

ARISTOTELES – PROROK ALEBO UPÍR ZÁPADNÉHO DIVADLA?

DUPONT, Florence. *Aristoteles alebo upír západného divadla. Z francúzskeho originálu Aristote ou le vampire du théâtre occidental* (2007) preložila Elena Flašková. Bratislava: Divadelný ústav, edícia Svetové divadlo, 2016. 238 s. ISBN 978-80-8190-013-6.

V Palazzo del Vaticano vo Vatikáne sa nachádza monumentálna freska Raffaela Santiho *Aténska škola*. Zobrazuje zhromaždenie významných filozofov, umelcov a mysliteľov. Množstvu postáv dominujú Platón a Aristoteles. Možno ich ľahko identifikovať, stoja totiž v strede ideálnej antickej stavby, či presnejšie povedané, renesančnej predstavy o antickej stavbe. Platón drží v ruke svoju knihu *Timaios*. Je starý, šedivý, bosý a prstom ukazuje nahor. Vpravo vedľa neho stojí jeho žiak Aristoteles so svojou knihou, *Etikou Nikomachovou*. Je o poznanie mladší, obutý a ukazuje priamo pred seba. Gestá ich rúk presne vyjadrujú odlišnosť ich filozofického myslenia a prístupu k rôznym fenoménom, napríklad k umeniu. Platón z Raffaelovej fresky chce svojím gestom upriamiť pozornosť na svet pravého súcna, ergo svet ideí, ktorý sa však nachádza mimo nášho sveta nepravého súcna. Podľa Aristotela sa Platónov svet pravého súcna nachádza nikde, a práve to bola jedna z príčin rozchodu žiaka s učiteľom. Aristoteles nás preto svojím gestom ruky nabáda hľadať podstatu sveta vo svete, ktorý sa nachádza pred nami, po ktorom chodíme a v ktorom žijeme. Popri inom v ňom máme hľadať podstatu sveta umenia, čo dokazuje aj svojím legendárnym spisom *Poetika*.

Z *Poetiky* sa zachovala len prvá kniha, venovaná tragédii. No hoci je akcent skúmania položený na tragédiu, predsa len majú Aristotelove úvahy širšiu platnosť, keďže v *Poetike* sprostredkovane rieši aj vzťah umenia a skutočnosti, otázky štruktúry a kompozície umeleckého diela, pragmatické účinky vyvolané umeleckým dielom, odlišnosť histórie od tragédie a komédie. Poskytuje tiež dobré rady pre tvorcov tragédie, a to všetko dohromady sa podieľa na tom, že *Poetika* patrí medzi kanonické texty tak pre filozofiu umenia a este-

tičky, ako aj pre umenovedy, obzvlášť pre divadelnú vedu. A to bez ohľadu na to, že text bol napísaný pred viac než dvetisíc rokmi.

Tento čas je nesporne dostatočne dlhou dobou nielen na preverenie kvalít textu, ale aj na odhalenie jeho slabých miest, na čo sa podujala Florence Dupont v knihe *Aristoteles alebo upír západného divadla*. Dupontová pritom nepopiera ani masívny vplyv, ani vedeckú kvalitu Aristotelovho textu. Nao-pak, veľmi presne si uvedomuje jeho význam pre interpretáciu tragédie, aj interpretáciu dramatického textu vôbec. Upozorňuje však na problém, na ktorý sa podľa nej zabúdalo a dodnes zabúda. Pokiaľ Aristoteles hovorí o tragédii, tak sa výlučne zaoberá verbálnymi textami, povedané súčasnou terminológiou, prototextami, teda súbormi písmom fixovaných nadindividuálnych inštrukcií určených pre tých, ktorí ho majú predvádzať na javisku. Ak Dupontovej veríme (a niet jediného dôvodu, aby sme jej neverili), tak Aristotela zaujíma výlučne text a nie celok, hoci tragédia ako prototext bola v antickom Grécku iba jednou z jeho súčastí. Keby ho zaujímal celok, tak by sa v *Poetike* určite musel detailne zaoberať tým, že pre Aténčanov sa tragédia spolu s komédiou „vždy začleňovali do ‚hudobnej súfaže‘, kde súperila trojica básnikov – skladateľov, ktorí sa sami nazývali ‚speváci‘ (aodoi). To, čo my nazývame divadlo, bola len jedna z mnohých performancií – často zborov – zasvätených bohom počas kultových slávností. Adjektívum ‚hudobné‘ (mousikos) označuje bez rozdielu to, čo dnes nazývame spev, poézia alebo divadlo. Preto je správne hovoriť o hudobných, nie o dramatických súťažiach, lebo toto adjektívum je aristotelovskou inováciou a termín mousikos sa v *Poetike* nenachádza.“ (s. 23) Lenže Aristoteles ako predchodca štrukturalizmu odhliada od spoločenského, kultúrneho a náboženského kontextu. Vôbec neberie do úvahy napríklad fakt, že neraz zvíťazila divadelná performance realizovaná na základe prototextu nižšej kvality, lebo tento nedostatok bol saturovaný presvedčivou performanceou.

