

OBSAH

Predslov 11

Úvod a dejiny odboru 21

I. ZÁKLADY DIVADELNEJ VEDY

1. Čiastkové disciplíny a predmetné oblasti 33

1.1 Činoherné divadlo

1.2 Hudobné divadlo

1.3 Tanečné divadlo a pohybové divadlo

1.4 Figuratívne divadlo

2. Dejiny divadla 49

2.1 Kritika podľa prameňov a rekonštrukcia

2.2 Periodizácia

2.3 Nové prístupy vo výskume

3. Teória divadla 71

3.1 Dejiny teórií

3.1.1 Mimesis

3.1.2 Poiesis (teória drámy)

3.1.3 Katharsis (katarzia, teórie účinku)

3.1.4 Aisthesis (zmyslové vnímanie)

3.2 Formovanie teórie divadelnej vedy

3.2.1 Sociologické modely: symbolický interakcionizmus a teória hry

3.2.2 Divadelná semiotika

3.2.3 Postštrukturalizmus a psychoanalýza

3.2.4 Fenomenológia

3.2.5 Teatralita a teória performancie

- 4. Analýza textu a inscenácie 113**
 - 4.1 Analýza divadelného textu**
 - 4.1.1 Dráma a divadlo
 - 4.1.2 Text drámy a inscenácia
 - 4.2 Analýza inscenácie**
 - 4.2.1 Pojmy a zdroje
 - 4.2.2 Metódy a analytické kroky
 - 4.3 Hudobné a tanečné divadlo**
 - 4.3.1 Hudobné divadlo: prvky diela
 - 4.3.1.1 Hudobnodramaturgická analýza
 - 4.3.1.2 Dielo a inscenácia
 - 4.3.1.3 Analýza inscenácie
 - 4.3.2 Tanečné divadlo
 - 4.3.2.1 Prvky diela
 - 4.3.2.2 Metódy analýzy pohybu

II. DIVADLO AKO KOMUNIKAČNÝ SYSTÉM

- 5. Herec 173**
 - 5.1 Teória a analýza**
 - 5.1.1 Metódy analýzy
 - 5.2 Historiografické koncepty**
 - 5.3 Divadelná antropológia**
- 6. Divák – publikum – verejnosť 195**
 - 6.1 Výskum diváka a recepcie**
 - 6.2 Sociologické a empirické skúmanie publika**
 - 6.3 Verejnosť**
- 7. Priestor 215**
 - 7.1 Priestor predstavenia**
 - 7.2 Javiskový priestor**
 - 7.3 Miesto divadla**

III. DIVADELNÁ VEDA AKO INTERDISCIPLINÁRNA VEDA

8. Divadelná a mediálna veda 235

8.1 Pojem média

8.2 Divadlo v porovnaní s inými médiami

8.3 Intermedialita

9. Divadelná veda a umenoveda 251

9.1 Scénografia a divadelná architektúra

9.2 Divadelná ikonografia

9.3 Umenie performancie

10. Divadelná veda a etnológia 265

10.1 Od národopisu k teórii performancie

10.2 Hranice medzi rituálom a divadlom

10.3 Kultúrne predstavenia

Prílohy 277

Divadelná veda v nemeckom jazykovom priestore

Príručky a časopisy

Zoznam literatúry

Obrazová dokumentácia

Menný a vecný register

Úvod a dejiny odboru

Nemecké slovo **Theater**³ je etymologicky odvodené z gréckeho *theatron* a znamená „miesto na divanie“.⁴ Divadlo teda označovalo pôvodne jednak miesto, ako aj osobitnú formu zmyslového vnímania. V dnešnej jazykovej praxi sa pojem divadlo vzťahuje na (1) budovu, (2) činnosť („ísť do divadla“ alebo „robiť divadlo“), (3) inštitúciu a (4) oblasť estetiky v prípade, že divadlo všeobecne chápeme ako formu umenia. Slovo divadlo sa často používa ako synonymum pre drámu. Fenomenologická a terminologická komplexnosť tohto pojmu má za následok, že **predmet divadelnej vedy** má viac dimenzií a že sa rozprestiera do viacerých čiastkových oblastí. Oblasť výskumu je zase možné obsiahnuť z teoretických, systematických a historických perspektív. Ako ukážeme ďalej, divadelná veda sa od svojho založenia zaoberá týmito tromi aspektmi v rozličnej intenzite.

Druhým dôsledkom tejto pojmovej komplexnosti je, že divadlom sa zaoberá celý rad disciplín. Niektoré oblasti divadla intenzívne skúmajú aj **iné odbory**: dramatika a dramaturgia sú dôležitými súčasťami literárnej vedy; javisková architektúra a scénografia patria do pracovnej oblasti umenovedy; oblasť publika, resp. diváka, skúmajú aj odbory ako sociálna a kultúrna história, resp. psychológia a sociológia. Tie epochy divadelných dejín, ktoré priniesli výraznú dramatickú literatúru – napr. antika, shakespearovská renesancia alebo francúzsky klasicizmus – už boli podrobené dôkladnému výskumu zo strany filologických disciplín.

3 Angl. **theatre**; franc. **théâtre**; tal. **teatro**; podobne aj v poľštine, ruštine, bulharčine, macedónčine **teatr**, ukrajinčine **teatar**, nórčine, dánčine **teatret** etc. (Pozn. prekladateľky.)

4 Slovenský, resp. český výraz „divadlo“ (srbský **pozorište**, slovinský **gledališče**) podobne súvisí s divaním a označuje miesto na divanie. (Pozn. prekladateľky.)

3. Teória divadla

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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