

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut sociologických studií

Bakalářská práce

2011

Kristýna Chalupová

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut sociologických studií

Kristýna Chalupová

**Sociologické aspekty divadla:
Společnost na jevišti**

Bakalářská práce

Praha 2011

Autor práce: **Kristýna Chalupová**

Vedoucí práce: **Mgr. Jan Balon, PhD.**

Rok obhajoby: 2011

Bibliografický záznam

CHALUPOVÁ, Kristýna. *Sociologické aspekty divadla: Společnost na jevišti*. Praha, 2011. 50 s. Bakalářská práce (Bc.) Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut sociologických studií. Katedra sociologie. Vedoucí bakalářské práce Mgr. Jan Balon, PhD.

Abstrakt

V této bakalářské práci si autorka klade za cíl vytvořit obhajobu divadla jako relevantního tématu sociologie. Na základě předestřených problémů sociologie umění vyplývající primárně z nehomogenosti předmětu dochází k tomu, že každá umělecká forma vyžaduje zvláštní sociologickou disciplínu, tedy ji potřebuje i divadlo. Autorka se zmíní o problémech způsobujících stagnaci a marginalizaci sociologie divadla. Poukáže na dosavadní vývoj v metodologických přístupech, které umožnily (nejen) sociologii divadla analyzovat dramatický text a divadelní představení. Následně se pokusí zmapovat sociologické aspekty divadla. Protože sociální funkce divadla se uskutečňuje zejména v interakci mezi tvůrci–performery–diváky, věnuje autorka zásadní část práce jak problematice výkladu obsahu díla, tak přenosu sdělení k divákům. V souvislosti s tím, že divadelní představení je podobně jako jiné umělecké díla vyjádřeným sdělením určeným publiku, autorka v závěrečné kapitole uvažuje o sociogenezi dramatického díla a autonomii dramatikovy tvorby. Na základě tří sociologických konceptů (Michela Foucaulta, Karla Marxe, Pierra Bourdieu) vztahujících se k autonomii umělce a sociokulturní determinaci umělecké tvorby uvažuje nad relevancí divadelních her jako sociologických zdrojů informací. V závěru autorka shrnuje dosavadní zjištění o společenské podmíněnosti divadla a jeho sociologické relevantnosti.

Abstract

The aim of this bachelor work is to make a plea of a theatre as relevant sociological topic. Based on the referenced problems of sociology of art concerning its inhomogeneity of the focused object, author deduces that sociology of theatre is needed discipline. Author also focuses on the reasons of the stand-still and marginalisation of sociology of theatre. The theatre as multivalued and transient had been very long time difficult to analyse, therefore she also names present systematic and critical approaches of the text and performance analysis. Also she devotes a part of the text to the issue of the interpretation of drama content and its communication to the audience, because theatre performance is primarily expressed message intended to the audience. In this context she opens speculation over a genesis of a dramatist's work and autonomy of an artistic production. With three sociological concepts of Michel Foucault, Karl Marx and Pierre Bourdieu author draws the possibility of sociological use of the drama content as a secondary social information. The summary is devoted to the findings of the social conditionality of the theatre and its sociological relevancy.

Klíčová slova

Divadlo, sociologie divadla, sociologie umění, metodologické přístupy k divadlu, sociologické aspekty divadla, autonomie umělecké produkce.

Keywords

Theatre, sociology of theater, sociology of art, critical approaches to theatre, sociological perspective of theatre, autonomy of artistic production.

Rozsah práce: 10 941 znaků

Prohlášení

- 2.1 Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.
- 2.2 Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
- 2.3 Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 20. 5. 2011

Kristýna Chalupová

Poděkování

Ráda bych poděkovala Mgr. Janu Balonovi, PhD. za odborné vedení práce, cenné rady a připomínky.

Institut sociologických studií Projekt bakalářské práce

Předpokládaný název: Sociologické aspekty divadla: Společnost na jevišti

Předběžná náplň práce:

Divadlo je obvykle centrem pozornosti historiografických, literárních a teatrologických disciplín. Nicméně kromě své estetické funkce má divadlo také funkci společenskou. Ta je dána jednak tím, že divadelní hra vzniká v určitém sociálním kontextu a nese aspekty soudobé společnosti (přejímá sociální hodnoty, normy a vzory chování), a jednak specifickou formou, jakou ve společnosti komunikuje. Avšak nehledě na relevanci tohoto tvrzení zatím závažné diskuse o sociologii divadla v českém vědeckém diskurzu neproběhly.

Záměrem této bakalářské práce je rámcově uvést do teorie divadla jako sociálního produktu a dosavadních přístupů analýz divadla. Autorka se v této práci pokusí o částečné vymezení a pojmenování základních tezí a problémů sociologie divadla. Tato kompilace uvede do vývoje této marginalizované sociologické disciplíny, společenské podmíněnosti divadla a souvislosti mezi divadelním obsahem a společností.

Orientační přehled literatury a zdrojů:

- BALME, Christopher B.. *The Cambridge Introduction to Theatre Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- BENNETT, Susan. *Theatre Audiences: A theory of production and reception*. New York: Routledge, 1997.
- BOURDIEU, Pierre. *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Stanford: Stanford University Press, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. *Teorie jednání*. Praha: Karolinum, 1998.
- DOPITA, Miroslav. *Pierre Bourdieu - o umění, výchově a společnosti: reflexe sociologie praxe Pierra Bourdieua v české sociologii*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2007.
- DUVIGNAUD, Jean. *L'Acteur. Esquisse d'une sociologie du comédien*. Paris: Gallimard, 1965.
- DUVIGNAUD, Jean. *Sociologie du theatre. Essai sur les ombres collectives*. Paris: Presses Universitaires de France, 1965.
- DUVIGNAUD, Jean. *The Sociology of Art*. London: Paladin, 1972.
- MITTER, Shomitt (ed.); SHEVTSOVA, Maria (ed.). *Fifty Key Theatre Directors*. New York: Routledge, 2005.
- MUKAŘOVSKÝ, 2000. *Studie I*. Brno: Host, 2000.
- PETRUSEK, Miloslav. *Sociologie a literatura*. Praha: Československý spisovatel, 1990.
- PETŘÍČEK, Miroslav (ed.). *Myšleni o divadle II*. Praha: Herrmann a synové, 1993.
- SHEVTSOVA, Maria (ed.). *The Sociology of the Theatre, focus issue of Contemporary Theatre Review*. London: Goldsmiths, 2002.

Obsah

OBSAH	1
ÚVOD	2
1. SOCIOLOGIE UMĚNÍ RESPEKTIVE SOCIOLOGIE DIVADLA	5
1.1 MÁ VĚDEC ZKOUMAT DIVADLO?	5
1.2 OD SOCIOLOGIE UMĚNÍ K SOCIOLOGII DIVADLA	6
1.2.1 <i>Sociologie umění – spor o objekt zájmu</i>	6
1.2.2 <i>Limity sociologie umění</i>	7
1.2.3 <i>Vývoj sociologie divadla</i>	8
2. PŘÍSTUPY K ANALÝZE DIVADLA	11
2.1 SÉMIOTIKA	12
2.2 STRUKTURALISMUS	14
2.3 FENOMENOLOGIE	16
2.4 POSTSTRUKTURALISMUS	17
2.5 PŘÍNOS METODOLOGICKÝCH PŘÍSTUPŮ PRO SOCIOLOGII DIVADLA	19
3. SOCIOLOGICKÉ ASPEKTY DIVADLA	21
3.1 VÝZNAM UMĚNÍ PRO SPOLEČNOST	21
3.2 SOCIÁLNÍ FUNKCE DIVADLA	23
3.2.1 <i>Herci</i>	23
3.2.2 <i>Diváci a publikum</i>	27
3.2.3 <i>Divadelní prostor</i>	31
4. SOCIOGENEZE DÍLA A AUTONOMIE UMĚLCE	34
4.1 GENEZE DRAMATICKÉHO DÍLA: KORELACE UMĚLCE A SPOLEČNOSTI	34
4.2 AUTONOMIE UMĚLCE	35
4.2.1 <i>Michel Foucault a diskurz</i>	36
4.2.2 <i>Karl Marx a ekonomická determinace autora</i>	37
4.2.3 <i>Pierre Bourdieu a umělecké pole</i>	38
4.3 CHARAKTER A SMYSL UMĚLECKÉ ROLE	39
ZÁVĚR	43
SUMMARY	46
POUŽITÁ LITERATURA	49

Úvod

Impulsem k napsání této práce byla snaha zjistit, existuje-li vztah mezi sociologií a divadlem jako specifickou formou umění. Při bližším zkoumání tohoto vztahu se skrze dostupné prameny ukazuje, že sociologie divadla jako disciplína je na jedné straně zdrojem mnoha relevantních informací a na druhé straně vyvolává množství otázek, včetně té základní - zda má výzkum divadla ze sociologického hlediska vůbec smysl.

Nutno konstatovat, že dostupných publikací v oboru není mnoho. První sociologické práce o divadle vznikly sice už v polovině 50. let dvacátého století, ale od té doby výzkum v této oblasti žádný převratný vývoj nezaznamenal. Je evidentní, že sociologie divadla z mnoha důvodů, které zmíníme v této práci, trpí nezájmem ze strany sociologů. Kromě několika základních, shrnujících studií se některé další sociologické práce divadlem zabývají, ale často pouze dílčím, nebo nedostatečným způsobem. Publikace, jež se k divadlu vztahují, běžně studují dílčí jevy divadla, a sociologický přístup obvykle tvoří pouze jednu z perspektiv studie. Sociologické metody a přístupy aplikují často na divadlo i divadelní vědci nebo divadelníci v praxi, ovšem bez odborných a praktických sociologických znalostí. Sociologie divadla tedy postrádá komplexní teoretické ukotvení, na druhou stranu je v praxi sociologických výzkumů hodně využíváno pro zájem divadelní vědy a divadel samotných¹.

Nezájem o sociologii divadla a marginalizace tématu je pak ještě patrnější v českém sociologickém diskurzu. Problém shledáváme kromě jiného i v zásadním nedostatku dostupné literatury a překladů (do češtiny a zejména do angličtiny). Jednak doposud nebyla do angličtiny přeložena jedna z prvních sociologických prací o divadle Jeana Duvignauda a jednak české knihovny ani knihkupectví v žádném případě nedisponují odbornými publikacemi potřebnými ke studiu sociologie divadla.

Cílem této práce není podat komplexní přehled o sociologii divadla, nicméně usilujeme o nalezení relevantních, stěžejních témat, které může sociologie v rámci divadla zkoumat. V této kompilační studii se snažíme o relevantní obhajobu divadla jako předmětu sociologické teorie a zkoumání. Záměrem je rámcově uvést do historického vývoje, ale zejména upozornit na společenskou podmíněnost divadla. Představíme sociologické aspekty divadla a jeho sociální významy. Zasazení divadla do

¹ Existuje řada mezinárodních institucí, které se zabývají výzkumy divadla např. FITR/IFTR, SIBMAS, ASTR, STR. Na druhé straně i divadelní dramaturgové a manažeři využívají sociologických prostředků, např. za účelem průzkumů diváckého zájmu apod.

sociologického kontextu je nezbytné pro navázání dalších úvah o jmenované formě umění jako o zdroji sekundárních sociálních informací.

Práce je rozdělena do několika kapitol, které odpovídají postupně na několik otázek, které si kladla autorka v průběhu příprav.

Dříve než se v textu začneme zabývat dílčími sociologickými aspekty divadla, zdůvodníme, proč při zkoumání fenoménu divadla otvíráme spíše marginální disciplínu sociologie divadla a nesnažíme se najít odpovědi v rámci sociologie umění. Na místě bude také důkladnější zamyšlení nad tím, kde jsou kořeny nedostatečného zájmu o tuto disciplínu.

Další část práce se bude zabývat metodologickými přístupy k analýze divadla. Tento umělecký žánr byl totiž dlouho středem pozornosti uměnovědců pouze ve formě textu, protože nebylo jasné, jak uchopit a analyzovat něco tak mnohoznačného a pomíjivého jako je divadelní představení. Ve 20. století prošlo divadlo řadou změn, co se týče formy a proměny rolí a pozic umělců samotných, a nejen to bylo impulsem k rozšíření analýzy dramatického textu a představení o výklad kontextu a významu. Stručně uvedeme sémiotické a navazující strukturalistické pojetí analyzující divadelní představení, dále pak kriticky rozšiřující fenomenologický a poststrukturalistický výklad divadla.

Následující kapitola důsledně prozkoumá divadlo se všemi svými funkcemi a aspekty skrze tři základní prvky: herce, diváky a prostor. Tyto elementy tvoří základní stavbu kterékoliv definice divadla. Samozřejmě působí především ve své interakci-komunikaci a dynamice, ale odděleně vyvolávají menší nebo větší zájem odlišných disciplín, který roste nebo klesá v průběhu dějin. Tento postup je inspirován standardním rozdělením zájmu, který aplikuje na divadelní představení divadelní věda, ale my ho využijeme ke zkoumání jiných kontextů - sociálních významů a vzájemného vztahu mezi společností a divadlem.

Důležitou součástí veškerých studií o díle je i zaměření na jeho genezi. V závěrečné kapitole vycházíme ze sociognoseologického paradigmatu Miloslava Petruska, skrze nějž akceptujeme umělecké dílo jako zdroj sekundárních sociálních informací, protože přímo nebo nepřímo vypovídá o společenské realitě [viz Petruska 1990: 23]. Toto tvrzení se pokusíme obhájit na základě vybraných sociologických konceptů autorů, kteří se věnují sociogenezi díla a autonomii umělce. Podíváme se tedy na nejčastěji zmiňované koncepty v souvislosti s tvorbou divadelních her, konkrétně na diskursivní teorii Michela Foucaulta, na determinaci umělecké produkce ekonomickou a

sociální strukturou podle Karla Marxe a na koncept uměleckého pole Pierra Bourdieu. Na základě úvah o poměru vlivu sociokulturní determinace a individuálního talentu se nakonec zamyslíme nad tím, nakolik lze přistupovat k divadelním hrám jako k relevantním informacím o společnosti.

Sociologie pochopitelně nemá nástroje k porozumění uměleckého významu divadelních her a vůbec nemůže divadelní produkci hodnotit. Nemáme však v úmyslu něco takového dokazovat. V této práci se jen pokusíme vést dialog mezi sociologií a divadlem a vyzdvihnout výhody interaktivního přístupu.

1. Sociologie umění respektive sociologie divadla

1.1 Má vědec zkoumat divadlo?

Francouzský sociolog Pierre Bourdieu se v předmluvě své knihy *Pravidla umění*² znepokojuje nad zbožštěným pojetím umění ze strany umělců a jejich interpretů, kteří odmítají profánní a údajně neznalý přístup vědců. Nejde jen o preference, či víru v jedinečnost uměleckého poznání, ale především o strach z toho, že věda pod záminkou objektivismu destruuje umělecký a emocionální zážitek z tvorby i vjemu. V tomto se ale podle Bourdieu umění od vědy jen málo liší. Obě obce trvají na výjimečnosti a transcendentálnosti svého výtvaru a pokud jste součástí obce jedné nebo druhé, berete si kritiku od „nepřítele“ osobně. Hranice vědy se ale otevírají a umění se podle francouzského autora stává relevantním předmětem zkoumání sociologů. Strach z racionalizace umění plyne podle něj především ze subjektivního kapitálu, který je hlubokou součástí každé autorovy tvorby. Umělci jsou nejcitlivější na místě, kde je zraňováno jejich poznání skutečnosti a jimi vnímaná realita. Proto obavy z alternativního výkladu jejich tvorby. Jak ale Bourdieu shrnuje, věda nabízí objektivní poznání pro všechny a není třeba se jí obávat, ani pokud se soustředí na sféru umění [viz Bourdieu 2010: 11-14].

Dodejme, že o příznivém sblížení vědy a umění svědčí i fakt, že už dlouho a čím dál razantněji se umělci vyjadřují ke společenským fenoménům, politickým situacím nebo třeba k vývoji ve vědě. V českém kontextu uveďme jako příklady dokumentární film Eriky Hníkové Nesvatbov o narůstajícím počtu "singles", provokativní sochařská díla výtvarníka Davida Černého nebo v divadle Komédie nedávno představený divadelní monolog Marka Ravenhilla o pokusech na dítěti sloužících k objevení léku na smrtelnou chorobu.

