

Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci
Katedra Divadelních filmových a mediálních studií

Studie Jaroslava Etlíka *Divadlo jako zakoušení* a její místo v
současné české divadelní teorii.

Jaroslav Etlík's essay *Theatre as an experience* and it's place in
contemporary Czech theatre theory.

BAKALÁŘSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Autor bakalářské práce: Jan Žůrek

Vedoucí bakalářské práce: MgA. David Drozd, Ph.D.

OLOMOUC 2008

Čestné prohlášení:

Prohlašuji tímto, že jsem práci vypracoval samostatně, pouze s přispěním uvedených pramenů a literatury.

V Olomouci, dne 31.3.2008

Poděkování:

Chtěl bych tímto poděkovat svému vedoucímu práce MgA. Davidu Drozdovi, Ph.D. za cenné připomínky a trpělivost při vedení mé bakalářské práce. Chtěl bych poděkovat také PhDr. Janu Roubalovi, Ph.D. za navržení tématu mé práce a za probuzení mého zájmu o divadelní teorii.

Obsah

I. Úvod	5
II. Nultá kapitola: Nástin kontextu, v kterém diskuse probíhá	
A / Počátek divadelní vědy	6
B / Divadelní věda u nás	7
C / Německá divadelní teorie dneška	8
III. Shrnutí základních myšlenek studie Jaroslava Etlíka: Divadlo jako zakoušení (Vztah noetického a ontologického principu v divadelním umění)	
A / Úvodní pasáže ke znakové povaze umění	14
B / Etlíkova reflexe myšlení Otakara Zicha	15
C / Postavení herce v loutkovém divadle	17
D / Ontologický a noetický princip divadla	20
IV. Kritický ohlas Jaroslava Vostrého	23
V. Studie Jana Císaře iniciovaná studií Jaroslava Etlíka	26
VI. Poznámky Jana Hyvnara k dané problematice	31
VII. Dva recenzní ohlasy na Etlíkovu studii	34
VIII. Tvrdá kritika ze strany Lenky Jungmannové	
A / Problémy estetické	36
B / Problémy etické	38
IX. Několik „vysvětlujících“ poznámek Petra Pavlovského	41
X. Závěr	42
XI. Seznam citované a použité literatury	43
XII. Anotace 45	

1. Úvod

Záměrem mé práce je snaha zmapovat diskusi, kterou rozpoutala studie Jaroslava Etlíka *Divadlo Jako zakoušení*¹ a pokusit se tuto diskusi vřadit do kontextu současné divadelní teorie. Diskuse proběhla především na stránkách Divadelní revue v letech 1999 a 2000 a vstoupila do ní celá řada současných českých teoretiků divadla.

V současné české divadelní vědě není zcela běžné, aby nějaký text vyvolal takový ohlas jako je tomu v případě Etlíkovy studie, která je značně provokativní a směřuje k současným trendům teorie pěstované za hranicemi České republiky. Etlík se pokouší o kritiku strukturálně-sémiotického přístupu k divadlu, který vnímá jakožto zaměřený na noetiku divadla, a oproti tomu apeluje na zájem o ontologii divadla. Ve své práci bych chtěl referovat o jeho studii, a následně se věnovat i jednotlivým polemickým textům, přičemž bych také chtěl charakterizovat teoretická východiska jednotlivých teoretiků. Značná část celé diskuze je plná neporozumění, která mají kořeny v odlišných teoretických východiscích – ta pak v některých případech principiálně brání tvůrčímu rozvíjení podnětů, které Etlíkova studie přináší.

Mou snahou bude také celou diskusi vřadit do kontextu současné divadelní teorie, přičemž už z historických i geografických okolností mne budou zajímat především souvislosti se současnou německou divadelní teorií. Ta nabízí zajímavá řešení na celou řadu otázek, které diskuse nad Etlíkovou studií vyvolala.

V závěru bych se chtěl pokusit celou diskusi shrnout a také naznačit paralely, které se zřetelně vyjevují ve vztahu k současné německé divadelní teorii. Jejich šíře a hloubka by měly naznačit smysluplnost pěstování divadelní teorie a další možnosti divadelní vědy na prahu 21. století.

¹ Etlík, Jaroslav: *Divadlo jako zakoušení (Vztah noetického a ontologického principu v divadelním umění)*. Divadelní revue, 10, 1999, č.1, s. 3-29.

2. Nultá kapitola: Nástin kontextu, v kterém diskuse probíhá

A / Počátek divadelní vědy

Divadelní praxe prodělala v průběhu 20.století ohromný vývoj a prošla celou řadou reformních etap – ty nejzásadnější se pak obvykle označují jako „Velká divadelní reforma“ a „Druhá divadelní reforma“². Emblematickými osobnostmi řady z těchto proměn jsou jména jako Stanislavskij, Appia a Craig, Brecht, Artaud, Beck, Grotowski, Bausch či Brook. Otřesy divadla v základech i návraty divadla ke kořenům, které jejich jména evokují, se neobešly ani bez důsledné divadelní reflexe, která v průběhu 20.století začínala mít charakter vědy. Tato „divadelní věda“ pak divadelní praxi ovlivňovala nejen na úrovni kritiky, ale také v oblasti divadelní historie, kde mj. dokázala být oblastí značně inspirativní³. Postupně však docházelo i k jedinečnému propojení divadelní teorie a praxe, jako je tomu např. u „performance studies“ Richarda Schechnera, či v zájmu o divadelní antropologii Jerzy Grotowského či Eugenia Barby. To, že divadlo potřebuje svou vědu a divadelní věda zase úzký kontakt s praxí, se ukazovalo stále čitelněji.

Vznik divadelní vědy se obvykle datuje do roku 1923 v souvislosti se založením Divadelněvědného institutu. Za zakladatele divadelní vědy (Theaterwissenschaft) je považován Max Hermann, jehož původně zajímala především historiografie divadla, ovšem své zájmy postupně rozšiřoval – tak jak tomu bylo i v případě divadelní vědy. Hermann vnímal divadlo jako svébytný druh umění, který není součástí hudby či literatury. Tento program doznával značného úspěchu nejen na poli divadelní vědy, ale také v divadelní praxi, která se stále více obracela k vlastní „divadelnosti“⁴. „Třebaže prvky divadelního projevu se objevují už na samém počátku existence člověka, třebaže divadlo mělo v průběhu vývoje lidské společnosti vedle svého estetického poslání také významné postavení jako tribuna společenských, politických názorů i jako faktor mnoha sociálních funkcí, předmětem soustavného vědeckého bádání stalo se vlastně až ve 20.století.“⁵ Tak se postupně etablojící a institucionalizovaná disciplína dočkávala stále většího zájmu, a to i na našem území.

² Takto je nazývá např. Kazimierz Braun nebo Jan Hyvnar. V některých jazykových oblastech však nejsou tato pojmenování zcela zaběhlá.

³ Myslím tím nejen nejrozmanitější pokusy o rekonstrukce divadelních představení dávné minulosti. Zájem o dějiny divadla často přispíval i k tvůrčímu rozvíjení principů, na kterých určité divadelní druhy stavěly v nových souvislostech – např. v Mejercholdově zájmu o commedii dell'are.

⁴ Zde mohu opět zmínit například Mejercholdovy či Tairovovy vysoce estetizované inscenace, které vytvářely svébytnou – arteficiální – realitu.

⁵ Srna, Zdeněk, Závodský, Artur: *Úvod do divadelní vědy (Teatrologie)*. Brno: 1972, s. 72.

B / Divadelní věda u nás

Průkopníkem v soustavném zájmu o divadlo u nás byl Otakar Hostinský, ovšem za jakéhosi zakladatele české divadelní vědy je obvykle vnímán až Otakar Zich. Jeho *Estetika dramatického umění*⁶ znamenala základ uvažování o divadle jakožto svébytném umění právě v těchto intencích. Jeho pre-sémiotické uvažování o divadle bylo i významným impulsem i pro české strukturalisty, kteří v divadle spatřovali unikátní model pro ověřování svých teoretických premis, přičemž mnozí z nich zájmu o divadlo propadli ve značném rozsahu.⁷ Kritického zájmu se Zichovi dostalo i v díle Jiřího Veltruského, který později emigroval a mnohé z jeho studií vyšly až v devadesátých letech⁸. Zichovými velkými obhájci na poli české divadelní teorie se stali Miroslav Procházka⁹ a Ivo Osolsobě¹⁰, kteří oba sémiotický přístup k divadlu dále originálně rozpracovávali.

Vzhledem k historickým okolnostem, kvůli nimž česká divadelní teorie neměla tolik možností dostávat se do styku s literaturou pocházející ze západní proveniencí, propojovala svá strukturálně-sémiotická stanoviska spíše s marxisticky zabarvenou teorií. Vznikaly i knihy, které v tomto duchu syntetizovaly mnoho rozmanitých přístupů, aby tak daly vzniknout vlastnímu originálnímu myšlení o divadle.¹¹

Chápeme-li první vydání Zichovy *Estetiky dramatického umění* za počátek samostatné české divadelní teorie (tedy teorie, která není součástí přemýšlení o jiných uměleckých oborech jako je literatura nebo hudba), pak neujde naší pozornosti, že tato teorie (a tedy i divadelní věda) je v úzkém kontaktu s uměním, které se dostává pod neustálý politický tlak. Myslím tím cenzurní a „normalizující“¹² vlivy druhé světové války a následně komunistického režimu. I přesto (a možná, že právě díky tomu) na českých a slovenských jevištích dochází k ohromné umělecké divergenci a vzniká řada originálních projektů a divadelních směrů: Reduta, Divadlo na Zábradlí, Laterna Magika, Divadlo za branou, Činoherní klub a mnohé další, které získávají i mezinárodní věhlas. Je zajímavé, že z řad těchto divadel pak vystupují i ti, kteří mají potřebu svou divadelní praxi teoreticky fundovat a pojmenovávat, a věnují se pak pěstování divadelní teorie. Jedná se např. o Zdeňka Hořínka či Jaroslava Vostrého. Nejen jejich myšlení, zasažené úzkým vztahem k

⁶ Zich, Otakar: *Estetika dramatického umění*. Praha: 1931

⁷ V této souvislosti stojí za zmínění především studie Petra Bogatyreva, který směřoval jak k zájmu o kořeny divadla, tak o strukturně složitější systém loutkového divadla. Viz např. Bogatyrev, Peter: *Lidové divadlo české a slovenské*. Praha: 1940.

⁸ Veltruský, Jiří: *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: 1994

⁹ Procházka, Miroslav: *Znaky dramatu dramatu a divadla*. Praha: 1988.

¹⁰ Osolsobě, Ivo: *Mnoho povyku pro sémiotiku*. Brno: 1992.

¹¹ Za takové dílo můžeme považovat např. Císař, Jan: *Proměny divadelního jazyka*, Praha: 1986.

¹² Ve smyslu podsouvání jedině, normativní estetiky.

praxi moderního divadla, pak vykazuje snahu překračovat mantinely, do kterých divadelní teorii stahuje strukturálně-sémiotický přístup.

C / Německá divadelní teorie dneška

České a německé divadlo do roku 1945 zažívalo společný vývoj. Během 19.století například vznikalo zajímavé konkurenční prostředí, v němž v některých městech rostla jak česká, tak německá divadla. Tato divadla spolu soupeřila nejen z motivací vlasteneckých, jak je tomu obvykle připomínáno, ale stejně tak na umělecké úrovni - chtěla být pro diváka atraktivnější. Až po 2. světové válce ochabuje intenzivní vliv, který na české divadlo mělo to německé, a spolu s tím slábne i vzájemný vliv na poli divadelní vědy.

Svůj krátký referát o podobách současné německé divadelní vědy budu směřovat k myšlení po roce 1970, což je mezník, který si ve své *Antologii současné německé divadelní teorie vytyčuje* i Jan Roubal, který referuje o několika kritických výstupech mladých teatrologů té doby a konstatuje, že právě tou dobou „...zakonzervovaná teatrologie skutečně musela působit dojmem, že ztrácí kontakt s tehdejšími divadelními vývojem. Se stále silným, celoněmecky působícím magnetismem brechtovské poetiky, ale i tzv. dokumentárního divadla šedesátých let, především však s projevy divadla alternativního typu (v rámci tzv. druhé divadelní reformy) s jeho častou revitalizací hranic divadla, umění i života, a nakonec i se směřováním k interkulturnímu, ale i dnešnímu multimediálnímu divadlu.“¹³ Německá divadelní věda skutečně musela po 2. světové válce působit poněkud ustrnule, o čemž vypovídá i Erika Fischer-Lichte, když referuje také o jejích počátcích: „Divadelní věda se nejdříve chápala jako historická disciplína. Zkoumala dějiny divadelních druhů, dramatu, inscenace, herectví (a teorie herectví), kostýmu, divadelní stavby, jevištního výtvarnictví, osvětlení a jevištní techniky, publika, divadelní kritiky, divadelní cenzury a pěstovala biografii jednotlivých herců, režisérů a scénografů. Na tomto poli dosáhla divadelní věda do sedmdesátých let největších výkonů a shromáždila enormní množství materiálu. Právem se však řadě těchto výzkumů předhazovala námitka pozitivismu, poněvadž ve většině případů byl sotva sledován nějaký výzkumný cíl, ale pouze prezentován a rozšiřován sebraný materiál.“¹⁴

Počátkem 70.let se na německých scénách objevují umělci s osobitým přístupem k divadlu – patří mezi ně např.: Peter Stein, Peter Zadek, Heiner Müller či Pina Bausch. I jejich dílem se divadelní věda obrací k otázkám specifčnosti divadla a společně s tím

¹³ Roubal, Jan: *Souřadnice a kontexty divadla*. Praha: 2005, s. II.

¹⁴ Fischer-Lichte, Erika: *Znakový jazyk divadla*, Divadelní revue, 10, 1999, č.2, s. 18.

k otázkám terminologie a metod na výzkum divadla aplikovatelných. Cituji opět Eriku Fischer Lichte, z jejíchž slov nelze necítit především její sémiotickou orientaci: „V sedmdesátých letech se postupně prosazoval názor, že divadelněvědný výzkum se může smysluplně a úspěšně realizovat pouze interdisciplinárně. Divadelní věda se začala etablovat jako věda o komunikaci – především vůči masovým médiím filmu a televizi – a začala divadelní proces zkoumat především jako komunikační proces, počínaje jeho společenskými a mediálními podmínkami a konče reakcemi publika.“¹⁵

Na následujících řádcích bych chtěl uvést několik zajímavých teoretických konceptů, které by mohly být poměrně inspirativní i při pohledu na diskusi, která je hlavním tématem mé práce. Mnohé z myšlenek a řešení, které v německé divadelní teorii pulzují už od 70.let, by rozhodně stálo za to důsledněji konfrontovat se současnou českou teorií, které se evidentně nedostává takového rozpětí ani hloubky. Výběr autorů, kterým se věnuji, je dán především omezeností dostupných pramenů v češtině – proto se můj záběr soustředí především na autory textů, kterým je věnován prostor v *Antologii současné německé divadelní teorie* Jana Roubala. Jednotlivé koncepty a přístupy nebudu vyjmenovávat (důsledně se jimi zabývá zmiňovaná *Antologie*), a zaměřím se spíše na témata, která mi přijdou pro souvislosti s diskusí kolem Etlíkovy studie nejzajímavější.

