyplývá jednak z absence jakéhokoli principiálně zprostředkovávajícího aparátu (v kontextu Flusserových poznatků jsme hovořili o bezprostředním kontaktu) a jednak z absence dvojí povahy materiálu, kterým by byla prováděná definitivní fixace znaku. Podstatné bylo i zjištění, že nárok na „pravdivost“ výpovědi není relevantním kritériem při vymezení záznamové nebo nezáznamové povahy jednotlivých médií. Pozastavme se ještě u onoho bezprostředního kontaktu. Ten totiž přináší i mnohá úskalí. V první řadě totiž lze, nezávisle na povaze média, se kterým recipient přichází do kontaktu, definovat sám čas, v němž recepcí probíhá, jako bezprostřední akt. Záměrem naší práce však bylo něco trochu jiného. Chtěli jsme poukázat na to, že v případě divadla je bezprostřednost jeho konstitutivním rysem. To znamená, že na mediální úrovni zakládá bezprostřední kontakt diváků a herců samotný divadelní akt. Tento poznatek nám navíc posléze umožnil konkretizovat specifickou povahu divadla. Tomu jsme se věnovali v poslední kapitole, shrňme proto pouze to nejpodstatnější. Přestože je pro určení mediality divadla velmi podstatné, jakým způsobem jej prostupuje „život“, není nutné rušit dichotomii umění a skutečnosti. Pokud rozlišuje mezi tím, když „život“ v intenzifikované podobě vstupuje na jeviště a tvoří podstatu výrazového projevu (intenzifikace „života“ tvoří základ vyjadřovacích prostředků a je tak „zezáměrněná“) a mezi jeho integrací s ostatními pilíři, které tvoří konstitutivní základ divadelního aktu jako takového na vysloveně mediální úrovni (umělé prostupované „životem“), tak

pro rušení takové dichotomie není dokonce ani (teoretické) opodstatnění. Naše poznatky nás v této práci přivedli k závěru, že druhé pojetí „života“ je výhodnější a teoreticky přesnější - udržuje „život“ v rámci média a artikuluje jej jako integrální součást divadla. Neuzavírá jej však do emergence (emerze) významu, jak to činí např. Erika Fischer-Lichte.

Bibliografie:

Knižní zdroje:

ADÁMEK, Jiří. *Théâtre musical: divadlo poutané hudbou*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2010. 207 s. ISBN 9788073311919.

AUSTIN, John Langshaw. *Jak udělat něco slovy*. Translated by Jiří Pechar - Alena Bakešová. Vyd. 1. Praha: Filosofia, 2000. 172 s. ISBN 8070071338.

BARBA, Eugenio a Nicola SAVARESE. *Slovník divadelní antropologie : o skrytém umění herců*. Praha: Lidové noviny, 2000. 285 s. ISBN 807106369X

BERNARD, Jan. *Co je divadlo*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1983. 330s.

BREDEROVÁ, Tatiana. *Súčasný ruský dokumentárny divadlo (a doplňující studijní materiály)*. Ed. Nadežda Lindovská. Vyd. 1. Bratislava: Vysoká škola múzických umění, 2015. 166 s. ISBN 978-80-89439-90-4

BROOK, Peter. *Prázdný prostor*. Praha: Panorama, 1988. 229 s.

BURIAN, Emil František. *Pražská dramaturgie*. Praha: Československý Kompas, 1938. 96 s.

CÍSAŘ, Jan. *Česká divadelní tradice: mýtus, nebo živá skutečnost?* 1. vyd. Praha: Kant, 2011. 163 s. ISBN 9788074370519

CÍSAŘ, Jan. *Člověk v situaci*. Praha: Institut sociálních vztahů, 2000. 141 s. ISBN 80-85866-67-6

CÍSAŘ, Jan. *Proměny divadelního jazyka*. Praha: Melantrich, 1986. 194 s.

