

DIVADELNÝ TEXT A JEHO HLASY. ÚVAHA O NIEKTORÝCH ASPEKTOCH VZŤAHU MEDZI DIVADELNÝM TEXTOM A JEHO INSCENÁCIOU

PETER MICHALOVIČ

Filozofická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave

Abstrakt: Štúdia sa zaoberá niektorými aspektmi vzťahu medzi divadelným textom a jeho inscenáciou. Samotný divadelný text nemožno považovať za akýsi nadindividuálny súbor inštrukcií, ktoré autor zanechal v textovej podobe tým, ktorí sa rozhodnú na ich základe realizovať divadelné inscenácie a performancie. Popri inom aj preto, že samotná podoba divadelného textu sa mení, napríklad transkripciou rukopisu, do podoby, ktorá korešponduje s dobovo platnými konvenciami pre aktualizáciu prepisu nejakého jazyka. Účelom tejto transkripcie je aktualizovať pôvodný jazyk divadelného textu tak, aby bol zrozumiteľný a prijateľný pre iné publikum, a zároveň mohol fungovať aj ako autonómne literárne dielo. Hoci transkripcia môže pôvodný text zmeniť len minimálne, aj tieto minimálne zásahy vyvolávajú zmenu zmyslu divadelného textu. Ďalším faktorom zmeny je transfer napísaného slova do podoby hovoreného slova, pričom v tomto transfere zohráva významnú rolu intonácia, ktorej je venovaná druhá časť štúdie.

Kľúčové slová: transkripcia divadelného textu, sémantická a expresívna intonácia, architektonická forma, završenie, kompozičná forma

Dnes už vari nikto nepochybuje o tom, že interpretačné umenia sú legitímnymi druhmi umenia, a to aj napriek tomu, že napríklad notový zápis, divadelný text¹ alebo baletný zápis tým či oným spôsobom limitujú hudobné predvedenie, divadelnú inscenáciu alebo baletné predstavenie, skrátka, limitujú tento typ umeleckých interpretácií². Nemecký filozof Günter Figal tvrdí: „Interpretácie nemôžu byť v tomto zmysle nikdy chybné či správne, ale môžu komplexnosť diela natoľko ochudobniť či natoľko porušiť

¹ Termín umelecký text sa nepoužíva v tomto prípade v úzkom vymedzení, v akom ho používa textológia či literárna veda, ale v širšom vymedzení, v akom s ním pracuje J. M. Lotman v práci *Štruktúra umeleckého textu*. Umeleckým textom je podľa Lotmana literárne dielo, hudobné dielo, obraz, grafika, socha, divadelné predstavenie, film, pantomíma, balet, opera atď., to znamená, každé umelecké dielo. Umelecký text ako text sui generis je vlastne to, čo spĺňa nasledujúce tri určenia: a) vyjadrenosť – text je fixovaný znakmi v realizovaných v určitom médiu a vďaka tomu môže slúžiť ako vonkajší prostriedok medzi autorom a recipientom; b) ohraničenosť – text má hranice, ktoré ho odlišujú od iných umeleckých a neumeleckých textov. Tieto hranice sú určené časovo, priestorovo, poprípade časopriestorovo. Napr. hudobná skladba je štruktúra, ktorá sa rozvíja v čase, má teda svoj začiatok a koniec, nástenný obraz je vymedzený rámom, divadelné predstavenie má svoj začiatok a koniec a zároveň scénu od divákov oddeľuje rampa; c) štruktúrnosť – text je vnútorne organizovaný, tvorí vnútorne usporiadanú štruktúru. Bližšie pozri LOTMAN, J. M. *Štruktúra umeleckého textu*. Bratislava : Tatran 1990, s. 64 – 68. Lotmanovmu vymedzeniu pojmu text sa najviac približuje vymedzenie Jacqua Derridu, ktoré je však ešte širšie, Derrida totiž aj skutočnosť považuje za text, presnejšie, za text nultého stupňa. Pozri PETŘÍČEK, M. Předmluva, která nechce být návodem na čtení. In PETŘÍČEK, M. (ed.). *Texty k dekonstrukcii. Práce z let 1967 – 72*. Bratislava : Archa, 1993, s. 7 – 30.

² Termín interpretácia nepoužívame v úzkom vymedzení, teda vo význame analýzy alebo exegézy umeleckého diela, ale v širšom význame, to znamená, že ho chápeme ako proces tvorby interpretatívnych odpovedí, vyvolaných znakom alebo znakmi.

jeho jednotnosť, že v porovnaní s inými interpretáciami nie sú presvedčivé. Je tiež skutočnosťou, že interpretácie sa vzájomne nepostihnuteľným spôsobom odlišujú. Rôzne spôsoby čítania a ich zakaždým iný kontext, ktorý žiadny interpret sám nepreskúma, sa zásadne vymykajú kontrole. Napriek tomu nie sú interpretácie svojvoľné a bezhranične rozmanité, ale sú predvádzajúce; zhodujú sa v tom, že všetky nechávajú voľný priestor diela, ku ktorému sa vzťahujú. Interpretácie artikulujú oba podstatné momenty diela tým, že ich výkon v sebe vždy sprítomňuje onen druhý, odporujúci aspekt.“³

Samozrejme, notový zápis neponúka takú veľkú interpretačnú flexibilitu ako napríklad divadelný text, preto je žiadúce sa zaoberať niektorými špecifickými problémami divadelnej inscenácie ako umeleckej interpretácie *sui generis*. Dôležitými problémami tejto umeleckej interpretácie sú vzťahy medzi divadelným rukopisom a tlačeným textom, medzi textom a hlasom, presnejšie, vzťahy transformácie napísaného slova do podoby živého rečového prejavu. Práve náčrtu riešenia týchto problémov je venovaná táto štúdia.

Už samotný termín interpretačné umenie predstavuje do určitej miery problém, aj preto, že konkuruje iným termínom. Napríklad zakladateľ hermeneutickej filozofie Hans-Georg Gadamer⁴ alebo literárny vedec a semiotik Jurij Michajlovič Lotman⁵ používajú termín reprodukčné umenie. Jeho význam však sugeruje až prílišnú blízkosť a jednostrannú závislosť interpretujúceho textu od interpretovaného, navyše nepriamo naznačuje mechanický vzťah medzi divadelným textom a inscenáciou, a preto ho v našom texte nebudeme používať. Filozof Nelson Goodman v práci *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols* [Jazyky umenia. Náčrt teórie symbolov] (1968) zase rozdeľuje umenie na autografické a alografické⁶ a k tomuto rozdeleniu sa vracia v štúdiu *Interpretation and Identity. Can a Work Survive the World?* [Interpretácia a identita. Môže dielo prežiť svet?] (1986). Štúdiu napísali spoločne s Catherine Z. Elginovou a je súčasťou knihy *Reconceptions in Philosophy and other Arts and Sciences* [Nové ponímanie filozofie a ďalších umení a vied] (1988). Keďže táto štúdia je novšieho dátumu než *Languages of Art*, využijeme ju na priblíženie diferencie medzi autografickými a alografickými umeniami.

