

Úvod

Záměrem této knihy, která vznikla jako přepracovaná verze disertační práce, je zkoumání divadla v širších mediálních (a nikoli pouze uměleckých) souvislostech. Neklade si za cíl vymezit pevné a neprostopupné hranice divadla, nýbrž se pokouší hledat určité zakládající, mediálně-konstitutivní rysy divadelního aktu, jinými slovy, co všechno a za jakých podmínek může být za divadlo považováno. Hlavní pozornost je přitom věnována dichotomii divadla a skutečnosti, tedy otázce, co znamená, že divadlo je sice zakořeněné v životě, nicméně mediálně je z něj současně automaticky a nezvratně vytržené.

Z podtitulu knihy zároveň vyplývá, že se kniha zabývá především českou teorií divadla a zkoumaná témata nahlíží na pozadí její tradice a jejích specifíků. Zahraniční autoři v práci z tohoto důvodu figurují především jako určitý protipól této tradici (i ve vztahu k české estetice). S vědomím jisté nepřesnosti lze dokonce mluvit o tom, že je v práci obzvláště kladen důraz na tzv. pražsko-brněnskou strukturálně-sémiotickou školu, která ovšem není nijak programově deklarována a takové vágní teritoriální vymezení spíše odkazuje na určité směřování v myšlení o divadle u okruhu teoretiků kolem pražské DAMU a katedry divadelní vědy Filozofické fakulty Univerzity Karlovy, které se ale souběžně objevuje i v pracích některých brněnských divadelních teoretiků, např. Iva Osolsově a Jana Roubala.

Součástí výzkumu byla v jistém smyslu i inscenace *Nesnesitelná tekutost bytí* (včetně upravené verze 2.0). Na klopě obálky naleznete unikátní odkaz (QR kód), na kterém je možné zhlédnout její záznam. Ten sice ze své podstaty nedokáže plnohodnotně zachytit a zprostředkovat jedinečnost divadelního představení, nicméně i přesto věřím, že ta část, která je ze záznamu patrná, tedy ona záměrná, sémiotická, může vhodně ilustrovat předložené argumenty a díky průběžným komentářům nakonec také ozřejmit některá specifika divadelní události, která možnosti videozáznamu přesahují.

Před vlastním výzkumem specifických mediálních aspektů divadla je třeba se nejprve vymezit vůči dvěma stále přetrvávajícím reziduím. A byť první z nich lze rozporovat na základě povinné literatury prvních ročníků divadelně-vědných oborů, nikterak to nesnižuje jeho závažnost. Slovo „divadlo“ odvozujeme v češtině běžně

od dnešního významu slovesa „dívat se“. Tento zažitý a téměř nezpochybnitelný význam ovšem nemá, jak dokládají práce Alexandra Sticha a Jana Kopeckého, tak jednoznačné filologické opodstatnění.¹ Slovo „divadlo“ totiž, jak oba autoři do-
svědčují, pochází z 15. století a zprvu bylo úzce spjato se starším překladem latin-
ského „spectaculum“ – s „odivou“. Souviselo tak sice do jisté míry i se slovesem
„dívat se“, to však tehdy nemělo význam, který mu dnes přikládáme, neboť se
pojilo se třetím pádem a „znamenalo ‚hleděti s podivem‘, diviti se něčemu, podi-
vovati 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 „my-
šlený 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 14. století a je překladem „mirator“, nikoliv, jak by se dalo
předpokládat, slova „spectator“. Původní výraz pro „diváka“ se tedy taktéž vzta-
huje k „divu“ a znamená člověka čímsi udiveného.

Z výše řečeného tedy vyplývá, že „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. 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 cha-
rakteru, zoologického, botanického, astronomického ad., BERNARD 1983, s. 15).