CÍSAŘ, Jan. *Teorie herectví loutkového divadla*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985. 115 s.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Vyd. 1. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011. 334 s. ISBN 978-80-904487-2-8.

FLUSSER, Vilém. *Za filozofii fotografie*. Vyd. 2., upravené. Praha: Fra, 2013. 104 s. ISBN 978-80-86603-79-7

GAJDOŠ, Július. *Postmoderné podoby divadla*. Vyd. 1. Brno: Větrné mlýny, 2001. 159 s. ISBN 8086151549.

GLANC, Tomáš. *Souostroví Rusko: ikony postsovětské kultury*. Vyd. 1. Praha: Revolver Revue, 2011. 353 s. ISBN 9788087037409.

GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění: nástin teorie symbolů*. Ed. Tomáš Kulka. Vyd. 1. Praha: Academia, 2007. 213 s. ISBN 9788020015198.

GUY, Jean-Michel. *Avant-garde, cirque: Les arts de la piste en révolutions*. Paris: Autrement, 2001. 251 s.

HONZL, Jindřich. *K novému významu umění: divadelní úvahy a programy 1920-1952*. Praha: Orbis, 1956. 478 s.

HONZL, JINDŘICH. *Roztočené jeviště: Úvahy o novém divadle*. Praha: Odeon, 1925. 182 s.

HOŘÍNEK, Zdeněk. *Divadlo jako hra*. Brno: Blok, 1970. 152 s.

HOSTINSKÝ, Otakar. *Studie a kritiky*. Vyd. 1. Praha: Československý spisovatel, 1974. 546 s.

ISER, Wolfgang Iser. *Jak se dělá teorie*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 2009. 245 s. ISBN 978-80-246-1672-8

JODOROWSKY, Alejandro. *Psychomagie: nástin panické terapie*. Vyd. 1. Praha: Malvern, 2015. 342 s. ISBN 978-80-7530-012-6

KOLTÈS, Bernard-Marie. *Une Part de ma vie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1999. 155 s.

KOTTE, Andreas. *Divadelní věda: úvod*. Translated by Jana Slouková. 1. vyd. Praha: Kant, 2010. 216 s. ISBN 9788074370199.

KULKA, Tomáš a Denis CIPORANOV (eds.). *Co je umění?: texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010. 437 s. ISBN 9788087378465.

LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. 1. vyd. Bratislava: Divadelní ústav, 2007. 365 s. ISBN 9788088987819

LOTMAN, Jurij Michajlovič. *Semiotika filmu a problémy filmovej estetiky*. 2. vyd. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2008. 139 s. ISBN 9788085187519.

MAJOR, Ladislav (ed.). *Myšlení o divadle, I. díl*. Praha: Herrmann & synové, 1993. 172 s.

MAKONJ, Karel. *Od loutky k objektu*. Edited by Jan Dvořák. V tomto souboru vyd. 1. Praha: Pražská scéna, 2007. 275 s. ISBN 9788086102603.

MICHALOVIČ, Peter a Vlastimil ZUSKA. *Znaky, obrazy a stíny slov: úvod do (jedné) filozofie a sémiologie obrazů*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2009. 374 s. ISBN 9788073311292.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky*. Edited by Květoslav Chvatík, Edited by Felix Vodička. Vyd. 1. Praha: Odeon, 1966. 371 s.

OSOLSOBĚ, Ivo. *Mnoho povyku pro sémiotiku: ne zcela úspěšný pokus o encyklopedické heslo sémiotika divadla*. [Brno]: G hudba a divadlo, 1992. 223 s. ISBN 8090111203.

OSOLSOBĚ, Ivo. *OstENZE, hra, jazyk: sémiotická studie*. Vyd. 1. Brno: Host, 2002. 398 s. ISBN 8072940767.

OSOLSOBĚ, Ivo. *Principia parodica, totiž, Posbírané papíry převážně o divadle*. Ed. Jaroslav Etlík. Vyd. 1. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2007. 350 s. DAMU. ISBN 978-80-7331-082-0.

PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: slovník divadelních pojmů*. Ed. Anne Ubersfeld - Daniela Jobertová. Vyd. 1. Praha: Divadelní ústav, 2003. 493 s. ISBN 8070081570.

PAVLOVSKÝ, Petr (ed.). *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. 1. vyd. Praha: Libri, 2004. 348 s. ISBN 8072581716.

PETŘÍČEK, Miroslav (ed.). *Myšlení o divadle, II. díl*. Praha: Herrmann & synové, 1993. 133 s.

PETŘÍČEK, Miroslav. *Myšlení obrazem: průvodce současným filosofickým myšlením pro středně pokročilé*. Vyd. 1. Praha: Herrmann & synové, 2009. 201 s. ISBN 9788087054185.

ROUBAL, Jan (ed.). *Souřadnice a kontexty divadla: antologie současné německé divadelní teorie*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2005. 162 s. ISBN: 80-7008-189-9.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet: králevic dánský tragedie o pěti jednáních*. 6. vyd. Praha: Fr. Růžička, 1946, 179 s.

SCHECHNER, Richard. *Performancia : teórie, praktiky, rituály*. 1. vyd. Bratislava: Divadelný ústav Bratislava, 2009. 341 s. ISBN 9788089369119.

TAIROV, Aleksandr Jakovlevič. *Odpoutané divadlo*. Ed. Alena Morávková. 1. vyd. V Praze: Akademie múzických umění, 2005. 197 s. ISBN 807331035X.

VEDRAL, Jan. *Horizont události: Dramaturgie řádu, postdramaturgie chaosu*. Praha: Pražská scéna, 2016. 284 s. ISBN 978-80-86102-95-5

VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla*. Translated by Kateřina Hilská. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1994. 270 s. ISBN 8070080469.

VOJTĚCHOVSKÝ, Miroslav a Jaroslav VOSTRÝ. *Obraz a příběh: scéničnost ve výtvarném a dramatickém umění*. 1. vyd. V Praze: Kant - Karel Kerlický pro AMU, 2008. 304 s. ISBN 9788086970868.

VOSTRÝ, Jaroslav. *O hercích a herectví*. 2., rozš. vyd. Praha: Kant, 2014. 318 s. ISBN 9788074371417.

ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1987. 412 s.

Dílčí studie a články:

BARTHES, Roland. Smrt autora. In: *Aluze: časopis pro literaturu, filozofii a jiné*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2006, roč. 10, č. 3. s. 75 – 77. ISSN: 1212-5547

BULLOUGH, Edward. „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip. In: *Estetika*, XXXII, č. 1, 1995, s. 10-30. ISSN: 0014-1291.

BURIAN, Emil František. Syntetické divadlo. In: *České divadlo*, č. 13, 1990, s. 67-70

DANTO, Arthur C.. Svět umění. In: *Aluze: časopis pro literaturu, filozofii a jiné*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2009 č. 1, s. 66-74. ISSN: 1212-5547

DANTO, Arthur C.. Konec umění. In: *Estetika* 35, 1998, č. 1, s. 1-18. ISSN: 0014-1291.

DRÁBEK, Pavel. „Dovolte mi, abych vám objasnil divadelní provoz...“ za Shakespeara. Brno: Městské divadlo Brno, 2016. Marc Norman, Tom Stoppard: Zamilovaný Shakespeare, s. 17-44.

DROZD, David. Umělci sobě...?!: Miloslav Klíma a kol.: Divadlo a interakce I-III.. In: *Divadelní revue* č. 1, 2010, s. 168-172. ISSN: 0862-5409.

ETLÍK, Jaroslav. Činohra. In: *Divadelní revue*, č. 1, 2001, s. 58-62. ISSN: 0862-5409.

ETLÍK, Jaroslav. Divadlo jako zakoušení: Vztah noetického a ontologického principu v divadelním umění. In: *Divadelní revue* 10, č. 1, 1999, s. 3-30. ISSN: 0862-5409.