Významnou tematikou, která by si dle Etlíka zasloužila větší pozornost už v díle Otakara Zicha, je vztah herce (divadla) a diváka. Této problematice se věnuje Klaus Lazarowicz, který důsledně odděluje dva základní typy komunikace: „extradivadelní komunikace“ probíhá mimo divadlo, je běžnou součástí života, zatímco „intradivadelní komunikace“ probíhá v divadle a jejím základem je model tzv. „triadické konkluze“. „Triadická konkluze je nové označení pro starou věc. Přesně vzato se přitom nejedná o věc, kterou lze vzít do ruky, dotýkat se jí a dle libosti ji otáčet a obracet, nýbrž o pomíjivou událost, proces nebo akt...“¹⁶ Tento model chápe diváka jako ko-producenta divadelního představení. Tohoto ko-producenta je sice třeba stimulovat k této aktivitě, na druhou stranu to ovšem neznamená aktivně ho vtahovat do hry přímo na jeviště.

V souvislosti s aktivním přístupem diváka k divadlu stojí za zmínku i myšlenky Klause Schwinda, který říká, že „...divadlo se děje tehdy, hraje-li herec před divákem, aby něco nebo někoho ukazoval, resp. představoval, zatímco divák tuto podívanou, resp. představení vnímá (...) vycházejíc z hercova těla coby znaku generujícího význam – resp. z těla

¹⁵ Tamtéž, s. 19.

¹⁶ Klaus Lazarowicz: *Triadická konkluze (O vztazích mezi autorem, hercem a divákem v divadle)*. In.: Roubal, Jan: cit. d., s. 23.

zaměřeného na znak – mohou herec a divák prostřednictvím pokaždé jiných dějů a jiných vztahů přiřazovat rozdílné významové roviny.¹⁷ Schwind rozlišuje tři základní polohy, v nichž se herec může nacházet, a sice: „herec“, „role“, „postava“. Mezi těmito polohami se může pohybovat v rámci hry. Tyto hry jsou: „zvláštní, situačně provázané komunikační systémy, které se konkrétně realizují ve specifické komunikativní situaci “face – to – face“ a dají se vymezit a ohraničit vytvořením rámce.“¹⁸ Hráč se pak může mezi těmito rovinami pohybovat, ovšem pouze za předpokladu, že je na počátku vybudován „irealizující rámec“, který hru konstituuje právě jako hru. Hranice rámců (herec, role, postava), mezi nimiž hráč osciluje, mohou být pohyblivé, a hra jim podle toho přisuzuje významy, kterými mohou být: „skutečnost“, „hra“, či „fikce“.

Divadlo hráči umožňuje, aby si byl okamžitě vědom, zda hraje dobře či špatně – a to právě na základě zpětnovazebního kontaktu s publikem. Toto „okamžité zjištění“ stupňuje emoční prožitek ze hry. „Účastník hry organizuje nejen znakový materiál, který dosud nesl významy, nýbrž automaticky organizuje ve hru významové struktury pro své vlastní vnímání, a smyslové zacházení s materiálem, vytvářejícím strukturu, je spojeno s uplatňováním afektů.“ Schwind se tak snaží komplexně propojovat především interakčně-herní přístup s divadelní sémiotikou. Jeho triadické uvažování (které je konstitutivní i u Lazarowicze) připomíná i rozlišování jednotlivých vrstev herecké akce u Dietricha Steinbecka.

Steinbeckův přístup je inspirován především fenomenologickými přístupy a také estetickou koncepcí Nicolai Hartmanna. „V roce 1970 se objevila kniha *Úvod do teorie a systematiky divadelní vědy*, která se z dosavadních divadelně teoretických prací výrazně vymykala svou metodičností a filozoficko-estetickou dikcí (...) Steinbeckovy fenomenologické analýzy získaly v německé divadelní teorii svého druhu klasické postavení.“¹⁹ Steinbeck rozlišuje tři základní vrstvy divadelního díla, a sice „vrstvu reálného označování významu“ (die Schicht der realen Bedeutung), „vrstvu intencionálního významu“ (die Schicht der interdierten Bedeutung) a „vrstvu domnívaného významu“ (die Schicht der vermeinten Bedeutung). Tyto tři vrstvy se vzájemně liší ve svém ontologickém rozměru: zatímco první z nich je „hmotným základem díla“, druhá je „tvůrčím konceptem díla“ a třetí z nich „významem již konkretizovaným divákem“. Steinbeck se snaží chápat divadlo ve filozofických souvislostech – dílo je u něj

¹⁷ Klaus Schwind: *Divadlo ve hře – hra v divadle (Teoretické úvahy k teatrologické heuristice)*. In.: Roubal, Jan: cit. d., s. 43.

¹⁸ Tamtéž, s. 44.

¹⁹ Roubal, Jan.: cit. d., s. V.

transcendentní vůči svému materiálnímu základu.

Především ve filozofických relevancích pak vnímá divadlo i Manfred Brauneck, který ve svém přístupu k divadlu pracuje, podobně jako Schwind, s konceptem hry. Významným aspektem při tomto zkoumání je pro něj dichotomie vážnost / nevážnost hry, kterou v ontologickém smyslu přibližuje analogické dichotomii „bytí“ a „zdání“. „Divadlo totiž tím, že v závazných hranicích a pravidlech hry poskytuje příležitost představivosti, fantazii i snění – vytváří možnosti k (sebe)inscenování člověka, resp. jeho identity. V tom vidí i smysl individuální i společenské katartické i kritické síly divadla“²⁰ Brauneckova dialektika vychází mj. i z inspirací poskytnutých hlubinnou psychologií a nepostrádá vztah k současnému divadlu ani znalosti dějin divadla. Je tak jednou z mnoha zajímavých variant současného myšlení o divadle.

Dalším zajímavým tématem je „přezentnost umění“, kterou se zabývá autor knihy *Postdramatické divadlo* Hans-Thies Lehmann. Ten se sice zabývá především současným divadlem, ale neopomíjí připomenout, že přezentnost je důležitou estetickou kategorií i „tradičního“ divadla. „Přezentnost samu přitom nechápe jako jednotu reálně tělesné spolupřítomnosti herců a diváků, ale také – netradičně – jako mentálního fenoménu zintenzivněné „auretické“ zkušenosti, která se netýká pouze divadla a souvisí s „post-representativním pojetím estetického času“ vůbec (...) upozorňuje na projevy sebeprezentativního herectví a jeho častého zdůrazňování auretické tělesnosti, ale také ozvláštňující práci se zpomaleným časem gestiky a jednání, záměrně kontrastujícím např. s paralelně používanými prostředky multimediálního divadla.“²¹ V této souvislosti Lehmann apeluje především na obrat k performativnímu charakteru divadla. Vzhledem k tomu, že „přezentnost divadla je především přítomností herce“, obraťme svou pozornost k dalšímu zajímavému tématu současné divadelní vědy, a sice k estetice těla.

Není to pouze oblast tanečního divadla, která stahuje pozornost na fyzickou přítomnost aktéra – podobně se zájem o jeho fyzickou konstituci a jeho „tělo jako takové“ obrací v celé řadě performancí i klasičtějších divadelních inscenací. „Dvacáté století je stoletím těla (...) není ovšem tělo jako tělo,“²² píše Nina Vangeli, když se pokouší interpretovat některé choreografie Piny Bausch a zabývá se kulturně-historickým rozměrem, který v sobě tělo na jevišti nese. Fyzická přítomnost těla, které promlouvá tím, že je teď a tady, tím jaké je, provokuje celou řadu interpretací – ať už jsou orientovány genderově,

²⁰ Tamtéž, s. VI.

²¹ Tamtéž, s. VII.

²² Vangeli, Nina: *Gnadige Frau, kreativní dívka a troufalá holčička Pina Bausch*. Svět a divadlo, 6, č.1, s. 88.

sociologicky, antropologicky, atd. „Kulturné predstavy o tom, čo je „to“ telo, podlihajú „dramatickým“ promenám a divadlo také predstavy artikuluje a reflektuje. Predstavuje telo a telo je preň zároveň najdôležitejším znakovým materiálom.“²³ Při sledování diskuse o Etlíkově studii nás určitě zaujme postoj Jana Císaře k této problematice – kde Císař bude pozitivně hodnotit „přítomnost lidského originálu na jevišti“. Složitou otázkou pro tuto oblast je, jakým způsobem zde probíhá proces sémiózy, případně desémiotizace. Lehmann v této souvislosti naznačuje, že „Priestor medzi symbolickosťou zbavenou zmyslovosti a telesnosťou, v ktoreom divadlo môže nechať vyniknúť telo jako znak, je úzky.“²⁴

Lehmann se v souvislosti s estetikou těla zabývá i vztahem těla k médiím a především pak zkoumá obrazy těla v tzv. postdramatickém divadle.²⁵ V této souvislosti představuje unikátní inventář, který pochází z deskripcí současné divadelní praxe. Obrazem těla se zabývá v případě tance, zpomaleného pohybu (tzv. slow motion, jak jej známe z prací Roberta Wilsona), v proměně aktéra v sochu, ve vztahu těla k věcem (zde provádí zajímavý exkurz zaměřený ke Kantorovu divadlu), v proměně herce ve zvíře, atd., atd. V této souvislosti často upozorňuje na snahu tvůrců obrátit se tak k esenciálním otázkám divadla, jako je rituálnost, tematizace smrti, neuchopitelná potencialita gesta, atd.

Lehmannovou snahou je pojmenovávat fenomény „nového divadla“, chce pracovat na jeho estetické logice. Aby se vyhnul konotacím spojeným s pojmy „nové“ nebo „postmoderní“ divadlo, přichází s označením „postdramatické divadlo“, což je divadlo, které: „...cítí potřebu posobit mimo drámy, v čase „po“ skončení platnosti paradigmatu drámy v divadle. Nejde o abstraktní negáciu, číry odklon od tradície drámy. „Po“ znamená, že dráma naďalej existuje – v akokoľvek oslabenej, opotrebovanej forme – ako struktura „normálneho“ divadla: jako očakávanie veľkej časti publika,...“²⁶ Ve své knize se věnuje širokému spektru inspirativních linií divadla 20.století, které vedou k fenoménům divadla vznikajícího především od 70.let. Při svých analýzách pak vyjmenovává znaky charakteristické pro „postdramatické divadlo“ a upozorňuje, že „...pojem divadelný znak v tejto súvislosti zahrňa všetky dimenzie označovania, nielen znaky nesúce ustálenú informáciu, označujúce identifikovateľný prvok označovaného alebo

²³ Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatické divadlo*. Bratislava: 2007, s. 239.

²⁴ Tamtéž, s. 241.

²⁵ V současném českém kontextu by se mohl používat místo pojmu „postdramatické divadlo“ pojem „nové divadlo“, který Lehmann taktéž používá, ale aby se vyhnul nevhodným konotacím, rází raději tento svůj novotvar. Termín „nové divadlo“ v našem kontextu není těmito konotacemi zanešený a pro svou pestroutvorbu ho používá např. Divadlo Alfréd ve dvoře a občanské sdružení Nová síť.

²⁶ Tamtéž, s. 24.

ho jednoznačně konotující, ale virtuálně všechny prvky divadla.²⁷ Z avizovaných znaků opět vyjmenuji pouze několik – jsou to: nehierarchičnost divadelních složek, simultánnost jevištního dění, hra s hustotou znaků, přeplněnost scény, zhudebňování divadla, vizuální dramaturgie, aj. Lehmannovo úsilí má značně široký záběr a krajně inspirativní rozměry nejen pro teoretiky divadla, ale také pro jeho praktiky.

Poukazem na Lehmannův způsob pěstování divadelní teorie bych chtěl svůj krátký exkurz do některých témat současné německé divadelní vědy ukončit. V *Antologii* Jana Roubala dostává značný prostor i problematika teatrality / divadelnosti a performativity divadla, která sice taktéž v české divadelní teorii vzbudila ohlasy a iniciovala pokusy o její praktické rozvinutí²⁸, ovšem poněkud překračuje rámec našich úvah koncentrovaných spíše k otázkám typu: „co je to divadlo a jak se děje?“

²⁷ Tamtéž, s. 94.

²⁸ Jedná se např. o analýzy politických procesů, které na stránkách *Divadelní revue* začal analyzovat Vladimír Just a rozpoutal tak další zajímavou polemiku s Petrem Pavlovským – ta probíhá od r. 2006.

III.: Shrnutí základních myšlenek studie Jaroslava Etlíka: Divadlo jako zakoušení (Vztah noetického a ontologického principu v divadelním umění)

A / Úvodní pasáže ke znakové povaze umění

Jaroslav Etlík začíná svou práci zdůrazňováním znakové povahy umění. Na příkladu portrétní malby dokazuje, že na obraze vidíme malířovu vizi – nikoliv živého člověka (ale malířský model) – a to i v případě, že je malba maximálně věrnou kopií vizáže ztvárňovaného člověka. V takovém případě se tedy jedná, v duchu terminologie Ch. S. Pierce, o znak-ikon. To, co vidíme jakožto portrét, je tedy znak reálného člověka, nikoliv reálný (živý) člověk sám. Zde Etlík odkazuje k autonomii znaku²⁹, jak ji chápe Jan Mukařovský: „Malíř jistým uspořádáním barev a linií vytváří určitou materiální, smyslově uchopitelnou realitu a ta pak v divákově vědomí vyvolává představu jiné reality – skutečné bytosti...“³⁰

Od výtvarného umění se Etlík následně obrací ke komplikovanějším znakovým strukturám – nejprve k hranému filmu. Zde upozorňuje na dvojí povahu subjektu ve filmu: „Jednak jím můžeme rozumět nějakou bytost, kterou někdo jiný na plátně předvádí, čili bytost, která je uměle vytvořenou skutečností, označením někoho, a tudíž z hlediska sémiotiky znakem (...) subjektem ve filmu pak rozumíme takový subjekt, který všim co na plátně učiní, evokuje pocit, že divák přihlíží lidskému jednání.“³¹ Subjektem ve filmu však může být i samotný herec, který na plátně sice bude vždy pouhým znakem, a dokonce ani nebude jediným původcem tohoto znaku, protože je to režisér, kdo „rozhoduje o konečné podobě a jeho záměrném, relativně definitivním významu.“³² Herec je tedy jak tvůrčím subjektem, tak i objektem, závislým na vůli režiséra.

Ani ve výtvarném umění, ani ve filmu se tedy nesetkáme s živým, reálným člověkem

²⁹ Autonomie znaku je „smyslová realita, jež se vztahuje k jiné realitě, kterou má vyvolávat (...) vedle své funkce autonomie znaku, má umělecké dílo ještě jinou funkci, funkci znaku komunikativního či sdělovacího.“ (Mukařovský, Jan: *Umělecké dílo jako sémiologický fakt*. In.: Studie I. Brno: 2000, s. 210-211)

³⁰ Etlík, Jaroslav: cit. d., s. 3.

³¹ Tamtéž, s. 3.

³² Tamtéž, s. 4.