Medzi autografické umenia patrí napríklad maliarstvo, pretože „v maliarstve má každé dielo len jediný prípad a jeho identita závisí na tom, že bolo vytvorené určitým umelcom v určitých podmienkach“.⁷ To však automaticky neznamená, že autografické je dielo, ktoré existuje iba v jednom exemplári. Naopak, medzi autografické umenia patrí napríklad aj grafika a „v grafike môže mať dielo viac prípadov, ale ich spoločná história je rozhodujúca pre identitu každého výtlačku, čiže prípadu daného diela“.⁸ Inak povedané, každý jednotlivý grafický výtlačok je pod „kontrolou“ originálnej matrice a tá garantuje identitu kópií; navyše, vo väčšine prípadov autor uvádza tak poradie každého výtlačku, ako aj počet výtlačkov.

³ FIGAL, G. *Hermeneutická svoboda*. Praha : Filosofický ústav AV ČR, 1994, s. 11. Citáty z českých publikácií použitých v tejto štúdii prel. P. Michalovič.

⁴ Pozri GADAMER, H.-G. *Pravda a metóda I. Nárys filozofickej hermeneutiky*. Praha : Triáda, 2010; tiež GADAMER, H.-G. *Pravda a metóda II. Dodatky, rejstříky*. Praha : Triáda, 2011.

⁵ Pozri LOTMAN, J. M. *Kultura a exploze*. Brno : Host, 2013.

⁶ Pozri GOODMAN, N. *Jazyky umění. Nástin teorie symbolů*. Praha : Academia, 2007, s. 95 – 97.

⁷ GOODMAN, N. – ELGINOVÁ, C. Z. *Nové pojetí filozofie a dalších umění a věd*. Praha : Filozofická fakulta Univerzity Karlovy 2017, s. 87.

⁸ Tamže.

Do oblasti alografických umení možno zaradiť aj partitúry a scenáre, pretože „pri-púšťajú viac prípadov – sú nimi všetky predvedenia, ktoré sa zhodujú s určitou partitúrou alebo scenárom⁹ –, identita diela v týchto umeniach rovnako ako v literatúre nezáleží na histórii vzniku. Partitúry a scenáre sú definované syntakticky; predvedenia, ktoré sa s nimi zhodujú, sémanticky. To, ako určitá partitúra alebo scenár vznikli a prečo sa s predvedeniami zhodujú, nemá žiadny vplyv na identitu predvádzaného diela.“¹⁰

Popri hudbe medzi interpretačné umenia podľa Goodmana a Elginovej patria aj dramatické umenia, pričom dramatické umenia vykazujú s hudbou podobnosti aj v iných aspektoch. Skôr než sa začneme podrobnejšie zaoberať vysvetlením vzťahu divadelného textu a inscenácie, chceme upozorniť na to, že Goodmanov a Elginovej názor je nesporne zaujímavý, má však aj svoju slabinu. Tou je fakt, že za alografické umenie považujú i literatúru, čo je podľa nášho názoru v rozpore s tým, čo označuje termín interpretačné umenie. Áno, čítanie síce predstavuje interpretatívny akt *sui generis*, lenže ten je iného typu než interpretácia divadelného textu, ktorej výsledkom je divadelná inscenácia či performance.

„V dráme, tak ako v hudbe, je dielo množinou korelátov, teda zodpovedajúcich predvedení. Samotný text je však zložený z notového záznamu a scenára. Dialóg so zvukovými realizáciami ako jeho koreláciami je prakticky v notačnom systéme. Táto časť textu je notovým záznamom a predvedenia, ktoré sa s ňou zhodujú, predstavujú dielo,“¹¹ píše Goodman. Lenže, a na to netreba zabúdať, popri podobnostiach medzi hudbou a drámou, notovým zápisom a dramatickým, divadelným textom jestvujú aj neprehliadnuteľné rozdiely: „Javiskové poznámky, popisy dekorácií atď. sú scenáre v jazyku, ktorý nespĺňa žiadnu zo sémantických podmienok notačnosti. Predvedenie takýto scenár alebo množinu koextenzívnych scenárov neurčuje jednoznačne. Z konkrétneho predvedenia sa dá jednoznačne zapísať dialóg: rôzne správne spôsoby jeho zápisu budú zodpovedať rovnakým predvedeniam. Pre zvyšok textu to ale neplatí. To, či sa kulisy zhodujú s niektorými opismi, môže byť teoreticky nerozhodnuteľné. Tie časti textu, ktoré nie sú dialógmi, sa nedajú považovať za integrálnu súčasť definujúceho záznamu, ale za doplnujúce pokyny. V prípade románu, ktorý je šťastie alebo dokonca úplne tvorený dialógom, je dielom text. Rovnaký text vnímaný ako text divadelnej hry však bude notovým záznamom, alebo ho aspoň bude obsahovať. Scenár k nemému filmu, aj keď sa podľa neho film natáča, nie je ani filmovým dielom, ani jeho notovým záznamom. Jeho vzťah k filmu je práve taký voľný ako vzťah verbálneho popisu maľby k maľbe samotnej.“¹²

Je zaujímavé, že Goodman považuje dialógy za garanta identity divadelného textu a čo sa týka ostatných súčastí divadelného textu, ako sú napríklad verbálne opisy kulís, kostýmov, dôležitých rekvizít, tie môžu byť oveľa voľnejšie interpretované a na základe týchto interpretácií fyzicky realizované. Na tomto mieste chceme pripomenúť, že do oblasti divadla patrí aj ľudové divadlo, pričom drvivá časť tohto typu divadelných performancií nepozná divadelný text, ako to presvedčivo dokázal Piotr

⁹ Aby sme predišli zbytočnému nedorozumeniu, tak považujeme za nevyhnutné upozorniť na to, že Goodman a Elginová za scenáre pokladajú aj divadelné texty.

¹⁰ GOODMAN, N. – ELGINOVÁ, C. Z. *Nové pojetí filozofie a dalších umění a věd*, s. 87.

¹¹ GOODMAN, N. *Jazyky umění. Nástin teorie symbolů*, s. 165.

¹² Tamže.

Bogatyriov analýzou prejavov českého a slovenského ľudového divadla.¹³ Netreba zabúdať ani na iniciatívy, ktoré zámerne odmietajú divadelný text a namiesto toho presadzujú, aby za divadlo bola považovaná singulárna divadelná performance, teda niečo, čo vzniká priamo pred očami divákov na javisku: za všetky tieto iniciatívy ako pars pro toto uvedieme Antonina Artauda a jeho divadlo krutosti¹⁴. To sú však výnimky potvrdzujúce pravidlo, preto sa opäť vrátíme k vzťahu divadelného textu a inscenácií.