Druhé reziduum se dotýká současného odborného pojetí pojmu divadlo. Obrátme
proto pozornost k některým odborným divadelním slovníkům – např. *Základní poj-
my divadla* (PAVLOVSKÝ 2004), *Divadelní slovník* (PAVIS 2003) a *Slovník divadelní an-
tropologie* (BARBA, SAVARESE 2000). Nejspíš nás přitom nijak nezaráží skutečnost,

¹ U Jana Kopeckého se jedná o knihu *Co je divadlo*, pod kterou je z politických důvodů pode-
psaný Jan Bernard. 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 spectaculum.

kteřou považujeme za dědictví přelomu 19. a 20. století nebo spíš počátku 20. století, že všechna tato pojetí nahlížejí na divadlo z pohledu umělecké tvorby, resp. ho považují zejména 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 sich jako samostatný odborný pojem) v něm nenacházíme. Z přidružených pojmů (divadelní skutečnost, divadelní umění, divadelní estetika, divadelní specifická 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 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 vystihlo 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)?

Například festival *Velkolhotecké divadelní rejžování*, který se koná každoročně od roku 2008 v červnu ve Velké Lhotě (okres Jindřichův Hradec) 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 také sami obyvatelé Velké Lhoty, jsou často inspirována tzv. živou pamětí vsi. Ostatně právě tato skutečnost je podle Větrovcova tvrzení zdrojem drobných rozepí 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 skřze reflexi vlastní minulosti spíš k rozvoji tamní komunity, „obnově

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.

tradiční vesnice“, než k vytváření umělecky hodnotných děl. Tomuto záměru je též přizpůsobený i proces vzniku jednotlivých inscenací. Přitom není důvod, proč bychom tamní produkce nepovažovali za divadlo. V takovém případě se však musíme ptát, co mají tato představení společného např. s Kopeckým zmíněnou francouzskou dvorskou tragédií.

Z tohoto pohledu by mohlo být inspirativní přihlédnout k performativním studiím, neboť je možné je vnímat právě jako snahu o rozšíření pojmu divadla mimo uměleckou oblast. U Richarda Schechnera totiž 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 performančních studií je evidentní, že jejich kritériem není „estetično“ nebo „uměleckost“, nýbrž spíše specifčnost jejich „konání“. Tento přístup má pochopitelně mnohá úskalí, kterým je nutné se věnovat podrobněji. Pro nynější záměr je dostačujícím zjištěním, že u Schechnera divadlo není pouze záležitostí umění, ale ocitá se v mnohem širší oblasti aktivit. Takové východisko se jeví metodologicky výhodnější, protože jednak není zatížené hodnocením, resp. uměleckou hodnotou, a jednak dokáže zahrnout různorodé divadelní aktivity. Zkoumání divadla z pohledu jeho mediality, tedy s ohledem na specifika jeho zprostředkované povahy, by mělo tato hlediska zohlednit.

Slovo „divadlo“ má pochopitelně i další významy. 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“.³

³ 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 (bezprostřední) povaha jako systémový rys divadla

Pro rozlišení mezi záznamovou a nezáznamovou povahou jednotlivých mediálních oblastí je nejprve třeba vymezit jeden z podstatných rozporů uvnitř záznamových médií, který navíc podtrhuje zprostředkovanou povahu média jako určitého typu přenosu. Podívejme se proto na Flusserův esej *Za filosofii fotografie* (FLUSSER 2013) publikovaný na začátku osmdesátých let, který přináší zcela klíčové poznatky na poli mediality fotografie. 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). I přesto, že „technické obrazy“ zdánlivě vytvářejí dojem, že je není třeba dešifrovat, protože jsou „oknem“ do reality a mají objektivní povahu, nejsou podle Flussera skutečným nebo snad ideálním záznamem reality. Důvěra v jejich „pravdivost“ je pouhým klamem, protože „nejsou – jako všechny obrazy – pouze symbolické, spíše znázorňují ještě daleko abstraktnější komplexy symbolů než tradiční obrazy“ (FLUSSER 2013, s. 18). To je 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. Povaha „technického obrazu“ tedy spočívá v zakódování určitým přístrojem (ať už se jedná o fotoaparát, nebo kameru) a omezené možnosti tohoto kódování následně vyvrací představu o objektivitě fotografie. Jeho povaha taktéž značí umělost fotografie (i filmu), tzn. její nesamozřejmost, která vyžaduje znalost určité konvence, aby ji byl divák schopen dekódovat (to ovšem platí také pro malbu, byť „technickým obrazem“ není). Zároveň ale poukazuje i na záznamový charakter fotografie (filmu), a tedy na její nepřímou. Flusser se proto dotýká i 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 určování mediality fotografie. Stejně tak bychom ale mohli dodat, že kritériem už vůbec není její „umělecká hodnota“, kterou Flusser ponechává zcela stranou.