– vždy pouze se znakem (artefaktem), který je fixován mimo jeho živé, hmotné tělo. Etlík upozorňuje, že ke skutečnému kontaktu recipienta a předlohy³³ portrétu (či recipienta a herce hrajícího ve hraném filmu) tu v „ontologickém smyslu“ nedojde.

Tento živý kontakt však umožňuje divadlo, kde herec: „...formuje postavu a zajišťuje její smyslově vnímatelnou, tj. materializovanou existenci na jevišti (...) herec je svrchovaným autorem znaku-postavy a zároveň je také jeho jediným fyzickým „udržovatelem“ ve smyslu „holého“ bytí.“³⁴ Tento lidský originál na jevišti zajišťuje obousměrnou komunikaci mezi hercem a divákem. Nejen herec je vnímán publikem, ale také publikum hercem. Etlíkovo prohlášení na adresu herce, který je „svrchovaným autorem“ se zdá příliš silné, protože ani u divadla bychom (zvláště v některých případech) neměli zapomínat na značný vliv např. ze strany režie. Naopak u některých filmových snímků je herec veden k natolik autentické akci, že se role režiséra může zdát výrazně menší.

Již Otakar Zich považuje herce za svrchovaného autora postavy. Právě k Zichovi Etlík obrací svou pozornost, protože právě jeho chápe jako „zakladatele“ sémiotického přístupu k divadlu.³⁵ Tento přístup Etlík ve své práci bude kritizovat pro pomíjení „ontologického principu“ v divadle. Sémiotický přístup k divadlu je orientován na „princip noetický“, jak budu dále poukazovat na základě Etlíkovy studie. Etlík se domnívá, že sémiotický přístup k uměleckému dílu může být aplikován až když před badatelem leží celistvý artefakt – Zichovi pak Etlíkem bude vytýkáno, že nepohlíží na hercovu tvorbu z hlediska tvůrčího procesu, nýbrž pouze z pohledu diváka. Toto „zapomenutí na herce“ je pak charakteristické i pro další teoretiky výrazněji ovlivněné strukturálně-sémiotickým přístupem k divadlu.

B / Etlíkova reflexe Zicha

Aby Zich mohl zrovnoprávnit dramatické umění (kam řadil pouze činohru a balet) s ostatními druhy umění, musel akcentovat jeho „umělost“. Umění je dle Zicha „umělé“ vytvářené člověkem. Každý materiál má pak formu bezzbytku zformulovaného znaku. Zich dramatické umění emancipoval od literatury, ponechal jí specifickou jevištní existenci pouze ve zvukové podobě: „...akustickou podobu pronášeného slova pak v naprostém

³³ Etlík místo termínu „předloha“ používá pojem „model“, který zde ovšem neuvádím, protože nese nevhodné konotace se sémiotickými postupy Iva Osolsobě.

³⁴ Etlík Jaroslav: cit. d., s. 4.

³⁵ Za zakladatele sémiotiky není Zich považován jen u nás, ale také v zahraničí – příkladem takového vnímání Zicha je např. kniha: Slawinska, Irena: *Divadlo v současném myšlení*. Praha: 2002

kontrastu s dosavadními teoriemi divadla ustavil jako organickou součást hereckého umění.“³⁶ Herecké umění pak považoval pro umění dramatické za složku řídicí.³⁷

Dle Etlíka Zich na divadlo uplatňuje stejný náhled, jaký jsme v úvodu aplikovali na portrétní malbu či hraný film. Vnímán je hotový produkt, definitivně zformovaný znak. Potíž je ovšem v tom, že ve výtvarném umění je autorem znaku malíř, ve filmu především režisér, zato v divadle je přece svrchovaným autorem herec.

Umělost dramatického umění si Zich uvědomuje na poli dramatického děje, aranžované výtvarné složky, či při konvenční povaze recepce. Živý herec se této umělosti vzpírá pro svou „neforemnost“, pro nemožnost plné „zformovatelnosti“. Před Zichem vytanul problém, který řešil šibalsky: herce sice považoval za svrchovaného autora postavy, ale terminologicky ho učinil „nedůležitým“ a z hlediska aktu vnímání „neviditelným“, což Etlík považuje za teatrologický trik: „Herec existuje pro diváka reálně, ale nikoliv objektivně. Je sémanticky neuchopitelný.“³⁸ Tento „trik“ mimo jiné posunul dramatické umění na stejnou úroveň s ostatními uměleckými druhy na poli estetiky, protože dramatické umění se rázem mohlo prezentovat jako ucelený (uzavřený) znakový systém.

Zich rozlišuje hereckou postavu a dramatickou osobu: „postava je to, co dělá herec, osoba to, co vidí a slyší obecnstvo. Je to vlastně týž fakt, pozorován jednou ze zákulisí, jedno z hledišť.“³⁹ Na poli sémiotiky můžeme hereckou postavu považovat za znak a dramatickou osobu za význam. Divák z jeviště získává vjem herecké postavy a vjem toho, že herecká postava někam odkazuje, že má význam. Vjemy vstupují do kontaktu s motorickou zkušeností těla a vznikají tak dvě subjektivní významové představy, z nichž první Zich označuje jako technickou a druhou jako obrazovou. Etlík na této úrovni Zichovi vytýká, že zcela pomíjí zpětnovazebný moment mezi hercem a divákem. Ke kontaktu dle Zicha může dojít maximálně mezi: „divákem a hereckou postavou – umělým Gestaltem.“⁴⁰ Zpětnou vazbu od diváka přirozeně nevnímá herecká postava, ale herec sám. Ovšem uznat herce za stejně důležitý komponent díla se Zichovi rozhodně nehodilo.

Etlík upozorňuje, že Zichova cesta na poli estetiky a obecné teorie umění se vyznačuje snahou dojít ke společnému na poli uměleckých druhů, nikoliv zkoumat specifčnost

³⁶ Etlík, Jaroslav: cit. d. s. 5.

³⁷ V Estetice dramatického umění Zich např. říká, že „herectví je také ústřední složkou dramatického umění a to proto, poněvadž v sobě obsahuje jak t.zv. básnickou, tak i scénickou složku každého dramatického díla“ (Zich, Otakar: *Estetika dramatického umění*. Praha: 1987, s. 63)

³⁸ Etlík, Jaroslav: cit. d., s. 6.

³⁹ Zich, Otakar: cit. d., s. 45.

⁴⁰ Etlík, Jaroslav: cit. d., s. 7.

divadla. Tento rys lze vyložit jako dobově podmíněný. Vždyť teprve když se divadlo plně emancipovalo od ostatních uměleckých druhů a získalo „sebevědomí“, začalo se více zabývat vlastní specifičností. Do divadla člověk najednou vstupuje sám za sebe, se svou ostentivně danou přítomností, se svým originálním vztahem ke světu prezentovaným skrze divadelní tvorbu. „Celistvá lidská bytost jako přirozená entita totiž stále více využívá toho, že divadlo je jediným uměleckým druhem, v němž je divák konfrontován se sobě rovnocenným subjektem. Pokud by se jednalo o rovnocennost ve smyslu „zobrazovaného“ subjektu, tedy ve struktuře „představovaného“, pak takové rovnocennosti dosahuje každé obrazové umění a nejlépe to, které se projevuje výrazně pohybovou „ikonicitou“, např. hraný film nebo televizní inscenace. Na tom by nebylo nic mimořádného. Ale na divadle se jedná o rovnocennost také ve struktuře „představujícího“ - toho, který na scéně hraje, myslí, cítí a reaguje, čili v plném smyslu slova **je**.“⁴¹

Etlík upozorňuje, že Zichova pojmová vymezení platí i nadále, a to především v těch typech divadla, kde je základním cílem vytvořit hereckou postavu na jevišti. Oceňuje v této souvislosti také Zichovo rozlišení znaku a významu.

C / Postavení herce v loutkovém divadle

Etlík se dále věnuje ještě jedné „díře“ v Zichově teorii, a sice zásadnímu nepochopení specifiku loutkového divadla. Zich srovnává hru předmětů s hrou živých herců, aniž by se více věnoval jejich základní různorodosti. Na danou problematiku upozornil již Bogatyrev⁴², který vnáší požadavek, aby vnímání loutkového divadla vycházelo ze systému znaků a nikoliv z reálných věcí, k nimž tyto znaky následně odkazují. Toto Zichovo pochybení Etlík označuje jako „sémiotické“ a nepřikládá mu takovou váhu pochybení označovanému „strukturální“.

„Struktura hereckého komponentu v loutkovém divadle je zásadně odlišná od struktury téhož komponentu v tzv. divadle živých herců. Podle Zicha je loutka v loutkovém divadle totéž, co v dramatickém umění herecká postava. A jen ona sama - svou vlastní znakovostí a předmětností – odkazuje k dramatické osobě.“⁴³ Toto pochybení zřejmě úzce souvisí s tehdejší praxí iluzivního loutkového divadla, v němž herce v podstatě nebylo možné zahlédnout. Tento trend byl narušován až koncem 50.let, kdy na jeviště „vstoupil živý herec“. Etlíkova studie se pak, motivována mezerami, které otec-zakladatel české divadelní

⁴¹ Etlík, Jaroslav: cit. d., s. 8.

⁴² Bogatyrev, Peter: *O loutkovém divadle*. In.: P. Bogatyrev: *Lidové divadlo české a slovenské*. Praha: 1940, s. 133.

⁴³ Etlík, Jaroslav: cit. d. s. 9.

teorie zanechal, ubírá směrem k dnešní teorii loutkového divadla.

Paradigma založené Zichem se v určitých modifikacích v teorii loutkového divadla uplatňuje i přes kritické ohlasy. Průlomovou prací na poli teorie loutkového divadla, která bere v potaz odkrytí živého herce na jevišti začátkem 60.let⁴⁴ a tím i potřebu subtilnějšího náhledu na loutkové divadlo je především Císařova *Teorie herectví loutkového divadla*⁴⁵. Císař zde navazuje na výdobytky v oblasti teorie Miroslava Česala a uplatňuje přístupy strukturálně-sémiotické s přispěním teorie komunikace. Císař se v této práci vyrovnává také s problematikou, kterou nedůsledně řešil Zich, a kterou Etlík označuje jako „neporozumění strukturální“ čili zabývající se charakterem hereckého komponentu v loutkovém divadle.

Císař do teorie zavádí nový termín – jevištní postava, kde: „...znak – zobrazení i smyslové bytí vzniká ze vztahu dvou rovnocenných prvků: výtvarného (...) a živého člověka – herce.“⁴⁶ U jevištní postavy tvoří herecký komponentí herec a loutka dohromady, zatímco u postavy herecké je materiálem, který dává vzniknout herecké postavě herec sám. Etlík se v této souvislosti obrací k jednomu z konstitučních pojmů pro tuto teorii, a sice k pojmu loutky. Etlík loutku pojímá jako funkci.⁴⁷ „Loutka v čistě divadelním smyslu nevzniká v ateliéru výtvarníka, nýbrž stává se loutkou až při představení na jevišti. A to vždy až prostřednictvím herce. Herec tedy, a nikoli výtvarník, je jediným skutečně nezastupitelným autorem loutky – funkce v divadelním umění.“⁴⁸ Etlík nesouhlasí s Pavlovského definicí loutky⁴⁹, protože je chápána jako: „...předmět, který v divákově vědomí zastupuje jednající bytost (...) odkazuje k subjektu.“⁵⁰ Subjekt je, dle jeho názoru, ve vědách o umění chápán striktně antropocentricky, takže v případě, že se na jevišti objeví živý kůň, pak údajně neodkazuje k subjektu, nýbrž sám k sobě - je znakem-ikonem. Dle Etlíka loutka nemusí odkazovat k subjektu, musí jen odkazovat k určité formě života (třeba i umělého). Ve smyslu divadelní funkce je Etlíkem loutka definována takto: „Kdykoli herec svou hrou vybaví jakýkoli předmět na jevišti tak, že divák chápe veškerý pohyb a chování tohoto předmětu jako projev života **obrazu** tímto objektem v mysli

⁴⁴ viz Dubská, Alice: *Dvě století českého loutkářství*. Praha: 2004.

⁴⁵ Císař, Jan: *Teorie herectví loutkového divadla*. Praha: 1985.

⁴⁶ Tamtéž, s. 31.

⁴⁷ Srv. Pavlovský, Petr: *Člověk a předmět na jevišti*, Divadelní revue, 6, 1995, č. 3.

⁴⁸ Etlík, Jaroslav: cit. d., s. 12.

⁴⁹ Pavlovský doslova loutce říká: „...předmět, který má znamenat jednající bytost, dramatickou osobu, je třeba fiktivně vybavit subjektem, tedy animovat nejenom v přeneseném, ale i v doslovném smyslu (...) jakémukoliv nefigurativnímu předmětu stačí hereckou akcí dodaná významová antropomorfizace či ještě obecněji vybavení vlastním subjektem k tomu, aby jej divák chápal jako znak dramatické osoby – loutku. (Pavlovský, Petr: cit. d., s. 74)

⁵⁰ Etlík, Jaroslav: cit. d. s. 12)

diváka vyvolaného, pak onen divák ve svém vědomí identifikuje daný předmět jako loutku.⁵¹ Ve sféře znaku musí být pohyb zprostředkovaný živě hercem, ve sféře významu musí divák tento pohyb vnímat jako projev vnitřního života tohoto předmětu. Jedině takto chápaná loutka může být, dle Etlíka, integrální součástí jevištní postavy. Loutka odkazující k subjektu tedy není výlučně jedinou možnou podobou loutky. Loutka je vybavena subjektivitou fiktivní, je však vždy do určité míry „antropomorfizovaná“ a to díky známkám vnitřního života - ten jí vždy dává herec.

Etlík mluví o „určité formě života“, případně o „projevu života obrazu v myslí diváka“, rozlišuje „subjektivitu fiktivní“ a „subjekt“. Celou problematiku tím ovšem zbytečně komplikuje – vše by se přitom zřejmě velmi jednoduše vyřešilo, kdyby otevřel stať Jiřího Veltruského *Člověk a předmět na divadle*, v které je rozlišována herecká postava a jednání. Dle Veltruského „...je základem dramatu jednání (...) jednání je aktivní vztah subjektu k nějakému objektu. Existence subjektu na divadle je závislá na účasti určité složky při jednání a nikoli na její faktické spontánnosti, takže jako jednající může být pocíťován i neživý předmět a živý člověk může být pocíťován jako prvek zcela bez vůle.“⁵² Veltruský rozlišuje různé úrovně těchto vztahů, nesnaží se celou problematiku řešit na základě jednoznačných dichotomií, ovšem ve vzájemných relacích.

Císař termín jevištní postava chápe v širším slova smyslu, než jako vztah herec a loutka-subjekt. Jevištní postavou je u něj herec „ve vztahu s libovolným výtvarným prvkem, pokud jej herec svou akcí nějakým způsobem ozvláští.“⁵³ Císařovi ke vzniku loutky stačí málo: herec prostě prohlásí, že předmět je znakem jiného předmětu, herec najde nový smysl předmětu. Etlík upozorňuje, že má-li herecký komponent odkazovat především k dramatické osobě (protože se pohybujeme na poli figurativního loutkového divadla, kde znak odkazuje k dramatické osobě), pak musí nést významy odkazující k subjektu. Jevištní postava je na této úrovni obdobou herecké postavy – obě odkazují k dramatické osobě. Císař přitom: „...připouští, že herecká (ale stejně tak i jevištní) postava může odkazovat i k jiným entitám, než je subjekt.“⁵⁴ Má-li herec na jevišti ztvárnit strom, pak to činí herecký komponent, záměrně „zformovaný“ herec, nikoli herecká postava. Jedná se o herecký komponent v poloze nefigurativní, který neodkazuje k subjektu – význam znaku totiž nemá charakter figury, herec nevytváří dramatickou osobu.

