

1 Bilance výzkumu

1.1 Před sémiologií: dramaturgická analýza

Analýza inscenace nespátřila světlo světa v době strukturalistů a sémiologů. Jakmile divák komentuje nějaké představení, jakmile ho začne rozkrývat a popisovat, jakmile začne upřednostňovat určité složky před jinými, uvádět je do vzájemných vztahů tím, že si vybere jednu z nich k důkladnějšímu prozkoumání, provádí *ipso facto* jeho analýzu. Když se divák zabývá nějakým představením, nesnaží se vyslovit to, co je nepopsatelné a nevyslovitelné, spíš se pokouší nalézt orientační body. Během svého popisu se nejčastěji věnuje příběhu (fabuli), nebo alespoň vyzdvihne a převypráví nejvýznamnější scénické události. Povšimne si použitých materiálů, přirozeně rozdělí představení na jednotlivé části, vybere silné momenty nebo zdůrazní některé pasáže.

Tradice dramaturgické analýzy sahá k Diderotově *De la poésie dramatique* (O poezii dramatu, 1759) a k Lessingově *Hamburské dramaturgii* (Hamburgische Dramaturgie, 1767), oba nám nabízejí pozoruhodné popisy hereckého projevu nebo scénických jevů. Brecht vlastně jen převzal starodávnou tradici, kterou v Německu stvrzuje existence dramaturga (literárního a dramatického poradce režiséra), a nabízí dramaturgickou analýzu dobového divadla nebo svých inscenací, a objasňuje tak vlastní koncepci režie. Ve Francii zvolili podobný

přístup teoretizující kritici Roland Barthes nebo Bernard Dort, kteří ve svých analýzách vycházejí z ideologických a estetických mechanismů inscenace. Tento způsob popisu představení je kompromisem mezi puntičkářským pozorováním a výsostnou interpretací a převažuje díky své obsažnosti a preciznosti až do šedesátých let. Dramaturgická analýza nabízí první syntetický přístup k divadelnímu představení, zdůrazňuje jeho silné linie a zabraňuje rozptylu pohledu. Někdy si ani neuvědomuje, že je součástí popisu inscenace, ale hlavně – nepředstírá, že je vyčerpávající.

V dalších kapitolách si ukážeme, že představení lze zachytit mnoha různými způsoby a že rozmanitost metod a informačních zdrojů může naši analýzu jen zdokonalit. Předtím se však zastavíme u sémiologie inscenace, která je sice dobře zavedenou „vědou“, ale v současnosti prochází kompletní restrukturalizací.

1.2 Analýza a sémiologie

Titul *Analýza představení* není právě nejšťastnější. Analyzovat znamená rozebrat, rozkouskovat a rozložit inscenační celek do drobných částí nebo do velmi malých jednotek, což připomíná spíše „vykuchání“ nebo „rozdrobení“ než snahu o celkový pohled na inscenaci, jenž by ji dokázal uchopit. Divák potřebuje pojmout a následně i pochopit celek, respektive soubor strukturovaných a seřazených systémů, z nichž se současné inscenace skládají. Nemá velký význam hovořit zde o *analýze inscenace*, neboť inscenace je ze své podstaty *syntetickým* systémem možností a organizujících principů. Inscenace není na rozdíl od představení konkrétním a empirickým předmětem budoucí analýzy. Inscenace je abstraktní a teoretický koncept, různě homogenní spletenec možností a omezení, který někdy označujeme pojmem

