

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**DIVADELNÍ FAKULTA**

Dramatická umění

Teorie a praxe divadelní tvorby

**DISERTAČNÍ PRÁCE**

**(TEZE)**

**CO JE TO DIVADLO?**

**(„Mediální“ tradice české teorie divadla v kontextu  
dichotomie umění - skutečnost)**

**Vít Neznal**

Vedoucí práce: Etlík Jaroslav Mgr. prof.

Oponent práce:

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, 2017

## Úvod

Dizertační práce má název *Co je to divadlo?: „mediální“ tradice české teorie divadla v kontextu dichotomie umění - skutečnost*. Její první část je věnovaná vymezení divadla jako specifické mediální oblasti. Takové pojetí nám umožňuje návaznost na tradici české teorie divadla (nezáznamová povaha jako systémový rys média, syntetický základ, nesubstanční pojetí díla, herectví jako řídicí umění, totální trojrozměrná zpětnovazební komunikace, která má zásadní důsledky pro specifickou povahu divadelního herectví, a aktivní pozice diváka). Na tomto podkladě následně vysvětlujeme, proč v divadelní teorii neexistuje opodstatnění rušit dichotomii ve vztahu umění - skutečnost. Vycházíme přitom z předpokladu, že divadlo je sice zakořeněné v životě, nicméně mediálně je z něj současně automaticky a nezvratně vytržené. Proto je z hlediska teorie divadla rozdíl mezi tím, když „život“ v intenzifikované podobě vstupuje na jeviště a tvoří podstatu výrazového projevu (intenzifikace „života“ tvoří základ vyjadřovacích prostředků a je tak „zezáměrněná“) a mezi integrací žité reality do konstitutivního prostoru, kde tvoří spolu s ostatními komponenty jeden ze zakládajících prvků zrodu samotného divadelního aktu, a to na vysloveně mediální úrovni (umělé prostupované „životem“).

V úvodu práce nejprve s odkazem na práce Alexandra Sticha a Jana Kopeckého vymezujeme oblast našeho výzkumu a rozporujeme „zažitý“ a téměř „nezpochybnitelný“ význam pojmu divadlo, který jej tlumočí jako odvozeninu od dnešního významu slovesa „dívat se“. Stejně tak se pozastavujeme i nad jeho odborným výkladem, který nahlíží na divadlo pouze z pohledu umění, tedy jako na umělecký druh. Všimáme si přitom, že performativní studia bychom v tomto kontextu mohli vnímat jako snahu o rozšíření pojmu divadla mimo uměleckou oblast. Například u Schechnera divadlo není pouze předmětem umění, ale ocitá se v mnohem širší oblasti aktivit (mj. pak není zatížené hodnocením, resp. uměleckou hodnotou).

## 1. Nezáznamová povaha jako systémový rys divadla

První kapitola se soustředí především na vymezení nezáznamové povahy divadla a z ní vyplývajících důsledků pro mediální „podstatu“<sup>1</sup> divadla. V jejím úvodu se nejprve zabýváme obecným rozdílem mezi záznamovou a nezáznamovou povahou určitých mediálních oblastí. Na základě eseje Viléma Flussera si přitom všímáme, že za relevantní rozlišovací kritérium nelze považovat nárok na „pravdivost“ výpovědi a stejně tak ani onu uměleckou hodnotu, nýbrž že je nutné přihlídnout ke specifickým mediálním aspektům jednotlivých médií, tj. ke způsobu zprostředkování skutečnosti, ke specifiku samotného přenosu. Dáváme pak za pravdu Jaroslavu Etlíkovi, který vnímá základní rozdíl mezi záznamovou a nezáznamovou povahou ve způsobu provádění definitivní fixace znaku (materiál, kterým je prováděná definitivní fixace znaku se v případě záznamových médií liší od zdrojového materiálu).