Etlík se domnívá, že na tomto místě rozkrývá Zichem zapuštěný „bludný kořen“, který

⁵¹ Tamtéž, s. 13.

⁵² Veltruský, Jiří: *Člověk a předmět na divadle*. In.: Příspěvky k teorii divadla. Praha: 1994, s. 43-44.

⁵³ Etlík, Jaroslav: cit. d. s. 13.

⁵⁴ Tamtéž, s. 13.

zamlžuje rozdíl mezi hercem a hereckou postavou. Císař prohlašuje, že herecká (či jevištní postava) může odkazovat k jiným entitám, než subjekt – to je však z hlediska sémiotiky omyl – herecká (či jevištní postava) může odkazovat leda k subjektu (anebo „fiktivní subjektivitě, která ovšem Etlíkovi myšlenky činí zbytečně komplikovanými).

V poloze herecké postavy může herec setrvat, ale stejně tak se i vrátit do podoby „zformovaného“ herce, čili hereckého komponentu v nefigurativní podobě. Herecká postava je jen jednou z možností hereckého komponentu. Totéž platí i pro herce divadla loutkového – i zde může herec z jevištní postavy vystoupit a kupříkladu ozvlášťňovat předměty v hracím prostoru, aniž by nabyly povahy znaků. Tohle ve svých performancích často provádí např. Petr Nikl, když osciluje mezi těmito polohami. V takovém případě herec v poloze nefigurativní nemusí odkazovat k subjektu - herec, nikoliv herecká postava.

Dodejme ovšem, že Etlík bohužel všechny tyto varianty, v nichž se herecký komponent může nacházet, nahodí velmi letmo v průběhu psaní textu a je pak nutné je dohledávat zvlášť. Obvykle se ani nezdržuje s jejich definováním. Mimo jiné se pokouší vysvětlit i jakýsi grafický model, na němž se jednotlivé polohy hereckého komponentu mohou nacházet. Jeho vysvětlování má však pro svou nepřehlednost nulovou efektivitu (přitom by možná stačilo k textu přiložit obrázek). Velmi zavádějící mi přijde především Etlíkovo zapracování rozdílu mezi figurativním a nefigurativním divadlem, které provádí až v polovině argumentace, aniž by tyto pojmy pořádně vysvětlil.

K práci Jana Císaře se Etlík ještě vrací s velmi pozitivním hodnocením jejího „průlomového charakteru“. Zároveň mu však analýza jejího obsahu slouží k tomu, aby dokázal nedostatečnost strukturálně-sémiotického přístupu při postižení nejnvtitnějšího specifika divadla – tedy rozporné úlohy herce.

D / Ontologický a noetický princip divadla

Etlík se snaží formulovat jedno ze základních paradigmat strukturálně-sémiotického přístupu k divadlu. Sahá přitom po pojetí Jana Mukařovského, dle něhož se herec na divadle vyděluje ze svého reálně existujícího prostorového určení a s realitou svého přirozeného bytí nemá nic společného – je znakem. Ovšem do této „umělé“ úrovně, kde vše má charakter „záměrnosti“, se prolamuje ještě „nezáměrné“ – bez-znaková, reálná entita, herec sám o sobě. Takto je charakterizován „průlom nezáměrnosti“ do struktury super-znaku.⁵⁵

⁵⁵ Srv. Mukařovský, Jan: *Záměrnost a nezáměrnost v umění*. In.: Studie I. Brno: 2000.

Etlík Císaře kritizuje za to, že se tímto paradigmatem neřídí a pracuje s hercem jakoby byl plně sourodý s pojmem znak. Císařovi se tak údajně rozpadá sémiotický náhled na divadelní umění, stejně tak není schopen plně uchopit úroveň reálného pobývání věcí a lidí teď a tady.

Etlík Císaře kritizuje za rozpory z toho vyplývající: dle Císaře je možné, aby existovala entita, která není znakem, a zároveň označuje. Na příkladu nefigurativní loutky Císař ukazuje, že předmět nemá povahu znaku, dokud není ozvláštněn hereckou akcí. Dle strukturálně-sémiotického úzu však není možné, aby nějaká entita nebyla znakem, a zároveň označovala. Znakem je na jevišti každý předmět. „Popelník na jevišti zkrátka nikdy není popelníkem, ale je ikonickým znakem popelníku... vždy označuje minimálně sebe sama a funkci označujícího jí nemusí dodávat herec.“⁵⁶ Prohlásí-li jinde Císař, že: „...materiál živého herce vnímáme vždycky jako přítomnost originálu, který označuje také sám sebe,⁵⁷ pak se nevyhneme podezření z toho, že Císař chápe přítomnost herce jako označující. U Císaře to tedy není tak, že by se do sféry umělého znaku „prolamovala“ přirozenost, jakožto „tematizovaná složka struktury hereckého komponentu“, Císař naopak Mukařovským formovaný úzus obrací naruby.

Etlík však v této souvislosti nekritizuje pouze Císaře. Obdobného pochybení se, dle jeho názoru, dopouští i Jaroslav Vostrý. Obviňuje ho, že herectví evropského divadla, oproti divadlu orientálnímu, považuje částečně za ne-znakové. Domnívá se, že Vostrý nerozlišuje jednotlivé typy znaků: především je pak přesvědčen, že ve Vostrého chápání evropské herectví směřuje především k fungování na znaku-ikonu, a proti tomu pak konvencionalizovaná podoba herectví orientálního směřuje spíše k užívání znaku-symbolu. To nejzásadnější v evropském herectví se, dle Etlíka, neodehrává výhradně na rovině znaku-ikonu („hrubého jazyka“), ale v rovině příznaku, kde se do hercova projevu vlamuje „nezáměrné“. Vše bez-znakové však vždy probíhá na poli „záměrného“, znakového. Etlík je přesvědčen, že volíme-li na divadlo úhel strukturálně-sémiotického pohledu, pak je divadlo vždy totálně a bez výjimky znakové. Ze strukturálně-sémiotického pohledu je na prvním místě vždy záměrné.

Úhel pohledu však můžeme změnit a namísto na rovinu noetickou, můžeme zaměřit svou pozornost na rovinu ontologickou. Tím Etlík myslí zaměřit se na fluidum herce, na jeho skutečnou osobnost, na „taktilitu divadelního zážitku“, na hercem přenášenou energii, anebo na „...vzájemné prodlívání, na společné pobývání herců a diváků v divadelním

⁵⁶ Etlík, Jaroslav: cit. d., s. 20.

⁵⁷ Císař, Jan: cit. d., s. 40.

prostoru, na soubytí.“⁵⁸ Ontologie a noetika jdou vždy ruku v ruce, takže jde jen o změněný akcent, o úhel pohledu. Existují divadla, která jsou zaměřena především na ontologickou rovinu, na sdílení a nikoliv sdělení. Musím ovšem v této souvislosti upozornit, že ontologická i noetická rovina se u divadla vyskytuje vždy – i u klasické evropské činohry se můžeme zkusit zaměřit na ontologický princip divadla, ovšem otázkou je v čem se nám tento záměr může ukázat jako efektivní. Naopak, jsme-li účastníky divadla-rituálu, divadla-slavnosti, či Brandauerova předčítání *Snu noci svatojánské*, může se nám dost dobře stát, že zásadnější bude zaměřit se na rovinu ontologickou, a zakoušet pak takové kvality, na které strukturálně-sémiotický přístup zaměřen není.

Ukazuje se tedy, že princip noetický je charakteristický tím, že chceme-li ho zachytit, pak především jako to záměrné na divadle, kde se nezáměrné pouze prolamuje jaksi navíc. Naopak princip ontologický má tyto „rušivé elementy“ za sobě konstitutivní, za výrazy vlastní specifičnosti divadla. Akcentovat princip ontologický se ukazuje jako nutné, protože herec se divákovi přibližuje velmi často – sám za sebe „...jako jeho bližní se vším všudy, se všemi pocity lidsky společnými, a herec v loutkovém divadle se neodkryl pro diváka jen proto, aby „zesložil“ sémantickou strukturu divadelního představení, ale aby i on byl se svým divákem v jednom prostoru jako člověk s člověkem.“⁵⁹ V divadle přece nemáme pouze vjem fyzického substrátu a jeho fyziognomickou interpretaci v podobě technické představy, ale podprahově vnímáme celou bytost – Etlík pak takto označuje „totální zakoušení divadla“. V divadle se nacházíme i na energetických polích, k jejichž popisu je stejně jako strukturálně-sémiotického náhledu třeba i disciplín kulturní antropologie, fenomenologie hlubinné psychologie, atd., bez nichž se stěží dá postihnout „taktilita“ divadla. Etlík také upozorňuje, že řada produkcí v „kamenných“ divadlech se na úrovni ontologie příliš neprojevuje, proto tam také strukturálně-sémiotický přístup platí. Důraz na ontologii divadla by se tedy měl vztahovat spíše na divadlo „alternativní“, byť je toto vymezení značně vágní.

Etlík bohužel v závěru rozměry ontologického principu spíše pouze naznačí a jeho práce je pak spíše kritikou omezenosti strukturálně-sémiotického náhledu na divadlo, než plným otevřením nových cest, který přesunutí akcentu na ontologickou rovinu otevírá. Přesto výrazně směřuje k apelu na interdisciplinárnost divadelní teorie a na její obrat k obtížněji popsatelným úrovním. V tom se jeho snaha blíží k tendencím současné německé divadelní teorie, která si podobnými průlomovými polemikami prošlo již na počátku 70.let.

⁵⁸ Etlík, Jaroslav: cit. d., s. 22.

⁵⁹ Tamtéž, s. 25.

IV. Kritický ohlas Jaroslava Vostrého

Jaroslav Vostrý svou polemiku⁶⁰ s Etlíkem začíná v podstatě oprávněnou sebe-obhajobou na konto údajného podcenění znakové podstaty evropského činoherního divadla⁶¹ – Vostrého výtky vůči Etlíkovi jsou zde zcela na místě a nemá cenu se jimi více zabývat.⁶²

Vostrý pak napadá Etlíkovo zjednodušené vnímání sémiotiky. Upozorňuje na Etlíkem spíše opomíjený fakt, a sice že k semióze může dojít teprve na základě tvůrčího procesu, který se v rámci každého představení realizuje vždy znova. Tento tvůrčí proces pak vnímá i jako nezbytnou podmínku pohybu od roviny noetické, zaměřené na uhadování významů, k rovině ontologické, která diváka „mobilizuje“ k účasti na představení (byť třeba v podobě pouhého recipienta).

Vostrý dle mého názoru Etlíka poněkud reinterpretuje. Rozlišení na ontologický a noetický princip v praxi chápe vyhraněně: domnívá se, že přistupujeme-li k určitému divadelnímu představení, pak bychom ho měli zkoumat buď po stránce noetické (obvykle v případě „kamenného“ divadla) nebo po stránce ontologické (a to spíše v divadle alternativním). Nerozumím ovšem tomu, proč Vostrý tak razantně obě roviny odlišuje, proč zapomíná na Etlíkem zmiňovaný „akcent“ na tu kterou rovinu, je-li si sám vědom Etlíkova upozornění, že ontologie a noetika jsou spojitě nádoby.⁶³ Etlík vymezuje, v kterém typu divadla se ten který princip více uplatňuje, ovšem v obecné rovině spíše vyžaduje interdisciplinárnost, nikoli dogmatické oddělování jednotlivých přístupů. Vostrý, přesvědčen, že Etlík oba principy nevratně vzdaluje, zavádí ještě další - „hlubší“ - princip tvorby (poiésis). Strukturálně-sémiotický přístup totiž sám považuje za nedostatečný, protože divadlo zkoumá jako něco hotového (statického), co má pouze povahu znaku. Princip poiésis, nevyčleňuje pouze jevišti: „...mobilizuje i tvořivost diváků: na jejich spolupráci koneckonců záleží, bude-li se proces vznikání tohoto kontextu rovnat rozvíjení nějakého možného smyslu (...) Tímto tvořivým podílem obou stran, který teprve umožňuje realizaci potenciálního symbolického smyslu jevištního dění, odlišuje se také komunikace herců s obecenstvem při plnohodnotném divadelním představení od takového „spolubytí“,

⁶⁰ Vostrý, Jaroslav: *Od sémiotiky k poeťice*, Divadelní revue, 10, 1999, č.3.

⁶¹ Srv. Etlík, Jaroslav: cit. d., s. 20.

⁶² Jde o Vostrého analýzu Grossmanovy inscenace *Škola pro ženy*, v které Vostrý v závorce zdůrazňuje, že užívá termínu znak-symbol v užším slova smyslu: „Symbolická rovina jevištního projevu se tak realizovala nikoli pomocí znaků (znaků-symbolů v úzkém smyslu), ale rozehráním dalších možných významů reálných a jakoby „realistických“ elementů jednání“ (Vostrý, Jaroslav: *Škola pro ženy a jevištní metonymie*. In.: Marie Boková, Miroslav Klíma: Jan Grossmann: inscenace. Praha: 1997)

⁶³ Srv. Etlík, Jaroslav: cit. d., s. 22.

kteře by bylo pouhou obdobou hospodského setkání...“⁶⁴ Tuto „potenciální symboličnost“ jevištního dění Vostrý vymezuje proti peircovské klasifikaci znaků – Etlík se drží klasifikace znaků s důrazem na funkci odkazovou, opomíjí funkci apelovou a expresivní.

V této souvislosti Vostrý připomíná Mukařovského a především Veltruského stati na toto téma. Veltruský v této souvislosti mj. rozlišuje odlišnou znakovou povahu jevištního jednání a herecké postavy: „Bylo by lákavé říci, že herecká postava i jevištní jednání se skládají z týchž znaků, ale sémiotika herectví je daleko složitější. Především jevištní jednání tvoří několik herců společně a každý z nich přispívá něčím jiným. Za druhé: některé ze znaků, z nichž se skládá jevištní jednání, jsou vnější všem hereckým postavám. Za třetí: některé postavy se jeví jako předměty jednání, jako jeho nástroje nebo součásti jeho prostředí, spíše než jako jeho subjekty.“⁶⁵

Z této pozice pak Vostrý považuje Etlíka za nedůsledného v kritice sémiotiky, a odlišení dvou základních principů vnímá spíše jako pedagogickou pomůcku, nedůsledný tah Jaroslava Etlíka, jakožto jednoho ze zakladatelů KALD DAMU. „Etlíkovo chápání znaku výlučně z hlediska jeho funkce odkazové velmi omezuje jeho schopnost tvořivého zpracování podnětů sémiotiky. Poskytuje mu ovšem problematickou možnost vyhradit uplatňování „ontologického“ principu, spojeného i s využíváním prvků nezáměrnosti, alternativním aktivitám.“⁶⁶ Vostrý tedy v této souvislosti uplatňuje naprosto zavádějící argument, dle kterého Etlík jedná čistě „utilitárně“, aby mohl vymezit jasné místo v divadelní teorii tvůrčí oblasti, kterou se zabývá. V podobně formulovaných argumentech pokračuje, když uvádí, že Etlík je „fascinován“ alternativním divadlem i pro potřebu sebedefinice spjaté s Etlíkovým „ypsilonským“ působením. Je zajímavé, že právě ono „hnutí divadel malých forem“ je přece charakteristické potřebou vůči něčemu se vymezovat.