Možno konštatovať, že veľmi dlhé obdobia v dejinách divadla bol divadelný text hierarchicky nadradený nad inscenáciu, divadelnú performance. Toto nadradenie má svoj zdroj v antickom myslení o tragédii, konkrétne v slávnom, viac než dvetisíc rokov uznávanom Aristotelovom spise *Poetika*. Aby sa predišlo zbytočným nedorozumeniam, treba mať na zreteli, že ambíciou tejto argumentácie nie je kritická interpretácia *Poetiky*. Chceme len poukázať na to, že popri jej nesporne obrovskom potenciáli, ktorý dodnes exploatujú filozofia umenia, estetika a prinajmenšom aj teatrológia, Aristoteles, ako na to upozorňuje Florence Dupont v práci *Aristoteles alebo upír západného divadla*, nastavil západnému divadlu dômyselnú pascu, do ktorej „spadlo“ a dlho sa z nej nevedelo dostať. Otázne je, či sa z nej už vôbec dostalo! Na akom princípe táto pasca funguje? Podľa Dupontovej na zásadnom separovaní divadelného textu od performance.¹⁵ Voči tejto separácii sa postupne konštituovala oponentúra, ktorá požadovala, aby bol divadelný text posudzovaný vo vzťahu k jeho performancii, prípadne, aby sa performance považovala za autonómny výkon, ergo autonómne dielo. Zmysel tejto oponentúry spočíva predovšetkým v tom, že každá divadelná performance nie je len rigoróznym splnením autorových inštrukcií fixovaných v divadelnom texte, ale je vždy niečím viac. Každé nové divadelné predvedenie totiž buď potvrdzuje predchádzajúci kód interpretácie, alebo ho mení. Inak povedané, buď nejaká konkrétna divadelná performance funguje na dlhší alebo kratší čas ako implicitne či explicitne uznaný etalón ďalších performatívnych interpretácií, alebo ju možno považovať za kontrastné pozadie zvyrazňujúce originalitu nového prístupu k performatívnej interpretácii.

Izolácia divadelného textu od performance sa zhubne prejavila napríklad vo vytesnení rímskej komédie mimo horizont záujmu teatrológov či estetikov, ktorí sú aristotelovsky orientovaní výlučne na divadelný text. „Keď človek číta rímsku komédiu ako príbehy predvádzané na javisku, rýchlo sa nabaží opakovaných scenárov, stereotypných postáv, otrepaných tvrdení o ženách (klebetné a chamtivé), otrokoch (klamári, bezočivci) alebo o otcoch rodín (mrzutí lakomci, krutí k otrokom). Ak sa niektorý režisér z úcty ku klasickej kultúre odváži vrhnúť na niektorú z tých úbohých fabúl, výsledok zodpovedá úrovni jeho ‚dramatického‘ čítania – zmes nudy a vulgárnosti. Jednoducho ‚zabudol‘, že to bolo hudobné predstavenie a fabula bola iba zámienka; zabudol na hercov, na publikum a rímsky rituál, ktorý bol *raison d’être* komédií.“¹⁶ Rímska komédia vychádza z princípu ľudskosti a preferuje „namiesto mimésis ludus, ktorý zďaleka neodkazuje na nejakú realitu (ani fiktívnu), je iba strojom na likvidáciu reality a ten rozpustí príbeh v hre. V rímskej komédii neexistuje ani

¹³ Pozri BOGATYRIOV, P. *Ľudové divadlo české a slovenské*. Bratislava : Tatran 1973.

¹⁴ Pozri ARTAUD, A. *Divadlo a jeho dvojník*. Bratislava : Tália – press 1993.

¹⁵ Pozri DUPONT, F. *Aristoteles alebo upír západného divadla*. Bratislava : Divadelný ústav 2016, s. 12.

¹⁶ Tamže, s. 140 – 141.

nevyhnutnosť, ani pravdepodobnosť, aby boli fakty zhrnuté v argumente navzájom prepojené. Prechod od jedného do druhého sa uskutočňuje prostredníctvom ludificatia, klamstva zmeneného na hru. Argumentum je roztrúsené v niekoľkých výstupoch, ostatné sú pre rozprávanie celkom nepotrebné, ako keď postava hrá (spieva, tancuje alebo hovorí) svoju rolu a jedine svoju rolu. V rímskej komédii sa všetko navracia k ludus.¹⁷ Ludus je opozitom aristotelovského mimézis aj v tom zmysle, že prevracia hierarchiu medzi divadelným textom a predvedením v prospech predvedenia.

Neskoršia oponentúra voči masívnej tradícii aristotelizmu umožnila zrod režiséra ako umeleckej profesie a zároveň kreatívneho, dialogického partnera divadelného textu. „Približne v rokoch 1880 až 1960 sa funkcia režiséra konsoliduje, v tejto dobe prichádzajú divadelné avantgardy a slávia úspechy. Každé z avantgardných hnutí radikálne kritizuje text a jeho predstieranú racionalitu a univerzálnosť. Inscenácia by chcela lingvistický text nahradiť ‚scénickým jazykom‘ (Artaud), prípadne na jeho miesto presadiť ‚gestus‘ (Brecht), vždy má ísť o vizuálne prejavy myšlienok a predstáv, ktoré majú raz a navždy skoncovať s logocentrizmom.“¹⁸ Emancipácia režiséra ako samostatnej umeleckej profesie podkopáva presvedčenie o privilegovanom postavení dramatického textu, tradovaný predsudok, že každá inscenácia má opakovať dramatický text bez zmeny a týmto opakovaním neustále potvrdzovať jeho identitu. Popritom sa oponentúra textocentrizmu divadelného textu výraznou mierou podieľa na povýšení herectva na autonómne interpretačné umenie. Nové technológie, akými sú filmový a televízny záznam či videozáznam, umožňujú snímať a uchovávať jednotlivé divadelné performancie, vďaka ktorým ich môžeme porovnávať, hodnotiť herecké výkony, detailne analyzovať jednotlivé režisérske stratégie, viesť vášnivé diskusie o miere vernosti alebo odchyľovaní od divadelného textu, formulovať súdy o estetickej a umeleckej hodnote jednotlivých inscenácií atď.

Vychádzame z jednoduchého predpokladu, že dramatický text je prevažne tvorený zapísanými dialógmi, replikami, ktoré na javisku prednášajú jednotlivé postavy, a v tomto ohľade je text vo vzťahu k javiskovej reči postáv direktívne záväzný. Predpisuje hercom, aké slová a kedy majú hovoriť, a zároveň ponecháva vo výslovnosti priestor pre invenciu. Keby sa bralo do úvahy iba to, čo postava hovorí, tak by jej reč divák vnímal intelektuálne¹⁹. To znamená, že by sa okamžite zameral na postavou komunikované významy, teda na obsahy sprostredkované a asociované s artikulovaným zvukom – hlasom. Popri tom si treba uvedomiť, že hovorené slovo je sprevádzané mimikou a gestikuláciou, postojom a polohou tela v priestore, a tieto zložky sú podobne kodifikované ako verbálny jazyk. No napriek ich dôležitosti sú to sprievodné zložky hovoreného slova, preto v centre pozornosti zostane divadelný text a jeho vzťah k hovorenému slovu, predovšetkým intonačná zložka slova.

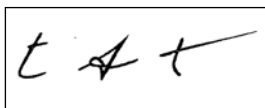
Na porozumenie významu slov stačí, aby slovo bolo jednoznačne a presne odlišené práve tým rozdielom, ktorý ho jednoznačne a spoľahlivo odlišuje od iných slov v duchu názoru švajčiarskeho jazykovedca Ferdinanda de Saussura, že „v jazyku existujú iba rozdiely. Ba čo viac; určitý rozdiel vo všeobecnosti predpokladá pozitívne termíny, medzi ktorými sa vytvára; avšak v jazyku existujú iba rozdiely

¹⁷ Tamže, s. 177.

¹⁸ PAVIS, P. *Analýza divadelního představení*. Praha : Akademie múzických umění, 2021, s. 331 – 332.