Následně si všímáme, že se záznamová média z tohoto sevření občas snaží vymanit (kinoautomat ap.), ale vždy se důsledně vzato pohybují pouze v možnostech média, takže bezprostřední a interaktivní povahy vlastní nezáznamovým médiím ze své podstaty nemůžou nikdy dosáhnout. Problematickost opuštění vlastní mediality dokládáme na vývoji výtvarného umění ve dvacátém století, který se nejčastěji označuje jako posun od malby k performanci, tedy od záznamového k nezáznamovému - bezprostřednímu, což ovšem ještě neznamená k divadlu. V divadle je totiž situace jiná. Dochází zde k bezprostřednímu kontaktu mezi hercem a divákem. Vzhledem k tomu, že se nejedná o výsostně divadelní specifikum (k bezprostřednímu kontaktu například dochází i při performance), hledáme specifikum média v jedinečnosti tohoto kontaktu. V české teorii divadla ovšem nepanuje v pojetí této specifické „kontaktnosti“, „zpětnovazební komunikaci“ nebo „interakci“ shoda. Uvádíme proto tři příklady, které nám ozřejmují její rozdílné chápání. Prvním z nich je komunikace u Iva Osolobě. Jeho pojetí ji však reflektuje pouze jako podpůrnou složku divadelního tvaru, vnímání. Na příkladu inscenace, resp. představení pro děti s názvem *Chroust* (2010) dokazujeme, že s takto koncipovanou zpětnovazební komunikací si nelze vystačit. Interakce diváků a herečky, ke které během představení došlo, totiž přesahuje rámec pouhé responze nebo akusticko-optického vjemu. Má přitom zásadní vliv na představení a potažmo proměňuje i

---

<sup>1</sup> Píšeme podstatu s uvozovkami, neboť jí myslíme spíše zakládající, konstitutivní rysy divadla a nikoliv nějakou jeho skutečnou substanci, jak se užívá v běžném slova smyslu.

inscenaci. Nelze ji tedy od představení oddělit jako něco přidruženého tvaru a vnímání ba naopak nám vychází jako nutná podmínka zrodu divadelního aktu. Této konstitutivnosti si všímá Petr Pavlovský, byť jeho pojetí má k Osolsoběmu stále poměrně blízko. Pro Pavlovského není zpětnovazební kontakt pouze korigující, nýbrž konstitutivní a oproti jiným uměním pouze pro divadlo nezbytný. Nicméně pro Pavlovského je zpětnovazebně kontaktním vlastně dílo (živě, performativně, jak píše, předváděné) a nikoli médium. A s tím dnes bohužel již nelze vystačit. To dokládá příklad klauzurního představení studentů DAMU s názvem *Mé trápení*, během kterého změnil náhodný odchod jednoho z diváků komplexní způsob „vnímání“ celého představení. Pavlovského vymezení zpětnovazební divadelní komunikace ovšem takový způsob komplexního zahrnutí mimouměleckého projevu neumožňuje, protože přeceňuje estetiku a nepočítá s komunikací mezi divákem a hercem - člověkem. Etlíkovo pojetí zpětnovazebního kontaktu jako určitého subtilního dialogu, kterým tuto úvahu uzavíráme, se od Pavlovského liší v tom, že vychází z takového spolubytí diváků a herců v prostoru, které zapojuje člověka komplexně (tělesně, duchovně, technicky, lidsky, a dokonce i přátelsky a nepřátelsky) a jedná se tedy v plném slova smyslu o trojrozměrnou komunikaci. Vyplývá pro něj jednak z tvarování (noetiky) a jednak z latentní komunikace ze „života“ nebo lépe ze „života,“ který je neustále přítomen při vnímání tvaru (ontologie). Etlíkův zpětnovazební kontakt tak není orientovaný pouze na vnímání (tvaru), přesahuje pouhou responzi a díky tomu je schopný vstřebat i ony nezáměrné (byť mohou být v určitých představeních i záměrně využívané) invaze „života“, který si v určitých chvílích může „řící“ také o svoji pozornost (avšak může tak učinit vždy pouze v rámci již ustaveného média). Zároveň lze z Etlíkova pojetí zpětnovazebního kontaktu vyvodit, že médium divadla je u něj postaveno na souběžnosti mimosémiotického vjemu (onen „život“) a vjemu záměrně sémiotického („tvar“). Následně dokládáme, že Etlík zde explicitně navazuje na strukturalistickou estetiku, především na pojetí estetické a mimoestetické oblasti u Jana Mukařovského.