Na jedné straně je tedy třeba zmírňovat výjimečné postavení umění a na druhé straně mohou i vědci připustit, že umělecká tvorba je zdrojem relevantních informací i tematických námětů. Sociologie podobně jako jiné vědecké disciplíny obvykle nahlíží na daný předmět zkoumání především ze své pozice a snaží se vysvětlit daný jev ze svého disciplinárního hlediska. Veškerá vysvětlení, analýzy a interpretace proto vycházejí ze sociologického jazyka, ze sociologických pravidel a postupů. I proto často

² *Les Règles de l'Art: Genèse et Structure du Champ Littéraire* (1992).

sociologie naráží na rezistentní postoj ze strany uměnovědců a umělců samotných. Na druhé straně vidíme právě umělce vyjadřovat se k politickým a sociálním jevům vlastním symbolickým jazykem, který je nepoužitelný pro vědeckou sféru. Je tedy příznačné, že tyto dvě skupiny pozorovatelů a tvůrců se projevují a komunikují podle odlišných pravidel a ve vlastním jazyce pro „zasvěcené“.

1.2 Od sociologie umění k sociologii divadla

1.2.1 Sociologie umění – spor o objekt zájmu

Problémy sociologie umění pramení z ambiciózní snahy postupovat jako v jiných disciplínách. Komplikuje ji definice předmětu, závislost na empirických faktech, přesahy studie do jiných disciplín. Sociologové teoretizující umění se nedokážou shodnout na předmětu zkoumání. Jedni zastávají názor, že oblast sociologického zájmu začíná a končí u společenského působení umění, u sociální interakce. Druhá skupina tvrdí, že neméně důležité je soustředit se i na samotný objekt, na umělecké dílo. Tento spor důkladně analyzuje i estetik Jan Cigánek, jeden z prvních českých uměnovědců, který se zajímá o mimoestetické, společenské působení uměleckých děl bez ohledu na hodnotová měřítká.

Podle Cigánka se sociologové z první skupiny (reprezentované Alfonsem Silbermannem) zaměřují na specifické jevy uměleckého zážitku, který se výrazně liší od ostatních prožitků sociálních interakcí. Umělecký zážitek ve své institucionální podobě začíná tím, že je zasazen do určitého prostředí přístupného veřejnosti, že pro lidi představuje určitý rituál spojený s kodexem chování, oblečení apod., že spojuje lidi, kteří se o něm baví nebo přemýšlí a píší. Zároveň také zprostředkovává recipientům nové role. Skrze specifický okamžik se z nich stávají posluchači, diváci, herci a kritici a na umění pak nahlíží v kontextu každodenního života. Přesah tohoto praktického pohledu je pak doplněn také o přesah uměleckého zážitku. Umění pak podle těchto sociologů vytváří okamžik, jenž určuje kolektivní vědomí lidí a specifikum funkce uměleckého zážitku spočívá v uvědomění si faktu, že je prožíván individuálně, ale i kolektivně. A přestože je determinován subjektivními faktory, je ve své reflexivní komplexnosti společný všem. *„Stylizovaná, formální řeč umění je mimoumělecké realitě sice vzdálená, ale zahrnuje její výklad pro toho, kdo i mimo rámec výrazových možností umění*

disponuje s vědomím jasného rozdílu sebe i světa“ (Cigánek 1972: 62). Onen moment otevírá zkušenost pocitu uvědomění si sebe sama v konfrontaci s celkem [viz Cigánek 1972: 13-15].

Pro druhou skupinu (reprezentovanou Theodorem W. Adornem) je pohled, který končí u uměleckého prožitku jako specifické sociální interakce, nedostačující. Tito vědci podle Cigánka zastávají názor, že soustředíme-li se na vztah umění a společnosti, je třeba apelovat na komplexní přehled všech souvislostí. Sociologie zaměřená na umělecký zážitek je nedokonalá ve své neúplnosti i závislosti na poznatcích z psychologie. Když analyzujeme zážitek odehrávající se v subjektu, neobejdeme se bez znalostí objektu, tzn. uměleckého díla a jeho struktury. Cigánek pak shrnuje názor Adorna, že umělecké dílo - jeho struktura, obsah, významy - jsou základním impulsem pro rozklíčování jeho působení. Gnoseologie díla je relevantní pro sociologické studie nejen kvůli společenskému významu, ale i proto, že je samotným projevem společnosti. Sociologická práce tedy začíná obsahovou analýzou, rozbory relevantních složek, sociálních významů a mechanismů působení, a končí u výzkumu vztahů a vlivů na poznání recipientů [viz Cigánek 1972: 15-16].

1.2.2 Limity sociologie umění

Sociologii umění doprovází i další spor, který nás v našich úvahách vede od sociologie umění k sociologii divadla - spor o preferovaný metodologický přístup. Sociologové pochopitelně inklinují k empirickému výzkumu vycházejícímu z dotazníkového nebo rozhovorového šetření. Ale umění je kvalitativní sociální fenomén, který láká spíše sociology teoretizující. Spor mezi empirickým a teoretickým přístupem produkuje další nejistoty a pauzy v rozvoji disciplíny. Dodejme, že oba přístupy mají svá úskalí: šetření vlivů uměleckého díla na recipienty je odkázané na nedokonalé a problematické odpovědi, tj. formulace zážitků, respondentů a navíc se vztahuje ke konkrétní skutečnosti nebo jevu, a ty nejsou zobecnitelné. Na druhé straně si především v kontextu uměleckých děl nevystačíme s úvahami a spekulacemi. Je třeba sociologické teorie neustále ověřovat.

Požadavek na komplexnost sociologických aspektů nás vede za hranice sociologie umění, lépe řečeno do jejího vnitřního prostoru, do konkrétních oblastí.

Poznání uměleckého díla a jeho prožitku, se všemi sociologickými aspekty, nelze zobecnit. Odlišné formy umění implikují odlišné metody analýzy obsahu a významů. Nehledě na to, že v současné době nemluvíme jen o rozdílu tradičních a moderních forem umění. Vlivem technologického pokroku a „demokratizace“ už není předmětem sociologické uměnovědy pouze literatura, výtvarné umění, divadlo, hudba, architektura, fotografie a film, ale také konceptuální umění, happeningy, street art, video projekce, mnohé další a pravděpodobně ještě řada nových budoucích forem. Nehledě na většinové uznání umění jako sociálního fenoménu hodného pozornosti sociologů je právě nejasnost předmětu výzkumu příčinou sporů a nejasností. *„Avšak umění jako takové představuje souhrn velmi odlišných druhů, které jsou navzájem značně diferencované ve formě, materiálu, funkcích, atp. Pro sociologa (umění - pozn. autorky) to znamená, že předmět jeho zkoumání bude značně nehomogenní a že tudíž bude postrádat i nezbytnou konsistenci.“* (Cigánek 1972: 18).

V souvislosti se zmiňovanými požadavky na empirický i teoretický přístup je tedy umění příliš abstraktním pojmem, který vyvolává odmítavý přístup sociologů. Přestože mají některé formy umění mnohé společné a je možné aplikovat podobné metodologické přístupy, při konkrétních otázkách o sociologických aspektech odkazujeme na sociologii jednotlivých uměleckých druhů. V našem případě, kdy chceme zkoumat sociální významy divadla, je proto na místě mluvit o sociologii divadla.

1.2.3 Vývoj sociologie divadla

Sociologie divadla tvoří v historii sociologie velmi strohou kapitolu, navíc málo kdy připomínanou. Přitom nezáměr o divadlo jako objekt sociologického výzkumu je překvapující právě vzhledem k jeho dlouholeté existenci i proměnám, kterými si prošlo. Sociologickým aspektům divadla se budeme věnovat později, přesto si dovoluujeme upozornit na specifikum divadla, které spočívá právě v tom, že na rozdíl od jiných uměleckých forem je často vnímané jako médium propojující jednotlivé druhy umění. A nejen v tom vidíme atribut jeho výjimečnosti.

Zmiňujeme-li se o začátcích sociologie divadla, mluvíme o dvou zakladatelích – Georgesi Gurvitchovi a Jeanu Duvignaudovi. Do 50. let 20. století evidujeme několik zmínek o vzájemném vztahu společnosti a divadla a snahy o doplnění

studie divadla o sociologickou perspektivu, nicméně teprve Georges Gurvitch nastavil ve své stati *Sociologie divadla*³, první skromné úkoly sociologie divadla, kterých se dotkneme i v této práci: studium divadelního publika, analýza představení, souboru realizátorů - performerů a rozpor mezi obsahem divadelní hry a společenskou skutečností [viz Gurvitch citován dle Sławińska 2002: 148-150].

Jeho následovníkem a zásadním teoretickým zdrojem je pro zájemce o sociologii divadla Jean Duvignaud. Ve své knize *Sociologie divadla: O kolektivních stínech*⁴ představuje typologii čtyř funkčních vztahů mezi divadlem a společností pro období středověku, renesance, klasicismu a moderní doby. V tomto rozdělení je patrný vliv raných sociologů a jejich členění evropské historie podmíněné společenskými změnami, a také přesvědčení, že sociální změny se ve společnosti projevují v řadě aspektech, např. i v divadelní produkci. Duvignaud ustanovuje termín sociologie divadla a kritizuje studie antropologického původu divadla a pojetí divadla jako součásti každodenního života, které představuje Erving Goffman, a které podle něj do sociologie divadla nepatří⁵ [viz Duvignaud citován dle Shevtsova 2009: 21, 39-41].

Navzdory rozsáhlým úvodním pracím a načrtnutým plánům sociologie divadla neprošla od 50. let dvacátého století výraznějším vývojem. Maria Shevtsova, která dlouhodobě přispívá k úvahám o sociologii divadla, zmiňuje několik důvodů dlouhodobé rigidity této disciplíny. Jednak sociologie divadla vychází přednostně z poznatků společenských věd a nikoliv z divadelní vědy. Divadlo poznává velmi povrchně a omezuje se jen na explicitně sociologické aspekty. Na druhé straně divadelní vědy ignorují sociologickou perspektivu jako součást studie divadla. Avšak sociologie divadla se neobejde bez spolupráce sociologů a uměnovědců stejně jako umělců samotných. Další komplikace nastává u definování předmětu.

³ *Sociologie du théâtre. Lettres nouvelles* (1956).

⁴ *Sociologie du théâtre: Essai sur les ombres collectives* (1965).

⁵ Koncept Ervinga Goffmana se drží především pravidel hry, napodobování a imitace. To, co Jean Duvignaud nazývá v souvislosti s divadelními prvky v sociální realitě „théâtre spontané“, tedy přirozené divadlo, analyzuje Erving Goffman jako sociální chování analogické divadelní hře v knize *The Presentation of Self in Everyday Life* (1959). Goffman vychází z toho, že performační a dramatické prvky pozorujeme i v každodenním životě, protože se lidé vědomě i nevědomě stylizují do rolí života - do sociálních rolí. Duvignaud oproti tomu sice připouští, že lidem je divadlo vlastní, ale zároveň zdůrazňuje, že jako forma umění je divadlo autonomní projev lidské aktivity a proto se jím má sociologie zabývat odděleně [viz Duvignaud 1965: 7; Keller 1992: 123].

Součástí divadla jako pojmu a objektu výzkumu je totiž kromě jeho formální podoby (textu a představení) také jeho institucionální a personální povaha (tzn. od budovy a organizace po lidi, kteří v něm pracují). V souvislosti s tímto problémem se předmět našeho zájmu může opět tříštit na dílčí aspekty divadla. Shevtsova naznačuje, že důvodem stagnace sociologie divadla je konzervativní přístup a omezení na podmíněnost vzájemného vztahu společnosti a divadla. Když mluvíme o umění jako o sociálním fenoménu, znamená to komplexní interakci divadla uvnitř sociálního kontextu a ten zahrnuje téměř vše, co se divadla týče. Proto Shevtsova apeluje na otevřenost vůči jiným disciplínám, které se zaměřují na výzkum divadla, a na aspekty divadla, ke kterým zdánlivě sociologie nemá co říct (např: estetika) [viz Shevtsova 2009: 21-23].

Protože předpokladem rozvinutí sociologie divadla je syntéza co možná nejširšího spektra výchozích dat, neměla by sociologie divadla zapomínat ani na odkazování na díla profesionálních divadelníků. Jejich texty a publikace mohou být stejně relevantní a podnětné jako sociologické výzkumy a studie, nehledě na to, že tímto způsobem můžeme poukázat na pravdivost i nedostatky sociologických konceptů.

2. Přístupy k analýze divadla

V praxi se při vědecké práci neobejdeme bez teoretického zázemí. Nemíníme tím ověřování teorie v praxi, ale vystavění vědecké práce na základě znalostí teoretických základních kamenů - historie, filosofie, sociologie případně lingvistiky.

Teatrolog Marvin Carlson říká, že divadlo bylo dlouho předmětem zájmu především historických a literárních studií, ze kterých časem vykryštovala divadelní věda. Ta se začala soustředit na otázky, čím divadlo bylo, je a čím by mělo být. Při tom analogicky vycházela ze základů filosofie, teologie, rétoriky, poetiky ad. Definice, strategie a cíl divadelní vědy se běžně přizpůsobují základům teorie, ze které vychází [viz Carlson 1984: 10].

Divadlo je specifické svou významovou mnohoznačností. Připustíme-li, že je formou sdělení, je třeba podívat se na metodologické přístupy k analýze divadla ve všech jeho podobách. V průběhu 60. a 70. let 20. století zesílila poptávka po analýze divadla z perspektivy nedávných či soudobých kritických škol, tj. fenomenologie, sémantiky, strukturalismu a poststrukturalismu. Existuje několik důvodů, proč se divadelní věda rozhodla otevřít těmto kritickým paradigmatům. Především to bylo zjevné posílení role režiséra, tj. autonomie jeho tvorby a vliv na obsah i formu sdělení. Ve dvacátém století se řada divadelních režisérů zapsala do dějin divadla svou konceptuální tvorbou⁶. Tato skutečnost se stala zásadním impulsem pro to, aby se omezené literární perspektivy rozšířily o analytické studie představení, o jeho význam a kontext. S tím, jak se změnila role umělců – režisérů, ale i herců a performerů, souvisí analogicky také formální proměna divadla a jeho moderní podoby co se týče struktury i prostoru. Tyto nenadálé redefinice objektu divadla vyvolaly potřebu reformy teatrologie a seznámení se s jinými kritickými přístupy [viz Balme 2008: 78].

Seznámíme se s lingvistickým pojetím analyzujícím textovou složku divadla, i s rozpoznáváním znaků a struktur divadla v procesu a v interakci s publikem. Výklad obsahu divadelního představení je důležitou součástí sociologie divadla, protože je pojítkem mezi dramatikem, režisérem a divákem a tvoří páteř komunikace mezi nimi.

⁶ V historii divadla se setkáváme s běžně asociovanými termíny a divadelními koncepty režisérů 20. století. Například Bertolt Brecht a „epické divadlo“, Konstantin Sergejevič Stanislavskij a „naturalistické divadlo“, Antonin Artaud a „Divadlo krutosti“, Jerzy Grotowski a „chudé divadlo“, Peter Brook a „Living Theatre“ ad. Jejich koncepty hry vycházely nejen ze zjevného rukopisu, ale především i z vlastní publikační práce a divadelní teorie [viz Gronemeyer 2004: 110-171].

2.1 Sémiotika

Divadlo je součástí sdělování a komunikace. Samotné se uskutečňuje až ve vzájemné interakci konkrétního tvaru s jeho recipientem. Jako diváci na jevišti pozorujeme herce, kteří vedou dialog a komunikují spolu podobně jako v běžném životě. My si ovšem uvědomujeme, že jejich dialog je umělý, jde o konstrukt přirozenosti. Přejde-li na jeviště třetí osoba, herci s tím počítají, i když předstírají překvapení. Uvědomělý divák musí být pozorný ke hře stejně jako k prezentaci významů, které se mu záměrně ukazují za účelem sdělení.

Myšlenky a duchovní činnosti se vyjevují v řeči, ale protože žádná řeč nedisponuje dostatečnou slovní zásobou pro potřeby sdělení, využíváme i jiných způsobů vyjadřování [viz Arendtová in Petříček 1993: 51-52]. Divadelní jazyk se může projevovat různými způsoby: hereckými metodami, prostorem, hudbou, která obklopuje diváky, scénografickými projevy atd. To vše je třeba vnímat kriticky.