ETLÍK, Jaroslav. Ještě jednou k termínům. In: KLÍMA, Miloslav (Ed.). *Divadlo a interakce III*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2008, s. 39-46. ISBN: 978-80-86102-66-5.

ETLÍK, Jaroslav. Termíny k dohodnutí. In: KLÍMA, Miloslav (Ed.). *Divadlo a interakce I*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2006, s. 13-26. ISBN: 80-86102-51-3.

ERTEL, Erhard. Princip činnosti jako teatrologická kategorie. In: *Tendence v současném myšlení o divadle: Sborník z konference konané 5. a 6. prosince 2008 na Divadelní fakultě Janáčkovy akademie múzických umění v Brně*. Ed. Radka Kunderová. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2010, s. 120-125. ISBN: 978-80-86928-82-1.

FISCHER-LICHTE, Erika. Čím je představení v kultuře performancí? Pokus o definici. In: *Divadelní revue*, č. 3, 2009, s. 13-21. ISSN: 0862-5409.

FISCHER-LICHTE, Erika, ROSELT, Jens. Přitažlivost okamžiku – představení, performance, performativ a performativnost jako teatrologické pojmy. In: *Souřadnice a kontexty divadla: Antologie současné německé divadelní teorie*. Praha: Divadelní Ústav, 2005, Ed. Jan Roubal, s. 147-154. ISBN: 80-7008-189-9.

HOŘÍNEK, Z. Herectví jako hra. In: *Divadlo*, 1970. č. 2., s. 1-8.

HYVNAR, J.: Pohled do ontologického stínu naší divadelní teorie (ad: J. Etlík: Divadlo jako zakoušení). In: *Divadelní revue*, č. 1, 2000, s. 55-57. ISSN: 0862-5409.

ISER, Wolfgang. Apelová struktura textů: Nedourčenost jako podmínka účinku literární prózy. In: *Čtenář jako výzva*. Brno, 2001, s. 39-61.

ISER, Wolfgang. Proces čtení ve fenomenologickém pohledu. In: *Aluze: časopis pro literaturu, filozofii a jiné*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2002, č. 2, s. 106-117. ISSN: 1212-5547

ISER, Wolfgang. Koncepty čtenáře a koncept implicitního čtenáře. In: *Aluze: časopis pro literaturu, filozofii a jiné*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2004, č. 2-3, s. 135-143. ISSN: 1212-5547

JUST, Vladimír. Malá divadla jako hnutí: Pokus o ontologický pohled na jeden z fenoménů šedesátých let. In: *Divadelní revue*. 2005, č. 3, s. 3-15. ISSN 0862-5409. ISSN: 0862-5409.

JUST, Vladimír. O nepřeložitelnosti jazyka divadla. In: *Theatralia*. 2012, roč. 15, č. 1, s. 82-101. ISSN: 1803-845X.

MACÁKOVÁ, Karolína. Tak co tě sere?! In: *Hybris* č. 19, 2014, s. 22-25.

NEZNAL, Vít. Nový cirkus jako nejkrajnější alternativa. In: *Hybris*, č. 13, 2012b, s. 45-49

NEZNAL, Vít. Spor o divadlo – Jaroslav Etlík a Erika Fischer-Lichte: Pojmenovává současná teorie skutečné problémy divadla?. In: KLÍMA, Miloslav (Ed.). *Divadlo a interakce VII*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2013, s. 79-104. ISBN: 978-80-86102-80-1

PAVLOVSKÝ, Petr. Člověk a předmět na jevišti. In: *Divadelní revue*, č. 3, 1995, s. 73-75. ISSN: 0862-5409.

PAVLOVSKÝ, Petr. Otakara Hostinského klasifikace umění a podstata divadla. In: *Divadelní Revue*, č. 2, 2004b, s. 42-45. ISSN: 0862-5409.

PŠENIČKA, Martin. Nejen k postdramatickému konceptu Hanse-Thiese Lehmana. In: *Divadelní revue* č. 1, 2010, s. 28-49. ISSN: 0862-5409.