Důsledné uchopení takto pojaté „divadelní“ komunikace má podle nás dopad i na povahu herectví a tedy na interpretaci hereckého aktu. To ovšem znamená, že je nutné vymezit divadelní herectví vůči herectví filmovému, které, vzhledem k odlišné povaze filmu, z takto pojaté zpětnovazební interakce vycházet nemůže. Jedna z nejlepších současných publikací na poli herectví *O hercích a herectví: druhé, rozšířené vydání* nám zprostředkovává herectví z pohledu hereckého výkonu, resp. ze způsobu jakým herec dospívá k výrazu postavy a jakou má

tento výraz podobu. Při vši úctě k práci Jaroslava Vostrého však namítáme, že jeho chápání hereckého komponentu vychází z námi kritizované redukce zpětnovazební komunikace na pouhé responzivní reakce nebo opticko-akustický vjem. A byť si všímáme, že se Vostrý pokouší „resuscitovat“ hercovu objektivitu, namítáme, že tak činí „zichovsky“ opět z pohledu umělého a záměrného, to znamená, že nahlíží herce pouze skrze jím vytvářený znak, tedy skrze ztvárňovanou a ztvárněnou postavu. Na základě analýz Nebeského *Krále Leara* z Národního divadla, představení Divadla Vizita a poloprofesionálního představení *Hoří, má lhotecká panenka!* následně dokládáme, v čem je takové chápání hereckého komponentu z obecně teoretického hlediska neúplné. Prachařova Leara je sice možné popsat v intencích ztvárnění postavy, tedy skrze Prachařův herecký výkon, nicméně je nutné mít na paměti, že se v takovém případě vlastně věnujeme pouze jedné oblasti Prachařovy herecké tvorby, která je ostatně zjevná i na divadelním záznamu, a pomíjíme zcela její „interaktivní“ rozměr. Navíc ani onen herecký výkon není tak zcela jednoznačný. Herecká postava, kterou Prachař vytváří, totiž nabízí téměř souběžně dvě významové představy obrazové a odkazuje tedy v tomto případě ke dvěma dramatickým osobám - k Learovi (osobě inspirované Shakespearovou dramatickou postavou Krále Leara) a zároveň subverzivně k osobě samotného Prachaře. To znamená, že divák získává jinou zkušenost, než by obdržel skrze lineární, kauzální výklad prvního významu. Pojmenování hereckého výkonu Jaroslava Duška je o něco složitější, neboť jeho ztvárnění postavy (není teď toliko podstatné, že Dušek často hraje „sama sebe“) vyplývá explicitně ze součinnosti s diváky. Dušek ovšem k této interakci přistupuje z pohledu společné fabulace a je tak v jeho případě něčím přidruženým k tvarování. Zpětnovazební komunikaci, která jednak vyplývá z tvarování (herec tvaruje určitý znak, tlumočí jej divákům, ti mu to vracejí a on tyto podněty vyhodnocuje) a jednak ze „života“ přítomného vnímání tvaru (ontologie) plnohodnotně vidíme až na příkladu *Hoří, má lhotecká panenka!*, ve kterém hrálo po vzoru Formanovy předlohy hned několik velkolhoteckých dobrovolných hasičů. Pro ně nebylo nejdůležitější, jakým způsobem se jim podaří ztvárnit jednotlivé postavy, nýbrž že budou moci ostatním předvést, co si pro ně během předchozích týdnů připravili. Předkládáme tedy prostý závěr: divadelní herectví má jistý společný řemeslný základ s filmovým herectvím, přesto by bylo přesnější terminologicky rozlišovat mezi filmovým herectvím (ztvárněním a vnímáním) a divadelním herectvím (ztvárněním, vnímáním a komunikací).