Sémiotika divadla se zabývá znaky a produkovánými významy na jevišti. Je součástí rozsáhlé teorie sémiotiky, vědy o znacích a označování, která se vyvinula z díla Ferdinanda de Saussura⁷. De Saussure tvrdí, že „(j)azyk je společenským produktem schopnosti řeči a souborem nutných konvencí, přijatých společenským útvarem proto, aby se užití této schopnosti jednotlivci umožnilo“ (De Saussure 1996: 46).

Jazyk je systém uspořádaných znaků, které vyjadřují sdělení a ideje. Sémiotika má za úkol studovat život těchto znaků ve společnosti. Látka sémiotické teorie spočívá v odhalování systému označování, a to jak v mluveném projevu tak i v psaném - literárním, který je reprezentujícím abstraktem mluveného - užitého jazyka. I když se sémiotika na první pohled jeví být zaměřená výhradně lingvisticky, má tato nauka o znacích multidisciplinární ambice, jež studují veškeré znaky jako produkt společnosti [viz Barker 2006: 176].

Divadlo je hrou znaků na papíře i na jevišti. Co je znak v divadle? Podle De Saussura je každé slovo znakem, protože je tak někdo interpretuje. Znak tvoří vztah dvou složek - označujícího a označovaného. Význam znaku tedy závisí na objektivní stránce konkrétního znění slova pomocí významových aktů („označující“) a sémantické stránce evokovaného významu u posluchače („označovaný“). Pro sémantiku divadla Charles Sanders Peirce doplňuje tento systém o třetí složku „interpretujícího“⁸, v níž se

⁷ *Course in General Linguistics* (1983).

⁸ „Interpretant“ [viz Peirce 1985: 6].

značí výsledný význam. Přestože Peirce se nevyznačuje explicitně lingvistickým zájmem o znaky a označování, je jeho rozšířený koncept sémantického systému znaků obohacující pro analýzu znaků v ostatních společenských oblastech. Podle Peirce je tedy znak tvořen ve vztahu tří komponentů. Znak je něčím, co vyjadřuje něco jiného někomu⁹. Tj. nositel znaku (representamen) odkazující na symbolický záměr (object) je rozvinut o interpretující význam pozorovatele (interpretant). Z této triády je pro divadelní zájem nejdůležitější „objekt“, jenž referuje o znacích shodných s objektivní realitou (např. herečka hrající postavu svého věku), znacích závislých časoprostorově (např. bazén na jevišti jako jezero) a o znacích symbolických (součásti dialogu) [viz Peirce 1985: 5]. Běžně se v divadelní praxi využívá kombinace zmíněných znaků a jeden nahrazuje druhý na základě uměleckého záměru, finančních prostředků apod. Oddělovat tyto znaky od sebe a sledovat vývojové tendence je důležité zejména pro historické odlišení divadelních produkcí ale také pro etnografické srovnání.

Dramatické dílo, i když jej tvoří prvky autenticity, je hrou a předstíraným modelem [viz Osolsobě 2002: 119]. Když se vrátíme za zmíněnými herci na jeviště, pozorujeme, že komunikace mezi nimi neslouží k přenosu informace, odehrává se jen „jakoby“. I když je tato komunikace nepřirozená a zkreslená, neznamená to, že je obsahově bezcenná, právě naopak. *„Tak jako generativní gramatiky nám – právě pro svou umělost – pomáhají odhalovat přirozené zákonitosti stavby přirozených jazyků, podobně nám i komunikace, modelovaná a generovaná dramatickým dílem, slouží k hlubšímu pochopení přirozené komunikace v životě“* (Osolsobě 2002: 112). Tato pseudokomunikace je podle Iva Osolsobě součástí většího celku předávání informací obsáhlých v systémech kódů, které jsou předmětem sémantické analýzy. Divadelní představení je jedinečné nejen na základě režisérova rukopisu, ale mění se také s každou reprízou. Kódování divadelního představení je proměnlivé a nedá se omezit na kvalitativní analýzu dramatického textu. Divadelní představení je jeden z nejsložitějších sémiotických systémů kvůli svému základu – prezentaci, kterou autor nazývá ostenzí. Sdělení divadelní hry vychází právě z ukázání tolika znaků, kolik je jich potřeba k rozpoznání a identifikaci ideje. Ovšem sdělení, které se dává při hře k dispozici, nevychází ze skutečnosti divadla, ale je sdělením o něčem jiném - o reprezentovaném a modelovaném divadle [viz Osolsobě 2002: 99, 119-122].

⁹ „A sign, or representamen, is something which stands to somebody for something to someone in some respect or capacity“ (Peirce 1985: 5).

Jakým způsobem lze systematicky mapovat znaky divadelního představení? Prvním, kdo se podle divadelních teoretiků George Savony a Elaine Aston věnoval strukturálně sémiotickému popisu divadelní hry, byl Tadeusz Kowzan¹⁰, který předvedl systém značení, z velké části vycházející z role herce, ale také z prostoru. Kowzan¹¹ sestavil 13 systémů znaků, které se od sebe liší tím, že souvisí s hereckým projevem nebo strukturou scény, a spadají do kategorie vizuální nebo sluchové¹². K těmto znakům patří řeč, tón, mimika, gesta, pohyb herce, make-up, účes, kostým, rekvizity, scénografie, světelný design, hudba a zvukové efekty [viz Aston, Savona 1991: 105-108]. Takto sestavené znaky mají pochopitelně své nedostatky, které vyplývají především z faktu, že každá repríza představení se může lišit (např. náladou nebo fyzickým stavem herců, ale i tím, kdo sedí v publiku). Je nutné počítat s tím, že nedokážeme rozpoznat dokonalou podobu představení se všemi záměrnými znaky.

Význam aplikace sémiotiky na umění spočíval především v důrazu na znakovou povahu jazyka, čímž umožnila i pochopení uměleckého díla jako znaku. Díky tomu se naprosto změnil teoretický pohled na divadlo a dramatické dílo. I přesto, že lingvistický pohled vyžaduje odlišný systém a terminologii, než když mluvíme výhradně o divadelním představení.

2.2 *Strukturalismus*

Sémiotika je obvykle považována za formu strukturalismu, protože považuje systém významů za důsledek hloubkových struktur jazyka. Strukturalismus se od sémiotiky liší především v nahlížení na jazykovou realitu jako na soustavu hodnot. Rozšiřuje svůj rozsah od jazyka po společenské a kulturní struktury obecně, zahrnuje tedy i vztahy, předměty, obrazy ad. Strukturalisté rozšířili úzce zaměřený lingvistický obor o aplikování analýzy na populární kulturu a jiné kulturní praktiky, protože ty závisí na významech tvořených znaky. Na základě těchto předpokladů se kultura začala věnovat stejná pozornost jako jazyku [viz Barker 2006: 180].

¹⁰ Ke Kowzanovým pokračovatelům a divadelním sémiotikům patří mimo jiné André Helbo, Patrice Pavis a Anne Ubersfeld.

¹¹ *Littérature et spectacle* (1975).

¹² Je třeba se zmínit o tom, že systémy jsou podle Kowzana orientované na herecké projevy, i když jsou evidentně technického rázu. Podle Kowzana jsou znaky související s prostorem a časem působící „vně herce“ (outside the actor).

Pojem struktura má velký význam pro teorii umění. Jedním z významných českých strukturalistů, který se obsáhle věnoval teorii estetiky, je Jan Mukařovský. Struktura je podle něj definovaná jako celek tvořený částmi, které na sebe dialekticky působí. Protože je tato definice příliš rozsáhlá, zdůrazňuje Mukařovský u struktury umění především dynamické proměny vztahů uvnitř – hierarchii, podřazenost a nadřazenost složek. Strukturou ale není jen umění obecně, ale také samotné umělecké dílo. V takovém případě je vztah uvnitř struktury určován vlivem a konfrontací s tradicí a časem, současně je samotné umění ve vztahu a napětí i k ostatní tvorbě. Charakter struktur má jak umělecké dílo, vývoj jednotlivých druhů umění i vztahy mezi uměními. Vrátime-li se k povaze umění jako znaku, který je zprostředkován mezi umělcem (původcem) a divákem (vnímátem), orientuje se strukturalistické pojetí na proces přenosu znaku, při kterém vzniká vztah diváka k uměleckému dílu potažmo k umělci a utváří se význam díla. Centrem pozornosti je u Mukařovského významotvorný proces. Význam díla vytváří divák v určitém kontextu, který tvorbu významu zásadně ovlivňuje. Významotvorné jsou veškeré složky uměleckého díla a umění obecně: postava dramatické hry je srozumitelná jen ve vztahu k jiné postavě, k ději, k umělecké formě, k postupům, kterých je užito apod. [viz Mukařovský 2000: 26-38].

Zatímco sémiotická analýza popisuje pravidla mezi znaky a je limitovaná na zjevné významy určité divadelní hry v konkrétním čase, je strukturální pojetí obohacující o kontext divadelní hry a její postavení napříč dějinami umění, i v rámci ostatních uměleckých forem a postupů. „*Strukturalismus však tím, že pojímá jednotlivá umění jako struktury spjaté navzájem dialektickými napětími, historicky proměnlivými, vidí nejen (...) jejich vzájemné rozhraničení vlastnostmi materiálů a dalšími okolnostmi, ale také možnosti jejich vzájemného sblížení, prolínání, ba i substituování*“ (Mukařovský 2000: 36).

Z toho vyvozujeme, že strukturální pojetí je pro studium divadla příznačné právě proto, že se orientuje především na proces sdělení a pochopení smyslu diváka, přičemž zahrnuje proměnlivý kontext, který divadelní hra i představení má. Divadlo stejně jako jiné umělecké formy jsou vázány dialektickým vztahem jednak mezi sebou a jednak se společností. Dynamické proměny a variabilitnost jednotlivých uměleckých druhů jsou součástí uměnovědy a historie a tento metodologický přístup výrazně přispívá k jejich porozumění.

2.3 Fenomenologie

Přestože chronologicky vzato byla fenomenologie ustanovena mnohem dříve než sémiotika, věnujeme pozornost především druhé vlně fenomenologie, která zapůsobila na divadelní vědu kritikou sémiotické analýzy divadla a strukturalismu. Proto dáme nyní prostor pro jmenování nedostatků sémiotiky a představíme odlišné přístupy k divadlu.

Fenomenologické pojetí divadelní teorie má základ v 19. století kdy Edmund Husserl vydává své filosofické úvahy o problému smyslu a prožitku¹³. Husserl si byl vědom, že věda stejně jako filosofie prochází krizí. I když se vědci soustředí na poznávání a odhalování objektivitu, setrvávají u dílčích speciálních problémů a nedokáží se vyjadřovat k hlubším otázkám. Věda setrvává ve své vědeckosti a konstruuje „(s)vět ideálních předmětů a ideálních objektivních vztahů, svět přesně měřitelného“ (Petříček 1997: 21). Proto se vzdaluje přirozenému světu. V podobném stavu se nachází i umění, které v raném období 19. století objevuje nové formy rozvíjející umění pro umění. Umění stojí tváří tvář vykonstruované realitě, která postrádá smysl a odpovědi. Husserl proto navrhuje vrátit se k věcem samým, k samotnému počátku a čistotě. Usilováním o překonání hranic konstruktů a určitým způsobem zprostředkovaného světa je možné vrátit se k původnímu smyslu. Jen tak lze obrátit vědu a teorie zpět k otázkám našeho života [viz Petříček 1997: 20-33].

S odkazem na Husserlovu práci se v 80. letech dvacátého století v rámci divadelní vědy objevila kritika sémiotické klasifikace znaků v divadle. Bert O. States, jeden z fenomenologů zabývajících se studiem divadla, argumentuje takto: protože znak je součástí jazyka, je definován tím, že referuje k něčemu jinému nebo jinak řečené zastupuje věc samu, je součástí symbolického světa a proto mluví jen v odkazech a vytváří konstrukty reality. Podle Statese je třeba věnovat přinejmenším stejnou pozornost objektům vjemu a symbolu jako významu. Základ fenomenologické kritiky spočíval v tom, že (nejen) divadelní umění je iluzivní realita postavená na imitaci a proto přirozeně odkazuje na něco nepřítomného se skrytým významem. Divadlo je forma komunikace herci s diváky, která se děje v jazyce tvořeném zástupnými znaky. Nicméně vjemy diváka jsou vnímány celkově jako jeden soubor impulsů tvořící jedinečný prožitek. V žádném případě je neřadíme do kategorií a nevytváříme z nich

¹³ *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie I.* (1913).

systematickou tabulku. States zdůrazňuje i to, že některé znaky divadelní produkce nemusí ani referovat k něčemu odlišnému, zůstávají ve své přirozené podobě tím, čím jsou. Jiné znaky, jako například atmosféra, jsou nezařaditelné do sémiotické analýzy, přitom jsou důležitou součástí hry a dotváří celkový zážitek [viz States citován dle Balme 2008: 85-87].

Navzdory zmíněné kritice se fenomenologové divadla neomezují na vlastní přístup, ale obvykle přistupují na komparativní metodu analýzy divadla. Výhradně fenomenologickým objektem tak zůstávají představení, která se přiklánějí k naturalistickému pojetí hry a k prezentaci věcí tak, jak jsou.

2.4 Poststrukturalismus

Striktně sémiotickou analýzu a strukturální přístup odmítají také poststrukturalisté. Samotný myšlenkový proud drží pohromadě právě kritika a transformace strukturalismu, i když postrádá autorizovanou inspirační stať. Poststrukturalisté tvrdí, že význam nemůže být omezen na jednotky (slova, věty), ale je výsledkem vztahů a rozdílností mezi nimi. A proto význam v rámci hry označujících nemůže být nikdy stálý. Základ tedy vidí v intertextualitě, čímž navazují na strukturalistické pojetí hledání významu v kontextu. Poststrukturalisté ale odmítají používat objektivní denotativní jazyk, který chtěli užívat strukturalisté a sémiotici. Význam sdělení podle poststrukturalistů vychází ze hry mezi označovanými, které se řetězí a neustále proměňují. Původní význam neexistuje, protože významy jsou donekonečna odkazovány k dalším [viz Barker 2006: 154-155].

Klíčovými postavami poststrukturalismu divadla byli francouzští filosofové Jacques Derrida a Jean-François Lyotard. Většina Derridovy práce je založena na interpretaci filosofických textů a jeho příspěvek k divadelní teorii v zásadě spočívá v krátkých esejích věnujících se pracím a konceptu „divadla krutosti“ francouzského surrealisty Antonina Artauda¹⁴ ve sbírce *Writing and Difference* (1968). Artaud kritizuje soudobou podobu západního divadla a apeluje na obrození divadla. Podle něj divadlo nemá sloužit jako stroj na umění a zábavu, nemá být vnímáno jako umělecké dílo, ale jako existenční zkušenost všech zúčastněných. *„Divadlo se má postavit na roveň životu; nikoli ovšem životu individuálnímu, onomu individuálnímu aspektu života, v němž*

¹⁴ *Manifeste du théâtre de la cruauté* (1932).

triumfují charaktery, nýbrž onomu životu osvobozenému, který rozmetává lidskou individualitu a v němž je člověk pouhým reflexem“ (Artaud citován dle Derrida in Petříček 1993: 121). V tomto duchu se divadlo má navrátit k jeho rituální podobě. Derrida na Artauda navazuje úvahami o reprezentaci, respektive o hranici reprezentace, která ho zajímá jako paradox inherentní divadlu. Artaud pátrá podle Derridy po „čistotě“ divadla, které neimituje skutečnost, ale stává se jí, a právě tady naráží. Divadlo je vzorem napodobování, vytváří vše jen „jakoby“, je determinováno totální reprezentací světa, která je řízena jazykem a dalšími strukturami. *„Divadlo krutosti není reprezentace. Je to život sám v tom, co je v něm nereprezentovatelného. Život je nereprezentovatelný původ reprezentace*“ (Derrida in Petříček 1993: 120). Jak se tedy může stát divadlo původním, když je zcela podřízeno pravidly opakování a reprezentace? Předpokladem takového divadla je podle Derridy jednak konec odvozování divadla z jiného umění (např. literatury). Protože mluva je diktát života, autora, režiséra, musí se co nejradikálněji omezit jen na nezbytnou funkci a má se transformovat především na gesta. Chybou jakéhokoliv moderního divadla je úsilí o přenos informace, prezentace obsahu, která je dána rolí autora. Návrat k původní reprezentaci především předpokládá, že se přestane reprezentovat. Dosáhnout této redukce na „primitivní“ divadlo, které by se vyhnulo uměleckému hodnocení, znamená pro Derridu začátek nového divadla a pro jiné konec. Derrida v těchto úvahami o divadelní ontologii upozorňuje na nemožnost existence čistého divadla, protože naráží na hranice reprezentace. Původ divadla je součástí nekonečné reprezentace a opakování. Tím, že počala, nemá konce [viz Derrida in Petříček 1993: 120-131]. Derrida v návaznosti na Artauda naprosto odlišným přemýšlením o divadle a hledáním jeho esenciální podstaty upozorňuje na to, že divadlo ve formě jaké ho známe, je svázáno přísnými pravidly.

