

RÍMSKA KOMÉDIA ALEBO „VZDIALENÝ POHĽAD SPÄŤ“

Zámer rozobrať Aristotelovu *Poetiku* a jej koncepty a vymaniť sa tak z rozšíreného aristotelizmu vychádza z praktickej skúsenosti: na súčasných divadelných scénach chýba antická rímska komédia a pre teatrologické štúdie¹ ostáva systematicky neznáma. Plautus a Terentius nevyhovujú ani klasikom, ani modernistom, ani literátom, ani dramatikom. Aby sme pochopili ich odpor, museli sme hľadať korene zla v dávnej minulosti a spochybníť estetické postuláty, ktoré otravujú západné divadlo. Tak sme objavili, že sú zakorenené v aristotelizme, ktorý sa rozšíril cez takmer dve storočia a postupne ovládol celú oblasť divadla. Medzi najviac vžitými postulátmi sme sa zamerali na požiadavku „fabuly“, premenu aristotelovského *mythos*, čo Brecht a jeho stúpenci celebrovali ako pravdivosť srdca. Všetci veria – lebo je to len viera –, že divadelná hra vždy bola a je aj v súčasnosti (až do obdobia, ktoré Hans-Thies Lehmann nazýva postdramatickým divadlom²) zobrazením príbehu.

Keďže celé staré divadlo dnes vnímame ako scénické rozprávanie, Plautova alebo Terentiova komédia vzbudzuje v súčasníkoch obavy práve pre

-
- 1 Jedinou výnimkou je niekoľko amerických univerzitných profesorov, napríklad Niall Slater a Timothy Moor.
SLATER, Niall W. *Plautus in Performance : the Theatre of the Mind*. Princeton ; Guildford : Princeton University Press, 1985. (Ďalej citované ako: SLATER, 1985.)
MOOR, Timothy. *The Theatre of Plautus*. Austin : University of Texas Press, 1998. (Ďalej citované ako: MOOR, 1998).
Vo Francúzsku je to Pierre Letessier.
LETESSIER, Pierre. *La Composition musicale dans le théâtre rituel, la comédie de Plaute* : thèse de doctorat. Paris: Université de Paris III, 2004. (Ďalej citované ako: LETESSIER, 2004).
 - 2 LEHMANN, Hans-Thies. *Le théâtre postdramatique*. Paris : L' Arche, 2002 (*Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main, 1999).
LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Preklad Anna Grusková a Elena Diamantová. Bratislava : Divadelný ústav, 2007. ISBN 978-80-88987-81-9, s. 21. (Ďalej citované ako: LEHMANN, 2007).]

„fabulu“. Divadelná hra by mala byť príbeh prenesený na scénu, s postavami, situáciami, charaktermi viac-menej typizovanými, v hovorovej reči vyšperkovanvej ťažkopádnymi vtipmi, a to všetko by hrali herci. Mali by sme tri za sebou nasledujúce roviny vypracovania predstavenia: fabulu, text, inscenáciu. Rímske komédie, takto vnímané a konfrontované s klasickým divadlom, sa javia ako dosť zlé: stále tie isté príbehy, opakovanie situácií, povrchná psychológia postáv, ani ich vtipy už nikoho nerozosmejú. Nehovoriac o inscenáciách, ktoré vznikli na základe takéhoto čítania a boli vo všeobecnosti univerzitné a žalostné.³

Sotva je pravdepodobné, že by celá komediálna tvorba jedného obdobia a jednej kultúry všeobecne „zlyhala“, najmä keď práve pre úspech týchto divadelných hier v čase ich uvedenia na scénu sa hry uvádzali a zachovali sa. Naznačuje to, že spôsob, akým sa naši súčasníci obávajú rímskej komédie, je neadekvátny a ich počiatočné apriórne odmietanie je pomýlené. Ich úsilie inscenovať Plauta a Terentia je korunované neúspechom, lebo nevedia takéto divadlo počúvať ani sa naň pozeráť z pohľadu toho, čo kedysi predstavovalo, a nevedia si ani predstaviť, čím by mohlo byť dnes.