V závěru první kapitoly ještě poukážeme na paralelu k termínu nezáznamovosti, sice k pojmu „liveness“, „živost“, se kterým nejsystematičtěji pracuje Erika Fischer-Lichte ve své *Estetice performativity*. Zdánlivě se tento termín, alespoň tak, jak jej vymezuje Fischer-Lichte, kryje s termínem nezáznamovosti. Zdánlivě proto, že tu jsou dva podstatné rozdíly. „Živost“ za prvé v běžné řeči evokuje živý přenos, který je ovšem zcela v rozporu s tím, jakým způsobem je interpretována „živost“ představení. Za druhé má termín „živost“ příliš blízko k životu, „žité“ přítomnosti, a upozaduje tak medialitu, zprostředkovatelskou povahu divadla. Termín nezáznamovosti nebo bezprostřednosti je takových „nežádoucích“ asociací ušetřen. Naopak zdůrazňuje absenci jakékoliv zprostředkovanosti (technickým) aparát a poukazuje na specifickou medialitu divadla, čili na ten prostý fakt, že někdo někomu něco sděluje, něco s ním sdílí (komunikuje oním dvojitým způsobem) a činí tak bezprostředně. Médium tedy onen „život“ spíše zahrne a udržuje tak neustále mezi sebou a „životem“ hranici. Proto navrhuje používat výhodnější český termín nezáznamovosti.

## 2. „Syntéza“

Ve druhé kapitole dizertační práce zkoumáme syntetickou povahu divadla, na jejímž základě následně vymezujeme divadlo jako specifickou mediální oblast. Nejprve nabízíme dvě, resp. tři odlišné interpretace termínu „syntéza“ tak, jak se napříč historií objevují v českém myšlení o divadle.

1. syntéza uměn, umění, umělců, popř. vyjadřovacích prostředků jako protiklad vůči soubornému uměleckému dílu, tj. ona linie české divadelní teorie počínající Zichem<sup>2</sup>, která zdůrazňuje především organické (a nikoliv mechanické) sjednocení jednotlivých složek vedoucích v těchto pojetích k jednotné struktuře divadelního díla a chápající tedy syntetickou formu především jako argument k vymezení svébytnosti divadla na poli umění. Tato linie následně ústí v pojetí syntézy jako „substance“ divadla (divadelní dílo jako syntetický útvar) tvořené z ryze divadelních komponentů (složek).

---

<sup>2</sup> Záměrně zde neuvádíme Otakara Hostinského, byť jeho poznatky v této oblasti nelze přímočaře považovat za wagneriánské, přinejmenším jsou rozporné. Tím skutečným iniciátorem organického sjednocení jednotlivých složek je ovšem opravdu až Zich.

## 2. syntetické divadlo jako žánrové (nikoliv mediální) vymezení divadla (Burian, malé formy).

Hned na úvod si všímáme, že v popředí zájmu a následného vymezování divadla vůči ostatním uměním stojí už od studií Otakara Hostinského herec, který není pouze výkonným umělcem, ale je naopak, jak bychom řekli dnes, přímou součástí ustavujících momentů divadla jako jednotného média. Tezovitě bychom mohli už v počátcích českého myšlení o divadle mluvit o ústředním (a řídícím) postavení herce, příp. herecké funkce.