Zatímco Derridovy myšlenky o hledání esenciální podstaty divadla jsou blízké fenomenologii, Jean-François Lyotard formuluje svou teorii o divadle striktně proti sémiotice. Sémiotika předpokládá zástupnost představení, ale kromě znaků řeči je divadlo podle Lyotarda založené na životnosti vycházející z individuality performerů a z okolností představení. Akceptování představení jako jedinečného okamžiku upozorňuje na nedokonalost sémiotické analýzy. Kromě sémiotických znaků je proto

nezbytné pochopit, odkud je čerpán zbytek vnitřních sil divadla, který označujeme atmosférou, prožitkem a třeba i empatií¹⁵ [viz Balme 2008: 84].

2.5 Přínos metodologických přístupů pro sociologii divadla

S ohledem na výše zmíněné přístupy se nyní pokusme odpovědět na otázku, jak tedy ideálně postupovat při analýze divadelní hry a představení.

Do 80. let minulého století bylo pro mnohé vědce nepředstavitelné, že by mohli studovat a srovnávat analýzy něčeho tak nezachytitelného jako je divadelní představení. Jejich obavy plynuly z toho, že si nemohli zpětně ověřit platnost takových analýz, ale také z faktu, že nedokázali sestavit systém kódování něčeho natolik subjektivního jako je atmosféra nebo terminologicky problematického jako je například scénografie nebo kostýmy.

Zkoumání divadla zásadně napomohl technologický vývoj, konkrétně levná video-nahrávací technika, která umožnila zaznamenávat představení pro detailnější studie. Ačkoli některé aspekty divadla video není schopné zachytit (filmový záznam nutně redukuje pozornost a nemůže zprostředkovat atmosféru a komplexnost zážitku, který má divák, jenž je přímým účastníkem představení - pozn. aut.), je dosud zásadním zdrojem pro divadelní analýzu. Zejména co se týče analýzy choreografie a technických aspektů představení (design světla, hudba apod.) [viz Balme 2008: 118-119].

Nicméně ani s videonahrávkou představení se neobejdeme bez znalosti čtení a interpretování znaků hry. Dramatický text, ať už jako originál nebo adaptace, je určen k inscenování a k interpretaci, nikoliv ke čtení. Divadelní text může pochopitelně obsahovat scénické poznámky, ale ty netvoří pravidlo, jsou především náznakem k potenciální interpretaci. V žádném případě není vztah textu a představení kauzální. Představení konkrétní hry je pak sekundárním systémem znaků a kódovaných významů tak, jak je vidí režisér. Analýza představení má pak za úkol rozklíčovat transformaci kódů mezi textem a představením¹⁶.

Z výše uvedeného je patrné, že význam sémiotické analýzy / její vliv na fenomenologický, strukturalistický i poststrukturalistický přístup/ bude v sociologii

¹⁵ Na tyto úvahy navazuje Jacques Lacan, jenž mluví o „zrcadle divadla“ (mirror stage) s odkazem na Freudovu psychoanalýzu [viz Balme 2008: 85].

¹⁶ Výjimku pochopitelně tvoří představení, která nevycházejí z dramatického textu. Představení experimentální choreografické apod. nevyžadují takovýto postup.

divadla natolik zásadní, že i přes její nedostatky, se bez ní už dnes těžko obejdeme. Všechny dílčí symboly divadelního představení vytvořené tvůrčím týmem od autora, režiséra, scénografa, skladatele po herce jsou systémem znaků, které je třeba (sociologicky) interpretovat. Z limitů, které sémiotická analýza vykazuje, je ale patrné, že při sociologickém zkoumání divadla budeme muset zahrnout i jiné přístupy na základě toho, za jakým účelem analýzu provádíme. Představení je zároveň událost. Nejde jen o to, co se odehrává na jevišti, ale o komplexní proces mimo divadelní hru včetně interakce mezi diváky a herci a komunikaci uvnitř publika. Důležité je srovnávat nikoliv jen hry mezi sebou, ale také představení konkrétní hry s alternativním souborem apod. Kompletní analýza představení by proto měla obsáhnout kromě obsahové analýzy také vliv představení na diváky a kontext divadelního představení jako společenské události.

3. Sociologické aspekty divadla

Pohled na divadlo je obvykle multidisciplinární, složený z mnoha perspektiv a vycházející z řady výzkumů a vědeckých i uměnovědních statí. Divadlo stojí v centru pozornosti historiografických, literárních a teatrologických disciplín. Implikuje budovu, instituci, událost (pro lidi, kteří se chystají na představení i pro ty, kteří se ho účastní jako herci, technici, šatnářky, inspicienti ad.), i formu uměleckého projevu. Ze sociologického hlediska má divadlo sociokulturní význam ve všech zmiňovaných podobách.

Dosud jsme mluvili o divadle jako o komunikaci, o přenosu systému znaků ke vzorku společnosti, kterým je publikum. Navzdory tomu, že vznikají různé nové formy umění, divadlo má jako umělecká forma napodobující lidské jednání trvale velký úspěch už několik tisíciletí. V této kapitole nejdříve představíme význam umění (obecně) pro společnost a za pomoci estetické a sociální funkce ukážeme divadlo jako sociální fenomén hodný pozornosti sociologů.

3.1 Význam umění pro společnost

Do přímého styku s uměním přijde jen omezený počet lidí, z nejrůznějších důvodů. Jedni preferují jiný typ zábavy, druzí si návštěvu výstavy, koncertu nebo divadla nemohou dovolit z finančních důvodů apod. I přesto, že umění může být některými lidmi vnímáno jako jistý druh přepychu, má alespoň nepřímo vliv na nejrůznější aspekty našeho života (např. vliv básnictví na rozvoj jazykového systému, herectví na možnosti vlastní prezentace apod.). Umění má své místo v národní ekonomice stejně jako ve společnosti.

Obvykle je význam umění posilován a vyzdvihován jen ze strany samotných umělců. Podle českého teatrologa Otakara Hostinského spočívá hodnota umění v jeho často podceňované a znevažované funkci zábavy. Zábavnost umění je užitečný nástroj, který dokáže jednak udržet pozornost diváka a jednak rozvíjí lidského ducha. Je alternativou k fyzickému odpočinku. Umění může být relaxací a zároveň potřebou jak pro umělce, tak pro konzumenty. Naplňuje novými myšlenkami i dojmy a zároveň je prostředkem ke zdokonalování smyslů. Technický a technologický vývoj i díla velkých mistrů a vznik nových uměleckých směrů nás podle Hostinského nutí přemýšlet nad jejich smyslem i zvykat si na ně a zdokonalovat naše vnímání. Rozvoj smyslové recepce a schopnost poznat nové formy a jevy pak ovlivňuje naše požadavky a

náročnost, kterou na umělecká díla klademe. To zpětně podněcuje i vývoj uměleckých forem, které jsou dnes složitější, rozmanitější, „chytřejší“ než primitivní umění. Nároky, které klademe na umění, se samozřejmě nevztahují jen k jeho formě, ale i k jeho obsahu. Ten se musí vyrovnat s novými společenskými normami a hodnotami, které přirozeně přejímá. Hostinský tvrdí, že umění konzervuje ideály společnosti - mravní, náboženské, společenské. Proto k nám historická umělecká díla promlouvají mnohdy spíše jako informace o tom, co máme společného nebo rozdílného s jinou dobou, s jinými národy, s jinými historickými nebo společenskými epochami. Umění není jen pomíjivý okamžik, ale také plod a činitel celé lidské kultury [viz Hostinský 1956: 7-17].

Zatímco Hostinský spatřuje význam umění pro společnost v jeho zábavnosti, Jan Mukařovský zdůrazňuje ve vztahu ke společnosti především dominující estetickou funkci. Nelze jednoznačně stanovit, co je umění a co nikoliv, protože estetická libost je jednak imanentní řadě lidským produktům a je nemožné stanovit hranici mezi uměním a vně umění, tj. poměr mimoestetické funkce a estetické funkce. Estetická funkce je záležitostí kolektivního vědomí a sociálního kontextu a její význam spočívá v tom, že je spoluurčovatelem lidského jednání vůči realitě. Tato funkce je řízena estetickou normou, proměnným pravidlem, jenž se ustavuje společně s jinými normami na základě toho, jaké jsou jim kladeny úkoly v daném čase a místě. Proměnlivost estetické funkce je podle Mukařovského determinována estetickou normou, která osciluje mezi společenskými vrstvami a historií. To znamená, že obvykle vychází z určité společenské vrstvy, která je nositelem kulturního dění, starší normy jedné vedoucí vrstvy obvykle klesají v hierarchii a čekají na svůj vzestup. Estetická norma, jež určuje kolektivní libost a ošklihost, je měřítkem estetické hodnoty, jež je sama o sobě významnou otázkou estetického hodnocení: zkoumání proměnlivosti konkrétního jevu i předpoklady platnosti estetického soudu. Estetická hodnota je procesem určeným skrytým vývojem umělecké struktury (aktuálním trendem) i pohyby a přesuny struktury společnosti. Estetická hodnota stejně jako jiné hodnoty patří mezi aspekty utvářející postoj člověka ke světu. Umění není podle Mukařovského jenom prostředkem společenského vyjádření, který je determinován vnějšími vlivy, ale zároveň samo aktivně působí na společnost. Estetično, oblast estetické funkce, normy a hodnoty je proto širokým polem sociologické působnosti. [viz Mukařovský 1971: 9-80].

Zodpovědět otázku, v čem spočívá specifická umění a tedy i odůvodnit zájem o něj, není snadné. Teoretikové často spojují umění s vlastnostmi, jako jsou neúčelnost a nezištnost, tj. že umění má funkci samo pro sebe [viz Bourdieu 2010: 373]. Nám

prozatím postačí, že představuje fenomén, jenž se realizuje v určitém sociálním prostředí a době, a jako takový ustavuje význam pro společnost v konkrétním sociálním kontextu.

3.2 Sociální funkce divadla

Divadlo jako sociální jev je v sociologickém diskurzu přijímáno. Toto tvrzení vychází z faktu, že gnoseologicky nese divadlo sdělení o určitém sociálním prostoru. Je generováno z individuálních zájmů, ale svou existencí je společné většímu celku jednotlivců tak, že dotváří kolektivní vědomí a vazby [viz Cigánek 1972: 64, 69]. I když je divadlo v tomto smyslu akceptováno, jsou hlubší debaty o jeho sociálních funkcích a významech mimo sociologickou diskusi. Otevřeme tedy potencionální témata sociologie divadla prostřednictvím tří složek, které jsou součástí jakékoliv definice divadla a tím pádem i tvoří kategorie výzkumu jak sociologie, tak divadelní vědy a dalších oborů, které se studiem divadla zabývají. Navrhnuté schéma poukáže na možná témata sociologického zájmu skrze sociální funkce divadla. Následná kompilace pochopitelně nemůže být komplexní už kvůli variabilitě divadla a jeho proměnám, nicméně umožní nám nahlédnout na významnost divadla, ať už ho vnímáme v podobě hry, instituce, nebo společenské aktivity.

3.2.1 Herci

Herec je důležitý prostředník mezi režisérským záměrem a uměleckým zážitkem diváků. Síla oslovení a vlivu na diváka závisí především na něm. Herec je úzce spojen se společností tím, jak ztělesňuje současný obraz člověka skrze postavu, která má vztah k sociální struktuře.

Přestože fyzicky i smyslově herec věrně napodobuje postavu-její charakter a jednání, podle Iva Osolsobě vytváří především model skutečnosti, ideální nápodobu. Tento model je však mnohdy přínosnější než-li skutečnost právě proto, že umožňuje její alternativy, jiné konce a řešení [viz Osolsobě 1974: 35].

Přemysl Maydl, který se zaměřuje na problematiku sociologie a psychologie divadla zastává názor, že „(v)*ztah herce a dramatické postavy patří k nejdůležitějším divadelním problémům, neboť jím se uskutečňuje divadelní*

"*transsubstance*".“ (Maydl 1978: 65). Vztah herce a společnosti se podle Maydla projevuje například tím, že herectví mění svou úlohu na základě společenských požadavků, ale také společenských norem. Někdy slouží k ukazování archetypů člověka se všemi jeho ušlechtilými podobami i člověka jako hříčku vášní a skrytých tužeb. Jindy jako politický a společenský nástroj, který představuje ideály chování a citů vládnoucí třídy a ideologie. Herec ztělesňuje především obraz zlidšťování role, kterou předvádí. Divadlo nabývá sociální funkce v interakci herce s divákem, proto divadelní realizátoři tolik usilují o co nejpřímější vztah k publiku. Díky tomu existuje i řada studií, které se věnují kontrole těla a emocí, nebo standardizované mimice, gestům a jejich symbolice. Tvůrci se snaží najít co nejpřesnější herecký projev, který dosáhne kýženého efektu u publika [viz Maydl 1978: 68-69].

Maydl dále konstatuje, že základním profesionálním úkolem herce je předvádění rolí. Ne náhodou mluvíme analogicky o rolích v sociální struktuře. Sociální roli stejně jako herecké je společný určitý výraz, chování vyžadované společenskými zvyklostmi a zkušeností. Prostředky herectví jsou velmi podobné pravidlům, která dodržujeme při styku s lidmi. Stejně jako nám připadají konkrétní slovní projevy, mimika, gesta, ale také celkový pohyb, oblečení, účes apod. přirozené a srozumitelné v běžném životě, působí na nás sugestivně i od herce. Herec propůjčuje předepsané dramatické roli jevy vlastní psychiky i mechanismy vnějšího dogmatického jednání. Vytváří fiktivní bytost na základě aspektů reálného člověka. Ať už čerpá ze sebe sám nebo z cizího člověka. Je zároveň zjevné, že některé aspekty hereckého projevu jsou výsledkem vzájemné interakce stavů nacvičených a spontánních a intuitivních. Podle Maydla jsou nicméně ze sociologického hlediska přínosné zejména projevy cíleně kontrolované a naučené, které jsou výsledkem studie sociálního chování lidí. Projevy vytvářející symboly, na základě kterých se diváci dokážou ve hře orientovat, protože jim ukazují zaběhlé, konvenční výrazy. Zatímco na jevišti implikují takové projevy význam, v každodenní realitě odhalují příslušnost ke společenské vrstvě, národnosti, subkultuře ad. [viz Maydl 1978: 66-78].

Základní součástí herecké profese je mechanika integrace subjektivního já a role, tedy záměrného vnějšího obrazu. Herec někdy kopíruje, někdy maskuje a někdy odhaluje skryté zájmy a touhy. Existuje řada hereckých přístupů a

metodik, které se liší na základě toho, jakým způsobem slučují nebo oddělují tyto dvě složky herce a jakým způsobem chtějí docílit funkčního sdělení¹⁷. Úvahy o nalezení rovnováhy mezi těmito dvěma osobami (subjektem a rolí) odkazují k teoriím o rovnováze mezi vnitřním světem každého individua a jeho chováním navenek.

Podle divadelního teoretika a režiséra Jiřího Frejky je herectví pro mnohé vysvobozením z uniformní reality. Divadlo umožňuje hercům splnit si přání a chovat se tak, jak jim společnost nedovoluje. Herec osobně (a diváci jeho prostřednictvím) zastupuje role, které by ve společnosti nemohl nikdy zastávat. Frejka tu mluví o úniku uměleckým symbolem, který je vlastní nejen hercům, performerům a ostatním umělcům, ale i divadelnímu publiku, které si svým zájmem o divadlo kompenzuje frustrace ze společenského tlaku a důrazu na konformitu [viz Frejka 2004: 427].