„metatext“² nebo také „*inscenační*“, případně „*jevištní text*“ (*text spectaculaire*)³. Metatext je nepsaný text zahrnující všechna vědomá i nevědomá rozhodnutí režiséra, která učinil během tvůrčího procesu zkoušek. Tato rozhodnutí jsou v konečném produktu viditelná (někdy je můžeme objevit v režijní knize, která se však s metatextem nemusí ve všem shodovat). Inscenační text nevnímá představení jako empirický předmět, ale jako abstraktní systém, jako celek organizovaných znaků. Inscenační texty – chápeme je v sémiologickém a etymologickém významu jako tkáň a síť – poskytují jeden z klíčů k četbě představení, nesmíme je však zaměňovat s empirickým předmětem: s fyzicky existující inscenací a s konkrétními okolnostmi promluvy. Analýza představení, ať už jde o dramaturgickou analýzu, nebo o jednoduchý popis fragmentů či detailů, se musí nutně zabývat režii inscenace, která sdružuje, organizuje a systematizuje hmotný materiál zkoumaného předmětu, tedy představení. Proto zde nastíníme několik obecných hypotéz týkajících se fungování režie, neboť to nám přinese víc než tzv. objektivní, dlouhé a vyčerpávající popisy heterogenních aspektů představení. Kvalita těchto hypotéz závisí na schopnostech člověka, který je vyslovil, v našem případě analyzujícího diváka, jenž se snaží uchopit fungování inscenace v její celistvosti. Hypotézy nemají zjevnou objektivitu empirického pozorování ani absolutní univerzalitu abstraktní teorie. Pohybují se mezi podrobným, ale fragmentárním popisem a všeobecnou, avšak neověřitelnou teorií, mezi neohrazeným označujícím a polysémickým označovaným.

Nejdříve však musíme určit, komu je analýza adresována, s jakým cílem a v jakém duchu je prováděna. Domníváme se, že má dvě hlavní funkce: reportáž a rekonstrukci.

2 Patrice Pavis. *Voix et images de la scène. Pour une sémiologie de la réception*. Lille: Presses universitaires de Lille, 1985.

3 Marco De Marinis. *Semiotica del Teatro*. Milan: Bompiani, 1982.

1.3 Dva typy analýzy

Analýza-reportáž

Vzorem tohoto typu analýzy je sportovní reportáž probíhající v přímém přenosu v rozhlase. Komentuje průběh představení, jako by se jednalo o fotbalový zápas, popisuje a pojmenovává dění na scéně, akce mezi jednotlivými „hráči“, objasňuje zvolenou strategii a hodnotí výsledek, počet „branek“ obou soupeřících družstev. Pojednává o inscenaci zevnitř, během akce, věrně reprodukuje detail a intenzitu událostí, přenáší konkrétní prožitek, který divák zažívá během představení, určuje její *punctum*⁴, jak dynamika hry diváka zasahuje emocionálně a kognitivně, jak ho ovlivňují smyslové a emoční vlny, které vyvolává množství simultánně koexistujících znaků.

Ideálně by měla analýza-reportáž probíhat během inscenace, divák by měl reagovat hned, uvědomovat si okamžitě vlastní reakce, všímat si „emočního frázování“ jak v inscenaci, tak i sám na sobě. Během inscenace tuto analýzu příliš často neprovádíme, a pokud ano, tak proto, abychom z lékařského hlediska zaregistrovali fyziologické změny probíhající v pozorujících subjektech nebo jejich celkové psychologické reakce. Reportáži se daří být v centru dění, všímá si a pozoruje *in situ* čerstvé reakce na akci odehrávající se na scéně. Přesto se jí nedaří zaznamenat všechny stopy a zachytit všechny indicie, neboť v západní kultuře není zvykem, aby divadelní divák (alespoň ne ten dospělý) inscenaci založenou na textu nahlas či jinak fyzicky komentoval, aby vyjadřoval své dojmy a podobně reagoval. U diváka se předpokládá, že se vyjádří až na závěr představení. Velké množství čerstvých dojmů se tak během analýzy-reportáže navždy ztratí nebo je zasunuto

4 Roland Barthes. *La Chambre claire*. Paris: Gallimard-Seuil, 1980.

do vzpomínek a objeví se *a posteriori*, když si divák vybavuje někdejší emoce. Jedním z úkolů analýzy je podat svědectví o existenci těchto dojmů a ukázat, jaký mají vliv na utváření smyslu a významů. Někdy se divadelní kritice podaří inscenaci zrekonstruovat a popsat ji jako metaforu prvního dojmu z představení. Tehdy jí spontánnost a bezprostřednost umožní tyto vzácné stopy zachovat a podat o nich svědectví.