¹⁹ K rozdielu medzi intelektuálnym a estetickým vnímaním rečového prejavu pozri LÉVI-STRAUSS, C. *Mythologica**. *Syrové a vařené*. Praha : Argo 2006, s. 33.

bez pozitívnych termínov.“²⁰ Aby to bolo úplne jasné, zdvojíme Saussurov názor presným komentárom Maurica Merlau-Pontyho: „jazyk – a to isté je možné povedať o znakoch – je vytváraný rozdielmi bez výrazov, alebo presnejšie povedané, výrazy v jazyku sú vyvolávané iba diferenciami, ktoré sa medzi nimi objavujú.“²¹ Na to, aby sme dokázali odlíšiť význam jedného slova od druhého, musíme najprv vedieť oddeliť jeden výraz od druhého. Vo fonetickom systéme písma musí byť každé písmeno, ergo každá graféma, tento základný prvok, atóm písma, jednoznačne odlišiteľný od iných písmen, grafém. V praxi to znamená, že „hodnota písmen je čisto negatívna a diferencná, takže tá istá osoba môže písať t napríklad v týchto variantoch:



Podstatné je pritom iba to, aby sa v písme tento znak nemiešal so znakom l, d atď.“²²

Všimnime si, že Saussure na to, aby zvýraznil diferenčnú povahu grafém, uchýľuje sa k príkladu písma – toho istého písma, o ktorom tvrdí, že existuje iba preto, aby reprezentovalo jazyk, pretože písmo „samo osebe je vnútornému systému jazyka cudzie“²³. Dokonca zamýšľal predmet lingvistiky zredukovať iba na jazyk, čo explicitne dokazujú jeho slová: „Predmet lingvistiky nie je vymedzený kombináciou písaného a hovoreného slova, jej jediným predmetom je slovo hovorené.“²⁴ Preto je prekvapujúce, že keď Saussure, jeden z najvýznamnejších predstaviteľov moderného logo-fonocentrizmu, demonštruje diferenčálnu povahu základných nevýznamových jednotiek jazyka, neodkazuje k fonémam, ale ku grafémam, a pokúša sa nás presvedčiť, že to, čo platí pre písmo, rovnako platí aj pre jazyk, keďže písmo reprezentuje jazyk.

Naozaj to však platí? Z hľadiska Saussurovej lingvistiky nie je dôležité, či niekto tak alebo onak napíše písmeno t alebo čisto či nezreteľne artikuluje, či má hlas krásne zvonivý alebo pískľavý; pre adresáta je dôležité, aby vedel odlíšiť jednu grafickú alebo fonetickú jednotku od druhej a v závislosti od toho jedno napísané alebo vyslovené slovo od druhého.

Môže sa zdať, že z hľadiska uchovávania a distribúcie divadelných textov je irelevantné, či ide o rukopisný text alebo o vytlačený divadelný text, toto zdanie je však klamlivé. Historik Roger Chartier upozorňuje, že v minulosti pri transkripcii rukopisov divadelných textov²⁵ do podoby tlačených textov dochádzalo k významovým posunom, čo možno dokumentovať príkladom komédií dramatika Molièra. Jeho hry „sa hrali najprv vo Versailles počas dvorských slávností, kde boli vkladané medzi iné rozptýlenia a zábavu, neskôr boli uvádzané v divadle Palais-Royal, zbavené všetkých

²⁰ SAUSSURE, F. *Kurs obecné lingvistiky*. Praha : Academia, 1996, s. 148.

²¹ MERLEAU-PONTY, M. *Oko a duch*. Praha : Obelisk, 1971, s. 53.

²² SAUSSURE, F. *Kurs obecné lingvistiky*, s. 147.

²³ Tamže, s. 58.

²⁴ Tamže, s. 59.

²⁵ Keď sa uvádza transkripcia rukopisov divadelných textov, tak sa zámerne nevenujeme transkripcii pôvodného jazyka rukopisu do novšieho vývojového variantu jazyka, čo nie je výnimočná prax, pretože pôvodný jazyk by mohol byť pre väčšinu čitateľov divadelného textu do veľkej miery nezrozumiteľný. Inak povedané, text je dekodovaný z menšej alebo väčšej časti iným kódom, než bol zakódovaný autorom.

ozdôb (piesne, hudba, balet), a nakoniec boli prostredníctvom tlačenej formy (v mnohých, veľmi rôznorodých edíciách) ponúknuté publiku čitateľov. Ide teda o „rovnaký text“, avšak v troch modalitách reprezentácie, o tri vzťahy k dielu, o tri druhy publika. Štúdium jeho významov nemôže tieto rozdiely prehliadať.“²⁶

V prvých dvoch prípadoch sa dramatické slovo stále podriaďuje orálnosti, v treťom prípade sa tlačенý text od orálnosti už viditeľne oslobodzuje, mení sa na plno-krvný literárny text, pričom pravopisná a typografická úprava sa prejavuje aj tým, že mierne mení zmysel pôvodných rukopisných divadelných textov. Transkripcia rukopisu na autonómny literárny text sa prejavuje popri inom tým, že literárny text je určený predovšetkým pre potreby tzv. tichého čítania, v procese ktorého čitateľ číta text potichu a v tomto procese je odkázaný výlučne na seba samého. Literárny teoretik Walter J. Ong pripomína, že tzv. tiché čítanie nie je vynálezom až takého starého dáta, „texty sa celkom bežne, aj keď s mnohými odchýlkami, čítali nahlas až do konca 19. storočia“.²⁷

Knižné publikovanie si vyžaduje typografické spracovanie pôvodných rukopisných divadelných textov a toto spracovanie sa dotýka predovšetkým zavedenia alebo zmeny pôvodnej interpunkcie v súlade s dobovo platnými pravidlami pravopisu. Možno to opäť ilustrovať na príklade Molièra a jeho textov: „Interpunkcia prvých vydání Molièrových hier v systematickom porovnaní s interpunkciou prijatou v neskorších edíciách (nielen v 19. storočí, ale už od 18., ba dokonca od sklonku 17. storočia) jasne potvrdzuje jeho väzbu na oralitu, jednak tým, že tlačенý text určuje pre hlasné čítanie či recitáciu, a jednak tým, že umožňuje čitateľovi, ktorý ho bude čítať potichu, vnútorne rekonštruovať doby a pauzy hry hercov. Prechod od jednej interpunkcie k druhej zďaleka neostáva bez vplyvu na samotný zmysel diel.“²⁸

Nevhodná interpunkcia môže teda zásadným spôsobom meniť zmysel divadelného textu a Chartier to dokazuje na príklade Shakespearovej hry.²⁹ „V prológu ku komédii *Pyrama a Thisbé* v *Sne noci svätajánskej* spôsobí zlá interpunkcia, že Peter Poleno povie opak toho, čo by chcel povedať – a čo by mal povedať: ‚If we offend, it is with our good will. / That you should think, we come not to offend, / But with good will. To show our simple skill, / That is the true beginning of our end.‘ [My nepřišli vám dělat potěšení. / toť záměr náš. Vás bavíť jakkoli / my nepřišli. Pro vaše utrpení / jsou herci zde. A hnedle uslyšíte (...)].³⁰ Správna interpunkcia by tým istým veršom dodala opačný zmysel, bez toho, aby bolo zmenené jediné slovo: ‚(...) my nepřišli. Vám dělat potěšení, / toť záměr náš, vás bavíť jakkoli. / My nepřišli pro vaše utrpení. / Jsou herci zde a hnedle uslyšíte (...)‘. Hra s chybnou interpunkciou, ktorý obracia samotný zmysel textu, sa hrala v alžbetínskej literatúre mnohokrát. Naznačuje, že konštrukcia významu textu úzko závisí od foriem, ktoré vedú ich prepis a ovládajú ich prenos. Proti všetkým kritickým prístupom, ktoré považujú materiálnosť textu a modalitu ich predvedení za bezvýznamné, nám Polenovo nedorozumenie pripomí-

²⁶ CHARTIER, R. *Na okraji útesu*. Červený Kostelec : Pavel Mervart, 2010, s. 252 – 253.