Toto tvrzení dokládáme na analýze Hostinského pojetí mimiky, jíž Hostinský přiznává určitou novou, jí vlastní, kvalitu, která následně vyvažuje herectví z područí výkonných umění. Naznačujeme taktéž, že jeho poznatky v této oblasti nelze přímočaře považovat za wagneriánské, přinejmenším je považujeme za rozporné. Následně sledujeme rozvinutí tohoto pojetí v systematickou estetiku u Hostinského žáka Otakara Zicha a soustředíme se především na Zichovo pojetí jednoty dramatického umění, resp. organického propojení jednotlivých složek, které následně v analytické teorii směřuje ke koncepci dramatického umění jako jediného umění tvořeného různorodými složkami. Z tohoto důvodu považujeme až Zicha za skutečného iniciátora organického sjednocení jednotlivých složek. V neposlední řadě se věnujeme jedné z nejvýraznějších komplexních kritik „souborného umění“, kterou přináší Jindřich Honzl ve studii *Pohyb divadelního znaku* a konstatujeme, že na tomto základě plnohodnotně formuluje jedinečnost syntézy.

V následující podkapitole se zabýváme současným pojetím složek, resp. komponentů. Srovnáváme přitom pojetí Petra Pavlovského a Jaroslava Etlíka. Pozorujeme, že oba koncepty důsledně rozlišují mezi složkami/ komponenty inscenace a představení, ovšem samotnou inscenaci a představení vnímají různorodě a proto následně artikulují odlišně i jejich složky/ komponenty. Pavlovskému navíc do jisté míry splývá proces inscenování s inscenací (inscenování pro něj v podstatě končí každý večer na jevišti). Naproti tomu u Etlíka je proces tvorby ukončený artefaktem. To znamená, že vymezuje představení vůči procesu tvorby do vzniku artefaktu i vůči samostatnému artefaktu. I přesto že v dalším výzkumu zjišťujeme, že mají oba přístupy některé společné rysy, ve své podstatě jsou různorodé a hlásí se k jiné divadelně teoretické tradici.

Na základě zmíněných rešerší dospíváme k závěru, že i přes vymezení divadla jako ryze umělecké oblasti je možné v počátcích teoretického myšlení o divadle sledovat jisté přesahy k medialitě. To dokládá právě pozornost, jež je věnována postavení hereckého komponentu, herce (z hlediska syntetické povahy divadla). Stěžejní je v tomto případě přínos Zichovy *Estetiky dramatického umění*. Spolu s Osolsoběm a Etlíkem následně dokládáme, že Zich do jisté míry předjímá zprostředkovanou interpersonální povahu divadla, byť ovšem v mezích noetiky, tj. záměrné sémiotické roviny.

Na závěr této kapitoly vymezujeme v polemice s Dietrichem Steinbeckem a Erhardem Ertelem na základě dosavadních poznatků i z předchozí kapitoly divadlo vůči sportu. Dokládáme, že divák nemá na sportovní zápas přímý vliv nebo lépe, diváci hráče hecují, motivují, ovlivňují, přesto se může utkání obejít bez nich a jeho smysl zůstane nedotčen - jeden z týmů zvítězí nebo se o body podělí. Konstitutivní akt např. fotbalového zápasu proběhne beze změn, ať už ho divák sleduje nebo ne. Tomu neodporuje ani skutečnost, že fanoušci mohou mít na výsledek skóre zcela zásadní vliv. Oproti tomu divadelní akt nemůže bez diváka vůbec vzniknout a tudíž bez něj nelze divadlo na mediální bázi ani definovat (divák má v divadle vlastně dvojí funkci - jednak konstitutivní, aby vůbec vznikl divadelní akt, a jednak je následně součástí tohoto aktu). Na základě těchto znalostí poté parafrázujeme a zpřesňujeme známé tvrzení Petera Brooka: prázdným prostorem přejde člověk, někoho, kdo ho pozoruje, kontaktuje, ten kontakt přijme, odpoví na něj a teprve pak máme vše, co je třeba, aby vznikl akt divadla. Nelze tedy např. plně souhlasit s tvrzením Jana Roubala, že performativní obrat značí mimo jiné přesun od intencionální inscenace k interaktivnímu představení, neboť interakce (zpětnovazební komunikace) je kritériem média. Je podmínkou jeho zrodu a tak ji nelze programově vztáhnout pouze na produkce od šedesátých let dál. K tomu je důležité připomenout, že medialita divadla je postavená na bezprostřední recepci a tudíž předpokládá nezáznamovost, jiná média (film, výtvarné umění, hudba, literatura ad.) sice nemusejí mít bez diváka smysl, ale nejsou jím podmíněny v tom smyslu, že by se bez něj neobešla a především nemohla vzniknout.