Analýza-rekonstrukce

Jedná se o západní specialitu, neboť západní svět má sklony ke sběru a ukládání dokumentů a rád pečuje o historické památky. Navazuje v tomto směru na historickou rekonstrukci divadelních inscenací z minulosti. Provádí se vždy *post festum*, zabývá se sběrem indicií, pozůstatků představení nebo dokumentů o něm. Zaobírá se také tvůrčím záměrem umělců, který byl písemně zachycen během přípravy představení, sleduje záznamy provedené v nejrůznějších formátech (zvukový záznam, video, film, CD-ROM, počítač). Takové *studium*⁵ je obtížné a nemá konce, a jak uvidíme v druhé kapitole, k tomu, aby se mu podařilo znovu vyvolat část estetického zážitku, který mělo publikum, musí být výzkum těchto dokumentů velice důkladný. Ať už se jedná o představení včerejší, nebo například z doby antiky, obě jsou nenávratně pryč, chybí nám estetická zkušenost, nemáme přístup k živému materiálu představení. Musíme se spokojit se zprostředkovaným a abstraktním vztahem k předmětu i k estetickému zážitku, jenž nám však neumožňuje hovořit o estetických vjemech objektivně, mluvíme pouze o tvůrčím uměleckém záměru nebo o dojmu, které představení vyvolalo u publika. Ať už jde o představení, které analytik osobně zhlédl, nebo o rekonstrukci historického díla,

5 Tamtéž, s. 50.

rekonstruuje ve skutečnosti jen několik významných principů, nikoli autentickou událost. Vymezením těchto zásadních principů se inscenační text stane objektem zkoumání, teoretickým předmětem, který nahrazuje předmět empirický, jímž bylo představení. Jakkoli je výpovědní hodnota těchto hlavních principů, uměleckých záměrů a výsledných dojmů užitečná a důležitá, jejich závěry samy o sobě analýzu představení neutvářejí. Slouží spíš analytikovi jako teoretický rámec, který mu umožní detailněji rozebrat některé aspekty představení.

Analýza-rekonstrukce se věnuje také kontextu představení, snaží se pochopit jeho povahu a šíři. Zkoumá publikum daného představení, jeho očekávání, jaké bylo jeho společensko-kulturní složení, sleduje konkrétní místo, na kterém se představení odehrálo, nebo jeho okolnosti. Samozřejmě že rekonstruovat tyto kontexty a s nimi související chování a reakce publika není snadné. Pojem „rekonstrukce chování“ zavedený Richardem Schechnerem nám umožňuje představit si a „zrekonstruovat“ jednání herců a všech umělců podílejících se na nejrůznějších *performancích*. Ale tyto kontexty a jednání se neustále proměňují, jsou potenciálně neukončené a nelze je pořádně změřit: „Přestože se lidská paměť může vylepšit díky možnostem filmu nebo přesného zápisu, představení se bude vždy odehrávat uvnitř několika kontextů, které nelze snadno kontrolovat. Společenské okolnosti se mění [...]“⁶ Ať už tyto kontexty pojmenujeme jako zrekonstruované chování (Schechner), jako společensko-kulturní rámec, nebo jako *společenský kontext*⁷, ocitáme se díky nim v sémiologické, nebo přesněji v společensko-sémiotické perspektivě. Zajisté nejde o jedinou metodu analýzy

6 Richard Schechner. *Between Theater and Anthropology*. University of Pennsylvania Press, 1985, s. 43.

7 P. Pavis. *Voix et images de la scène*, s. 250-294.

představení, která existuje, ale disponuje množstvím celkem zajímavých analytických technik, které musíme vzít v úvahu. Nebudeme se těmito teoriemi, které jsou známé díky pracím Kowzana, Ubersfeldové, Elama nebo De Marinise zabývat do detailů, spíše je kriticky shrneme, abychom si uvědomili, co nám přinesly. Nesmíme však zapomenout na to, co nás sémiologická metoda naučila a co dnes bereme za samozřejmé. Podíváme se na začátky sémiologie, její přínos i rozpory. A doufáme, že se nám podaří překonat několik dogmatických předsudků, které zde připomínáme jak proto, aby neupadly zcela v zapomnění, tak z toho důvodu, abychom jim sami znovu nepropadli.