²⁷ ONG, W. J. *Technologizace slova*. Praha : Karolinum, 2006, s. 133.

²⁸ CHARTIER, R. *Na okraji útesu*, s. 266.

²⁹ V tomto prípade citát z českého prekladu *Sne noci svätajánskej* neprekladáme do slovenčiny, keďže uvedený príklad nevhodnej interpunkcie sa v citovanej publikácii odvíja od tohto konkrétneho prekladu Shakespearovho diela. V knihe je použitý starší preklad E. A. Saudka.

³⁰ SHAKESPEARE, W. *Sen noci svatojánské*. In SHAKESPEARE, W. *Hry*. Praha : Mladá fronta, 1963, s. 69.

na, že identifikovať účinky zmyslu produkovaného formami, či už sú to formy písané, tlačené alebo hlasové, je nevyhnutné pre porozumenie historickosti a rozdielnosti spôsobov používania a privlastnenia, ktorých sú texty, či už literárne alebo neliterárne, objektom.“³¹

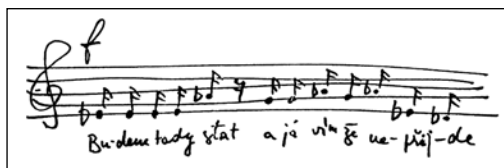
Zostaňme ešte pri klamlivej interpunkcii. Walter J. Ong tvrdí: „Slová, ktoré sa nachádzajú v texte, dokonca do značnej miery strácajú svoje fonetické vlastnosti. V hovorenej reči musí mať hovorené slovo tú či onú intonáciu alebo musí byť vyjadrené určitým tónom hlasu – živo, vzrušene, pokojne, zúrivo, rezignovane a pod. Nie je možné slovo ústne predniesť bez akejkoľvek intonácie. Interpunkcia v texte tón veľmi nepatrne naznačuje: napr. otáznik či čiarka vo všeobecnosti vyžadujú, aby hovoriaci trochu zvýšil tón svojho hlasu. Tradícia gramotnosti, ktorú prijali a modifikovali kvalifikovaní kritici, môže tiež poskytnúť niektoré vnútrotextové návody pre intonáciu, ale rozhodne nejde o návody úplné. Herci trávajú celé hodiny tým, že sa snažia rozhodnúť, ako vlastne majú prednášať slová v texte, ktorý majú pred sebou. Určitý konkrétny úryvok môže jeden herec kričať, zatiaľ čo iný ho bude len šepkať.“³²

Inak povedané, v javiskovej reči je rovnako dôležité nielen to, čo sa hovorí, ale aj ako sa to vyslovuje. Otázke intonácie sa zaujímavým spôsobom venoval hudobný skladateľ Leoš Janáček. Slovom muzikológa Alexa Rossa, sústredene „realizoval prieskum po kaviarňach a inde na verejnosti a okolitý hovor zachytával na notový papier. Keď napríklad študent povie ‚Dobrý večer‘ svojmu profesorovi, použije klesajúcu intonáciu, vysoký tón, po ktorom nasledujú tri nižšie. Keď ale ten istý študent rovnakými slovami pozdraví peknú mladú slúžku, posledný tón je o čosi vyšší než ostatné, čo naznačuje koketnú dôvernosť. Z takýchto drobných rozdielov, hovoril si Janáček, by mohlo vzniknúť nový operný naturalizmus; mohlo by ‚ukázať celú bytosť v okamihu ako fotoaparát‘.“³³ Zdá sa, že notácia je v tomto prípade schopná presnejšie zachytiť intonáciu než interpunkcia, je však otázne, či sa notácia dá zakomponovať do literárneho textu.

Na Janáčkov výskum nadviazal jeho rodák a obdivovateľ Milan Kundera. V eseji *Hľadání přítomného času* uvádza fragment z fejtónu, ktorý publikoval Janáček v nejakých českých novinách:

„Bolo to 15. februára 1922 poďvečer. Šero osemnásť hodiny na vlakovej stanici. Dve mladé ženy čakajú. Na vyvýšenom chodníku sa zavrtila tá vyššia, zdravo ružovolica, v červenkastom kabáte.

Prudko prehovorila:

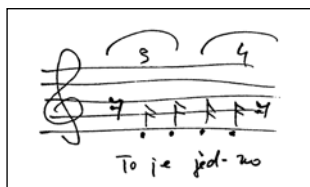


Jej družka bledých líc, v tmavej chudobnej blúzočke, vpadla do posledného tónu tmavou, smutnej duše ozvenou:

³¹ CHARTIER, R. *Na okraji útesu*, s. 266 – 267.

³² ONG, W. J. *Technologizace slova*, s. 119.

³³ ROSS, A. *Zbýva jen hluk*. Praha : Argo/Dokořán, 2011, s. 83.



A nepohla sa, spolu natruc očakávaniu.“³⁴

Kundera hovorí o melodickkej pravdivosti vety, ktorá navzdory tomu, že sa jej zvukovú stránku Janáček pokúsil zachytiť notovým zápisom, je nenávratne stratená v čase. Kundera nás nabáda: „Predstavme si, že veta ‚Budeme tu stáť a ja viem, že nepríde‘ by bola replikou v poviedke, ktorú by herec čítal nahlas pred publikom. Pravdepodobne by sme pocítili istú faloš v intonácii. Prednášal by vetu tak, ako je možné si ju vybaviť v spomienke; alebo jednoducho tak, aby dojala poslucháčov. Ale ako znie v skutočnej situácii? Aká je melodická pravda tej vety? Aká je melodická pravda strateného okamihu?“³⁵

Zaujímavé je Kunderovo rozlíšenie medzi melodickou pravdou vety a melodickou pravdou strateného okamihu, teda mimoslovnej situácie, v ktorej táto veta zaznela a ktorá sa významným spôsobom podieľa na jej melodickkej pravde. Toto rozlíšenie podľa Kunderu možno literárnym spôsobom ukázať na príklade poviedky Ernesta Hemingwa *Kopce ako biele slony*. Je to krátka, iba päťstranová poviedka a jej základ tvorí dialóg medzi mužom a ženou. Muž, presnejšie Američan, presviedča mladú Španielku, aby podstúpila operačný zákrok, žena to však odmieta. Američan preto zmení taktiku a povie žene, že zákrok nemusí podstúpiť – ak ho nechce podstúpiť, tak potom on nežiada, aby to urobila. No hoci muž chce súhlasiť so ženou, melodická pravda vety je taká, že v skutočnosti chce, aby žena zákrok podstúpila. Ale to čitateľ presne nevie a ani nemôže vedieť, pretože nepozná mimoslovnú situáciu, ktorej je dialóg súčasťou a ktorá ju, zjednodušene povedané, sémanticky nasycuje.