### 3. Dichotomie umění - skutečnost?

Ve třetí kapitole se zabýváme otázkou, jestli lze performativní oblast ztotožňovat s divadlem a v čem performativita rozšiřuje naše dosavadní poznatky o medialitě divadla. Polemizujeme přitom především s jejím pojetím u Eriky Fischer-Lichte. Nejprve se zabýváme otázkou, jakým způsobem performativní obrat interpretovat, resp. kriticky nahlížíme příklad, kterým Fischer-Lichte charakterizuje performativní obrat v divadle, a sice Peymannovo *Spílání publiku*. Dospíváme k závěru, že se u této inscenace jedná spíše o amplifikaci média, které mělo dané aspekty odjakživa v sobě inherentně obsažené. *Spílání publiku* tak pro nás neohlašuje příchod nové estetiky, nýbrž dokládá kvantitativní nárůst produkcí, které od počátku moderny akcentují vzájemně komunikativní charakter divadla.

Následně zkoumáme podrobněji, v čem se liší východiska i závěry Fischer-Lichte od tradice oné tzv. české strukturálně-sémiotické teorie divadla. Jeden z hlavních rozdílů přitom vnímáme v odlišně uchopeném vztahu artefaktu a díla. Fischer-Lichte svým způsobem přeceňuje hmotný substrát artefaktu. Současně jí navíc dílo i artefakt téměř splývají v jednu entitu, jsou to vlastně dvě podoby téže věci, a proto je u ní následně „živost“ představení v rozporu s dílem a spoluúčast diváků ve *Spílání publiku* podle ní nelze integrovat do díla. Rozdíl mezi jejím pojetím a českou tradicí tedy spočívá v příliš substančně pojatém pojmu dílo. Tyto poznatky jsou pro nás podstatné i z terminologického hlediska. Spojení „událostní charakter“ lze v českém divadelně teoretickém prostředí převzít jen bez znalosti zmíněné tradice české teorie, neboť vzhledem k tomu, že se estetický objekt rodí pouze na omezený čas recepčního aktu, tak „událostní charakter“ předpokládá. Dále toto odlišné pojetí vztahu artefaktu a díla zkoumáme z pohledu čtyř specifík představení, resp. performance, kterými je Fischer-Lichte ve svých studiích a publikacích charakterizuje. Dotýká se totiž estetičnosti představení a také jeho materiálnosti. Na podkladě předchozí analýzy *Spílání publiku* pak dokládáme, že i mediálnost a sémiotičnost je v kontextu české teorie divadla nahlížena odlišně.

Nad dvěma dalšími příklady, AAA/AAA Mariny Abramovič a Castorfovou *Paní z námoří*, které Fischer-Lichte sama předkládá, si všímáme, že je performativita do jisté míry úzce spjatá se sémiotikou a nepřináší tak prozatím nějakou specifickou a novou kvalitu, pro kterou nemá dosavadní teorie umění pojmový aparát.