ROUBAL, Jan. Interaktivita jako dimenze teatrality života a živosti divadla. In: *Tendence v současném myšlení o divadle: Sborník z konference konané 5. a 6. prosince 2008 na Divadelní fakultě Janáčkovy akademie múzických umění*

v Brně. Ed. Radka Kunderová. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2010, s. 126-153. ISBN: 978-80-86928-82-1.

ROUBAL, Jan. Představení jako kaosmos. K jeho chápání v performativní estetice Eriky Fischer-Lichte a trochu i jinde. In: *Umění dialogu/ The Art of dialogue: Sborník z mezinárodního kolokvia*. Ed. Jan Hančil. Praha: DAMU, 2009, s. 62-86. ISBN: 978-80-7331-134-6.

ROUBAL, Jan. Teatrologie po performativním obratu – jako věda o představení. K úvodu do divadelní vědy Eriky Fischer-Lichte. In: *Divadelní revue* č. 2, 2010b, s. 104–120. ISSN: 0862-5409.

STEINBECK, Dietrich. O struktuře, ontologii a identitě divadelního uměleckého díla. In: *Souřadnice a kontexty divadla: Antologie současné německé divadelní teorie*. Praha: Divadelní Ústav, 2005, Ed. Jan Roubal, s. 3-10. ISBN: 80-7008-189-9.

STEHLÍKOVÁ, Eva. Theatrum nebo spectaculum?: Úvaha zdánlivě filologická na okraj pojmu theatrum mundi. In: *Umění a civilizace jako divadlo světa*. Praha: Ústav pro hudební vědu Akademie věd České republiky, 1993. s. 103-106.

STICH, Alexandr. Divadelnost v české barokní umělecké próze (Martin Kochem). In: *Umění a civilizace jako divadlo světa*. Praha: Ústav pro hudební vědu Akademie věd České republiky, 1993. s. 107-126.

VĚTROVEC, Vít. Obnova paměti vesnice – Inscenační činnost ve Velké Lhotě v letech 2008–2012. In: *DIFA JAMU* 2013. 188 s.

VĚTROVEC, Vít. Velkolhotečtí pěvci aneb Hledání zapomenutého. In: *DIFA JAMU* 2014. 56 s.

WIMSATT, W. K., BEARDSLEY, M. C.. Intencionální klam. In: *Revolver revue* 55, 2004, s. 151-162.

ŽŮREK, Jan. Studie Jaroslava Etlíka Divadlo jako zakoušení a její místo v současné české divadelní teorii. In: *Divadelní revue*, č. 4, 2009, s. 60-73. ISSN: 0862-5409.

Archivní zdroje:

BERNÁTEK, Martin. *Současné mediální koncepce divadla a vztah divadelní a filmové kultury na našem území na konci 19. století a v prvních dekádách 20. století*. Brno, 2011. Diplomová práce. MU v Brně. Filozofická fakulta. 121 s.

ETLÍKOVÁ, Barbora. *Postmoderní česká režie v teorii a praxi*. Praha, 2015. Diplomová práce. Akademie múzických umění v Praze. Divadelní fakulta. 73 s.

NEZNAL, Vít. *Obraz a slovo*. Praha, 2012. Diplomová práce. Akademie múzických umění v Praze. Divadelní fakulta. 61 s.

POKORNÝ, Vít. *České naturalistické venkovské drama v postmoderních inscenacích*. Praha, 2016. Disertační práce. Akademie múzických umění v Praze. Divadelní fakulta. 254 s.

SOUČKOVÁ, Kateřina. *Dokumentární divadlo*. Praha, 2015. Diplomová práce. Akademie múzických umění v Praze. Divadelní fakulta. 100 s.

ZAVADIL, Martin. *Složky divadelního výrazu v českém myšlení o divadle*. Olomouc, 2012. Bakalářská práce. Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci. 52 s.