Absencia mimoslovnej situácie podnecuje čitateľa k tvorbe rôznych interpretácií zmyslu dialógu, pričom si je vedomý toho, že každá z interpretácií predstavuje iba jednu z viacerých možností. Kundera tvrdí: „Zvláštne na tejto päťstranovej poviedke je to, že si za dialógom môžeme predstaviť nespočetné množstvo príbehov; muž je ženatý a núti milenkku k potratu, aby šetril svoju ženu; muž je slobodný a praje si potrat, aby si sám nekomplikoval svoj život; ale je tiež možné, že koná celkom nesebecky obávajúc sa ťažkostí, ktoré by dieťa mohlo privodiť dievčine; možno, všetko je predstaviteľné, že je vážne chorý a nechce dievčinu nechať samotnú s dieťaťom; dokonca je možné si myslieť, že dievčina je tehotná s iným mužom, ktorého opustila, aby šla s Američanom, ktorý jej síce radí potrat, ale zároveň je pripravený, ak by to odmietla, zastúpiť otca. A dievčina? Možno súhlasila s potratom, aby vyhovela Američanovi; ale možno sa rozhodla k potratu z vlastnej iniciatívy, no ako sa operácia blíži, stráca odvalu, cíti sa previnilo a teraz prejavuje posledné zvyšky slovného nesúhlasu, ktorý je určený skôr jej svedomiu než partnerovi. Môžeme donekonečna

³⁴ KUNDERA, M. Hledání přítomného času. In KUNDERA, M. *Můj Janáček*. Brno : Atlantis 2004, s. 28 – 29.

³⁵ Tamže, s. 29.

vymýšľal najrôznejšie scenáre, ktoré sa skrývajú za dialógom. Pokiaľ ide o charaktery postáv, bohatosť možností je rovnako pestrá; muž môže byť citlivý, milujúci, nežný; môže byť sebecký, zákerný, pokrytecký. Dievčina môže byť precitlivená, jemná, hlboko morálna; ale tiež vrtošivá, afektovaná, vyžívajúca sa v hysterických scénach.³⁶ Vzhľadom na to, aká krátka je spomínaná poviedka, je obdivuhodné, koľko interpretatívnych otázok dokáže generovať.

Vzťahom intonácie prehovoru a mimoslovnej situácie sa ešte pred Kunderom podnetným spôsobom zaoberal aj Michail Michajlovič Bachtin, ktorý si všima rozdiel medzi tým, čo označuje termínmi syntaktická a expresívna intonácia. Podľa neho syntaktická intonácia je neutrálna a je spätá so slovníkovým významom slova, „gramaticky pevným a zafixovaným v prenášaných identických formách“.³⁷ Ak by sme mali niekomu vysvetliť, čo je syntaktická intonácia, tak nesporne by sme ako príklad uviedli publikovaný divadelný text. Pre porozumenie zmyslu tohto textu totiž nie je dôležité, či je text napísaný tým či oným typom písma alebo či jednotlivé písmená sú väčšie alebo menšie, podstatné je iba to, aby sme vedeli identifikovať, či sa jedná o tú alebo onú grafému, prípadne sme k nej vedeli priradiť nimi reprezentované fonémy. Ak sa však nejaký režisér rozhodne divadelný text inscenovať, hercom prideli postavy a herci, čiže postavy, začnú prednášať repliky monológov a dialógov, v tom momente vstúpi do hry expresívna intonácia. „Na rozdiel od stabilnej syntaktickej intonácie zafarbujú expresívna intonácia každé slovo prehovoru, je odrazom jeho historickej neopakovateľnosti. Expresia nie je určená logickou schémou zmyslu, ale jeho individuálnou plnosťou, celosťou a konkrétnou historickou situáciou. Expresívna intonácia zafarbujú rovnako zmysel i zvuk a intímne ich zblížuje v neopakovateľnej jednote prehovoru.“³⁸ Expresívna intonácia dodáva výpovedi axiologickú dimenziu. Hovoriaci spravidla vždy prehovára k niekomu a hovorí o nejakej osobe, veci, procese alebo situácii, a zároveň vďaka expresívnej intonácii k nim vyjadruje aj svoje hodnotenie. „Intonácia sa teda vo všetkých prípadoch orientuje dvomi smermi – na poslucháča ako spojenca alebo svedka a na predmet prehovoru ako na tretieho svedka; intonácia mu vyčíta, lichotí, ponízuje ho alebo vyzdvihuje. Táto dvojité sociálna orientácia určuje a dáva zmysel všetkým stránkam intonácie. To síce platí aj o ostatných momentoch slovného prehovoru, pretože aj tie sa organizujú a všestranne formujú pod vplyvom tejto dvojitej orientácie hovoriaceho, avšak u intonácie ako najcitlivejšieho, najpružnejšieho a najslobodnejšieho momentu slova sa tento sociálny pôvod prejavuje najjednoduchšie.“³⁹

Expresívna intonácia je nielen transferom napísaného slova do podoby živého slova predneseného konkrétnym hlasom, ale zároveň otvára priestor diania zmyslu vyvolaného divadelným textom. Bachtin však ide ešte ďalej a tvrdí, že „blízke príbuzenstvo spája intonačnú metaforu s metaforou gestikulácnou (veď i samotné slovo bolo pôvodne jazykovým gestom, zložkou zložitého fyzického gesta), pričom chápanie gesta je tu široké a rozumieme pod ním ako mimiku, tak gestikuláciu tváre. Gesto rovnako ako intonácia potrebuje hromadnú podporu okolitých ľudí, pretože

³⁶ Tamže, s. 11 – 12.

³⁷ BACHTIN, M. M. *Formální metoda v literární vědě. Kritický úvod do sociologické poetiky*. Praha : Lidové nakladatelství 1980, s. 158.

³⁸ Tamže, s. 159.

³⁹ Tamže, s. 242.

slobodné a presvedčivé gesto je možné jedine v atmosfére sociálneho porozumenia. Na druhej strane, gesto rovnako ako intonácia vyjasňuje situáciu, uvádza na scénu tretieho účastníka – hrdinu. V geste vždy drieme zárodok útoku alebo obrany, hrozby alebo náklonnosti, pričom pozorovateľovi a poslucháčovi je vyhradené postavenie spojenca alebo svedka.“⁴⁰

Intonácia a gestikulácia či mimika sú iba niektorými dimenziami živého rečového prejavu. Popri nich treba počítať so všetkým tým, čo literárny kritik a semiológ Roland Barthes označil termínmi „nečistota jazyka“ alebo „odpad lingvistiky“, a tým sú „prania, úzkosti, gestá, zastrašovanie, ochota, nežnosti, protesty, ospravedlnenia, agresivnosť a tóny, všetko to, čo je súčasťou aktívneho jazyka“.⁴¹ Úlohou režiséra a hercov je teda zabezpečiť verbalizáciu textu, to znamená, zabezpečiť jednotlivým prehovorom a dialógom vlastné hlasy, ktoré sú schopné abstraktným jazykovým systémom zaužívané významy slov upevňovať alebo podryvať, prípadne ich meniť. Popri intonácii tomu slúžia aj intenzita rečového prejavu a farba hlasu a, keďže hlas je produktom tela, na upevnení či subverzii významu, na sémantickej aktualizácii a sémantickom zvetrávaní zmyslu rečového prejavu, sa podieľajú aj gestá, mimika, líčenie hercov, postoj, držanie tela, presuny tela v divadelnom priestore, skrátka všetko neodmysliteľne späté s telom a telesnosťou.