Pozornost je u herců soustředěna také na rozvíjení sociálního já při konfrontaci s kolegy-herci a diváky. Během hraní herec metamorfuje do iluzivního světa, ve kterém se může zmocňovat skutečnosti a realizovat své touhy a díky ostatním hercům a kolegům se jeho svět „jakoby“ stává skrze interakci duchaplnějším [viz Šípek 2010: 28-29].

Herec je podle autorského zákona výkonným umělcem¹⁸. Ale jeho podíl na kolektivním vytváření divadla má mnohem hlubší přesah. Herec naplňuje jednak ideový záměr kolektivu tvůrců - autora hry, režiséra, choreografa atd., Ale zároveň ukazuje na vlastní i naučené schopnosti profesionálního mistrovství herce, jež jsou nezbytné k naplnění herectví jako povolání. Podle Marie Shevtsové si herectví zasluhuje pozornost sociologů i z hlediska jeho institucionální povahy. Tzn. otázky pracovních podmínek, problematika týkající se herců jako skupiny intenzivně spolupracujících členů, ať už na jednom projektu nebo v jednom souboru pod konkrétním zřizovatelem, ale také

¹⁷ Uvedme alespoň tři nejznámější: základem učení K. S. Stanislavského byl princip naturalismu herectví, který spočíval v co nejdokonalejším duševním i fyzickém poznání postavy herce. Naproti tomu Bertolt Brecht uplatňoval v herectví zcizovací efekt, který měl divákům zabránit vcítit se do role. Pro Jerzy Grotowského mělo herectví dokonce transcendentální ráz: zpracování role pro něj znamenalo vyrovnat se s vlastní identitou, což vyžadovalo tvrdý tělesný a psychický výcvik [viz Gronemeyer 2004: 124-126, 146-147, 165-166].

¹⁸ Ustanovení § 67 zákona 121/2000 Sb., „o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon)“.

pracujících pod dohledem ostatních tvůrců divadla. O přínosu herectví vypovídají podle Shevtsové jak změny a tendence v technice, které (jak jsme již zmiňovali) jsou odrazem společenských a estetických norem, ale také dynamické postavení herců ve společnosti a vnímání tohoto oboru veřejností (např. cesta od původního opovržení k respektu a slávě hereckých osobností) [viz Shevtsova 2009: 33].

Zájem o možnosti a prostředky hereckého projevu doplnil i přístup antropologů, kteří se v rámci základních otázek týkající se toho, jakým způsobem člověk myslí, hraje a cítí, začali zabývat tím, do jaké míry je lidské jednání přirozené, podmíněné fyziologií člověka a evolucí, a co je důsledkem socializace [viz Balme: 20-21]. Tyto úvahy posunuly studie herectví a dramatické výchovy za hranice estetického záměru a působivého prožitku. Propojením zkušeností umělců a teoretického základu herectví a hry došlo na konci 20. století ke vzniku „divadla“, které má sociální přesah a ukazuje na možnosti divadla integrovat např. stigmatizované sociální skupiny. Oproti tradičnímu „art“ divadlu tak vzniká aplikované divadlo, které si pěstuje nálepku smysluplného umění. Možnosti aplikovaného divadla spočívají ve zlepšování mimoslovní komunikace, v integraci menšin, v alternativní výchovné a vzdělávací metodě ad. Existují divadelní projekty, které se snaží otevírat téma kultury a umění jako nástroje sociální integrace. Kulturní aktivity, které pracují přímo s vyloučenými a stigmatizovanými, mají pozitivní vliv na jejich zdraví a sebevědomí a napomáhají k opětovnému začlenění do společnosti.

Jen pro příklad uveďme české divadlo Ježek a Čížek, které pracuje s lidmi, kteří mají bezdomoveckou zkušenost a prostřednictvím práce na divadelním představení mají možnost tvořivě se zapojit do kulturního dění. Jak uvádějí autoři studie *Umělci pro společnost*, v realizaci se toto divadlo nijak neliší od běžného amatérského a poloprofesionálního souboru, ale obsazení do role znamená pro herce bez domova závazek a smysluplné uspokojení [viz Müllerová, Kašpárek, Frajtová 2010: 47]. Cílovými skupinami uměleckých aktivit s pozitivním společenským přesahem jsou také děti z dětských domovů, senioři, zdravotně postižení, lidé v nemocnici, cizinci, imigranti, sociálně slabší ad.¹⁹

¹⁹ O podrobnostech a zkušenostech aplikované divadla více v knize *Umělci pro společnost: příklady kulturních projektů v oblasti sociální inkluze* (2010).

3.2.2 Diváci a publikum

Herec na jevišti očekává reakce diváků a přizpůsobuje jim svůj výraz. Diváci jsou důležitým činitelem divadla. Veškerá realizační práce je směřována k divadelnímu publiku s očekáváním reakcí. Tvůrci a diváci jsou propojeni vzájemným tendencemi a navzájem se ovlivňují: divácké ne/přijetí znamená impulsy pro dramaturgický plán divadla a divadelní představení svým obsahem i formou působí na myšlení a vnímání diváků. Existence divadla je ale přímo závislá na divácké přízni. Proto se diváci stávají středem pozornosti nejen vědců, ale také samotných divadelních participantů. O snahách „vtáhnout“ diváka do děje jsme již částečně mluvili. Nyní se zaměříme na ty, kteří mají být divadlem osloveni.

Zájem a studium publika má překvapivě mnohem delší tradici než samotná sociologie divadla. O publiku se dlouho uvažovalo ve spojitosti s pojmy jako je obec, dav a komunita. Hledali se spojitosti s tím, co tyto pojmy spojuje a odlišuje. Podle Jana Mukařovského dlouho přetrvávalo chybné chápání publika v tom, že diváci představují společnost, ke které divadlo promlouvá. Otázky a úvahy o divadle proto byly nesprávně relativizovány na vztah divadla a společnosti. V divadle ale nesedí společnost ani národ, ale úzce specifické uskupení lidí. „*Publikum je vždy prostředníkem mezi uměním a společností jako celkem (...)*“ (Mukařovský 2000: 391).

Struktura publika je velmi různorodá, ustavena na základě třídní příslušnosti, věku, ideologických a psychologických aspektech, a liší se také motivací k divadlu každého diváka. V tomto směru má sociologie divadelního publika poměrně široký statistický základ. Dlouho převažovala popisná analýza zaměřující se na kvantitativní složení publika a klasifikaci sociálních skupin, ale bohužel bez hlubší analýzy motivace, postojů a očekávání diváků zvláště zohledňující sociální dynamiku. Jean Duvignaud dokonce považuje za úkol sociologů vyhledat situace, kdy se objevuje propast mezi realizovaným modelem a skutečným očekáváním publika, a tyto situace pak podrobněji analyzovat [viz Duvignaud citován dle Sławinska 2002: 149]. Nicméně tomu je náš záměr zatím vzdálený.

Teatroložka Irena Sławinska rozděluje analýzu zaměřenou na samotného diváka a analýzu studující publikum jako celek. V zásadě se jedná o mikro a

makro perspektivu. Zatímco první zohledňuje především motivaci, postoje a vnímání divadla, druhá studuje skupinu diváků, jejich strukturu a proměnlivost s ohledem na čas a prostor. Dosud se teatrologové zaměřovali především na makroaspekt divadelního publika. Tento přístup vychází zejména ze zmíněné popisné statistiky a kriticky ji poměřuje ve vztahu k původním a historickým podobám publika. Studie, které dokazují vývoj a proměnlivost publika, se zabývají tím, jaké faktory na vývoj divadla působí. Působí-li na něj vliv společenských událostí a sociálně-ekonomických faktorů, nebo faktory působící v rámci divadla, ať už mluvíme o divadelním obsahu a formě, a nebo prostředcích divadla – typ divadla, vymezení jeviště a hlediště, osvětlení atd. Jak píše Sławinska, podobné otázky se částečně týkají i snahy po odkrytí „tajemství“ divadelního úspěchu [viz Sławinska 2002: 152-166]. Ambice tohoto druhu se soustředily na klíčový problém: jakými prostředky lze sjednotit názory individuálních diváků s různými očekáváními? Na takovou otázku se dá odpovědět, jen pokud se nám podaří obsáhnout kompletní divákův obzor – politický, ekonomický, duševní ad. – a zároveň celou škálu faktorů na diváka v divadle působících. Na tomto místě se vracíme k psychologizující stránce diváka zmiňované jako mikroperspektivě sociologické analýzy, kterou je třeba konfrontovat s divadelním kontextem. Je nutné zdůraznit, že kromě socio-ekonomických faktorů, které determinují diváka, musíme věnovat pozornost jak uměleckému záměru tvůrců představení, tak i mimo-jevištnímu kontextu divadla. Ten tvoří například charakter budovy divadla, ale i jedinečná atmosféra představení, a také různé „šumy“ a nepředvídatelné impulsy, které ovlivňují recepci představení. Takovéto rozpětí samozřejmě naznačuje několik problémů. Jednak definice uměleckého zážitku a reakce diváků vyžadují poměrně intimní informace, které jsou navíc těžko vyjádřitelné. A v případě, že vycházíme z popisu reakce diváků jako většího celku, musíme si uvědomit, že se často jedná o konformní reakce publika. Co se týče zmapování faktorů ovlivňujících divákovo porozumění, je více než zřejmé, že mluvíme o analýze s multidisciplinárním přesahem. Jen tak lze posílit popisnou strukturu publika o interpretaci proměn publika a jejich aspektů a přínosů pro divadlo²⁰.

²⁰ Mezi teatrology a historiky zabývající se výzkumy divadelního publika patří např. Maurice Descotes (*Le public du théâtre et son histoire* [1964]), Heinz Kindremann (*Plädoyer für die Publikumsforschung* [1971]), Margaret Dietrich (*Sinn und Notwendigkeit von intergrativwissenschaftlich koordinierten*

Divadelní publikum je podle Přemysla Maydla forma shromáždění lidí s vysoce různorodým sociálním a demografickým složením, jež spojuje zájem o divadlo a umělecký zážitek. Součástí výzkumu publika je také typologie diváků zohledňující funkce, které divadlo pro diváky přednostně plní (estetické a mimoestetické), motivy, které je do divadla přivádí [viz Maydl 1978 : 110]. Publikum lze třídit dle preferovaného žánru, podle toho hledají-li diváci v divadle rozptýlení a zábavu, „umělecký“ zážitek nebo ideje a informace. Musíme ovšem zohledňovat také diváky, kteří navštěvují divadlo zcela náhodně, diváky, kteří navštěvují divadlo pravidelně pro estetický zájem o tento druh umění, a zvláště diváckou obec konkrétního divadla²¹.

Poté co si zodpovíme otázku: kdo chodí do divadla, je důležité ptát se, proč diváci chodí do divadla? Už jsme zde mluvili o tom, že jedním z důvodů proč divadlo přitahuje diváky je, že jim umožňuje vžít se do rolí a vztahů, které modelují skutečnost a které pro ně představují únik od tlaků společnosti. Tyto úvahy mají spíše psychoanalytický základ, ale když odhlédneme od diváckého sebeuspokojení, je toto vysvětlení relevantní. Vžívání se do cizích rolí je funkce, kterou divadlo plní jako nástroj objasňující možnosti, jež realita neumožňuje a přitom ukazující skutečné hodnoty a kompenzující nedostatky v každodenním životě. Sociální a výchovná funkce je skryta v tom, že divákům nabízí „únik od reality“. Právě v motivaci diváků se zrcadlí koncept vyšší a nižší kultury, tj. ideové určené k zamyšlení nebo jen k zábavě a k rozptýlení. Záleží jen na divácích, uspokojuje-li je „náročnější“ divadelní obsah nebo „animace“ a lehké žánry. Svým způsobem si každý volí totéž – umělecký zážitek jako kompenzaci skutečnosti.

Do problematiky motivace návštěvy divadla i volby žánru patří také vnější formy nátlaku. Kromě různých forem reklamy a doporučení tím mohou být také pravidla životního stylu. Pierre Bourdieu ve své knize „Odlišení“²² ukazuje, že rozhodování v otázkách spotřeby a estetického soudu nesouvisí ani

Grundlagenforschung in Ihrer Beziehung zur Theaterwissenschaft [1971]) ad. [viz Sławińska 2002: 152-166].

²¹ Stálé divadelní „fanoušky“ mají obvykle zejména divadla vyhraněného směru a tzv. divadla malých forem, které vznikají v druhé polovině 20. století jako opozice k oficiálnímu divadlu [viz Císař 1964: XX].

²² *La Distinction: Critique sociale du jugement* (1979).

tolik se subjektivním vkusem a individuálním vnímáním, ale především je důsledkem třídní výchovy a vzdělání [viz Bourdieu 1984: 170-175]. Zdůrazňuje tedy korelaci mezi kulturní spotřebou a socioekonomickým zázemím. Schopnost ocenit umělecké dílo je součástí toho, co Bourdieu nazývá kulturním kapitálem, který si člověk vytváří tím, že vstřebává informace z prostředí, ze kterého vychází. Kulturní kapitál představuje jazykové a kulturní dovednosti, které v kombinaci s ekonomickým kapitálem určují sociální prostor jedince. Prostor sociálních pozic se odráží ve vlastnostech aktérů, v jejich praktických činnostech a stacích. Každé třídě odpovídají určité záliby jako produkty společenských podmínek souvisejících s konkrétním postavením. Způsoby chování a symbolické významy indikující postavení tvoří předpoklad pro vzájemnou komunikaci mezi jejími členy [viz Bourdieu 1998: 14]. Zároveň se ale každá třída vymezuje svým životním stylem a kulturní praxí vůči ostatním. To znamená, že každá kulturní potřeba dostává sociální význam implikující sociální rozdíl [viz Bourdieu 1984: 258-259]. Význam konceptu Pierra Bourdieu pro divadlo spočívá v tom, že schopnosti nejen ocenit, ale také porozumět divadelní hře závisí na zvládnutí symbolického kódu, který si člověk osvojuje v sociálním prostředí, ve kterém vyrůstá, v rodině a vzdělávací instituci. Takto získaný kulturní kapitál pak posiluje s každou návštěvou divadla. Otázka volby navštěvování divadla i výběru divadelního žánru tedy jasně koreluje se sociálně-ekonomickým zázemím a sociálním prostorem diváka.

Při divadelním představení působí na vnímání diváka několik prvků od hereckých projevů po celkovou atmosféru divadla. Divák si informace vybírá a interpretuje si je různým způsobem. Obsah divadelní hry nemusí být jednoznačně srozumitelný a zobrazený ve své komplexitě a ani divák nemusí pochopit všechny významy skryté v díle. Reakce diváků jsou do jisté míry velmi konformní a vykazují určitá pravidla. Sotva můžeme mluvit o zcela spontánních událostech. Divadelní divák si uvědomuje svou pozici v tomto představení, do divadla se určitým způsobem připravuje, ví, že je třeba projít určitým procesem, než se mu dostane uměleckého zážitku (koupení lístků, odložení věcí v šatně, usazení), a když se ztlumí světla, ví, že je nezdvorné rušit představení a proto vyčkává až do konce, kdy se připojuje k potlesku ostatních. Takovýto proces vykazuje známky rituálu, který je veřejně akceptován. Podle Elizabeth Burns lze takovéto rituální vnímání divadla a akceptování pravidel chování a oblékání

vysvětlit blízkým vztahem mezi diváky a divadlem, který vychází z nepsané dohody a souhlasu. Protokol návštěvy má navodit divácký postoj. Reakce diváka je pak složitou sociální a psychologickou činností. Přijetí pravidel a porozumění diváků vysvětluje Burnsová analogii společenského chování a inscenovaného aktu v kontextu metafory divadla jako světa, života jako jevišti, dramatu jako reprezentace sociálního jednání. Jednání a proto i znaky, kterými se lidé vyjadřují, jsou podobné uvnitř stejně jako vně divadla. Drama si zakládá na tom, že se podobá jednání lidí a využívá podobné „terminologie“ tak, aby mu bylo rozuměno [viz Burns 1972: 1-7]. Zároveň si diváci jsou vědomi toho, že je od nich očekávané určité chování na oplátku. Návštěva divadla probíhá podle určité etikety, při níž diváci prochází několika fázemi. Poslední fází je adaptace na realitu, kde se stává divák hercem ve vlastní hře každodenního života.

