

Syrovátka, Tomáš

Kauzalita v divadle a v dramatu

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Q, Řada teatrologická. 2003, vol. 52, iss. Q6, pp. [155]-160

ISBN 80-210-3158-1

ISSN 1214-0406

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/114666>

Access Date: 06. 12. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Z PRACÍ STUDENTŮ

TOMÁŠ SYROVÁTKA

KAUZALITA V DIVADLE A V DRAMATU

1. Aristotelés a jeho Poetika

Tradiční evropskou divadelní kulturu jsme si zvykli spojovat s Aristotelem. Za základ tragédie se v Poetice považuje děj. Tím se myslí sestavení událostí. Prostřednictvím děje viditelná příčinnost je jednou z podmínek tragédie a následné katarze. Aristotelova Poetika vyjadřuje víru v pochopení celistvého celku skrze kauzálně organizované části. „Stanovili jsme, že tragédie je zobrazením ukončeného a uceleného děje, který má určitý rozsah. ... Celek je to, co má začátek, střed a konec. ... Dobře sestavené děje tedy nesmějí začínat odkudkoliv a končit kdekoli...“ (Aristotelés, 1996: 73). Kauzální řetězec není u Aristotela nekonečný. Nejde totiž o slepou (ontologicky náhodnou) kauzalitu, nýbrž o následnost a příčinnost s hybatelem, kterým jsou v tragédii jednající osoby. Jestliže střed je něco, co samo následuje po něčem jiném, a po čem přirozeně něco následuje, začátek je to, co nenásleduje, a po konci nic nového nepřichází. Aristoteléské zobrazení vede k centralizaci, dostředivosti. Jednotlivé se objevuje v určité perspektivě na předem připraveném horizontu. Tato metoda umožňuje modelovat uzavřenou a separovanou událost, ne do všech stran rozsbíhající se dění. Aristotelés eliminuje nahodilost. Nezajímá ho jedinečné, ale obecné. „Řeční filozofové se shodovali v tom, že vědecké poznání se týká jen obecného, kdežto jedinečné jako takové nemůže být předmětem žádné vědy.“ (Mráz, 1993: 423). Zde se rýsuje metoda moderních evropských věd, předpokládajících jako jednu z podmínek empirického poznání kauzalitu dovolující zobecnit poznatek z experimentu ve všeobecně platný zákon.

U Aristotela není rozpor mezi rozumem a přírodou. Kauzalita v tragédii není jen spojení konkrétních následných dějů, kauzalita vede k poznání obecně platné nutnosti v řádu světa. Aristotelés potlačuje epizodické nahodilosti, protože nahodilé není kompatibilní s procesem poznání.

Kauzalita je důležitá i pro diváka „aristoteléského“ divadla. Hra komunikuje s divákem na základě vzbuzovaného očekávání. Divák očekává z logiky věci vývoj, dobrý básník dovede diváka překvapit tím, že jeho předpoklady nenaplní.

Aristotelův divák s kauzálními spojitostmi počítá a jejich prostřednictvím se účastní tragického účinku.

Ačkoliv ve 20. století vyklidily mnohé dřívě platné zásady Poetiky prostor, každý divák vychovaný v západním duchovním prostoru čte spojitosti a souvislosti jako kauzální a jako takové je hledá, očekává, případně postrádá a teoretizuje jejich absenci.

2. Zichova estetika

Zichova Estetika dramatického umění teoreticky zachycuje tradiční západní divadlo, tzn. divadlo aristotelské. Dramatické dílo se podle Zicha jeví jako cosi časově proměnlivého. Jako trvalé zjišťujeme osoby dramatu a místo dramatu. Naše pozornost se proto upírá právě ke změnám, jež v daném prostoru mezi činnými osobami probíhají. Akce těchto osob shledáváme vzájemnými, jde o akce a reakce svázané nějakou příčinnou souvislostí. Každá jejich akce byla způsobena předešlou a vyvolává akci následující. Zichovy nároky na děj a jednání se shodují s principy kauzální spojitosti. Dramatické jednání je vědomé, účelné a dramatický děj zachycuje návaznost jednotlivých činů a jejich následků v lineární souvislosti.

Pro aristotelské drama je příznačný Zichův požadavek plné informovanosti diváka, který nesmí být klamán. Princip zveřejnění žádá, abychom znali psychické stavy osob, které jsou v příčinné souvislosti s dramatickým dějem. Divákovi se přisuzuje právo na „vševědění“. Vjem zprostředkovaný kauzálním zobrazováním musí být srozumitelný. Aristotelská mimesis je logocentrická.