Zjednodušene povedané, divadelný text prináša skelet a inscenácia ho „obaľuje mäsom“, dáva mu konkrétne telo a hlas. Lenže ani to ešte nie je všetko, pretože súčasťou hereckého prejavu je divadelný kostým, navyše, dramatická akcia sa odohráva v dramatickom priestore a čase, v ktorom sa vyskytujú popri hercoch aj rôzne predmety evokujúce čas a miesto príbehu alebo akcie, osvetlenie, kulisy a podobne. Všetky súčasti divadelnej inscenácie sa synergizujú a vytvárajú autonómne umelecké dielo ako celok, tvoria jeho zmysel, pričom, ako tvrdí filozof John Dewey, „kvalita celku preniká, ovplyvňuje a kontroluje každý detail“.⁴² Aj Bachtin je presvedčený, že treba rozlišovať medzi architektonickou formou, ktorá je hodnotovo zameraná na obsah, a technikou formy, čiže kompozíciou formy. Napríklad „dráma“ je formou kompozičnou (dialóg, členenie na dejstvá apod.), ale tragično a komično sú architektonickými formami završenia“.⁴³ Bachtin si uvedomuje, že nie vždy sa dajú jednoznačne separovať architektonické formy završenia celku od kompozičných foriem, postupov. Napríklad „forma lyrična je formou architektonickou, ale existujú kompozičné formy lyrických básní. Humor, heroizácia, typ, charakter predstavujú formy čisto architektonické, ktoré sa pochopiteľne realizujú pomocou určitých kompozičných postupov; poéma, román, novela sú čisto kompozičnými, žánrovými formami; kapitola, strofa, verš predstavujú čisto kompozičné členenie (aj keď je možné ich pojať rýdzo lingvisticky, t. j. nezávisle na ich estetickom ,tele‘, účele). Rytmus môže byť uchopený tým aj oným spôsobom, čiže ako forma architektonická aj forma kompozičná; ako forma usporiadania empiricky vnímaného, počutého a poznávaného zvukového materiálu má rytmus charakter kompozičný; emocionálne zaciele-

⁴⁰ Tamže, s. 241.

⁴¹ BARTHES, R. Lekce. In MERLEAU-PONTY, M. – LÉVI-STRAUSS, C. – BARTHES, R. *Chvála moudrosti*. Bratislava : Archa 1994, s. 93.

⁴² DEWEY, J. Qualitative Thought. In BOYDSTON, J. A. (ed.). *The Collected Works. Later Works 1925 – 1953. vol. 5, 1929 – 1930, Essays The Sources of a Science of education, Individualism, Old and New, and... Collected Works of John Dewey (1882 – 1953)*. Carbondale : Southern Illinois University Press, 1991, s. 247.

⁴³ BACHTIN, M. M. *Román jako dialog*. Praha : Odeon 1980, s. 400.

ný a vzťahovaný k hodnote vnútornej námahy a tenzie má rytmus charakter architektonický.“⁴⁴

Bachtin zápasí s tým, čo situovať na jednu a čo na druhú stranu, pričom sme presvedčení, že tieto ťažkosti vyplývajú predovšetkým z povahy architektonických foriem završenia umeleckého diela, pretože tieto formy sa podieľajú na vyvolávaní estetického účinku. Tak Dewey ako aj Bachtin sa pokúsili vymedziť niečo, čo vytrvalo uniká jednoznačnému vysvetleniu alebo aspoň detailnej deskripcii, ale čo je bytostne späté s umením. Iné riešenie tohto problému ponúka filozof Gernot Böhme a jeho „nová estetika atmosfér“, ktorú sa produktívnym spôsobom pokúšajú exploatovať napríklad estetici Ondřej Dadejčík⁴⁵ alebo Miloš Ševčík⁴⁶.

Bez toho, aby sme diferencie medzi divadelným textom a inscenáciou detailne analyzovali a hierarchizovali dôležitosť jednotlivých súčastí, trúfame si povedať, že zásadný rozdiel spočíva v tom, že kým divadelný text je kódovaný a dekódovaný jedným kódom asociovaným s jednou substanciou alebo, ak chceme, s jedným médiom, tak divadelná inscenácia uvádza do súčinnosti mnoho kódov, ktoré sa z hľadiska celku stávajú sub-kódmi, v skratke s-kódmi. Rozvinutie divadelného textu o nové zložky kódované novými s-kódmi realizujú rôzni umelci. Režisér koordinuje činnosť všetkých a hlavne sa stará o vedenie hercov, scénograf navrhuje scénu, kostýmový výtvarník divadelné kostýmy, skladateľ komponuje scénickú hudbu, osvetľovači navrhujú osvetlenie scény či hercov v jednotlivých dejstvách atď. Z hľadiska použitých médií a aplikovaných s-kódov je dramatický text oveľa chudobnejší než inscenácia, nie je teda vhodné stotožňovať dramatický text s inscenáciou. Popri inom aj preto, že, ako píše Pavis, „každý text, obzvlášť text dramatický, sa v priebehu dejín premieňa a ponúka rad rôznych interpretácií, ktoré teória recepcie niekedy nazýva konkretizáciami“.⁴⁷

Termín konkretizácia však nie je úplne presný, najmä keď zoberieme do úvahy, že diferencie medzi divadelným textom a inscenáciami sú také veľké, že v súčasnosti je namieste považovať inscenácie za autonómne umelecké diela. Uznanie ich autonómnosti prichádza pomerne neskoro, až koncom 19. storočia, „keď došlo k uznaniu funkcie režiséra, ktorý sa objavil ako osoba schopná inscenovanému textu vštepiť (niekedy aj vnútiť) svoj osobný pohľad na vec. Analýza predstavenia v režisérskom divadle sa teda musí logicky sústrediť na celú inscenáciu a neskúmať ju len ako odvozeninu textu. Následkom toho sa divadelná teória, obzvlášť analýza predstavenia, začala zaujímať o produkciu ako celok a skúmať všetko, čo text obklopuje a presahuje. Dramatický text bol redukovaný na nedôležitý doplnok, ktorý bol s miernym opovrhnutím ponechaný filológom.“⁴⁸

Pavis tvrdí, že trvalo dlho, kým došlo k uznaniu režiséra ako toho, kto nahradil autora divadelného textu a namiesto neho sa stal „autoritou, ktorá kontroluje tvorbu významu a zaistuje stálu signifikáciu textu. Skoro však začal byť podozrievaný z uza-

⁴⁴ Tamže.

⁴⁵ DADEJČÍK, O. Instrumentalita nálad: Pragmatismus a užitečná neužitečnost umění. In PAŠTÉKOVÁ, M. – DEBNÁR, M. (eds.). *Pragmatické dimenzie umenia a estetiky*. Bratislava : Slovenská asociácia pre estetiku 2018, s. 15 – 28.