3.2.3 Divadelní prostor

Divadlo je místem sociální události. Vše co se v divadle odehrává, děje se při interakci publika a inscenace, hlediště a jeviště. Ústředním problémem divadelních aktérů je působení na diváka a snaha o jeho přízeň. Zatímco dramatici připravují dialogy pro herce, architekti a scénografové „píší vizuální scénář“ pro potencionálního diváka. Pro diváka, který je budoucí návštěvník divadelní budovy a divadelního prostoru, musí být navozeny optimální podmínky pro maximální možnou percepci. Veškerá divadelní činnost je směřována k vytvoření co největší divácké obce, není proto divu, že divadelní budova, sál, jevištní a hledištní prostor, ale také zbytek divadelního prostoru včetně kavárny nebo baru, jsou konstruovány pro diváky.

V souvislosti s tématem prostoru v divadle diskutujeme o třech problémech, a sice 1) o vztahu dramatu a divadelního a scénického prostoru, 2) o jevištním prostoru jako zdroji významů a 3) o divadelní architektuře.

Očekávání a reakce diváků nejsou závislé jen na impulsech inscenace, ale také na typu divadelního prostoru. Jak uvádí Sławinska, diskuse o divadelním prostoru započaly na základě těchto tezí: Podobně jako se vyvíjí divadelní vyjadřování a charakter publika, vyžaduje i různorodá dramaturgie existenci rozdílných divadelních prostorů a scénických prostorů, tzv. divadelní pluralismus. Další teze souvisí s hledáním a navozováním hranice kontaktu mezi

herci a diváky. Jde o navození otázky, má-li se usilovat o sjednocení prostoru, či navozovat realistické divadlo, do kterého divák jen nahlíží. Otázka divadelního prostoru s sebou nese dle Balmeho společenské aspekty architektonické problematiky a souvisí s klíčovým problémem divadla, jeho podoby a společenské funkce. Současné možnosti, jak je navozováno setkání diváka s hercem, jsou následovné: 1) rozdělené, typ kinosálu, 2) konfrontační, kukátkové jeviště, 3) s rampou, 4) arena, 5) otevřený prostor, zahrnující diváky i herce [viz Balme 2008: 49; Sławinska 2002: 168-172].

Obrázek 1. Uspořádání scénického prostoru podle Marvina Carlsona²³

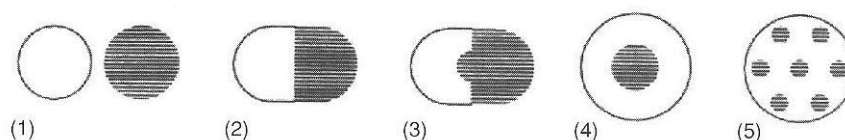


Fig. 2. Forms of theatrical space (after Carlson 1987: 67). (1) divided (cinema); (2) confrontation (proscenium); (3) apron stage; (4) arena; (5) environmental. The black areas represent the stage and the white areas the spectator space.

Zdroj: [viz Balme 2008: 49]

Přestože divadelní tvůrci usilují o co nejpřímější kontakt s diváky, neznamená to, že jednotný divadelní prostor bez rozdělení jeviště a hlediště má vždy nejúčinnější efekt. Divadelní prostor stejně jako uspořádání scény se přizpůsobuje volbě žánru divadelní hry a způsobu interpretace. S ohledem na historický vývoj divadelního prostoru můžeme sice říct, že se demokratizuje, nicméně staré formy v žádném případě nezanikají a stále se využívají.

V druhé části problematiky divadelního prostoru se vracíme zpět na jeviště jako ke zdroji významů. Divák má k dispozici pohybovou složku a vizuální složku. Zatímco tu první koriguje herec svým projevem, je úkolem scénografa vytvořit „(p)rostor, v němž se materializují umělecké obrazy autorova textu výtvarnými prostředky inscenace tak, aby došlo k optimálnímu spojení mezi světem dramatu a vědomím diváků“ (Maydl 1978: 62). Součástí

²³ ‘Histoires des codes’, in Helbo, André and Carlson, Marvin (eds.). *Théâtre : Modes d’approche*. Brussels: Labor, 1987. 65-75 p.

scény je i osvětlení, hudba, zvukové efekty a další technické efekty, které dotváří inscenaci se všemi svými významy, které chtějí tvůrci sdělit.

Důležitý význam divadla vyplývá také z jeho postavení v kulturním a městském prostředí. Divadlo je místem kulturních, společenských i politických událostí. Divadlo se stává místem významných událostí nejen díky svému charakteru nebo osobnostem, které jej reprezentují, ale také na základě vnějších faktorů jako je urbánní poloha, architektura atd. Místo představení je determinované jednak svou polohou, ale i charakterem budovy, velikostí. Každé divadlo asociuje jiné konotace i v souvislosti s tím, zda bylo původně konstruované jako divadlo, jde-li o rekonstruovanou budovu za účelem pořádání představení, a nebo mluvíme-li o zcela nedivadelním prostoru, který plní (nebo plnil) neuměleckou funkci.

Podle Sławinské převládají od začátku 20. století stále stejné tendence v divadelním prostoru: modifikované klasické divadlo obvykle s kukátkovým jevištěm, divadlo s unifikovaným prostorem bez rozdělení hlediště a jeviště, divadlo proměnlivé, schopné různých transformací a opouštění divadelní budovy za účelem najít pro divadlo nové místo [viz Sławinska 2002: 169-170]. Zajímavý fenomén tak tvoří divadla putující za diváky s „cirkusovým stanem“ (viz Divadlo bratří Formanů, Vosto5...), ale také divadlo vytvářející umění na místech, kam primárně nepatří, tzv. site specific. „Site specific“ je název pro umělecké projekty vytvořené pro určitý prostor a čas a hlavní inspirací je právě konkrétní prostor jako médium pro vyjádření. *„Umění zpracované metodou site specific chce hledat a vytvářet nová místa a prostory, na fyzické i mentální úrovni. Identifikovat se s nimi, poukazovat na ně, vnášet jejich příběh do společenského kontextu. Taková tvůrčí aktivita oslovuje ty, kteří v daném místě žijí, a tím se vytvářejí potřebné sociální vazby, nutné například k ožívání opuštěných a zdevastovaných míst veřejného života.“* (Václavová 2008: 35). Site specific je alternativou pro kritiky a odpůrce konvenčního způsobu inscenování a současně se přibližuje lidem, kteří by se jejich diváky v divadle nikdy nestali. Hledání nového prostoru nevychází jen z nudy a potřeby hledat nové formy. Podobné moderní divadelní formy a umění jakým je i street art nebo happeningy včetně site specific v sobě zahrnují multidisciplinární přesah a propojují umění se sociální realitou a často napomáhají řešit i současné problémy individualizované společnosti.

4. Sociogeneze díla a autonomie umělce

Divadlo jako sociální fenomén nereprezentuje pouze dílo a jeho funkce. Tím, že se realizuje v sociální komunikaci, o něm musíme uvažovat komplexně a zahrnout do našich úvah všechny složky - kromě díla a funkce také jeho genezi. Miloslav Petrušek ve své knize *Sociologie a literatura* představuje pro tuto kapitolu určující sociognozeologické paradigma, které říká, že prostřednictvím analýzy geneze umělecké tvorby lze lépe porozumět významu uměleckého díla²⁴ [viz Petrušek 1990: 36].

4.1 Geneze dramatického díla: korelace umělce a společnosti

Divadelní drama stejně jako jiná umělecká díla je sociokulturním faktem, který je nositelem sociálních významů a subjektivních obsahů, které směřují k participaci více recipientů. „*V organicky jednotné struktuře významů jsou některé více komunikativní (námet, integrující idea, témata korespondující s převládajícími kulturními vzorci, formální složky, odpovídající vládnoucím kulturním standardům a hodnotovým soustavám) a tvoří soubor vlastních sociologických implikací.*“ (Cigánek 1972: 193). Každé drama a představení je v určitém směru tzv. sociálním dokumentem. Je stylizovaným útržkem reality, který ale zřetelně odkazuje na individuální vnímání a sociokulturní zázemí. Vědecký sociologický výklad předpokládá komplexnost, nestačí tedy jen analyzovat text a jeho významy, ale musíme se přiblížit také autorovi jako zprostředkovateli sociálních i estetických informací díla.

Analytická část geneze díla otevírá otázky, jak porozumět uměleckému dílu, na kolik se v uměleckém díle odráží sociokulturní a ekonomické faktory a nakolik je odrazem individuálního vnímání a sebereflexe autora. Poznat genezi dramatického díla znamená studovat a vysvětlovat vztah dramatika a společnosti, vztah determinovaný podmínkami, ve kterých autor tvoří. Divadelní inscenace nám značí podobnost s naší životní situací. Symboly, které nejsme schopni rozšifrovat, proto zkoušíme vysvětlovat s ohledem na kontext jejich vzniku a s ohledem na vývoj dramatu. Je to běžná praxe nejen pro sociology, ale také pro divadelní kritiky a diváky, kteří se také zajímají o autora, o jeho život a dílo.

²⁴ Z názvu knihy *Sociologie a literatura* je zřejmé, že je dané paradigma uvedené v souvislosti s literaturou. Přesto předpokládáme, že jej lze aplikovat i na ostatní formy umění.

Mluvíme-li o umění, mluvíme nepochybně současně o individualitě tvůrce. Je na místě ptát se, jak tvůrce ovlivňuje pohyb umění, ale také na to, jaký vliv má umění na vývoj tvůrce. V tomto duálním vztahu přistupujeme ke každému uměleckému dílu. Je běžné, že autor považuje svou úlohu umělce za jedinečnou a privilegovanou. Projevuje svou občanskou přirozenost tím, že zaujímá postoj ke světu a „umělecká role“ mu v tom napomáhá - svůj názor může tvůrce podpořit prostředky, které jsou mu nejbližší. Ale nebylo tomu tak vždy.

Jak dokládá Mukařovský, ve středověku bývali autoři uměleckých děl často anonymní a i autorské práce byly považovány jen za napodobení „božské krásy a dokonalosti“ lidskými prostředky. A ještě v renesanci přetrvával postoj, kdy byla samostatná lidská tvořivost a fantazie nazírána s nedůvěrou. I když se tvorba umělců v té době začíná subjektivizovat, stává se tak po objektivní stránce, to znamená, že autoři se začínají soustředit především na svůj talent a schopnosti, které jsou jim dány oproti jiným lidem. V renesanci byla hodnota umění dána řádem a zručností, touhou po dokonalém napodobení přírody, nikoliv subjektivním významem uměleckého díla. Obrat od zručného přetváření přírody k umění jako výrazu umělcovy osobnosti přichází až v 19. století. Tvůrce se tu podle Mukařovského přestává obracet k přírodě a namísto toho čerpá ze své duše. Objevuje svou individualitu. Podobně jako se mění vztah umělce k jeho tvorbě, mění se i pohled společnosti – veřejnosti, kritiky, vědců. Až s romantismem tedy započaly úvahy nad tím, jestli lze pochopit umělecké dílo skrze psychologickou analýzu umělce. A právě zde vznikl i zájem sociologů o vysvětlování toho, jaké další složky doplňují umělecké dílo kromě duševního stavu autora [viz Mukařovský 2000: 255-258, 275-280].

4.2 Autonomie umělce

V moderní době zesílilo pojetí uměleckého díla jako autorské tvorby a subjektivního projevu. Přesto je relevantní otázkou ptát se, na kolik může být dílo autora projevem individualismu a produktem autonomní tvorby. Pokusíme se na tuto otázku odpovědět představením tří konceptů vztahující se k autonomii tvorby, konceptů, které jsou často skloňované v souvislosti s divadlem.

4.2.1 Michel Foucault a diskurz

K objektivizujícím konceptům umělecké produkce patří dělení díla na výklad vnějších faktorů a výklad vnitřních sil. K vnitřní interpretaci se přiklání kruh sémiotiků a strukturalistů. Jedni se blíží k absolutizaci textu postavené na výkladu čiré vnitřní formy bez ohledu na vliv historie a sociálních funkcí a druzí pojednávají o výkladu vnitřní dynamiky struktur, za které kulturní díla považují. Do určité míry na ně právě Michel Foucault navazuje. Podle něj se ale nelze omezit na konstantní substance, protože dílo neexistuje samo o sobě, ale vždy jen ve vztahu k ostatním dílům. Pro Foucaulta je možný výklad kulturních děl jen prostřednictvím řádu diskurzu.

Foucault přepracovává ve svých pracích pojem moci a definuje jej jako produkující sílu, která zasahuje veškeré sociální jednání. Jednání jedinců je nejen potlačované touto mocí, ale je samo nástrojem jejího uplatňování. Tato moc se uskutečňuje v řádu diskurzu. Podle Foucaulta je diskurz prostředkem k prosazení moci, je vysoce komplikovanou sítí pravidel v jazyce. V kulturní produkci je determinujícím systémem společných referencí a limitů kulturních tvůrců. Foucault nechápe autora jako autonomní individuum, ale jako zdroj a jednotu diskurzů [viz Foucault 1994: 16].

To, co autora předurčuje v jeho tvorbě, není podle Foucaulta doba, ve které žije, společnost nebo ekonomie, které je součástí, ale diskurz – rozložení voleb a strategických možností. Dílo – drama se konstruuje na základě pole diskurzu, a není redukovatelné samo na sebe, je zároveň formou odkazů k jiným dramatům a nejen k nim. Foucault podkopává autonomii autora i na základě toho, že autor nemůže být sám objektem vědeckého zkoumání, protože nemůžeme pracovat s jeho komplexní tvorbou jako uspořádaným množstvím rozhodnutí a postojů. Nelze zahrnout do zkoumání autora kompletní seznam jeho textů a děl, protože nedokážeme rozhodnout, co všechno by v takovém seznamu bylo třeba obsáhnout. Proto obvykle odkazujeme na samotné dílo, které představujeme jako určitou funkci výrazu: výrazu myšlení, zkušenosti a nevědomí autora. Ale právě tehdy se zároveň dopouštíme chyby interpretace. [viz Foucault 2002: 39-40].

Ve své přednášce Co je to autor?²⁵ Foucault dokonce redukuje autora na funkci. Nepopírá jeho existenci, nicméně autor pro něj neznamena více než jméno. Důkazem pro tento argument je pro něj to, že ze samotného psaní se vytratila zodpovědnost a etický rozměr. „*(P)saní se dnes osvobodilo od tématu vyjádření: vztahuje se jen k sobě samému, a přece neuvázlo ve formě zvnitřněnosti, (...) je hrou znaků, uspořádanou méně podle svého obsahu než podle své povahy označujícího*“ (Foucault 1994: 44).

4.2.2 Karl Marx a ekonomická determinace autora

Druhý možný výklad umělcova díla je definován na základě vnějších sil. Marxův příspěvek k autonomii umělce a umění obecně souvisí nezbytně s kontextem celé jeho soustavy materialistického pojetí dějin. Podle Marxovy filosofie ekonomické faktory jsou determinanty všech aspektů sociálního života, a proto determinují i umění. V materialistickém pojetí představuje umění nadstavbu, vrchol organizace hmoty, tedy materiálna, které představují ekonomické změny. Marx tedy předpokládá přímý vliv vnějších sil na uměleckou produkci a umělce – autora chápe jak médium k produkci a prezentování ideologie mocenských sil a vlivů [viz Balme 2008: 87]. „*(Z) určité formy materiální produkce vyplývá předně určité členění společnosti, za druhé určitý poměr člověka k přírodě. To i ono určuje státní zřízení společnosti a její světový názor. Tedy i názor duševní produkce.*“ (Marx 1951: 75). Vztah mezi „duševní“ a materiální produkcí lze podle něj pochopit jen v kontextu určité historické formy. Jen s odkazem doby lze odhalit a vysvětlit korelace mezi uměním a společností. Umění je odrazem doby a nese sociální informace určitého dobového kontextu. Úkolem a zároveň nezbytnou povinností autora je naplnit sociální funkci kulturní produkce – vytvořit sociální dokument doby. Umělec je v marxistickém pojetí víceméně ideologickým nástrojem.

²⁵ Přednáška na zasedání Francouzské filosofické společnosti (22. 2. 1969).