Kauzalistické zobrazování vede k centralizaci zobrazení. V západním divadle se konkrétním důsledkem stalo kukátkové jeviště, které zaručuje zhruba jediný pohled pro všechny. Vše se řídí účelností. Předměty, které scénu zaplňují, musejí vyhovět své funkci a souviset s prostředím. Kauzální vztahy produkují realistický způsob zobrazování. Touhou po plně kauzalistické iluzi byly motivovány i požadavky jednoty místa, času, děje.

Mezi přírodou a západním divadelním uměním existuje vztah zjednodušení. Ve skutečnosti nacházíme složitou síť jevů. Západní věda i umění tyto jevy zjednodušuje a nabízí racionální, významové, logocentrické percepcce. Proměna, již podle Zicha prochází příroda tvůrčí aktivitou umělce, není slepá, ale účelná a směřuje k tomu, aby vyjádřila „názornou zákonitost“. Máme zde co dělat s oběma předpoklady kauzality: s vírou v názornost a s vírou v zákonitost. V západním divadle počítá Zich s funkcí obrazové představy. Myslí tím podobnost se zobrazovaným, která vyvolá v recipientovi správnou asociaci. Znakový systém západního divadla se snaží o iluzi skutečnosti, která je vlastní našemu umění, myšlení i vědě.

V Zichově Estetice se odkrývají kauzální vztahy i uprostřed vzniku divadelního díla. Zich vychází ze zkušenosti evropské praxe, v níž se stalo obvyklým, že nejprve dramatik vytvoří text, který je následně inscenován. Zich předpokládá, že umělecké dílo v nás vyvolá takové psychické stavy, jaké měl umělec, když tvořil. Jednotlivé etapy (divadelní vize dramatikova, dramatický text, diva-

delní vize tvůrců, divadelní představení, divadelní vjem) proto spojuje příčinnou souvislostí. To znamená, že uvnitř těchto svou povahou odlišných struktur existuje podstata, která je přenosná. Tímto základem je v Zichově estetice logocentrická síť časoprostorových vztahů, jejichž konkrétní formou jsou dramatické situace. Pro evropskou kulturu je samozřejmě důležité i to, že médiem přenosu od autorovy vize až k vjemu obecnostva je především slovo (herecká postava i herecká souhra jsou přímo dány jako úhrn řeči, již pronáší herec, respektive všichni herci). Časoprostorové souvislosti se modelují jazykově (ať již formou slova mluveného nebo prostřednictvím textu). O to, zda prioritu přiřknout textu či slovu, se v moderní a postmoderní lingvistice vedou spory.

3. Asijské divadelní systémy

V asijském umění se uplatňuje jiná organizace v čase a prostoru. Drama podle Aristotela stojí na ději. Asijské divadlo preferuje emocionální účinek, příběh není tak důležitý. Evropské divadlo spěje k dramatickosti, jejímž formálním znakem se stává dialogičnost, v Asii se setkáme s epičností a lyričností. Asijský divadelní systém stojí na složité znakové struktuře. Pozornost nevede směrem k jednání v situaci, ale k zobrazení události a jejích aktérů. Evropské divadlo zobrazuje jednání v čase, asijské čas jednání, čas události. Souvisí to s epizací (nebo lyrizací) i s jednotou člověk-příroda, subjekt-objekt. A především v Asii vzniká tzv. „plochý“ pojem času, čímž se myslí potlačení budoucnosti a minulosti - obojí spadá do přítomnosti. Důsledkem toho se potlačuje časový průběh, „pojmy začátek a konec jsou tu irelevantní.“ (Rádl, 1925: 28) Prostor a čas se nechápe nezávisle na vědomí, nýbrž jako odraz pocitu a postoje. V asijském divadle dochází snadno (pouhým konvenčním znakem) k prolínání časových rovin. „Čas je zhuštěn, mizí a zase se vrací, osciluje mezi simultánními časovými póly anebo je schopný okamžitého sklouznutí do jiného časoprostoru.“ (Rádl, 1925: 28) Podobně je to opět i se změnou místa.