Nabízíme tak srovnání tvorby Mariny Abramovič a Pjotra Pavlenského, abychom na tomto podkladě vymezili rozdíl mezi performancí a divadlem. Závěrem konstatujeme, že provokativní tvorba Pjotra Pavlenského vykazuje jeden společný rys – nepotřebuje diváka k tomu, aby se uskutečnila. Z toho pro nás vyplývá, že tím, co na mediální bázi odlišuje performance od divadla je především pozice diváka – pro performance není konstitutivní (rozhodně tak nejsou kritériem herecké prostředky, jak se mohlo na první pohled zdát nad příkladem *AAA/AAA* nebo *Tomášových rtů*). To ovšem neznamená, že by pro ni nebyl divák stěžejní, pouze na mediální úrovni nevyžaduje spoluhru a tím pádem divák nemá vliv na její kódování. I kdyby však Pavlenského nikdo nekontaktoval a dokonce nebyli ani žádní „svědci“ jeho činů, povaha performance by tím nic ze své podstaty neztratila. Tomu ostatně odpovídá i to, že je divák pro Pavlenského důležitý (a do jisté míry nezbytný) až ve druhém plánu, z hlediska dokumentace a tedy reflexe performance, tj. mimo její samotný mediální průběh, ex-post na základě jeho provokace nebo alespoň podnětu. U tvorby Abramovič je věc složitější, protože pro uskutečnění některých performancí je divák nezbytný a jedná se tak spíše o divadelní představení.

Na příkladu inscenace *K Majáku do strany 73* ještě upřesňujeme, že lze podle nás performativitu vesměs vnímat jako enklávu „ontologie“, která je do jisté míry spjatá se záměrem, „noetikou“. *K Majáku do strany 73* nás zajímá z toho pohledu, jakým způsobem v něm onen neustále vstupující „život“ proměňuje medialitu divadla. Naproti tomu u Fischer-Lichte je performativita důsledně vzato pouze intenzifikací „života“ na jevišti (intenzifikací „života“ ve způsobu vyjadřování fikčního světa, tj. promítá se do výrazových prostředků). Performativ je tak vlastně pouze koncentrovaný ve výrazu. Je tedy zřejmé, že je performativita zdrojem i mimosémiotického vjemu, nicméně ten se u Fischer-Lichte často obloukem vrací k sémiotice, čímž divadlo nebo případně performance paradoxně „zapouzdřuje“.

V závěrečné části této kapitoly se zabýváme tím, proč není nutné rušit dichotomii umění a skutečnosti nebo přesněji jaký je z hlediska teorie divadla rozdíl mezi tím, když „život“ v intenzifikované podobě vstupuje na jeviště a tvoří podstatu výrazového projevu (intenzifikace „života“ tvoří základ vyjadřovacích prostředků a je tak „zezáměrněná“) a mezi jeho integrací s ostatními pilíři, které tvoří konstitutivní základ divadelního aktu jako takového na vysloveně mediální úrovni (umělé prostupované „životem“).

Performativita v pojetí Fischer-Lichte není výhradně divadelní záležitostí. Vychází sice z interakce, nikoliv ovšem ve smyslu přirozené interakce dvou psychosomatických bytostí, nýbrž ve smyslu „živé“ komunikace, resp. přítomného sdělování, tedy především jednosměrné komunikace od „živého“ původce k „živému“ příjemci. To znamená, že performativita slouží jednak k intenzifikaci sdělení a jednak „života“ na jevišti. Srovnáváme ji proto s termínem ostenze, který do české divadelní teorie zavedl už v šedesátých letech Ivo Osolsobě. V závěru konstatujeme, že ostenze také neopouští, stejně jako performativita, sféru sdělování (ve smyslu ostenzivního, bezznakového sdělení), resp. směřuje v rámci tohoto sdělování (skrzes znak) pouze k intenzifikaci „života“ na jevišti. Vyvozujeme proto obdobný závěr jako v případě performativity - ostenze je prvkem „ontologie“, nicméně do jisté míry spjatá se záměrem a tudíž spíš opět spíše na pomezí „noetiky“ a „ontologie“. Na podkladě kritické analýzy prací Artura C. Danta pak ještě dokládáme, že je nutné udržet hranici, která je mezi uměním a životem. Intenzifikace „života“ na jevišti je z tohoto důvodu zavádějící, neboť směřuje pouze ke stírání hranic mezi uměním a skutečností, neudrží „život“ v mezích média a nevymezuje tak specifické mediální aspekty divadla.