Bolo teda treba zmeniť metódu. Nenáhlili sme sa čítať Plauta – akoby to bolo literárne divadlo, kde je text prvoradý – s úsilím nájsť fabulu, ale usilovali sme sa znovuobjaviť historickú realitu rímskej komédie, obnoviť ju ako kultúrnu udalosť, pochopiť, aká bola jej funkcia a cieľ, skúmať kontext, v ktorom sa tieto hry hrali – teda rituál týchto hier (*ludi*); uvedomujeme si, že rímska komédia nie je „príbehom vyrozprávaným na scéne“, že nie je usporiadaná okolo zobrazovanej „fabuly“, ale vzniká z iného dôvodu, nie z naratívneho a textového, ale z rituálu, ktorého súčasťou je on a ktorý je zároveň nositeľom spektakulárnosti, a budeme ho nazývať „ludickým“ princípom.

Rímska komédia nás takto núti, aby sme prestali považovať naše najosvedčenejšie kategórie divadelnej analýzy – text, fabulu a inscenáciu – za univerzálne a aby sme zmenili tradičnú hierarchiu inscenačného postupu. To, čo my nazývame inscenáciou, teda spektakulárnym účinkom, bývalo prvoradé a predurčovalo všetko ostatné podľa kódu rituálu hier.⁴ Text a príbeh boli len materiálom v službe ludického predstavenia. Rímska komédia teda nebol text uvedený na scénu, ale performancia a jej text nebol oddeliteľný od rituálu,

3 Jedinou výnimkou v súčasnosti sú dve nepopierateľne úspešné inscenácie Plautových hier *Aulularia* [fr. *La Marmite*, slov. *Komédia o hrnci*] a *Pseudolus*, uvedené v rokoch 2002 a 2003 v Auditóriu v Louvri a v Théâtre de la Tempête v réžii Brigitte Jacques-Wajemanovej.

4 Pozri kapitola III., rímska komédia ako rituál, s. 140 a ďalej.

na ktorého celebrowaní sa podieľal. Dnes je to pre nás nečitateľný text. Teda nijaká naratívna logika (ktorá by mohla byť zápletkou), nijaký celkový význam textu (ktorý by umožňoval interpretáciu) nám neumožňujú prístup k rímskej komédii, pretože išlo o ludickú performanciu.

Aby sme sa vyhli používaniu kategórií neadekvátnych pre rímske divadlo, museli sme vypracovať priamo na jeho vlastnom základe nové kategórie analýzy týchto ludických komédií. „Domáce“ kategórie sme našli priamo v texte divadelných hier, keďže ludická estetika vyžaduje neustále metadivadelné preušovania počas predstavenia. Medzi týmito „domácimi“ kategóriami pojem *fabula*, nešťastný *etymon* nešťastnej „fabuly“, nikdy neoznačuje príbeh v opozícii k samotnej hre ani text v opozícii k predstaveniu, lebo tieto tri pojmy nie sú oddeliteľné. Fabula je súčasne príbehom, súčasne textom divadelnej hry po jej uvedení (nikdy nie predtým) a scénickou performanciou. Rímske divadlo nám nanucuje tento pohľad s odstupom, ktorý je vlastný antropologickému výskumu. Plautus nie je „klasik“, patrí do vzdialenej kultúry v čase aj v priestore a – ako hovorí Hegel o gréckej civilizácii – nemôžeme s ním „sympatizovať“ väčšmi ako so psom.⁵

Táto práca sa však venuje rímskej komédii, ktorá je jej antropologickým východiskom, len okrajovo. Keď sa antropológ ocitne v odlišnom kultúrnom prostredí, na svoju vlastnú kultúru pozerá s odstupom. Budeme sa teda pozerat' na západnú kultúru z pohľadu rímskej komédie. Tento odstup nám dovolí kritizovať etnocentrickú koncepciu, ktorá ako svoje alibi používa údajný „grécky pôvod“ a dnes väčšmi ako kedykoľvek predtým rozpútava vaše.