Hra asijského herce nesměřuje k předvedení odpovídajícího jednání. Vytváří znak. Dramatický čas se odpojuje od reálného času. Asijské divadelní systémy nereprodukuje skutečnost skrze racionálně zachycené kauzální vztahy jednotlivých dějů, ale hledají skryté souvislosti a podobnosti těchto jevů. Západní úsilí směřuje k separátním pojmům, Východ zachovává jejich překvapivá, poetická, metaforická, subjektivní spojení. Ale kauzální souvislost, přestože nutně přítomná v každém příběhu a vyprávění, je znakem racionalizované, ne však poetizované skutečnosti. Pojem kauzalita souvisí v divadle s jednáním a jeho účelností. Právě s tím, co asijské divadlo nezdůrazňuje. Kauzalita je v asijském divadle epickým principem spojujícím události, ne dramatickým prvkem zobrazujícím dění. I čas a prostor, stanou-li se znakem, jsou obsahem zobrazení, ne formou zobrazování.

4. Kauzalita na ústupu

Auerbach si na starořeckém způsobu mimesis všímá, jakým způsobem skutečnost separuje a vylučuje pouze preferované okolnosti, zatímco jiné vynechává. (Narozdíl od moderního dramatu, v němž vystupuje vnímající nebo autorský subjekt, je však tato okolnost na první pohled nezřejmá a zamlčená, netematizuje se.) Auerbach konstatuje, že osud v řecké tragédii představuje aktuální dějovou souvislost postavy, zatímco „na to, co ji jinak potkalo v životě... se navazuje jen velmi málo“ (Auerbach, 1998: 271) a o její normální existenci se nic nedovíme.

Szondi konstatuje, jak moderní drama narušuje kauzální zákonitost tím, že opouští přísně dramatickou formu. U Ibsena se o přibězích nemluví pro ně samotné. Podstatné je to, co je za nimi. Zřídka se dramatické přítomnosti. U Čechova lidé žijí v rezignaci vůči přítomnosti a komunikaci. Strindberg se soustředí na ústřední postavu a buď se omezí na ni nebo z její perspektivy podává všechny ostatní. „Jednotlivé výjavy nie sú tu v kauzálnom vzťahu... Skor sa javia ako izolované korálky, navlečené na niť vyvíjajúceho sa subjektu.“ (Szondi, 1969: 45). Maeterlinck pracuje s rozsáhlými scénickými poznámkami, protože dialog podle něj nestačí na umělecké zobrazení. Zvětšuje člověka a tvoří statické drama. Statické se protíví kauzalitě. U Hauptmanna jako by události jednotil a vyprávěl jeden subjekt. Expresionismus se pokouší o pohled do podstaty, a tím nází člověka jako abstraktum. Hledá to, co je za jevy, zatímco kauzalita se týká dějů, ne jejich podstaty. Existencialistické drama váže situaci víc k prostředí než k dějové aktivitě. Moderní drama se podle Szondiho přibližuje románu.

Kauzalita je výrazem důvěry v realitu (ve zkušenost s realitou) a její poznatelnost. Přistupujeme k jevům jako k určitým znakům, které o něčem referují. Postmodernista naproti tomu zdůrazňuje, že nejde utéct před nahodilostí. Vztah vědce k výpovědi k tomu, co říká příroda, „má povahu hry s neúplnou informací.“ (Lyotard, 1993: 165). Rorty se staví proti kauzalistickým výkladům. Vše, co souvisí s logocentrismem, vede podle něj k hledání definitivního slovníku, jímž popíšeme svět. Ale máme kauzalitu považovat za objevenou nebo vynalezenou? Není kauzální příběh jen jazykovým paradigmatem?

Tradiční kauzálně vystavěné drama stejně jako novověká exaktní věda těžily z pozorování, modelování dějů v ohraničeném prostoru, v uzavřené soustavě, v totalitní struktuře. Derrida jménem poststrukturalismu existenci centra v jakékoliv struktuře odmítá. Ústupu významově fixovaného textu na úkor probíhající „inscenace znaku“ odpovídá odklon od narativity u tzv. interaktivních technologií. Pohyb po hypertextu není myslitelný jinak než jako svobodně nahodilý, má-li se o textu uvažovat skutečně jako o hypertextualitě.

Postmoderní prostor není koherentní. Derridu fascinuje Artaudovo „vytváření prostoru, který žádná řeč nemůže shrnout a pojmut, ... odkazuje i k času, jenž není časem tzv. zvukové linearitě“ (Derrida, 1993: 131) a odkazuje k zvláštním časoprostorovým formám. Ty již nesouvisejí s kauzalitou, ale s nahodilostí.

Postmoderní teorie divadla našla svou symbiózu s divadelní praxí v činnosti Michaela Kirbyho. Kirby se neorientuje na sémantický tvar a obsah jevištního díla, ale zcela programově spoléhá na mysl diváka. Zatímco hercova přítomnost

na jevišti se fyzicky váže k lineární poměrovosti času, na mentální úrovni vzniká kontinuita různých časových okamžiků a právě tato struktura je vlastní divákovi. Divák může vnímat dílo prostřednictvím zcela odlišných spojení, než která jsou fyzicky reálná. V jeho divadle se kauzalita prezentuje jako mentální potřeba, její faktická významová platnost se záměrně potlačuje.