Výše zmíněný rozdíl v kódování (mechanická reprodukce versus přetavení živého vidění do malby) ovšem ještě pochopitelně neodlišuje záznamovou povahu od nezáznamové, neboť je rozporem uvnitř záznamu. Pro takové rozlišení naopak bude podstatné, že jsou v obou případech předměty fixované mimo jejich reálné bytí – jedná se o vytvořené emulze nebo nanášené barvy evokující obraz.

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 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 už jeden z nich jako model portrétu, 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 portrétu 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 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.

Na první pohled je zjevné, že medialitu divadla (ve smyslu konstitutivního minima potřebného k jeho vzniku) je oproti fotografii, filmu a malbě nutné nahlížet primárně prostřednictvím nezáznamovosti nebo bezprostřednosti, případně prostřednictvím „událostního charakteru“ či „živosti“. Tento předpoklad ostatně výborně vystihuje jeden z významných současných tvůrců – Alejandro Jodorowsky: „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“ (JODOROWSKY 2015, s. 58). Pojem nezáznamovosti (bezprostřednosti) přitom sice nemá přímou historickou kontinuitu, přesto lze určitá východiska vysledovat už na počátku 20. století. To dokládá berlínská teatroložka Erika Fischer-Lichte s Jensem Roseltem: jedinečnost přítomnosti představení spolu s odmítnutím literatury na divadle byly klíčovými 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 divadla⁴ na podkladě časovosti představení: „dramatické dílo je to, co vnímáme (vidíme a slyšíme) po dobu představení v divadle“ (ZICH 1987, s. 13). Už v počátcích teoretického myšlení o divadle je tedy kladen důraz na „událostní“ charakter představení, který předpokládá absenci hmotného substrátu a implicitně odkazuje na nezáznamový charakter divadla. Otázkou ovšem je, jakým způsobem oné „událostní“ povaze rozumíme. Událostí bychom totiž mohli rozrušit modernistickou dualitu obrazu a textu. Ostatně k tomu nejspíš směřuje i Fischer-Lichte, která se vymezuje vůči klasické estetice díla, tvorby a recepce a s odkazem na performativní obrat vytváří tzv. „estetiku performativity“ vycházející z „proměny díla v událost“. Jakým způsobem 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? Je ovšem třeba přiznat, že ani „událostní“ charakter, ani nezáznamovost nejsou kritérii, která by při posuzování mediálních specifik divadlo odlišily od koncertu, cirkusu nebo například od (umělecké) performance. Z toho důvodu bude třeba se dále zabývat také termínem kontaktnost, resp. zpětnovazební komunikace nebo interakce.

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

Konstatovali jsme, že záznamovost fotografie, filmu i malby je 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. Problematičnost opuštění vlastní mediality ukazuje ostatně i vývoj výtvarného umění (především) ve 20. století, který lze s vědomím jisté obecnosti označit za posun od malby k výtvarné performanci, tedy od záznamového k nezáznamovému – bezprostřednímu, což ovšem ještě nutně nemusí znamenat k divadlu.

⁴ Ačkoliv ji nazývá estetikou dramatického umění, lze pro naše účely, jak ostatně poznamenává ve své revizi Etlík (ETLÍK 1999, s. 7), zjednodušeně mluvit o divadle.