1.4 Sémiologie: rozkvět a krize

V letech 1960 až 1970 se rozvíjela strukturální analýza vyprávění (*récit*) v nejrůznějších literárních i uměleckých oblastech: povídka, komiks, film, výtvarné umění atd. Divadlo, drama a režii tato systematizace zasáhla také. První studie se zaměřují na hypotézu existence divadelního znaku⁸ a snaží se ji ověřit. Sémiologie divadla a literatury se objevuje na scéně jako prostředek umožňující překonat impresionismus a relativismus tradiční kritiky, kterou zajímá více text hry než samotné představení. Sémiologie reaguje na rozevlátý diskurz divadelní kritiky a domnívá se, že našla obecně platný model v kybernetice a v teorii informace. Tento model však zůstává příliš často otrokem lineárního modelu komunikace. Přivádí nás ke skutečně naivním představám o koncepci informace, kterou by měl nejdříve zakódovat režisér a posléze

8 Tadeusz Kowzan. „Le signe au théâtre“. *Diogenes*. 1968, vol. LXI, a také Týž. *Sémiologie du théâtre*. Paris: Nathan, 1992; Patrice Pavis. *Problèmes de sémiologie théâtrale*. Presses de l'université du Québec, 1976; Anne Ubersfeld. *Lire le théâtre*. Paris: Éditions sociales, 1977.

odkódovat divák – jako by v divadle šlo o předávání vzkazu, jehož cílem je pokusit se během předávacího procesu o co nejmenší možnou ztrátu! Sémiologie však není sdílením společných kódů mezi autorem-hercem-režisérem a divákem, jenž by mechanicky dešifroval znaky, které k němu ostatní vysílají. Tato karikatura nikdy neměla mít místo v pozdějších analýzách inspirovaných sémiologií. Jen vytrvalá a zlomyslná šeptanda způsobila, že uvedené karikaturní pojetí bývá přisuzováno sémiologickému konceptu.

V sedmdesátých letech se divadelní sémiologie snadno ujala na univerzitách jakožto vůdčí metodologie, neboť už od Artaudových časů mělo divadlo velmi silnou potřebu být zkoumáno samo o sobě a nejen jako odnož literatury. Jeho největším přáním bylo, aby analýza začala vycházet z dění na scéně, z hlavních událostí představení nebo z jeho scénických složek, aby zkoumala text v kontextu jeho jevištní výpovědi. To vedlo k zanedbání, nebo dokonce k diskvalifikaci sémiologie textu, neboť text a scéna, dramaturgická analýza a „divadelní jazyk“, tím byly od sebe radikálně odděleny. Dnes však dramatický text zažívá pozoruhodný návrat: divadlo už nevnímáme pouze jako „inscenační prostor“, tedy prostor k sledování představení, ale chápeme jej opět v jeho textové rovině, byť poněkud odlišným způsobem, jako prostor k provozování textu. Mluvíme o teatralitě textu⁹ a teatralitě jazyka¹⁰. Budeme se tímto návratem textu na scénu zabývat (5. kapitola, druhá část), a stejně tak se budeme věnovat i pragmatice scény, na níž se tento text říká a zároveň se tam i sám sebe zřiká.

9 Michel Bernard. *L'Expressivité du corps*. Paris: Delarge, 1976; reedice „Points“. Seuil, 1995.

10 Helga Finter. „Théâtre expérimental et sémiologie du théâtre: la théâtralisation lieu la voix“. In: Josette Féral (ed.). *Théâtralité, écriture et mise en scène*. Montréal: Hurtubise, 1985.