Naopak cesta, kterou sledujeme my, vychází z předpokladu, že divadlo je sice zakořeněné v životě, nicméně mediálně je z něj automaticky a nezvratně vytržené. Těmto poznatkům odpovídá Etlíkovo rozlišení mezi „noetickým“ a „ontologickým“ principem. „Noetický princip“ předpokládá určitý typ sdělení, sdělování. Na jedné straně je původce, na druhé příjemce (v předchozích kapitolách jsme doložili, že tato komunikace probíhá pochopitelně i v opačném směru než pouze z jeviště do hlediště). Naopak „ontologický“ základ divadla stojí mimo tuto sféru sdělování. To znamená, že Etlík nezapouzdřuje herce v jeho díle a skrzes „ontologický“ princip legitimize „skutečnost“, „život“ jako jeden z konstitutivních pilířů média. Tím že ho začleňuje do média, tak zároveň nezůstává pouze u kvality tvaru. Následně se v krátkosti věnujeme tomu, že nezáměrnost je tedy sice po smyslu „ontologického principu“ jeho dominantním rysem, nicméně nelze „ontologický princip“ negativně vymezit vůči záměrnosti nebo přinejmenším záměrné nezáměrnosti.

## Závěr

V poslední kapitole jsme tedy doložili, že onen „odklon od hermeneuticko-sémiotické distance“, případně „odklon od re-representativní/sémiotické komunikace“, kterým Martin Pšenička charakterizuje některé z rysů poválečného umění, není současnou teorií divadla uchopený tak důsledně, jak by se na první pohled mohlo zdát. Tato problematika se přitom ukázala jako stěžejní pro určení specifické mediální povahy divadla. Na příkladu dvou teoretických konceptů jsme se pokusili prokázat, že je zcela zásadní rozdíl mezi tím, když „život“ v intenzifikované podobě vstupuje na jeviště a tvoří podstatu výrazového projevu (intenzifikace „života“ tvoří základ vyjadřovacích prostředků) a mezi jeho integrací s ostatními pilíři, které tvoří konstitutivní základ divadelního aktu jako takového na vysloveně mediální úrovni (umělé prostupované „životem“). Z toho důvodu jsme v případě „estetiky performativity“ dospěli k závěru, že není tak radikální proměnou paradigmatu, za jakou je vydávána (odklání se sice od „hermeneuticko-sémiotické distance“, způsob jakým integruje „život“ však nelze chápat na úrovni média). Naproti tomu druhá koncepce „života“ v divadle skutečně rozšiřuje dosavadní poznatky a vymezuje divadlo jako specifickou mediální oblast. Takové pojetí je podle našeho soudu umožněno návazností na tradici české teorie divadla, kterou jsme analyzovali a revidovali především v první a druhé kapitole (syntetický základ, nezáznamá povaha jako systémový rys média, nesubstanční pojetí díla, herectví jako řídicí umění, totální trojrozměrná zpětnovazební komunikace, která má zásadní důsledky pro specifickou povahu divadelního herectví, a aktivní pozice diváka). Integrovaní „života“ na mediální úrovni nám též na podkladě zpětnovazební komunikace poskytlo prostor k vymezení divadla vůči performanci. V neposlední řadě se ukázalo, že předpokládá neustálou vzájemnou souvztažnost sémiotické a mimosémiotické oblasti, z čehož také vyplynulo, že redukovat médium na zprávu je limitující. Tuto tezi ilustrujeme na posledním příkladu, Pařízkově *Kauze Schwejk*.