Vostrý se snaží ono základní rozlišení mezi ontologickým a noetickým principem překonat, a to mimo jiné pro neurčitost v jejich specifikaci. Místo toho chce zvrátit pozornost na svůj „princip poiésis“, který bude schopen reflektovat i proces tvorby, arteprocesuálnost a další specifické jevy divadla, které staticky založený strukturálně-sémiotický proud nedovede plně uchopit. Etlíkovu studii chápe jako výzvu k rozvoji poetiky, či teorie divadelní tvorby. Tím však, dle mého názoru, odmítl nahlédnout onu výzvu skrytou v Etlíkově textu: pro Etlíkovu terminologickou nedůslednost a nedostatečný

⁶⁴ Vostrý, Jaroslav: *Od sémiotiky k poetice*, Divadelní revue, 10, 1999 č. 3, s. 81.

⁶⁵ Jiří Veltruský: *Příspěvek k sémiologii herectví*. In.: Jiří Veltruský: *Příspěvky k teorii divadla*, Praha: 1994, s. 123.

⁶⁶ Vostrý, Jaroslav: cit. d., s. 82

průnik do sémiotiky nepřistoupil na novátorský přístup akcentující zcela odlišné přístupy k fenoménu „divadlo“. Jedinečnost divadla přece nelze zkoumat jen na základě procesu tvorby (o kterém si Vostrý myslí, že jde Etlíkovi především) – celá řada kvalit tento proces přesahuje, je vůči procesu tvorby „emergentní.“ Tato problematika pak dle mého názoru nemůže být redukována ani na téma „záměrnosti“ a „nezáměrnosti“ v umění. Značný význam zde totiž má i kontext, v kterém divadlo vzniká – ten si pak žádá přístupy překračující pole estetiky směrem k sociologii, antropologii, kulturologii, atd.

Kritika užívání piercovské klasifikace znaků, kterou Vostrý otevírá, odkazujíc se přitom na Velutruského, mne přivedla nahlédnout na heslo „divadelní sémiologie“ v Pavisově *Divadelním slovníku*. Pavis je uznávaným sémiologem a je si vědom nedostatečnosti při rozlišování typologie znaků: „...typologie znaků (ať už piercovská či jiná) není předběžnou podmínkou pro popis divadelního představení. Nejen proto, že míra jejich ikoničnosti či symboličnosti není pro stanovení syntaxe a sémantiky divadelních znaků vhodná, ale i proto, že typologie zůstává příliš obecná na to, aby odrážela složitost představení. Proto už nemluvíme o typech znaků (...) nýbrž o znakových funkcích (U.Eco): znak je chápán jako výsledek sémosis...“⁶⁷ Dle Pavise se sémiologie nachází pod neustálou kritikou, která však sémiologii pomáhá přežít, aby překročila statickou teorii znaků. Aby sémiologie byla překonána, byla by však dle jeho názoru nutné: „vytvořit teorii, studující pouze účinek představení na diváka.“⁶⁸ V určitém slova smyslu by bylo možné onu „teorii studující účinek představení na diváka“ přiblížit k „ontologickému principu“ formulovanému Etlíkem – mluvíme však o principu, o určitém rozměru divadelního představení, ke kterému můžeme obracet pozornost – představa, že by tuto úroveň bylo možné zachytit celistvou teorií je velmi naivní, což zaznívá již z Pavisových slov.

Zde se můžeme vyrovnat i s Vostrého kritikou Etlíka: Etlík nevyzývá k tomu, aby určitý typ (alternativního) divadla byl zkoumán výhradně směrem k „ontologickému principu“, nýbrž upozorňuje, že je-li v určitém představení tento princip tím dominantním, pak k jeho popisu musíme užít vhodný (interdisciplinární) slovník. Tento slovník nezformujeme jakožto „teorii studující účinek představení na diváka“, nebudeme mít takto „totální ambici“ - pouze se pokusíme formovat slovník charakteristický větší otevřeností, než slovník strukturálně-sémiotický a je chybou Etlíkovi studie, že se jeho podobou více nezabývá.

⁶⁷ Pavis, Patrice: *Divadelní slovník*. Praha: 2003, s. 88.

⁶⁸ Tamtéž, s. 92.

V. Studie Jana Císaře iniciovaná studií Jaroslava Etlíka

Do diskuze o Etlíkově práci vstupuje i Jan Císař, jehož práce se vyznačuje otevřeností vůči Etlíkem naznačeným přístupům. Etlíkovy myšlenky se snaží domýšlet, mj. se pokouší definovat ústřední motiv Etlíkovi práce - ontologický princip. Císař svou práci bere také jako revizi svých stanovisek, která se prvně významněji snažil definovat v *Teorii herectví loutkového divadla*. Myšlenky, které rozvíjí ve své studii, iniciované textem Etlíkovým, pak dále intenzivně rozvíjí i ve své knize *Člověk v situaci*⁶⁹, která má podobu rozvinuté studie *Abychom mohli sdělovat, musíme nejdřív sdílet*⁷⁰, v podstatě kopíruje její logiku výkladu a přidává více argumentů.

Císař je přesvědčen, že divadlo není pouze znakovým systémem, jak jej může chápat sémiotika. Na divadlo naopak pohlíží jako na: „celistvý systém specifického druhu“⁷¹. V této souvislosti se odvolává na studii Miroslava Procházky *Předpoklady sémiologického výzkumu divadla*⁷² a stejně tak na názory Ivo Osolsobě⁷³, kteří oba sémiotiku nahlíží pouze jako omezený nástroj, který se zaměřuje na znakovou povahu umění, za nástroj, který není schopen divadlo uchopit v celé své šíři a specifičnosti. Císař sám sebe nepovažuje za součást strukturálně-sémiotické linie divadelní teorie, za něhož je Etlíkem označován. Zkoumat divadlo jako systém pro Císaře znamená přistupovat k divadlu s modelem adekvátním poznávané skutečnosti. V tomto smyslu pak pro něj pojem struktury je: „...jenom jedním z aspektů, jímž lze systém zkoumat a analyzovat, tj. klást příslušné otázky. Je to samozřejmě aspekt podstatný. Ovšem ne prvotní jako východisko tázání. Tím je pro mne aspekt komponentní; otázka z jakých komponentů se daný systém skládá. Teprve potom může následovat otázka jaké strukturální vazby mezi sebou tyto komponenty navazují.“⁷⁴ Toto Císařovo vymezení se má zásadní metodologický dopad: Etlík totiž na příkladu myšlení J. Císaře dokazuje nedostatečnost určitého přístupu, Císař však reálně není zástupcem tohoto přístupu.

Císař ovšem uznává, že pracuje se “zichovským slovníkem“ a proto také přiznává své pochybení: „...dopouštím (se) tohoto teoretického “protizichovského“ omylu, že se

⁶⁹ Pavis, str.92

⁷⁰ Císař, Jan: *Abychom mohli sdělovat, musíme nejdřív sdílet*, Divadelní revue, 10, 1999, č. 3.

⁷¹ Tamtéž, s. 85.

⁷² Procházka, Miroslav: *Předpoklady sémiologického výzkumu divadla*. In.: *Znaky dramatu a divadla*. Praha: 1988

⁷³ Osolsobě, Ivo: *Mnoho povyku pro sémiotiku*. Brno: 1992.

⁷⁴ Císař, Jan: cit. d., s. 85.

dobývám k **podstatě** divadelního jazyka jako systému, v němž **originál** (věc, předmět, skutečný jev) může nést rovnocenný význam a smysl jako **znaky** (modely).⁷⁵ Svůj program totiž Císař uskutečňoval užívaje „zichovskou“ terminologii, aniž by dodržoval pravidla, na nichž stála. Císař na svou obranu upozorňuje, že tato „zichovská“ teorie sice sleduje proces vznikání znaků – sémiózy, ale zapomíná na paralelně probíhající proces zanikání znaků – „desémiotizace“. Originál tedy nikdy nemůže být plně vyčerpán tím, že je chápán jako znak. A vnímání originálů, nikoliv znaků, je pro Císaře základním východiskem pro vnímání divadla. Skutečné originály začínáme vnímat jako znaky teprve v situaci: „Teprve v situaci si uvědomujeme, že originál židle hraje „jinou“ židli a originál postele „jinou“ postel. Tato „hra“, tato „zástupnost“ je možná jen proto, že nejprve existuje **skutečnost** originálu ve **skutečném** prostoru pro hru (...) Originály jednotlivých věcí, předmětů, jevů rozhodují o tom, že celku (situaci) přisuzujeme jisté „zastupující“ rysy, které bychom mohli nazvat „přirozenými znaky“, symptomy.“⁷⁶ Divák dle Císaře tedy v první řadě zakouší originály jakožto symptomy. Symptomy jsou znaky poznávané přímo, tudíž znaky, kterým se žádné divadlo nevyhne. Císař tady tím, že obrací pozornost k symptomům, které mohou být poznávány paralelně se znaky poznávanými ne-přímo, překračuje hranice, do kterých ho Etlík vsadil - záměrně totiž směřuje za hranice sémiotiky.

V této souvislosti připomíná Císař i téměř zapomenutý text Jindřicha Honzla *Objevené divadlo v lidovém divadle českém a slovenském*.⁷⁷ Honzl tam divadelní vnímání pojímá jako proces, při kterém se pozornost diváka pohybuje mezi znakem a originálem. Císař toto prostupování skutečnosti a nepravosti, toto „trvalé rozdvojení představ“, které ovšem nemá statickou povahu, považuje za ekvivalent již zmiňovaného procesu sémiózy a „desémiotizace“. Když Etlíkovi Vostrý vytýká, že: „diváci chodí taky na herce“⁷⁸, že nepozorují pouze hereckou postavu/dramatickou osobu, ale také herce samotného, pak jeho výtku patří právě do této oblasti. Proces vnímání divadla je mnohem složitější a Etlíkův názor, že veškerá česká teorie divadla se pohybuje v zajetí strukturálně-sémiotického přístupu, se v této souvislosti ukazuje jako unáhlená.

Císař si od Zicha vypůjčuje rozdělení divadla na skutečný, ale „nepravý čas“, skutečný, ale „nepravý prostor“. Skutečnost je na jevišti přítomna sama za sebe a zároveň

⁷⁵ Tamtéž, s. 84.

⁷⁶ Tamtéž, s. 86.

⁷⁷ Jedná se o recenzi na Bogatyrevovu knihu *Lidové divadlo české a slovenské*. K tomuto Honzlově textu se vrací Procházka ve studii: *Jindřich Honzl a otázky teorie divadelního znaku*. In.: *Znaky dramatu a divadla*. Praha: 1988.

⁷⁸ Vostrý, Jaroslav: cit. d., s. 81.

se stává něčím „nepravým“. Tyto pojmy hodnotí Císař jako velmi užitečné a dále s nimi pracuje – za jejich užití pak zkouší pojmenovat rovinu ontologie divadla: „Vztah skutečnosti a “neskutečnosti“ či skutečnosti a “nepravosti“ či originálu a znaku je tou základní otázkou **ontologického** rozměru divadla.“⁷⁹ Stejně jako Etlík chápe hercovu přirozenost „nesémioticky“, vnímá ontologickou rovinu divadla (a to se neprojevuje pouze u herce) jako součást každého divadelního díla. Ovšem vzhledem k tomu, že Etlík se vlastně v celém svém textu nedobral žádné „pořádné“ definice ontologického principu divadla, nýbrž spíše představil jakýsi výčet, kde se ontologie divadla projevuje, je teprve Císařem důsledněji pojmenována. Císař však užívá terminologii vycházející z jeho vlastního přístupu k divadlu jakožto „systému specifického druhu“: „Pro mne je ona v každém představení existující ontologická rovina uložena v každém materiálu, jenž vstupuje na jeviště jako originál (tedy jako skutečnost v ne-znakové podobě) a divák o ni projeví zájem. V tomto smyslu je se po mém soudu tato ontologická (materiálová) podstata divadla účastní i budování systému divadelního jazyka“⁸⁰ (podtrhl J.Ž.). Císař tak jednak ontologii divadla vnímá zřejmě v intenzivnějším měřítku než je tomu u Etlíka, a především pak ontologii divadla staví do takových souřadnic, v kterých opravdu může být „spojenou nádobou noetiky“, kdy se nestává něčím taxonomicky zcela odlišným, nýbrž odrazovým polem pro pokládání odlišných otázek. Na druhou stranu je třeba odlišit, že Etlík mluví o „ontologickém principu divadla“, zatímco Císař mluví přímo o „ontologii divadla“. Zůstává otázkou, zda se mluví o tomtéž – princip konotuje jakýsi počátek, má „předmětnější“ charakter, než je tomu u širšího pojmu „ontologie“.

Ono akcentování svébytnosti originálů, které pozorujeme u Císaře, otevírá dveře k rozšíření zájmu divadelní teorie i o performanci či výtvarnou instalaci, protože právě tam je často zcela zásadní originál, materiál, který buď probudí anebo neprobudí divákův zájem. Dle Císaře je to totiž originál, kdo je původcem sdílení. To, jaký zájem originál probudí (ať už v míře pozitivního zájmu či odporu), spoluurčuje i sílu sdílení. „Nejde jen – domnívám se – o soubytí diváků a herců v jednom prostoru, ale o “emancipaci“ originálů jako spolutvůrců zprávy, jež je **zároveň předváděna i ukazována... Sdílena i sdělována.**“⁸¹ Císař v této souvislosti kritizuje Etlíkovo uvažování v „piercovských“ kategoriích dělení znaků, které nazývá „graduálním“. Přiklání se totiž k tomu, aby paralelně byl nazírán i stupeň semiózy, a to v rozmezí binárního dělení znaků. Přístup,

⁷⁹ Císař, Jan: cit. d. s. 87.

⁸⁰ Tamtéž, s. 87.

⁸¹ Tamtéž, s. 89.

který se zaměřuje také na symptomy a jejich zásadní úlohu při vnímání divadelního díla, je přístupem, který staví sémiotiku mimo svou vytyčenou oblast⁸². Císař tedy směřuje mimo sémiotiku, k specifikům divadla, na která se sémiotika nezaměřuje. Přímé poznání je základem sdílení, základem komunikačního procesu. Sdílení Císař pojmenovává: „...jako mezní formu sdělování, sdělování bez sdělovací aktivity, sdělování bez expedienta. Sdílení je však i nezbytným předpokladem sdělování: abychom mohli sdělovat, musíme nejdřív sdílet.“⁸³ Pro Císaře je zásadní úloha původce, kterému za nastolení „umělosti“ může přisoudit podobu tvůrce. Tuto tematiku otevírá už v *Teorii herectví loutkového divadla*, kdy „ozvláštněním“ může jakýkoliv předmět učinit loutkou a dát tak také vzniku jevištní postavě. Jeho dlouhodobá snaha jevištní subsystém naplňovat aktivním, tvůrčím jednáním, má značně hermeneutický ráz a rozhodně ho vyčleňuje z vyložené strukturálně-sémiotické linie myšlení o divadle.