O etnocentrizme hovoríme vtedy, keď osobitné považujeme za všeobecné, náhodné za nevyhnutné, vedľajšie za večne platné. Ideológia „gréckeho divadla, pôvodného divadla a pôvodu divadla“ je mimoriadne ironická k súčasnému západnému etnocentrizmu, ktorý spája vágnu sociológiu opojnosti, demokratický humanizmus a zdrapy diskurzu o literatúre všeobecne. Vznáša sa vo vymyslenej európskej pseudointelektuálnej hmlovine, kde sa vznášajú bok po boku tancujúci Dionýzos a satyrovia zababraní vínnym kalom, improvizujúc nadávky v pravidelnom verši, Sofokles odhaľujúci ľudstvu

5 Hegel citovaný podľa:

WILAMOWITZ-MÖLLENDORF, Ulrich von. Was ist eine attische Tragödie?

In *Einleitung in die attische Tragödie – Euripides, Herakles erklärt*, bd. I. Berlin :

Weidmannsche Buchhandlung, 1889. Dostupné na internete:

www.deutschestextarchiv.de/book/view/wilamowitz_tragoedie_1889

(Ďalej citované ako: WILAMOWITZ-MÖLLENDORF, 1889).

(francúzsky preklad: *Qu'est-ce qu'une tragédie attique?* Paris : Les Belles Lettres, 2001).

svoju oidipovskú pravdu alebo Antigonine hodnoty demokracie a napokon Aristoteles vyhlasujúci pravidlá *mimésis*. Každý diskurz o akomkoľvek type divadla v čase a v priestore sa dnes môže beztrešne odvolávať na jednu alebo druhú, na jednu aj druhú postavu z tejto trojice.⁶

Aristotelove kategórie predstavujú súčasť tohto spoločného obrazu, pôsobia na divadelný etnocentrizmus a ich starobylosť ich posvätila; namiesto toho, aby sme ich používali len ako koncepty súvisiace so systémom istého spôsobu myslenia, používajú sa ako nadčasové pravdy, ktoré navždy uviazli na svetových divadelných scénach. Ako pochybovať o jestvovaní *katharsis*, *mimésis* alebo *mythos* (prekrstená fabula)? Znamenalo by to pochybovať o nás samých.

PASCA POETIKY

Na príklade rímskych komédií vidíme, že všetky naše spôsoby uvažovania o divadle sú sputnané, ak nechceme povedať, že sú zamotané a chytené na lep kategórií, ktoré sú v skutočnosti aristotelovskými kategóriami z *Poetiky*, a nikto ani len nesníva o tom, že by ich spochybňoval. Ich prítomnosť si už ani neuvedomujeme. Myslíme si, že Aristotela sme sa už zbavili, lebo sme vyhnali *mimésis* a odsúdili *katharsis*, ale hovoriť o divadelnom texte, o inscenovaní alebo o fabule znamená znova padnúť do pasce aristotelizmu, aj keď vyhlasujeme, tak ako Brecht, že nie sme aristotelovcami.⁷

Aby sme oslobodili scény a vytvorili si intelektuálne prostriedky na pochopenie a sledovanie mutácií, ktoré hýbu divadlom na začiatku 21. storočia, *Poetiku* treba podrobiť totálnej dekonštrukcii až na jej základ, aby sme tak odhalili etnocentrické postuláty, predstavované dnes ako znalosti. To je zámer tejto práce.

6 Ešte prednedávnom medzi inými Michel Meyer (*Le Comique et le Tragique. Penser et son histoire*) začína svoje dielo takto: „Divadlo je na Západe jednou z najzákladnejších foriem literatúry. Zrodilo sa v Grécku pred dvetisíc rokmi a ostalo privilegovaným miestom, kde sa stretávajú človek a obec.“ V celkom inom ráde sa dokonca aj veľký Claude Régy v knihe *L'Ordre des morts* (Paris, Les Solitaires Intempestifs, 1999) odvoláva na Dionýza, aby opodstatnil subverzívnu úlohu divadla, a s garanciou Herakleita robí z neho pekelného boha, ešte predtým, ako to všetko uzavrie: „Západné divadlo svojim pôvodom patrí do rádu mŕtvych.“

MEYER, Michel. *Le Comique et le Tragique. Penser et son histoire*. Paris : PUF, 2003, p. 59-60.

7 Pozri kapitola II., s. 113 a ďalej.