4.2.3 Pierre Bourdieu a umělecké pole

Pierre Bourdieu se ve svých pracích²⁶ vztahujících se ke vědě o kulturních dílech explicitně nevyjadřuje o divadle, nicméně sám píše, že „(č)tenář bude moci při četbě tohoto textu nahradit slovo spisovatel slovem malíř, filizof, vědec atd.“ (Bourdieu 2010: 282). A proto si dovoluujeme z něho vycházet i v úvahách o roli autora-dramatika.

Bourdieu odmítá strukturalistické pojetí vědy o umění, jež opomíjí jednající subjekt a individuální reprezentaci. Takto vyhraněný objektivismus prezentuje tvůrce jako nositele struktury, čímž potlačuje jeho vliv na vývoj struktury. Na druhé straně se vyhýbá i existencionálnímu determinismu umělcovy osobnosti a ideologii o nadání a předučernosti. Tento výklad je podle Bourdieau nejčastěji vlastní životopiscům. Vědec, který tímto ozřejmuje teorii o umělecké tvorbě, je nutně omezen na analýzu vnějších faktorů, které jediné jsou pro něj uchopitelné, tzn. na společenskou třídu odrážející se v rodinné struktuře. Avšak tyto faktory jsou společné všem autorům a nevysvětlují proměny ve struktuře umění [viz Bourdieu 2010: 237, 247]. Z tohoto dualistického rozpětí si Bourdieu nachází cestu pomocí vlastních pojmů: habitus, kapitál, pole.

Autor připouští existenci sociální struktury, jež omezuje tvůrce imanentními zákonitostmi, nicméně zohledňuje i duševní preference a individuální volby, jimiž se umělec řídí při zachování struktury nebo při její proměně. A to tím, že každý tvůrce v kulturní produkci je postaven před prostor možností představující společný systém dat, v němž jsou obsaženy okruhy problémů, souvislostí, intelektuálních směrů a zastupujících osobností ad.[viz Bourdieu 1998: 41]. Kulturním tvůrcům je společná konkrétní pozice v objektivních vztazích k druhým. I když jsou v kulturní produkci relativně nezávislí, musí zaujmout postoj k diskutovaným bodům i konstitutivním prvkům. Svou pozici v sociálním prostoru uskutečňuje jednající subjekt za pomoci „habitu“, přejatým systémem preferencí, podle nichž se orientuje vnímání, soud a reakce subjektu.

Uvažujeme-li o faktorech působící na tvorbu uměleckého díla, musíme analyzovat vztah mezi dvěma strukturami – strukturou děl (žánrů, forem, stylů, témat) a strukturou pole. „*Sociální prostor produkujících je skutečně nutné*

²⁶ *Teorie jednání* (1998); *Pravidla umění. Vznik a struktura literárního pole* (2010).

pojímát vztahově“ (Bourdieu 1998: 46). Pozice, které lidé zauímají ve strukturě, závisí na objemu přivlastněného kapitálu. Bourdieu definuje kromě známého ekonomického kapitálu tři typy: kulturní (jazykové a kulturní dovednosti a schopnosti), sociální (zdroje získané na základě členství ve skupině) a symbolický kapitál (kapitál přisuzovaný zbytkem společnosti). Jednání tvůrce ovlivňuje habitus zevnitř a pole struktury zvenčí. A tvůrce sám si volí vlastní projekt na základě možností, které jsou redukovány jeho subjektivním vnímáním. Vnější faktory (krize, revoluce, transformace, nové technologie), které tolik zdůrazňoval Marx, jsou imanentní změnám ve struktuře, pozic a vztahů mezi nimi.

Bourdieu mluví o dvojí uplatňované autonomii umělců – uvnitř uměleckého pole a vně - ve vztazích s jinými poli. Uvnitř svého pole dochází k neustálým bojům o nastavení měřítka a definice umění. Jde o konkurenční boj mezi heteronomním a autonomním principem, nebo-li mezi uměním populárním („konzumním“) a uměním čistým (náročným), který je důsledkem symbolických tlaků ekonomických a politických sil (dominantních kapitálů). Hierarchie těchto protipólných umělců je podmíněná mírou nezávislosti na vnějších polích.

Dle Bourdieu ale autonomie umění znamená především symbolickou tvorbu hodnot ze strany všech aktérů, kteří se jím zabývají. Autonomie uměleckého pole a jeho síla se mění s dobou a národními tradicemi a narůstá se symbolickým kapitálem. Souvisí s hodnotami, které umělci asociují, s autoritou, kterou jim společnost přisuzuje, s oprávněním kritizovat (především moc). V době, kdy disponují největším symbolickým kapitálem, vystupují do popředí především autonomní umělci prezentující čisté umění. Bourdieu ale upozorňuje na to, že hodnotu uměleckého díla neprodukuje umělec, ale lidé s estetickými dispozicemi a estetickou kompetencí. Hodnota díla je jen produktem symbolické víry v umělecké schopnosti [viz Bourdieu 2010: 284-287, 300].

4.3 Charakter a smysl umělecké role

Výše uvedené koncepty zabývající se autonomií umělce shodně zdůrazňují zásadní úlohu sociálních vlivů (ekonomických, politických, sociokulturních) na tvůrce a jeho dílo. Zdálo by se, že nejsnadnější je obhájit teorii sociálních vlivů tak, že bychom

postupovali od sociálních jevů k uměleckému dílu, to znamená, že bychom kvantitativně vyzkoumali, jestli se všechny v díle odráží. Nicméně takovýto přístup předpokládá jednak komplexní znalost společenské struktury a jednak, že by autor dokázal ve svém díle obsáhnout dokonalý obraz společnosti. My proto vycházíme z nejzákladnějšího předpokladu, že tvůrci jsou členy společnosti a reflektují do svého díla jen tu sociální zkušenost, kterou vnímají. Preferujeme analýzu umělcovy tvorby odhalující sociální jevy. Ačkoliv autor v prvním plánu vypráví fabulovaný příběh a nikoliv sociální dokument, jeho interpretace sociální skutečnosti je důležitým zdrojem sociologických informací.

Sociologové, jejichž koncepty jsme měli v této kapitole možnost poznat, obvykle akcentují především stránky umělecké osoby i tvorby, které jsou sociálně podmíněné, a znaky, které jsou jim společné. Ve snaze vyhnout se spekulativním interpretacím konkrétní umělecké tvorby, jsou ale tyto objektivizující přístupy příliš vzdálené kulturní praxi a nedostatečně vyjadřují dynamiku procesu a vývoje. Ani jeden ze zmíněných konceptů nepřipouští aspekt individuality na umělcovu tvorbu. Autor (existuje-li pro sociologa) je jen ovlivňován svým vlastním jednáním, strategiemi volby.

Naproti tomu stojí myšlenka Miloslava Petruska, že každé umělecké dílo je kombinací pohybu společenského myšlení a individuality uměleckého talentu [viz Petruska 1990: 28]. Názor, s nímž se ztotožňujeme, by zřejmě podpořil i mnohý umělec - pro příklad citujme autorskou sebereflexi dramatika Václava Havla: „*Ve svém psaní jsem vždycky vycházel z toho, co znám: ze své zkušenosti s tím světem, v němž já žiju, a ze své zkušenosti se sebou samým. (...) Vždycky jsem ale při svém psaní doufal, že svědectvím o určité konkrétní zkušenosti světa se dotknu čehosi obecně lidského, že to „konkrétní“ je jen cestou a způsobem, jak vyprávět o lidském bytí vůbec, o člověku v dnešním světě, o krizi soudobého*“ (Havel 1990: 292)²⁷. Jak naznačuje Havel, podobně jako herec čerpá pro vytvoření své postavy ze svého okolí, i spisovatel a dramatik vytváří postavy a obsah dramatického jednání na základě vnímaného sociálního prostředí, ať už vědomě nebo nevědomě. Pro sociology divadla tedy zbývá úkol hledat nejen propast mezi uměleckým záměrem a požadavkem publika²⁸, ale také propast mezi společenskou realitou a interpretačním obrazem autora.

O autonomii umělce nebylo dlouho třeba mluvit, protože samotní umělci neměli dlouho potřebu v tomto smyslu o sobě uvažovat. Teprve až s moderní dobou se začali

²⁷ Významný český dramatik a esejista.

obracet sami k sobě ve snaze o sebereflexi. Moderní umělec je dobrovolně součástí neustálé sociální konfrontace a hledá si vlastní prostředky k vyjádření v kulturní aktivitě. Umění tak už není jenom forma sociálního jednání, ale zároveň se stává sociální rolí.

Charakter této role vytváří povinnost vyjadřovat se k tomu, co umělec obklopuje. Typický pro umění je jistý druh odstupů a odcizení, umělec často stojí v opozici k systému a hodnotám, kterých je součástí. To samozřejmě platí i pro divadelní autory. Názor dramatiků na jejich úkol ve společnosti se ale liší podobně jako samotná jejich dramatická díla. Některým dramatikům je blízká role angažovaného umělce (Bertolt Brecht, který tvrdil, že divadlo má za úkol měnit svět tím, že nabízí divákovi otázky i odpovědi a nechá je nad nimi přemýšlet [viz Brecht 1958: 8]), jiní preferují uchýlit se výhradně k čisté estetice, k umění pro umění.

Divadlo, stejně jako ostatní umělecké žánry nenabízí řešení společenských problémů, ale je vyhraněným, hodnotícím postojem k vnímané sociální realitě. Takovéto postavení zároveň implikuje jistou povýšenost. I když arogance umělců může mít stejně tak reálný základ jako symbolický, vychází především z relativní nezávislosti, které si samo umění připisuje. Primární odpovědnost umělců nespočívá v úloze vyjadřovat se k otázkám dnešní doby, sociálním problémům ad., ale především ve srozumitelnosti jejich sdělení. „*Umění musí být o něčem, a aby bylo srozumitelné, nemůže být zaměřeno jen na sdělení samo.*“ (David in Baladrán, Havránek 2009: 742). To neznamená, že chceme znehodnocovat formální stránku umění, ale akcentujeme smysl sdělení, které se uplatňuje ve vztahu k obecnstvu. Divadlo například přežívá jen v konfrontaci s divákem, je to jeho společenská funkce a proto se obrací k tomu, co je nám společně dáno. Jiří Frejka preferuje v tendencích moderního divadla právě naturalismus, který je podle něj pro vztah umění a společnosti přirozený, protože ukazuje to, co je blízké skutečnosti. „*Těžiště dnešní dramaturgie je v moderních lidech a v něčem, co by bylo možno nazvat vnímacím standardem nejrůznějších z nich. Objevit věci, které se staly na čas psychózou kolektiva (...). Je nezbytno vycit'ovat a zachycovat tyto sociální psychózy, jež prostupují společnost, zabírajíce z ní tu menší, tu větší kruh, dva, tři lidi, rodinu, klub, celou vrstvu, celý národ.*“ (Frejka 2004: 161).

Nelze pochybovat o tom, že tvorbu umělce a tedy i divadelního autora ovlivňuje konkrétní ekonomický a politický kontext. V zemích, kde vládou diktátorské režimy,

²⁸ Jak říká Jean Duvignaud (viz kapitola 3.2.2 Diváci a publikum).

ovlivňuje autory politická cenzura, na druhou stranu ani ve vyspělých demokraciích není možné mluvit o autorově nezávislosti. S diktaturami se váže propagandistické umění, v kapitalismu se zase „ideologie“ odráží v potřebě úspěchu a prodejnosti. Divadelní umělci jsou v kapitalistickém zřízení buďto ovlivňováni potřebou návštěvnosti a návratnosti zisků, nebo jsou odkázáni na státní subvence. Umělcův kredit ovšem spočívá v (alespoň relativní) nezávislosti, jinak je frustrován. Jindřich Honzl tvrdí, že tyto „utilitaristické požadavky“ zahánějí umělce do vyhnanství, na okraj společnosti. V takto hodnotícím řádu umělci nezbývá nic jiného než se přestat k společnosti vyjadřovat a proto se umělci tolikrát uchylují k abstraktním formám umění jakým je symbolismus [viz Honzl in Diderot1950: 18]. Přesto nemůžeme vyvozovat závěr, že autor naplňuje své dílo společenskou reflexí pouze na základě respektované pozice ve společnosti. S růstem symbolické autority umělce možná přibývá i tendence vyjadřovat se k veřejnému životu lidí, ale spíše mimo umění než uvnitř.

V otázce vlivu na autorovu snahu o společenskou reflexi v dramatickém díle se opět jeví jako zjevné, že se nemůžeme nikdy spolehnout na objektivní koncepci ani na dílčí interpretaci. A musíme dát prostor interdisciplinárnímu přístupu.

Závěr

Divadlo je sociální fenomén, o jehož vztahu ke společnosti se uvažovalo dříve, než byla sociologie vůbec ustanovena jako vědecká disciplína. Sociální podmíněnost divadla je zjevná už z toho, že divadlo vzniká jako sociální produkt společný skupině lidí a realizuje se jedině ve vztahu k divákům. V čem ale konkrétně spočívá relevance divadla jako předmětu sociologického zájmu?

Především se divadlo realizuje v určitém sociálním kontextu. Jeho existence je podmíněna tím, že se divadlo uskutečňuje v konkrétním prostoru (ať už v tradiční divadelní budově nebo na ulici), v konkrétní době a v interakci mezi lidmi. Důležitým sociologickým aspektem je, že divadlo se uskutečňuje uvnitř společnosti v rámci četných interakcí. Kromě základního komunikačního řetězce složeného z autora, herce a diváka, je existence divadla podmíněna organizací celého tvůrčího a realizačního týmu, z něhož každý je členem společnosti. Ke každému z tohoto týmu se váže řada výzkumných otázek týkajících se sociálního původu, sociálního postavení, sociální role a s ní spojené prestiže, očekávání odměny materiální a symbolické.

Nejdůležitější je ale pro sociologii divadla celek sociálních interakcí, které divadlo stimuluje. Divadlo je více než kterákoliv jiná forma umění podmíněna kontaktem s diváky, a to přímým a okamžitým. Většina uměleckých děl je přenositelná nebo trvalá (obrazy, skladby, film atd.) a pokud neosloví potencionální diváky při „premiéře“ může si najít své publikum v jiné společnosti nebo mnohem později po svém vydání. Naproti tomu divadelní hra, nehledě na svůj ne/úspěch, zaniká s tvůrčím týmem a derniérou. Nové nastudování staré hry je sice v jistém smyslu reprodukcí, ale v zásadě zcela novým dílem. Na existenci divadelní hry se nepodepisuje jen tvůrčí práce a realizace, ale také to, kolik lidí na ní chodí, jak se o ní mluví, co o ní píší kritici, získává-li ocenění a prestiž, jakou má odezvu v uměleckém okruhu.

Z tohoto pohledu má na existenci divadla největší podíl jeho komunikace s diváky a potažmo s divadelní společností. V interakci mezi autorem-hercem-divákem se usiluje o co nejpřímější kontakt. K tomu divadlo využívá veškerých prostředků, které má. Jednak má k dispozici prostředky materiální, tzn. ty, které dotvářejí reálný kontext divadelní hry: urbanistická poloha divadla, architektura, interiér, doprovodné nabídky (divadelní kavárna, výstavy a prezentace podílejících se tvůrců, divadelní program a další publikace), ale také uspořádání scénického prostoru, technické a výtvarné možnosti divadla (světla, hudba, design, kostýmy atd.).

Dalšími dispozicemi jsou forma a sdělení. Forma divadelní hry může sloužit výhradně účelově k zaujetí diváka dramatickou zápletkou, k estetickému okouzlení nebo k pobavení, stejně jako může sloužit čistě pro uspokojení umělcových požadavků. Každopádně volba formy koresponduje s tím, jaké pocity zamýšlí autor vyvolat u diváků tak, aby naplnil své požadavky sdělení. K dosažení přenosu sdělení volí tvůrce takové prostředky, aby dosáhnul srozumitelnosti. Takovýto požadavek nemusí být splněn explicitně nebo doslovně (mluvíme-li o dialogu), každopádně může být splněn jen tak, dokáže-li tvůrce vyvolat kontext asociující divákovi význam. Důraz na sdělení tkví především v tom, že divadlo na rozdíl třeba od hudby ztvárňuje témata v dramatickém jednání, skrze nějž ho má divák poznat a zaujmout k němu vztah. Je ale nutné zdůraznit, že snaha o kontakt, který se směřuje k divákovi, netkví výhradně v podbízivosti ale i ve snaze překvapovat a vychovávat. Otázka úspěchu divadelní hry se v tomto smyslu orientuje na to, zda-li divák vyhodnotí hru jako relevantní jeho sociálnímu kontextu. Nejen dramaturg divadla ale celý tvůrčí tým (autor, režisér, choreograf, scénograf, skladatel a herec) usilují o poznání potencionálního diváka, ke kterému vztahují veškeré své tvůrčí záměry. Kromě hry samotné je i úspěšnost a neúspěšnost hry důležitou informací o kultuře a společnosti. Kontakt stejně jako nepropojení uměleckého záměru a diváckých požadavků vypovídá mnoho věcí o otázkách vkusu, ale také o individuálních a třídních očekávání a činnostech s ohledem na sociální rozvrstvení publika. To však neznamená, že by místo výzkumu pro sociology spočívalo jen v hledání souvislosti mezi sociálním kontextem publika a jeho uspokojení v navštěvování divadla.