Císař za konstituční moment divadla považuje situaci, neboť: „...situací se rodí divadelní funkce – tedy vlastnost, která by se dala nazvat divadelností.“⁸⁴ Předpokladem pro vznik systému divadelního jazyka je mu „pohyb hereckého komponentu“, jež je „základní transformační kategorií divadla“. Etlík dle Císaře přesouvá problematiku ontologie divadla do sféry komunikačního subsystému. Sem tedy patří výtka mnohých dalších polemiků s Etlíkem, kteří říkají, že byť je tolik novátorský, často se až ortodoxně drží strukturálně-sémiotického slovníku. Bylo by pak logické, že užívání specifického slovníku Etlíka opravdu ponechá na poli, kterému je slovník vyčleněn, tedy na úrovni komunikace. A zabývat se ontologií divadla přece znamená jít až za hranice komunikace. Pokud se Císař naopak dokáže lépe (a širěji) chopit definice ontologie divadla, pak mj. proto, že na systém divadelního jazyka pohlíží: „...v jeho materiálové podstatě jako nutného předpokladu... této komunikace.“ (Císař, 91) Císař je přesvědčen, že: „...sdílení a sdělování jsou uloženy v samotném materiálu divadla, jenž... je onou ontologickou podstatou.“⁸⁵ Etlíkova metodologická stanoviska jsou bohužel natolik nejasná, že je krajně obtížné rozhodnout, zda vůbec má ambici překročit komunikační sféru.

Otázkou může zůstat, zda Císař tím, jak rozvíjí svůj program, se opravdu vydává směrem, který naznačil Etlík. Byl by Etlík ochoten směřovat ontologii do materiálu divadla? Například auretičnost či společné zakoušení prostoru jsou vlastnosti divadelnímu

⁸² Např. Osolsobě se chápe sémiotiky: „...jako vědy o nástrojích a technikách nepřímého a zprostředkovaného poznání, tj. o nástrojích a technikách náhrady poznání přímého.“ (Osolsobě: cit. d., s. 8.)

⁸³ Císař, Jan: cit. d., s. 90.

⁸⁴ Císař, 91

⁸⁵ Císař, 92

dílu emergenční – Císařovo široké pojetí materiálu divadla však zřejmě tyto vlastnosti z dané oblasti nevyklučuje. Otázkou stejně tak musí zůstat Císařovo pohrdání rozlišováním mezi hereckou postavou a hercem jako tím, který označuje. V této své studii totiž přiznává, že originál, který značí, aniž by označoval, takto specifikuje záměrně – řádné argumenty však na svou obranu dosud nepodává a v tomto smyslu své záměry domýšlí teprve v dalších studiích.

VI. Poznámky Jana Hyvnara k dané problematice

Další kapitolu začínám v pořadí pátým polemickým ohlasem, který vyšel až v Divadelní revue I /2000 a sice proto, že lépe zapadá do kontextu celostních úvah na toto téma. Oproti tomu ohlas Vladimíra Justa je spíše krátkým referátem či recenzí na Etlíkovu studii, a článek Lenky Jungmannové otevírá problematiku zcela odlišným způsobem – namísto tematiky estetické se snaží otevřít problematiku etickou a zbylé polemiky, do kterých se zapojuje jak Etlík, tak Petr Pavlovský, se nesou spíše v osobní rovině.

Jan Hyvnar je teatrolog s výrazným filozofickým záběrem, což mu umožňuje na danou problematiku pohlížet s nadhledem. Zároveň, pro svůj dlouhodobý zájem o herectví či antropologii, je mu Etlíkův text programově blízký. Etlíkovo rozlišení na noetický a ontologický princip bere za své, přičemž přístup ke každému z nich odlišuje na základě položených otázek: teoretik se bude ptát **jak** „zážitek“ funguje, a bude se ptát **odkud** pochází. Otázka po „jak“ je otázkou po noetice, otázka po „odkud“ je otázkou odkud je fundován, je to otázka po ontologii.

Otázku po ontologii divadla Hyvnar vnímá v širším kontextu současné (především polské) teatrologie, jakožto snahu o průnik do „mikrosvěta divadelní události“. Taková snaha nemůže stavět na systému obecně přijatých axiomů – naopak je to úroveň, na níž se obecně stanovené metodologie hroutí, hroutí se jeden „výhradní“ koncept jak na věci nahlížet, otevírá se celá řada možných přístupů, které se můžou pohybovat na hranici s čistou (až básnicky formulovanou) subjektivitou. Kritika (a teorie) se tak pohybuje na rozmezí mezi plně „tvůrčí“ disciplínou a zároveň je omezována tím, že nemůže „...událost přiblížit poznáváním kontextu nebo „prostředí“, v jehož rámci se hra-divadelní událost děje a v němž se teprve formuje výpověď (...) na toto prostředí se nedá vytvořit předem nějaký teoretický model nebo přístup.“⁸⁶

Hyvnar, povzbuzený Etlíkem, apeluje na to, abychom zakoušení divadla přestali pouze realizovat a vyjadřovat, ale přímo hledali jeho místo a podoby v teorii divadla. V této souvislosti upozorňuje na formalizovaný jazyk sémiologie, od níž se prý dozvěděl „...**jak** to v divadle funguje, ale o smyslu divadla tu nebyla ani zmínka.“⁸⁷ Na příkladu s „fregovským trojúhelníkem“ ukazuje, že sémiologie je orientována na **význam**, zatímco

⁸⁶ Hyvnar, Jan: *Pohled do ontologického stínu naší divadelní teorie (ad: J. Etlík: Divadlo jako zakoušení)*, Divadelní revue, 11, č.1, s.55.

⁸⁷ Tamtéž, s. 55.

disciplíny jako je antropologie, sociologie anebo hermeneutika se tážou po **smyslu**. Jakousi ontologickou podmínkou toho, že smysl je k nalezení, je přítomnost živého člověka – „persony“ – v určitém slova smyslu třeba lidské tváře, jako ručitele za smysl. Tato „persona“ se nám podobá, má výraz, který zrcadlí i naši přítomnost teď a tady: „Mně i herci je vlastní lidská persona, která umožňuje překročit distanci mezi jevištěm a hledištěm, vést dialog, být „zde“ i „tam“.“⁸⁸ Hyvnar sémiologickému jazyku vytyká jeho „formalizaci“, která je dle jeho názoru primární příčinou sporů o to, zda je na jevišti postava herecká, jevištní, divadelní. Sémiologie je semenišťem fikcí, u nichž se ztrácí fundamentální a skutečná přítomnost a celostnost živé bytosti. Dle Hyvnara je zcela přirozené, že na počátku vnímání divadelního tvaru vidíme nejprve živého herce, a pak ho teprve začínáme vnímat na úrovni znakových struktur. Zdůrazňuje přitom, že ono přítomné lidské tělo je nositelem paměti, osobnosti, kulturní či sociální role, tedy jakýchsi antropologických konstant.

V této souvislosti Hyvnar připomíná termín endomorfie, který používá polský sémiotik Pohrebski.⁸⁹ Jedná se o zvláštní případ modelování, kde se ruší hranice mezi obrazem a protiobrazem. Obraz vychází z protiobrazu, je jeho ztělesňováním, „tvoří model-stopu jako svědectví nějaké subjektivní reality.“⁹⁰ Hyvnar na příkladu kouře na scéně pak dokazuje, že oheň není na scéně „nepřítomný“, nýbrž že je „na zadní straně“ kouře empiricky přítomný. Přestaneme-li pomýšlet na jeho „účelnost“, pak se nám vyjeví jeho „virtuální existence“ s celou svou historií, kterou oheň evokuje. Analýza endomorfie mj. slouží Hyvnarovi k zde zatím nerozpracované kritice myšlenek Ivo Osolsobě.

Zadní strana věcí, jejich „tajemství, které dráždí“, může značným způsobem iniciovat diváckou tvořivost. Je jakýmsi protipólem sterilní doslovnosti určitého typu divadla. Zároveň je přítomna ve své nejzákladnější obnaženosti, jako je tomu v případě „ready-mades“, které Hyvnar také připomíná. Věci i herci jsou na jevišti přítomni ještě před procesem semiózy – což je i argument, který Hyvnar staví na obranu Císařova „originálu, který označuje sám sebe“. Hyvnar upozorňuje Etlíka, že by této tématice měl věnovat pozornost, chce-li se věnovat bez-znakovosti divadla.

„Personalizace“ loutky, kterou ve svém naivním pojetí loutkového divadla provádí Zich, je pro Hyvnara i dalším zajímavým důkazem toho, že věci si chtějí zachovat své tajemství. Hyvnar Zicha do určité míry bere pod ochranu, protože funkční pojetí loutky,

⁸⁸ Tamtéž, s. 56.

⁸⁹ viz Porebski, M.: *Ikonosfera*. Warszawa: 1978.

⁹⁰ Hyvnar, Jan: cit. d., s. 56.

„formalizování jazyka teorie“ je pro něj nebezpečným, a možná i zbytečným pokusem stírat hranici mezi živým a mrtvým „materiálem“. Etlíkovo dělení divadla na figurativní a nefigurativní, které platí až na úrovni významu, je povážlivé právě pro stírání hranice mezi člověkem a „motýlem na drátu“.

Hyvnar hořekuje nad zavržením mimetického principu divadla, který stojí především na tom, že akci na jevišti provádí bytosti, které jsou lidmi, stejně jako my. V kontextu celé polemiky pak upozorňuje, že o tento „ontologický přístup“ se pokouší nejen Jan Císař, ale také Jaroslav Vostrý, jehož hermeneutická analýza chování vévodkyně v románu Kartouza parmská, kterou provádí v knize *O hercích a herectví* je právě tímto směrem zaměřena.

Jeho originálním přínosem do celé problematiky je mj. i otevření „tématu první osoby“, které v současném vědeckém světě značně rezonuje. Těžištěm této tematiky je především pole filozofie vědomí, která je pěstována především mezi analytickými a postanalytickými filozofy.⁹¹ Na tomto poli se objevuje zásadní otázka lidského vědomí – jeho charakteru, jeho empirické existenci a ontologické nobilitě. Jak jsem již naznačoval v první kapitole, filozofie vědomí je inspirativním polem i pro teatrologii – právě v této oblasti je tolik frekventovaný pojem „emergence“ jako kvality, která se nově „vynořuje“.

Hraniční rozmezí, na kterém se ontologický přístup k divadlu nachází, tedy rozmezí mezi čirou subjektivitou a inter-disciplinarností, která jde za hranice sémiotiky, je polem klíčovým pro sebe-definici subjektu. V tomto kontextu pak můžou výhrady směřované Etlíkovi, napadající jeho motivace určované především potřebou sebe-definice (jako dramaturga Studia Ypsilon, jako pedagoga KALD DAMU) jako zcela zbytečné.

⁹¹ Viz Petrů, Marek: *Možnosti transgrese*. Praha: 2005, Peregrin, Jaroslav: *Kapitoly z analytické filozofie*. Praha: 2005. Dennett, Daniel C.: *Druhy myslí*. Praha: 2004.

VII. Dva recenzní ohlasy na Etlíkovu studii

Etlíkově studii se dostalo také dvou krátkých, spíše recenzních příspěvků. Jejich autory jsou Vladimír Just a Zdeněk Hořínek. Ani jeden z nich se nepouští do hlubokých analýz, ale spíše pozitivně hodnotí odvahu, s jakou se Etlík pouští na nezorané pole divadelní teorie.

A/ Vladimír Just: Podotknutí k Etlíkovu „Divadlu jako zakoušení“⁹²

Vladimír Just svůj článek otevírá velmi pochvalným prohlášením na Etlíkovu adresu: „Etlíkovu studii považuji za text přelomový, srovnatelný s nejlepšími studii klasiků českého teoretického myšlení o divadle.“⁹³ V této souvislosti upozorňuje na nezbytnost reflektování onoho „vpádu ontologie do divadla“. Velmi si váží postřehů a řady nashromážděných citací, které se kriticky vyrovnávají s strukturálně-sémiotickým přístupem k divadlu. Mnohé Etlíkovy výpady proti Zichovi považuje za neoprávněné a unáhlené a stejně tak zpochybňuje Etlíkovy novotvary „prostor pro hraní“ a „prostor pro vnímání“, protože si dle jeho názoru s pojmy jeviště a hlediště vystačíme i nadále. Jeviště i hlediště tu totiž byly ještě před klasickým kukátkovým hracím prostorem.

Justova zásadní výtku vůči Etlíkovi je jediná, a sice, že Etlík „skončil tam, kde měl začít.“ Dvě třetiny textu věnoval kritice jednoho přístupu k divadlu, ale onen „ontologicky zaměřený“ pořádně nenadefinoval, natož aby jeho možnosti ukázal a rozvinul.

B / Zdeněk Hořínek: Od noetiky k ontologii divadla⁹⁴

Hořínkova recenze byla otištěna v časopise Loutkář. Zde je ceněna kritika zichovských pojmů jako podnětná, Hořínek sám stojí o větší zájem co do interakčnosti jednotlivých komponentů divadla. Dle Hořínka je „hra vždy souhrou, kde postavu nehraje pouze její představitel, ale prostřednictvím vztahů i ostatní hráči.“⁹⁵ To pak neznamená jen to, že hráči hrají hru, ale také že hra hraje s nimi. Duch hry je tedy k herci transcendentní, a to ať už se jedná o divadlo improvizované, hru „uspořádanou“ režisérem, či třeba hru, k jejímuž provedení je poskytnut nějaký návod (text, pretext).

Hořínek si je vědom omezenosti zichovské terminologie na vztah umělý Gestalt -

⁹² Just, Vladimír: *Podotknutí k Etlíkovu „Divadlu jako zakoušení“*. Divadelní revue, 10, 1999, č.3.

⁹³ Just, Vladimír: cit. d.: s. 93.

⁹⁴ Hořínek, Zdeněk: *Od noetiky k ontologii divadla*. Loutkář, 7, 1999, č. 3., s. 120.

⁹⁵ Tamtéž, s. 120.

hledišťe, proto je sám pro „opouštění“ tohoto slovníku. Etlíkovi přitakává v tom, že znakovou funkci může mít i sám herec, jehož prostřednictvím se do hry dostává nezáměrné. Touto cestou si Etlík otevírá dveře ke své další práci, kde bude dále prozkoumávat pole ontologie.