⁴⁶ ŠEVČÍK, M. Jednota a dynamika atmosféry: Gernot Böhme a Henri Bergson. In PAŠTÉKOVÁ, M. – KAŇUCH, M. (eds.). *Texty, obrazy: Žánre a narácie*. Bratislava : Slovenská asociácia pre estetiku 2021, s. 40 – 46.

⁴⁷ PAVIS, P. *Analýza divadelného predstavení*, s. 329.

⁴⁸ Tamže, s. 314.

tvárania textu pred významami. Jeho autoritatívnosť začala vadiť autorovi, hercovi i divákovi. To viedlo k negácii réžie a vzniku post-réžie.⁴⁹

Prefix „post“ naznačuje, že post-réžia je dieťaťom postmoderny. V rámci korektnosti treba povedať, že ak postmodernu charakterizuje principiálne neredukovateľná pluralita, tak potom musíme priznať fakt, že popri post-réžii a ďalej paralelne s ňou pretrváva aj divadlo založené na tradične chápanej pozícii režiséra. Napokon, ako by bez nej bola možná oná neredukovateľná pluralita?

THE DRAMATIC TEXT AND ITS VOICES. AN ESSAY ON SOME ASPECTS OF THE RELATIONSHIP BETWEEN DRAMATIC TEXTS AND THEIR STAGINGS

Peter MICHALOVIČ

This study deals with certain aspects of the relationship between dramatic texts and their stagings. The dramatic text itself cannot be viewed as a kind of supraindividual set of instructions left by the author in a textual form to those who decide to carry out stagings and performances based on them. This is partly because the very form of the dramatic text changes, for example when a manuscript is transcribed, to a form that corresponds to the actually valid conventions for the updating transcription of a language. The purpose of the transcription is to update the original language of the dramatic text to make it comprehensible and acceptable for another audience and to enable it to function even as an autonomous literary work. Although the transcription may change the original text to the minimum, even these minimal interventions lead to a change in the essence of the dramatic text. Another factor of change is the transfer of the written text into speech, while a significant role in this transfer is played by intonation, which forms the focus of the second part of this study.

Táto štúdia vznikla ako súčasť grantového projektu VEGA č. 1/0541/20 – Umelecké dielo: medialita, pravidlá umenia a interpretácie.

LITERATÚRA

- ARTAUD, Antonin. *Divadlo a jeho dvojník*. Bratislava : Tália – press, 1993. 147 s. ISBN 80-85718-06-5.
- BACHTIN, Michail Michajlovič. *Formální metoda v literární vědě. Kritický úvod do sociologické poetiky*. Praha : Lidové nakladatelství, 1980. 320 s.
- BACHTIN, Michail Michajlovič. *Román jako dialog*. Praha : Odeon, 1980. 481 s.
- BARTHES, Roland. Lekce. In MERLEAU-PONTY, Maurice – LÉVI-STRAUSS, Claude – BARTHES, Roland. *Chvála moudrosti*. Bratislava : Archa, 1994, s. 81 – 99. ISBN 80-7115-077-0.
- BOGATYRIOV, Piotr. *Ludové divadlo české a slovenské*. Bratislava : Tatran, 1973. 270 s.
- DADEJÍK, Ondřej. Instrumentalita nálad: Pragmatismus a užitečná neužitečnost umění. In PAŠTÉKOVÁ, Michaela – DEBNÁR, Marek. (eds.). *Pragmatické dimenzie umenia a estetiky*. Bratislava : Slovenská asociácia pre estetiku, 2018, s. 15 – 29. ISBN 978-80-972624-1-9.
- DEWEY, John. Qualitative Thought. In BOYDSTON, J. A. (ed.). *The Collected Works. Later Works*

⁴⁹ Tamže, s. 332.

- 1925 – 1953. vol. 5, 1929 – 1930, *Essays The Sources of a Science of education, Individualism, Old and New, and... Collected Works of John Dewey (1882 – 1953)*. Carnodale : Southern Illinois University Press, 1991, s. 243 – 262. ISBN 978-0809311637.
- DUPONT, Florence. *Aristoteles alebo upír západného divadla*. Bratislava : Divadelný ústav, 2016. 229 s. ISBN 978-80-8190-013-6.
- FIGAL, Günter. *Hermeneutická svoboda*. Praha : Filosofický ústav AV ČR, 1994. 40 s. ISBN 80-7007-060-9.
- GADAMER, Hans-Georg. *Pravda a metoda I. Nárys filozofickej hermeneutiky*. Praha : Triáda, 2010. 416 s. ISBN 978-80-87256-04-6.
- GADAMER, Hans-Georg. *Pravda a metoda II. Dodatky, rejstříky*. Praha : Triáda, 2011. 476 s. ISBN 978-80-87256-44-2.
- GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění. Nástin teorie symbolů*. Praha : Academia, 2007. 213 s. ISBN 978-80-200-1519-8.
- GOODMAN, Nelson – ELGINOVÁ, Catherine Z. *Nové pojetí filozofie a dalších umění a věd*. Praha : Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2017. 191 s. ISBN 978-80-7308-737-1.
- CHARTIER, Roger. *Na okraji útesu*. Červený Kostelec : Pavel Mervart, 2010. 277 s. ISBN 978-80-87378-52-6.
- KUNDERA, Milan. *Můj Janáček*. Brno : Atlantis, 2004. 79 s. ISBN 80-7108-256-2.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mythologica**. Syrové a vařené. Praha : Argo 2006. 425 s. ISBN 80-7203-644-0.
- LOTMAN, Jurij Michajlovič. *Štruktúra umeleckého textu*. Bratislava : Tatran, 1990. 376 s. ISBN 80-222-0188-X.
- LOTMAN, Jurij Michajlovič. *Kultura a exploze*. Brno : Host, 2013. 180 s. ISBN 978-80-7294-621-1.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Oko a duch*. Praha : Obelisk, 1971. 156 s.
- PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*. Praha : Akademie múzických umění, 2021. 658 s. ISBN 978-80-7331-549-8.
- PETŘÍČEK, Miroslav. (ed.). *Texty k dekonstrukcii. Práce z let 1967 – 72*. Bratislava : Archa 1993, s. 7 – 30. ISBN 80-7115-046-0.
- ROSS, Alex. *Zbývá jen hluk*. Praha : Argo/Dokořán, 2011. 578 s. ISBN 978-80-257-0558-2 (Argo), ISBN 978-80-7363-397-4 (Dokořán).
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Kurs obecné lingvistiky*. Praha : Academia, 1996. 468 s. ISBN 80-200-0560-9.
- SHAKESPEARE, William. *Sen noci svatojánské*. In SHAKESPEARE, William. *Hry*. Praha : Mladá fronta, 1963.
- ŠEVČÍK, Miloš. *Jednota a dynamika atmosféry: Gernot Böhme a Henri Bergson*. In PAŠTÉKOVÁ, Michaela – KAŇUCH, Martin (eds.). *Texty, obrazy: žánre a narácie*. Bratislava : Slovenská asociácia pre estetiku, 2021, s. 40 – 47. ISBN 978-80-972624-4-0.

Peter Michalovič
 Univerzita Komenského v Bratislave
 Filozofická fakulta
 Katedra estetiky
 Gondova 2
 811 02 Bratislava
 e-mail: peter.michalovic@uniba.sk