K upevneniu panstva *Poetiky* podľa Dupontovej prispeli tri aristotelovské revolúcie. Prvá emancipovala herca, avšak iba preto, aby ho vzápätí ztročila. Za jej strojcov Duponto-

vá považuje Goldoniho, Diderota a Talmu. Druhá revolúcia vynašala režiséra a predstavenie začala chápať ako text. Taktiež má svojich aktérov: sú nimi Antoine, Stanislavskij a semiológia, ktorá chápe predstavenie ako text. Tretia priviedla na svet diktatúru „fabuly“, čiže analógiu aristotelovského „mythos“. Aktívnu úlohu popri semiológii divadla zohrali Brecht, Dort, Vitez a na veľké prekvapenie aj Ricœur. Je síce pravda, že Ricœur sa divadlom špeciálne nezaoberal, ale netreba zabudnúť ani na to, že svoju filozofickú koncepciu naratívu do veľkej miery založil na Aristotelovej *Poetike*, takže z tohto pohľadu k spomínaným revolucionárom nesporne patrí.

Aristotelovská substitúcia divadla-udalosti (t. j. niečoho, čo vzniká pred očami porotcov či divákov a patrí nezvratnému času) divadlom-textom (teda tým, čo je fixované písmom a prístupné čitateľovi v akomkoľvek čase) mala – a podľa Dupontovej, žiaľ, stále má – svoje negatívne dôsledky. V prvom rade sa to prejavuje v marginalizácii rímskej komédie, založenej na iných princípoch a pravidlách. Stačí spomenúť špecifickú ludickosť schopnú meniť dej na hru, ktorá vzniká priamo pred zrakom divákov. Dej, čiže ono povestné aristotelovské mythos, nahrádza rímska komédia nearistotelovským argumentum, čiže akousi osnovou, ktorá ponecháva veľký priestor improvizáčnemu umeniu hercov. Napríklad Plautus a Terentius sa pohrávajú s divadelným kódom: podľa Dupontovej, táto hra popri inom zviditeľňuje kód čiže pravidlá hry. „Kód sa ukazuje nie preto, aby bol odhalený ako lesť, ale aby vytváral predstavenie, predstavenie, aké sa očakáva práve v rámci komédie. Jeden z jeho účinkov je oddeliť rozprávanie od predstavenia, čím urobí z rozprávania len pomocníka predstavenia.“ (s. 173) Tento spôsob zviditeľnenia kódu sa dnes nazýva metadivadelnosťou. Tá „vytvára predstavenie navyše. Aj toto samotné dodatočné predstavenie je ludické, lebo v rámci scénických hier je hra s rituálnym kódom tiež rituál. Toto prepojenie medzi metadivadelnosťou a rituálom vyplýva zo samotnej povahy rímskej ludickosti.“ (s. 173) Dupontová vychádza z rozlíšenia medzi objektovým jazykom a metajazykom. V tradičnom rozlíšení objektový jazyk rozpráva o svete, rozpráva príbehy.

Naproti tomu, metajazyk rozpráva o jazyku, zaoberá sa princípmi a pravidlami jeho fungovania – teda diskurzom, formou naratívu. Keď sa objektový jazyk a metajazyk ocitnú v jednom priestore, napríklad v priestore divadla, hra sa nielenže obohatí o novú dimenziu, ale zároveň sa týmto spôsobom posilňuje či dokonca mení pragmatický účinok hry.