Sociologie se díky své potřebě být objektivním pozorovatelem dlouho soustředila primárně na institucionální paradigma divadla. Nicméně podobně jako se odráží sociální kontext na návštěvnost divadla, na realizaci a organizaci divadla, i obsah divadelní her má reálný společenský základ, který se projevuje v genezi díla. Na základě zmíněných teoretických přístupů (sémiotiky, strukturalismu, fenomenologie a poststrukturalismu) jsme zjistili, že analýza divadelního představení nekončí výkladem, ale směřuje k netušené hustotě smyslu. Vše, co je prezentováno na jevišti, nabývá potence symbolu. Otázka umění ze sociologického hlediska ale nesmí být omezena na to, co jej tvoří, ale především proč. Dramatické dílo je výtvozem individuálního autora, ale také člena společnosti, a proto přináší informační obsah o odrazu společenských vlivů a myšlení. Postavy divadelní hry mají v sobě něco z vnitřního života autora a dramatická zápletka vypovídá o autorových vlastních konfrontacích ve společnosti.

Proto je divadlo nositelem sociální informace o sociální skutečnosti, ať už přímo nebo nepřímou. Autoři přirozeně reflektují osobní zkušenost do svého díla, protože je nemožné tvořit mimo sociální kontext. Nejde jen o psychologizující zkušenost charakterů postav, ale především o přejímání sociálních hodnot a norem, které na autora působí podobně jako na celou společnost a v rámci kterých uskutečňuje své sociální jednání. Studium sociogeneze díla produkuje řadu sociologicky zásadních informací. Jednak se nám díky těmto informacím nabízí možnost, jak lépe porozumět dramatickému dílu, a jednak nám mohou být z historického hlediska zdrojem sekundárních informací pro analýzu společnosti.

Pochybnost o relevanci divadelního obsahu jako informací o podobě společnosti vychází z neshod o autonomii umělecké tvorby. V divadelním dramatu podobně jako v jiných uměleckých dílech se odráží stejně tak socioekonomický determinismus jako individualita a talent autorovy osobnosti. Nicméně nehledě na to, vyjadřuje-li se autor o společnosti explicitně nebo se naopak uchyluje k estetické funkci díla, je třeba si uvědomit, že obojí způsob je výrazem sebereflexe umělce ve společnosti a v tomto smyslu je nutné přistupovat k dramatu jako k informaci. Dramatik dílem vyjadřuje svůj postoj k vnímané realitě, ale tento individualistický přístup je právě v divadle výrazně podmíněn tím, že se nevztahuje jen k autorovi samotnému, ale také k potenciálnímu divákovi. Toho si může autor idealizovat tak, že nemusí dojít ke kýženému efektu, nicméně je nezpochybnitelné, že jej vztahuje ke konkrétní sociální interakci a tomu uzpůsobuje své dílo. Zatímco ze sociologického hlediska je běžné zdůrazňovat především aspekty dramatické tvorby, které jsou autorům společné, umělci budou pravděpodobně vždy obhajovat výhradně autorův přínos v díle. Před námi se tedy otevírá zajímavá otázka jaký cíl svému jednání a tvorbě autoři připisují. Sociologické pohledy na uměleckou produkci jsme v této práci rámcově pokryli, v další fázi se tedy nabízí pokračovat v zahrnutí názorů samotných dramatiků v kompilaci s jejich tvorbou.

Jak se nám snad v této práci podařilo dokázat, má divadlo řadu aspektů, které jsou nejen sociologicky relevantními tématy, ale dokonce si troufáme tvrdit, že vyžadují sociologickou perspektivu. Přestože se v divadle neobejdeme bez multidisciplinárního odkazu, je na místě říct, že sociologie divadla může mít výhradní místo v historii teorie divadla.

Summary

Theatre is social phenomenon and its attitude towards society was analyzed earlier than sociology was established as a scientific discipline. Social conditionality of theatre is visible even from the fact that theatre is a social product which is common to a group of people and is realized only with the relation towards the spectator. Where is the relevancy of theatre as a subject of sociological interest?

Theatre is realized in a set social context. Its existence is under the condition of the realization in a concrete space or place (either in a traditional theatre environment or even on a street), in a concrete time and with the interaction with people. Theatre is realized inside the society and with common interactions and this is an important sociological aspect. Except the basic communication chain in between the author-spectator and the actor there is a very important condition concerning theatre and that is the organization of the whole artistic team and the realizing team and from those every single one of them is a member of society. With every one of them we can ask many investigative questions about the social origin, social status, social role and the awards (material as well as symbolic) and expatiations that are connected to it.

Sociological interest in the social interest is the stimulation of theatre. Theatre is more conditioned by the contact with the spectator (direct and momentarily) more than any other form of arts. Most of artistic creations are transferable or permanent (paintings, compositions, film etc.) and if it doesn't address potential audience within the "premiere" it can still find its audience in a different society and later after its publication. The opposite of this is a theatre play. Notwithstanding the success it fades with the end of the creative team and its *derrière*. New preparation of a play is always a reproduction and in the same time a new artistic creation. The existence of a theatre play is not set only by creative work and realization, there is as well the factor of how many people come to see it and whether it is talked about, whether the critics write about it, whether it gained some awards or prestige and what kind of response it has in the artistic society.

From this point of view the biggest influence on theatre is its communication with the audience and the theatrical society. In the interaction in between an author-actor-spectator there is the aim at the most direct communication. Theatre uses all the means it has. It has material means, those that create the real context of the play, urban placement of the theatre, architecture, interior, accompanying offers of the theatre

(theatre café, exhibitions, presentations of connected authors, theatre program and publications), as well as arrangement of the scenic space, technical and artistic possibilities of the theatre (light, sound, design, costumes etc.). Other dispositions of theatre are form and communication. Form of theatre play can serve only on the purpose to catch the attention of the audience through the dramatic plot, to an esthetic enchantment and amusement. It can as well serve as means of satisfaction of requirements by the artist. Emphasis on the communication is based on the difference in between theatre and music where theatre opposite of music creates themes through dramatic representation and through that the spectator can create an attitude and built a relationship towards it. But we have to emphasize that the effort toward the spectator in not built on a pander but on the effort to surprise and educate. The question of success is thus dependent on whether the spectator decides that the play is relevant to its social context. Not only the dramaturge of the theatre but the whole creative team (author, director, stenograph, choreograph, composer and actor) are trying to get to know the positional spectator, and thus they aim all their artistic efforts on him. Not only the play itself is important but as well its success or failure, it gives us information about culture or society. Contact as well as the failure of complete connection in between the artistic aim and spectators requirements tells us a lot about the questions of taste as well as individual and class expectations and activities in the set stratification of the audience.

The place of sociologists is not only in the findings of the links in between social context and the satisfaction of the audience. Sociology thank to its need of being an objective observer aimed in the primary institutional paradigm of theatre. Nevertheless similarly as social context reflects the attendance of theatre, on the realization and organization, the plot of the plays has a real social base that translates into the geneses of the piece. Based on the mentioned theoretical attitudes (semiotics, structuralism, phenomenology, and post structuralism) we found out that analyzes of a theatre play doesn't end with the interpretation, that it directs to an unsuspected density of the sense. Dramatic piece is a creation of an author as well as a member of society and thus it brings information content of social influences and thinking. The figures of a play have something from the internal life of the author and tell a story of the authors own confrontations in the society. That is why theatre is a carrier of social information about the social existence either directly or indirectly. Authors naturally reflect their own personal experience of its piece because it is impossible create without the social context. It is not only the psychologising experience of the characters but as well over-

taking of the social values and norms that influence the author as well as the whole society. We can see one option how to understand a dramatic piece; it can be a historical source of information how to analyze society.

The doubt about the relevance of the content as an information about the society is coming from the disagreements about the autonomy of artistic creations. In theatre we can trace socio-economical determinism as an individuality and talent of the author. Nevertheless the author talks about society explicitly or he resorts in the artistic function of the piece it is important to acknowledge that both of the ways are an expression of self-reflection of the author in society and in this sense we need to approach drama as an information. Dramatist expresses its attitude towards society through his work but this individualistic attitude is conditioned by the fact that the author doesn't address himself but as well the potential audience. He can idealize the audience so much that he doesn't have to achieve the expected effect. But it is indisputable that he forms his piece because of a concrete social interaction. Sociology is used to emphasize the aspects of drama works that are common to authors, artists will most probably always justify mostly the authors acquisition to the works. This opens us an interesting question, what is the aim that authors ascribe to its works? Sociological looks on the whole artistic production we have covered in this work, the next part offers us to continue in the inclusion of the opinions of dramatists themselves.

As we achieved to prove in this work, theatre has many aspects that are sociologically relevant themes. And I would even say that they require sociological perspective. But we can't do without multi-disciplinary link and thus we have to say that sociology of theatre can have exclusive role in the theory of theatre.

Použitá literatura

- ARENDOVÁ, Hannah. Řeč a metafora. In PETŘÍČEK, Miroslav (ed.). *Myšlení o divadle II*. Praha: Herrman & synové, 1993. s. 51-65.
- ASTON, Elaine, SAVONA, George. *Theatre as Sign-system: A Semiotics of Text and Performance*. 1st edition. London: Routledge, 1991. 203 p. ISBN 0-415-04932-6.
- BALME, Christopher B.. *The Cambridge Introduction to Theatre Studies*. 1st edition. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. 231 p. ISBN 978-0-521-85622-5.
- BARKER, Chris. *Slovník kulturních studií*. 1. vydání. Praha: Portál, s.r.o., 2006. 206 s. ISBN 80-7367-099-2.
- BOURDIEU, Pierre. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. 1st edition. London: Routledge, 1984. 613 p. ISBN 0-415-04546.
- BOURDIEU, Pierre. *Teorie jednání*. 1. vydání. Praha: Karolinum, 1998. 179 s. ISBN 80-7184-518-3.
- BOURDIEU, Pierre. *Pravidla umění: Vznik a struktura literárního pole*. 1. vydání. Brno: Host, 2010. 496 s. ISBN 978-80-7294-364-7.
- BRECHT, Bertolt. *Myšlenky*. 1. vydání. Praha: Československý spisovatel, 1958. 165 s.
- BURNS, Elizabeth. *Theatricality: A study of convention in the theatre and in social life*. 1st edition. London: Longman, 1972. 246 p. ISBN 0-582-50034-6.
- CARLSON, Marvin. *Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey from the Greeks to the Present*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1984. 553 p. ISBN 978-0-8014-8154-3.
- CIGÁNEK, Jan. *Úvod do sociologie umění*. Praha: Obelisk, 1972. 304 s.
- CÍSAŘ, Jan. *Začalo to Redutou*. 1. vydání. Praha: Orbis, 1964. 300 s.
- DAVID, Jiří. Nové smlouvy. In BALADRÁN, Zbyněk, HAVRÁNEK, Vít (eds.). *Atlas transformace*. 1. vydání. Praha: Tranzit, 2009. Kapitola U 210. s. 741-743. ISBN 978-80-87259-03-0.
- DERRIDA, Jacques. Divadlo krutosti a hranice reprezentace. In PETŘÍČEK, Miroslav (ed.). *Myšlení o divadle II*. Praha: Herrman & synové, 1993. s. 51-65.
- DUVIGNAUD, Jean. *Sociologie du théâtre: Essai sur les ombres collectives*. 1re édition. Paris: Presses Universitaires de France, 1965. 588 p.
- FOUCAULT, Michel. *Diskurs, autor, genealogie*. 1. vydání. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1994. 115 s. ISBN 80-205-0406-0.
- FOUCAULT, Michel. *Archeologie vědění*. Praha: Herrmann & synové, 2002. 318 s. ISBN 80-239-0124-9.
- FREJKA, Jiří. *Divadlo je vesmír*. 1. vydání. Praha: Divadelní ústav, 2004. 732 s. ISBN 80-7008-163-5.
- GRONEMEYER, Andrea. *Divadlo*. 1. vydání. Brno: Computer Press, 2004. 192 s. ISBN 80-251-0208-4.
- HAVEL, Václav. *Do různých stran*. 2. vydání. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1990. 528 s. ISBN 80-7106-000-3.
- HONZL, Jiří. Nad Diderotovým paradoxem o herci. In DIDEROT, Denis. *Diderot o divadle*. 1. vydání. Praha: Umění lidu, 1950. Předml. s.12-20.

- HOSTINSKÝ, Otakar. *O umění*. 1. vydání. Praha: Československý spisovatel, 1956. 686 s.
- KELLER, Jan. *Úvod do sociologie*. 3. vydání. Praha: SLON, 1995. 186 s. ISBN: 80-85850-06-0.
- MARX, Karl. *O umění a literatuře: sborník ze spisů*. 1. vydání. Praha: Svoboda, 1951. 651 s.
- MAYDL, Přemysl. *Psychologie a sociologie divadla (nástin problematiky)*. 1. vydání. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, n. p., 1978. 128 s.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky*. 2. vydání. Praha: Odeon, 1971. 480 s.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie II*. 1. vydání. Brno: Host, 2000. 556 s. ISBN 80-86055-91-4.
- MÜLLEROVÁ, Magdalena, KAŠPÁREK, Ondřej, FRAJTOVÁ, Věra. *Umělci pro společnost: příklady kulturních projektů v oblasti sociální inkluze*. 1. vydání. Praha : Institut umění - Divadelní ústav, 2010. 88 s. ISBN 978-80-7008-249-2.
- OSOLSOBĚ, Ivo. *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí: Teorie jedné komunikační formy*. 1. vydání. Praha: Supraphon, n. p., 1974. 242 s.
- OSOLSOBĚ, Ivo. *OstENZE, hra, jazyk*. 1. vydání. Brno: Host, 2002. 398 s. ISBN 80-7294-076-7.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Logic as Semiotic: The Theory of Signs*. In Innis, Robert E. (eds.). *Semiotics: An Introductory Anthology*. Bloomington, Ind.: Indiana University Press, 1985. Pp. 1-23. ISBN 9780253203441.
- PETRUSEK, Miloslav. *Sociologie a literatura*. 1. vydání. Praha: Československý spisovatel, 1990. 106 s. ISBN 80-202-0165-3.
- PETŘÍČEK, Miroslav. *Úvod do (současné) filosofie*. 4. vydání. Praha: Herrman & synové, 1997. 178 s.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Kurs obecné lingvistiky*. 2. vydání. Praha: Academia, 1996. 468 s. ISBN 80-200-0560-9.
- SHEVTSOVA, Maria. *Sociology of Theatre and Performance*. 1st publ. Verona: QuiEdit, 2009. 391 p. ISBN 978-88-6464-013-6.
- SŁAWIŃSKA, Irena. *Divadlo v současném myšlení*. 1. vydání. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 2002. 479 s. ISBN 80-902482-6-8.
- STATES, Bert O. *Great Reckonings in Little Rooms: On the Phenomenology of Theatre*. Berkeley and Los Angeles, Calif.: University of California Press, 1985. 213 s. ISBN 9780520061828.
- ŠÍPEK, Jiří. *Psychologické souvislosti scénické tvorby*. 1. vydání. Praha: Nakladatelství KANT, 2010. 142 s. ISBN 978-80-7437-035-9.
- VÁCLAVOVÁ, Denisa, ŽIŽKA, Tomáš a kol. *Site specific*. 1. vydání. Praha: Pražská scéna, 2008. 319 s. ISBN 970-80-86102-44-3.