Co se týče znakové povahy herce, je zde Hořínek pro rozlišování tzv. dvojí interpretace: „První interpretace – tvůrčí – spěje k tvorbě divadelního znaku, který jako každý znak skrze označující míří k označovanému, druhá interpretace – vnímatelská – pak interpretuje divadelní znak. Rozdělovat divadelní znak tím, že označující přidělíme divadelním tvůrcům a označované vnímatelům, mi připadne nepřijatelné.“⁹⁶

Pozitivně laděná Hořínkova recenze textu je prací kolegy, který rozhodně dlouhodobě celou problematiku konzultovat s Etlíkem. Proto je logické, že zde nedochází k názorovým neshodám – bylo by cenné setkat se s rozsáhlejším Hořínkovým textem zaměřeným výslovně na tuto tematiku. Takto podal pouze stručnou referenci, v níž vypíchnul tematiku loutkového divadla, jež je v Etlíkově práci bohatě rozebírána, a která čtenáře časopisu *Loutkář* zajímá především.

⁹⁶ Tamtéž, s. 120.

VIII. Tvrdá kritika ze strany Lenky Jungmannové

Další část polemiky se vine více méně v rovině osobní. Byť jsou zde stále aktuální i teoretické otázky, těžištěm polemik se stává problematika „vědecké etiky“. Je ovšem otázkou, zda je tato rovina vůbec otevírána oprávněně – problém spočívá v tom, že často tam, kde by měl být jiný autor parafrázován či citován, tomu tak není. Jde především o Etlíkovu studii, ale se stejnými problémy se potýká i řada ostatních a mj. i Lenka Jungmannová, která na toto téma upozorňuje jako první. Jungmannová však v problematice „vědecké etiky“ na Etlíka útočí s neobyčejnou zarputilostí, jak ukáží v druhé části této kapitoly.

Tón Lenky Jungmannové je od začátku velmi ostrý a osobní. O Etlíkovi prohlašuje, že se divadelní teorii věnuje z „utilitárních důvodů“⁹⁷, že si stanovuje příliš velký cíl, a že jeho text je celkově průměrný. Polemizuje tak přímo mj. s názorem Vladimíra Justa uvedeným v předešlé kapitole.

Jungmannová se vyjadřuje i k části proběhnuvší diskuze a říká, že „...reakce na Etlíkovu studii mají leccos společného s odbornými posudky. V běžném akademickém systému je ovšem nemožné, aby se odborník, který má vypracovat posudky, k práci vyjadřoval ještě jinde či jinak.“⁹⁸ V této souvislosti jí šéfredaktor Divadelní revue, Vladimír Just, odpovídá krátkou notickou, v níž jednak upozorňuje, že texty jsou otiskovány jako důkazy podnětnosti Etlíkovy studie, a dále Jungmannové odpovídá, že: „Texty J.Císaře, J.Vostrého a V.Justa nejsou totožné s habilitačními posudky, byly psány (popř. značně upravovány) pro potřeby DR.“⁹⁹ Přestože příkrý, ostrý tón L. Jungmannové je od počátku čitelně „utilitární“ a je evidentní, že Etlíkovu studii chce zkritizovat za každou cenu, podívejme se nejprve na její připomínky sahající do oblastí estetiky a metodologie.

A / Problémy estetické

Etlík ve svém textu namísto odlišování jeviště a hlediště zavádí nové pojmy „prostor pro hru“ a „prostor pro vnímání“. Jak už ukázal Just, jeví se toto novátorství jako zbytečné

⁹⁷ Jungmannová, Lenka: *Teorie jako zakoušení aneb Zač je na DAMU docentura*. Divadelní revue, 10, 1999, č. 4, s.55

⁹⁸ Tamtéž, s.56.

⁹⁹ Just, Vladimír: *Poznámka šéfredaktora*. Divadelní revue, 10, 1999, č. 4, s.60.

a poněkud přitažené za vlasy. Jungmannová toto přejmenování taktéž zpochybňuje¹⁰⁰, ovšem Etlíkovi dále vyčítá ještě jeden rozměr – a sice, když už zavádí nové pojmy, měl by je v dalším textu užívat, sebou formulovaný slovník dodržovat.

Dle Jungmannové to není jediný případ, kdy Etlík nepostupuje dle svých záměrů, sebou nastolených pravidel. Etlík údajně zůstává výhradně, krom závěrečné části textu, u dichotomie dílo-jeho příjemce¹⁰¹. Opomíjí tím akcent na „předesílanou účast konzumenta-diváka v prostoru divadelního díla“¹⁰². Dle Jungmannové se pro nedůslednost v naplňování svého programu dostává do potíží i při operování s termínem herecká postava. V této souvislosti mu Jungmannová navrhuje termín postava divadelní, což je jakýsi kompilát termínu herecká postava a dramatická osoba. Divadelní postava je termín, který bere v úvahu jak hercem vytvářené, tak divákem vnímané. To totiž dle jejího názoru Etlík není schopen uchopit a pojmenovat – kdyby se mu tak podařilo, musel by prý dojít k tomu, že „...divadlo jakožto umělecký druh vlastně neexistuje (materiálem divadla není respektive nemusí být hercovo tělo ani hlas, divadlo vlastní specifický materiál vyjadřovacích prostředků nemá), že divadlo je spíše než druhem bytostným reprezentantem určité geneze a zároveň funkce umění, a to v současnosti funkce natolik evidentní, že už o ní píše v uměnovědě kdekdo.“¹⁰³ Prohlašuje-li Jungmannová, že divadlo nemá svůj vlastní materiál, dostává se dle mého názoru na velmi vrtkavou půdu. Copak není tímto materiálem přinejmenším situace?

Pro matení pojmů Etlíka kritizuje i při používání termínu jevištní postava. Dle jejího názoru je totiž herecká postava obecnější termín, jevištní postava může být jen její součástí. V této souvislosti navrhuje termín „postavy loutkoherecké“. Etlík i Císař se dle jejího názoru dopouští omylu, když na stejnou úroveň staví hereckou postavu s postavou jevištní. Osobně se však domnívám, že Císař přece zavádí jevištní postavu, aby postihl specifický vztah mezi hercem a loutkou. Termín „postava loutkoherecká“ konotuje loutko-**herce**, tedy toho, kdo právě hraje s loutkou. Ovšem krajní možností jevištní postavy je

¹⁰⁰ Ovšem zpochybňování ze strany Lenky Jungmannové vede až ad absurdum. Místo, aby terminologickou dvojici odmítla za zbytečnou, protože ji plnohodnotně nahrazuje dvojice jeviště / hlediště, snaží se argumentovat jiným způsobem. Etlíkovi vytýká, že ve chvíli, kdy bude hra probíhat i mimo základní „prostor pro hru“, přímo před divákem, nezůstane nikde žádný „prostor pro vnímání“. Samozřejmě, že v případě, že by všichni diváci byli aktéry a nezůstal by tak nikde jediný divák, který by zároveň nebyl aktérem, nejednalo by se zřejmě už o divadlo. Ovšem argumentovat takto v neprospěch rozlišování pojmů v podstatě ekvivalentních dvojici hlediště / jeviště, zaváděných jen pro „údadnou terminologickou znečištěnost“ je krajně zavádějící.

¹⁰¹ Což je ovšem poměrně logické, protože až do těchto pasáží intenzivně zkoumá právě Zichovy pojmy.

¹⁰² Jungmannová, Lenka: cit. d., s. 56.

¹⁰³ Tamtéž, s. 56.

přece ta poloha, kdy v iluzivním loutkovém divadle vidíme pouze loutku. Jevištní postavou je herec a loutka ve své jedinečné specifčnosti dohromady, termín „postava loutkoherecká“ vztahuje pozornost spíše na animátora loutky.

Jungmannová nesouhlasí ani s Etlíkovým zacházením s pojmem loutka. Není ochotná připustit, že lidské tělo by se mohlo stát loutkou. Dokonce Etlíka obviňuje z toho, že se sám zamotává mezi tím, že herec loutku hraje a herec loutkou je. K této problematice se Etlík sám vrací v polemice s Jungmannovou, když jí vysvětluje její neporozumění a na příkladech z praxe ukazuje, že možné jsou obě varianty, přičemž obě ve své koncepci odlišuje.¹⁰⁴

Dle Jungmannové je zbytečné rozlišovat mezi hereckou (divadelní) a jevištní postavou, protože „v rovině fungování pak prakticky žádný rozdíl mezi loutkou a hercem není“.¹⁰⁵ Je škoda, že sama v určitých momentech přestává argumentovat, anebo prostě opomene připomenout z čeho v tu chvíli vychází, aby si čtenář mohl problematiku dohledat. Závažnější problém ovšem nastává, když se snaží řadu dalších pasáží Etlíkova textu rozdrtit neférovými prostředky – když kritizuje věty vytržené z kontextu. Není divu, že Etlík zpětně Jungmannové odpovídá, přičemž reaguje především na užití „neférové“ prostředky. Ze strany Jungmannové by stačilo upozornit na Etlíkovo nenadefinování řady termínů, s kterými pracuje. Aby ovšem kritizovala text, jemuž se ani nesnaží porozumět, je zbytečné.

B / Problémy etické

Dosud zmiňované výtky Jungmannová označuje jako výhrady „estetické“ a ty jí slouží k tomu, aby dokázala „průměrnost“ Etlíkovy studie. V další části své práce však otevírá ještě závažnější problematiku, a sice oblast „vědecké etiky“. Zde jsou její výtky k Etlíkovi v zásadě dvě.

Tou první je údajné „vykradení“ příkladu Petra Pavlovského, při definování pojmu loutky. Při zkoumání toho, zda loutka vždy musí či nemusí odkazovat k subjektu, používá Etlík stejný příklad (a jeho interpretaci) s „motýlkem na drátě“ s kterým pracuje i Pavlovský ve své definici v DR 4/98. V této souvislosti Etlík ve své odezvě na článek Jungmannové Pavlovského vyzývá, aby sám věci uvedl na pravou míru.¹⁰⁶ Pavlovský pak

¹⁰⁴ Viz. Etlík, Jaroslav: *Čarovala ryba, aby byla chyba* (ad: *L.Jungmannová: Teorie jako zakoušení*). Divadelní revue, 11, 2000, č. 1, s. 59.

¹⁰⁵ Jungmannová, Lenka: cit. d., s. 57.

¹⁰⁶ Etlík, Jaroslav: *Čarovala ryba, aby byla chyba* (ad: *L.Jungmannová: Teorie jako zakoušení*). Divadelní revue, 11, 2000, č. 1, s. 60.

ve své odpovědi píše, že „posun k širšímu pojetí loutky (...) učinil jsem, pravda, mj. I na základě jedné starší telefonické debaty s J.Etlíkem.“¹⁰⁷ Pavlovský upozorňuje Etlíka i Jungmannovou, že toto své pojetí loutky však prvně neuveřejnil na stránkách DR 4/98, ale již půl roku předtím v časopise *Loutkář*, kde své slovníkové heslo dával k diskuzi odborné veřejnosti. Pavlovský v této souvislosti problematiku posouvá do absurdní roviny: neznalost pramenů (tedy že zmiňované heslo v časopise *Loutkář* neznali) není chybou v případě Jungmannové, ale pouze v případě Etlíka, který jakožto pedagog KALD DAMU má mít o dění v časopise *Loutkář* přehled. Etlík debatu uzavírá v posledním textu celé polemiky¹⁰⁸, kde glosuje, že je rád za Pavlovského konstatování, že na dané téma s Pavlovským diskutovali. Z podtextu jeho slov vysvítá, že je toho názoru, že s příkladem „motýlka na drátě“ přišel sám, což údajně může potvrdit i pedagogická praxe, během níž příklad dlouhá léta užívá. Pavlovskému přitakává v tom, že „ve vědě platí pouze to, co je opublikováno.“¹⁰⁹ Mnohem zásadnější mu ovšem přijde Pavlovského podivné chování – Pavlovský údajně s Jungmannovou konzultoval její článek, ale na to, že se „nejedná o krádež“ ji jaksi pozapomněl upozornit. Byť se zde jedná čistě o osobní spory, které už naštěstí na stránkách *Divadelní revue* neměly pokračování, je důležité celou záležitost zmínit.¹¹⁰

Druhou „etickou“ výtkou Jungmannové vůči Etlíkovi je to, že neodkazuje na její studie, když pracuje s termínem „hráč“. Jungmannová se domnívá, že mezi českými teoretiky divadla s tímto termínem pracuje jako jediná. Etlíkovo rozlišení na ontologické a noetické divadlo zpochybňuje¹¹¹ a zároveň ho interpretuje především v tom smyslu, že jeden typ se vyznačuje „hraním pro diváka“ a druhý z nich akcentuje „hru s divákem“. Etlíka pak obviňuje z toho, že nejen, že na její studie neodkazuje, ale dokonce je vykrádá, protože se domnívá, že „...jeho tzv. **noetické divadlo** je skoro totožné s tím, čemu já říkám **divadlo dramaturgické** a jeho **divadlo ontologické** zase s tím, co nazývám **divadlem hráčů**.“¹¹²

Tak závažné obvinění si samozřejmě žádá hlubší analýzu. Nejprve se podívejme, jak

¹⁰⁷ Pavlovský, Petr: *Motýli na drátě (ad: J. Etlík: Divadlo jako zakoušení)*, 11, 2000, č.2, s.81.

¹⁰⁸ Etlík, Jaroslav: *O kolegiální etice a naposledy o motýlích*, *Divadelní revue*, 11, 2000, č. 2, s. 82.

¹⁰⁹ Tamtéž, s. 82.

¹¹⁰ Své pokračování, kterou lze číst právě i jako „osobně motivovanou“, celá polemika v malém měla. Etlík a Zdeněk Hořínek se totiž pustil do zpochybnování relevance článku Lenky Jungmannové „Mýtus o třech jednotách aneb Hledání pachatele“ otištěném v DR 2001/3.

¹¹¹ Etlík totiž při charakterizaci noetiky divadla vypichuje přenos informací, který je zásadnější, než rovina sdílení. Jungmannová tuto charakteristiku „noetického divadla“ zpochybňuje, neboť „v dnešní teorii komunikace lze jako informaci chápat téměř cokoliv.“ (Jungmannová, Lenka: cit. d., s.60.)

¹¹² Jungmannová, Lenka: cit. d., s. 60.

se k problematice staví přímo Etlík. Co do termínu hráč se oprávněně brání, že Jungmannová nepřichází s termínem novým, nýbrž pojmem užívaným např. H. G. Gadamerem nebo I. Vyskočilem. Její pojetí termínu hráč je značně formováno derridovským diskursem, s kterým Etlík nepolemizuje, ale zároveň nemá pocit, že by zde nezbytně musel na Jungmannovou poukazovat. Navíc by v souvislosti s „hráčskou“ tematikou bylo vhodné upřesnit, zda se jedná o „ontologické“ či „strukturní“ pojetí hry.

Etlík ve své studii mluví o ontologickém a noetickém principu, ale „...pojmy ontologické a noetické divadlo (...) nikde neužívám.“¹¹³ Proti Jungmannové se brání tím, že jeho záměrem je hledat „za hrou a vedle hry (...) hledám cosi, co existuje za Osolsoběho “ostenzí“, co bytuje kolem ní, vedle ní, a snad také – odvážím-li se to tak říci – nad ní.“¹¹⁴ Rozlišení na divadlo dramaturgické a divadlo hráčů neužívá, protože mu nevyhovuje. Mimo to pojetí dramaturgického divadla v podání Jungmannové kritizuje pro omezení dramaturgie na práci s literárním textem.