Dupontová si všimla, že v západoeurópskom divadle je postavenie aristotelovskej línie voči nearistotelovskej línii asymetrické. Nearistotelovská línia je minoritná a nesúvislá. To znamená, že ak je aristotelovská línia neprerušovaná, tak nearistotelovská pripomína ponornú rieku, ktorá na jednom úseku dejín divadla tečie na povrchu zeme a je viditeľná, v inom úseku dejín sa stráca v útrobách zeme a pre divákov je neviditeľná. Niečo podobné možno registrovať aj v prípade vzťahu aristotelovskej ontológie k nearistotelovskej.

Popri upozornení na druhý koreň západoeurópskeho divadla, z ktorého vyrastajú napríklad aj *commedia dell'arte* alebo ľudové divadlo, sa Dupontová zaoberá iniciatívami, ktoré sa značne vzdávajú od Aristotela. Popri rímskej komédii sem zaraďuje aj Molièrovu hru *Meštiak šľachticom*, pretože má hudobnú štruktúru. Komédia je zložená z piatich baletov, ktoré skomponoval Jean-Baptiste Lully. Balety sú pretkané dialógmi, čo v z tejto hry v konečnom dôsledku robí žánrový hybrid meštiackej komédie a šľachtického baletu. Žiaľ, v súčasnosti sa až príliš často stretávame so zámerným vynechávaním baletov a redukciou predstavenia na klasickú divadelnú komédiu, následkom čoho tento pokus uniknúť z pasce aristotelizmu v divadle vlastne končí premenou *Meštiaka šľachticom* na literárne dieło určené v prvom rade na čítanie.

Ďalším spôsobom, ako sa dostať z dômyselne nastavenej aristotelovskej pasce, je podľa Dupontovej dekonštrukcia pojmov „predstavenie“ a „príbeh“. Som presvedčený, že dekonštrukcia môže prevrátením hierarchie medzi „príbehom“ a „predstavením“ uvoľniť energiu a využiť ju na dianie zmyslu (termín Milana Jankoviča), vďaka čomu predstavenie neustále pracuje na dvoch súčasne prebiehajúcich režimoch: sémantickej aktualizácii a sémantickom zvetrávaní. Samozrejme, to ešte neznamená, že sa scénická dekonštrukcia

podarí. Naopak, podľa Dupontovej väčšina z nich, spolu s postdramatickými umeniami, zlyhala. Úspešnejším sa ukázalo oslobodenie režiséra od funkcie dramaturga: zbavením sa tejto záťaže môže dôjsť k povýšeniu režiséra na suverénneho „chorosdaikolosa“, schopného narábať s dramatickým prototextom ako surovinou pre svoje divadelné predstavenie. Jedným z mála režisérov, ktorým sa to podľa Dupontovej údajne podarilo, je Tadeusz Kantor, pretože ignoroval Aristotela. „Bol skutočne nearistotelovský. Jeho divadlo je pohrebným obradom a on je jeho usporiadateľom, a to bez akéhokoľvek politického či symbolického dosahu. Pozýva publikum, ktoré je súčasťou mŕtveho sveta, aby s ním celebulovalo jeho kolaps a jediný význam jeho divadla, smrť. To nie je námiet, ale divadelná estetika. Kantor vynašiel rituálne divadlo, celebrujúce pohromy 20. storočia.“ (s. 225)

Dupontovej knihu *Aristoteles alebo upír západného divadla* možno čítať rôznymi spôsobmi. Prínajmenšom ju inak čítajú divadelní praktici, inak zase filozofi umenia, estetici a teatrologovia. Možno ju čítať aj ako povzbudenie úsilia uniknúť z pasce aristotelizmu, ktorý však zo scény nezmizne, pretože každý, kto ho chce poprieť, nevedome udržiava pri živote aj to, čo popiera. A tak bude aristotelizmus v divadle a myslení o ňom stále vystupovať minimálne ako kontrastné pozadie zvýrazňujúce novosť figúr nearistotelovského divadla. Tým však ani v najmenšom neznižujem hodnotu teoretického výkonu Florence Dupont. Práve naopak, chápem ho ako jeden z dôležitých príspevkov k diskusii o súčasnom divadle a vôbec o súčasnom umení.

Peter Michalovič