Jungmannová s ontologií divadla skutečně pracuje – soustředí se ovšem na uspořádání, zosnování inscenace, které není pouhou realizací textu. Ontologie inscenace pak pro ni znamená akcent na to, že celkový smysl inscenace není předem určen, ale „...utváří (se) teprve při představení, ve hře herců, v jejich kontaktu s divákem.“¹¹⁵ Ve svém rozlišení na divadlo dramaturgické a divadlo hráčů se pak zabývá především fenoménem hry. Krom Derridy se zde často odkazuje i na Gadamera, a upozorňuje, že „hra (se) stává hrou teprve tehdy, je-li jí hráč vážně zaujat.“¹¹⁶ Toto pojetí hry se blíží pojetí Manfreda Braunecka, který se vážností a nevážností hry taktéž zabývá a to i za hranicemi divadla. Podobně jako Jungmannová, se zabývá i možnostmi, které hra divákovi poskytuje: „...příležitost představitosti, fantazii i snění – vytváří možnosti k (sebe)inscenování člověka, resp. jeho identity.“¹¹⁷ Pohled do *Antologie současné německé divadelní teorie* nám zde slouží i k tomu, abychom poukázali na názorovou rozmanitost v současné německé teorii – jde především o to, že tamní teorie je plná řady rozmanitých proudů (viz Roubalův úvod), kdy odlišné metodologické přístupy sice mohou evokovat pocit, že se mluví o tomtéž jiným jazykem, na druhou stranu je ovšem jasné, že je vždy nahlížen jiný aspekt zkoumaného. Menší diverzita současné české divadelní teorie může způsobit i tak zbytečné názorové potyčky, kdy už jen snaha o „novátorský“ náhled na fenomén divadlo znamená konflikt, v

¹¹³ Etlík, Jaroslav: *Čarovala ryba, aby byla chyba (ad: L.Jungmannová: Teorie jako zakoušení)*, Divadelní revue 11, 2000, č. 1, s. 61.

¹¹⁴ Tamtéž, s. 61.

¹¹⁵ Jungmannová, Lenka: *Divadlo pro hráče*. Svět a divadlo, 6, 1995, č.1, s. 59.

¹¹⁶ Tamtéž, s. 58.

¹¹⁷ Roubal, Jan: cit. d., s. VI.

kterém někdo vystoupí s tím, že vše již řekl dříve sám.

Domnívám se, že například interdisciplinární výzkum probíhající ve větších pracovních skupinách by znamenal posun v těchto problémech.

IX. Několik „vysvětlujících“ poznámek Petra Pavlovského

Petr Pavlovský do celé diskuze již nevnáší moc nového. Jeho příspěvky lze hodnotit velmi pozitivně pro maximální úhlednost, o kterou se pokouší, při až fetišistickém dodržování taxonomie. Ve chvíli, kdy se čtenář již spíše ztrácí v jednotlivých polemikách, přichází Pavlovský se snahou o maximální rozčlenění celé problematiky do očíslovaných odstavců.

Pavlovský se jednak věnuje již zmiňovanému metodologickému pochybení týkajícího se definice loutky. V této souvislosti bych ještě uvedl Pavlovského názor na jejich rozdílné chápání loutky: „Lišíme se pouze chápáním významu slova bytost v češtině. J.E. Je vztahuje pouze k člověku a antropomorfizovaným entitám, zatímco já je vztahuji i na všechny živočichy.“¹¹⁸ Zajímavé je, že Pavlovský zde nemá ambici prosazovat jedno nebo druhé pojetí jako lepší – jako bychom se ocitali na poli, kde teoretické odlišení je pouze věcí názoru a objektivní (definitivní) rozsouzení celé záležitosti není možné. Co do definice loutky pak Pavlovský pochybuje nad tím, zda je vůbec třeba zavádět pojmy jevištní postava, dramatická osoba, atd. - z hlediska teorie definice takový postup považuje za kontraproduktivní.

Etlíkovi je Pavlovským vyčítáno i zavádění pojmů figurativní a nefigurativní divadlo. A to nejen proto, že Etlík tyto termíny pořádně nedefinuje a k tomu, že toto novum v české divadelní teorii pochází od něj se přihlásí až v polemice s Jungmannovou.¹¹⁹ Pavlovskému vadí především zavádění této dvojice pojmů v českém prostředí proto, že jsou údajně „...běžné v české teorii a kritice výtvarných umění. Tam začala být užívána v souvislosti s popisem znaků-obrazů“¹²⁰ To znamená, že vžitý je ten názor, že o tom, zda se jedná o figurativní nebo nefigurativní obraz rozhoduje již podoba znaku, nikoli až úroveň významu - jak je tomu u Etlíka. Pavlovský upozorňuje, že jako figurativní používá ten typ loutky, který už jako výtvarný artefakt vypadá jako člověk či zvíře – a takovou loutku pak výstižně nazývá „panákem“. Pojem „figurativní divadlo“ dle Pavlovského znamená v podstatě

¹¹⁸ Pavlovský, Petr: *Motýli na drátě* (ad: J. Etlík: *Divadlo jako zakoušení*), 11, 2000, č.2, s.81.

¹¹⁹ Srv. Etlík, Jaroslav: *Čarovala ryba, aby byla chyba* (ad: L.Jungmannová: *Teorie jako zakoušení*).

Divadelní revue, 11, 2000, č. 1, s. 61.

¹²⁰ Pavlovský, Petr: cit. d., s. 82.

totéž, co Zichovo „dramatické umění“.

X. Závěr

Domnívám se, že můj pokus zmapovat diskusi, kterou studie Jaroslava Etlíka vyprovkovala, jednoznačně ukazuje na celou řadu nedorozumění, které v rámci ní vznikly. Tato nedorozumění, v krajních případech i osobní obviňování, pak zabraňovala tvůrčímu rozvíjení myšlenek, které Etlík přinesl na pole současné teatrologie.

Opravdu důslednému rozvíjení Etlíkových myšlenek se věnoval především Jan Císař. Byť se poměrně pozitivního přijetí Etlíkovým myšlenkám dostalo i od dalších teatrologů (Jana Hyvnara, Zdeňka Hořínka, Vladimíra Justa), nesetkali jsme se v těchto případech s výraznými pokusy Etlíkův apel (směřující k zájmu o ontologický princip divadla) rozpracovat. Vývoj na poli české teatrologie v dalších letech však toto mé stanovisko snad mírně pozmění.

Výraznou slabinou Etlíkovy studie je její nedotaženost v navrženém programu, nedůslednost při definování nových pojmů a nedbalost při práci s poznámkovým aparátem. Tyto chyby pak byly značným impulzem pro odmítnutí studie Lenkou Jungmannovou, a stejně tak pro ne zcela jasné pochopení v případě Jaroslava Vostrého.

V „Nulté kapitole“ své bakalářské práce jsem se pokusil vyjmenovat některá progresivní témata současné německé divadelní teorie. Domnívám se, že nyní by již mohla být zřejmější celá řada paralel mezi současnou německou teorií a otázkami, které se vynořily v rámci analyzované polemiky. Především pak zájem o různé koncepty hry, ontologii divadla, nové podněty v případě sémiotiky divadla a bohatý slovník popisující tzv. „postdramatické divadlo“, by mohly zajímavě obohatit pole současné české divadelní vědy. Jsem si vědom, že jsem se při svém exkurzu do současné německé teatrologie věnoval pouze velmi úzkému spektru tamního myšlení, ale snad jsem i přesto vyjmenoval řadu inspirativních cest.

XI. Seznam citované a použité literatury

A / Citovaná literatura

- CÍSAŘ, Jan: *Abychom mohli sdělovat, musíme nejdřív sdílet*, Divadelní revue, 1999, 10, č.3., s. 83-93.
- CÍSAŘ, Jan: *Teorie herectví loutkového divadla*. Praha: 1985.
- ETLÍK, Jaroslav: *Čarovala ryba, aby byla chyba (ad: L.Jungmannová: Teorie jako zakoušení)*. Divadelní revue, 11, 2000, č. 1., s. 58-61.
- ETLÍK, Jaroslav: *Divadlo jako zakoušení (Vztah noetického a ontologického principu v divadelním umění)*. Divadelní revue, 10, 1999, č.1.
- ETLÍK, Jaroslav: *O kolegiální etice a naposledy o motýlich*, Divadelní revue, 11, 2000, č. 2., s. 82-83.
- FISCHER-LICHTE, Erika: *Znakový jazyk divadla*, Divadelní revue, 10, 1999, č.2.
- HORŮNEK, Zdeněk: *Od noetiky k ontologii divadla*. Loutkář, 7, 1999, č. 3.
- HYVNAR, Jan: *Pohled do ontologického stínu naší divadelní teorie (ad: J. Etlík: Divadlo jako zakoušení)*, Divadelní revue, 11, 2000, č.1., s. 55-57.
- JUNGMANNOVÁ, Lenka: *Divadlo pro hráče*. Svět a divadlo, 6, 1995, č.1., s.56-61.
- JUNGMANNOVÁ, Lenka: *Teorie jako zakoušení aneb Zač je na DAMU docentura*. Divadelní revue, 10, 1999, č. 4., s.55-60.
- JUST, Vladimír: *Podotknutí k Etlíkovi "Divadlu jako zakoušení"*. Divadelní revue, 10, 1999, č.3.
- JUST, Vladimír: *Poznámka šéfredaktora*. Divadelní revue, 10, 1999, č. 4., s.93-94.
- LEHMANN, Hans-Thies: *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelný ústav, 2007.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Umělecké dílo jako sémiotický fakt*. In.: Studie I., Brno: Host, 2000.
- OSOLSOBĚ, Ivo: *Mnoho povyku pro sémiotiku*. Brno: Host, 1992.
- PAVIS, Patrice: *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003.
- PAVLOVSKÝ, Petr: *Člověk a předmět na jevišti*, Divadelní revue, 3, 1995, č.3.
- PAVLOVSKÝ, Petr: *Motýli na drátě (ad: J. Etlík: Divadlo jako zakoušení)*, Divadelní revue, 11, 2000, č.2., s. 80-82.
- POREBSKI, M.: *Ikonosfera*. Warszawa: 1978.
- PROCHÁZKA, Miroslav: *Znaky dramatu dramatu a divadla*. Praha: 1988.
- ROUBAL, Jan: *Souřadnice a kontexty divadla*. Praha: Divadelní ústav, 2005.
- SRNA, Zdeněk, ZÁVODSKÝ, Artur: *Úvod do divadelní vědy (Teatrologie)*. Brno: 1972.
- VANGELI, Nina: *Gnadige Frau, kreativní dívka a troufalá holčička Pina Bausch*. Svět a divadlo, 6, 1995, č.1., s. 84-99.
- VELTRUSKÝ, Jiří: *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994.
- VOSTRÝ, Jaroslav: *Od sémiotiky k poetice*, Divadelní revue, 10, č.3, 1999., s. 80-83.
- VOSTRÝ, Jaroslav: *Škola pro ženy a jevištní metonymie*. In.: Marie Boková, Miroslav Klíma: *Jan Grossmann: inscenace*. Praha: Pražská scéna, 1997
- ZICH, Otakar: *Estetika dramatického umění*. Praha: Panorama, 1987

B / Použitá literatura

- BOGATYREV, Peter: Lidové divadlo české a slovenské. Praha: 1940.
- BRAUN, Kazimierz: Divadelní prostor. Praha: DAMU, 2001.
- CARLSON, Marvin: Dejiny divadelných teórií. Bratislava: Divadelný ústav, 2006.
- CÍSAŘ, Jan: Člověk v situaci. Praha: DAMU, 2000.
- CÍSAŘ, Jan: Proměny divadelního jazyka. Praha: 1986.
- DENNETT, Daniel C.: Druhy myslí: Praha: Academia, 2004.
- DUBSKÁ, Alice: Dvě století českého loutkářství. Praha: DAMU, 2004.
- FIEBACH, Joachim: Od Craiga po Brechta. Bratislava: Tatran, 1983.
- HOŘÍNEK, Zdeněk: Duchovní dimenze divadla, aneb, Vertikální přesahy. Praha: Pražská scéna, 2004.
- HYVNAR, Jan: Francouzská divadelní reforma. Praha: Pražská scéna, 1996.
- JUNGMANNOVÁ, Lenka: *Mýtus o třech jednotách aneb Hledání pachatele*. Divadelní revue, 12, 2001, č.3
- JUST, Vladimír: *Teatralita politického procesu aneb "Horáková a společníci" jako divadelní inscenace*. Divadelní revue, 17, 2006, č.1.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan: Záměrnost a nezáměrnost v umění. In.: Studie I. Brno: Host, 2000.
- PAVLOVSKÝ, Petr: *Mystifikace není divadlo (a vice versa)*. Divadelní revue, 17, 2006, č.2.
- PETRŮ, Marek: Možnosti transgrese. Praha: Triton, 2005.
- PEREGRIN, Jaroslav: Kapitoly z analytické filozofie. Praha: Filosofie, 2005.
- SLAWINSKA, Irena: Divadlo v současném myšlení, Praha: Nakladatelství studia Ypsilon, 2002
- VOSTRÝ, Jaroslav: O hercích a herectví. Praha: Achát, 1998.

Jan Žůrek

Katedra divadelních filmových a mediálních studií
Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

Vedoucí práce: MgA. David Drozd, Ph.D.

Název práce: Studie Jaroslava Etlíka *Divadlo jako zakoušení* a její místo v současné české divadelní teorii.

Anotace:

Hlavním tématem práce je snaha zmapovat diskusi rozpoutanou kolem studie Jaroslava Etlíka *Divadlo jako zakoušení*, která proběhla v letech 1999 a 2000 především na stránkách časopisu *Divadelní revue*. V rámci této polemiky jsou charakterizována jednotlivá stanoviska jejích účastníků. Celá problematika je pak vřazena do kontextu se současnou německou divadelní teorií.

Klíčová slova:

teatrologie, ontologie a noetika divadla, sémiotika, význam, smysl, Otakar Zich, Jaroslav Etlík, Jan Císař, Lenka Jungmannová, Jaroslav Vostrý, Jan Hyvnar, Jan Roubal, Hans-Thies Lehmann, postdramatické divadlo, divák, herec, emergence

Počet znaků: 103376

Počet příloh: 0

Počet titulů citované literatury: 27

Jan Žůrek

Department of Theatre, Film and Media Studies
Philosophical Faculty of Palacký University in Olomouc

Supervisor: MgA. David Drozd, Ph.D.

Name of the work: Jaroslav Etlík's essay *Theatre as an experience* and its place in contemporary Czech theatre theory.

Annotation:

The main subject of the work is an effort to map discussion which had occurred around Jaroslav Etlík's essay *Theatre as an experience*. This discussion was led during the years of 1999 and 2000 above all at pages of *Divadelní Revue* magazine. Discussion participants' single viewpoints are being characterised within this polemic. The whole dilemma is placed within the context of contemporary German theatre theory.

Keywords:

theatre theory, ontology and noesis of theatre, semiotics, meaning, sense, Otakar Zich, Jaroslav Etlík, Jan Císař, Lenka Jungmannová, Jaroslav Vostrý, Jan Hyvňar, Jan Roubal, Hans-Thies Lehmann, postdramatic theatre, spectator, actor, emergency