5. Moderní drama

Tématických prohrěšků proti objektivnímu kauzálnímu pozorování se dopouštěl i realismus. A to nejen svými odklony k symbolismu, jaké se objevují např. u Hauptmanna. Např. Tolstého drama *Vláda tmy* s podtitulem „Uváz jen drábkem a je s ním amen“ sice funguje jako dokonale sestavený řetězec, z něhož doslova není úniku, jedna událost vyplývá nemilosrdně z druhé, přesto ale vysvitnou ideologické aspekty Tolstého morality koncipované jako agitační výchovná hra a křesťanské mystérium. Protože však tato ideologická tendence nemá vliv na stavbu dramatu, zacházelo se s touto hrou jako s erbovním představným naturalistických scén.

Jestliže popisný realismus ukazoval postavy v jejich typickém prostředí, existencialisté naopak konfrontují člověka s cizím prostorem. Na existencialistickou filosofii navazuje tzv. absurdní drama, jehož autoři si pohrávají s konfrontací nesouvisejících kontextů. Kauzální řetězce jsme přitom schopni sledovat jen v centralizovaném a uzavřeném kontextu. V takovém uzavřeném modelovém kontextu dokázal Dürrenmatt zpochybňovat kauzalitu zevnitř jejími vlastními prostředky. Vytvářením složité sítě vztahů zadržoval informace, které ozřejmují situaci, motivaci i cíl jednání. Tak docílil toho, že jeho postavy v mylném domnění jednájí proti vlastním cílům. Kauzální následnost činů koliduje s jejich svobodnou vůlí.

Pozoruhodným autorem je Stoppard. Hra *Rosenkrantz a Guildenstern jsou mrtvi* problematizuje kauzalitu v procesu zobrazení v rovině tématice (v tomto případě přímo dialogické) i strukturální. Stoppard toho docílil využitím intertextuality. Hra se odehrává v jiné hře a protože jde o hru notoricky známou, je recipientovi evidentní autorova preference periférie příběhu před jeho centrem. Stoppardova hra demonstruje, jakým způsobem lze kauzální a narativní traktování příběhu decentralizovat a nahradit pluralitou příběhů seriálně k sobě odkazujících. Intertextuální struktura je otevřená a tvoří celek.

Ptáme-li se po důvodech problematizace kauzality, shledáme jimi v romantismu subjektivismus, v symbolistických i expresionistických tendencích realismu ideologizaci, v absurdním dramatu existencialistické filosofické postoje a reakce na vývoj ve filosofii jazyka (jazykové hry, pragmatizace jazyka a zpochybnění referenčních schopností znaku a procesu komunikace). Modelová hra se přimyká k vědeckým modelům světa, které zobecňují jedinečné, a tak vystavují lidskou individualitu paradoxními situacemi.

Aristotelské drama tak, jak bylo chápáno evropským myšlením, souvisí s centralizovaným textem a vyprávěním, s doménou slova, autora. Pojí se s lo-

gocentrickým racionalistickým myšlením a lineárními mimetickými postupy. Jakékoliv porušení této centralizace vede i k ústupu kauzality. Kauzalistická metoda zobrazování odpovídá konečné a racionalizovatelné struktuře. Otevřená struktura koexistující s rovnocennými strukturami vyžaduje nehomogenní a nekonečný časoprostor, který se aristotelskému modelu světa (jehož paralelou v přírodních vědách je newtonovská fyzika) vymyká. Aristotelské drama je iluzí modelu pomyslně uzavřeného do kukátkového jeviště. Jeho hrdina se nevzdaluje z „hledáčku reflektoru“. Moderní drama se naopak snaží tento prostor i lineárně kauzální mimetickou metodu zpochybňovat a rozšiřovat směrem k subjektivní realitě a asociaci, ideologické perspektivě, intertextu, kontextualitě, absurdní bezsmyslnosti překonávající nadvládu slova (i funkční komunikaci) a k diskontinuitě. To vše ještě dávno před nástupem postmodernismu, který právě nahodilost v kontradikci ke kauzalitě teoreticky vymezuje.

LITERATURA

ARISTOTELÉS. *Poetika*. Praha 1996.

AUERBACH, E. *Mimesis*. Praha 1998.

DERRIDA, J. *Divadlo krutosti a hranice reprezentace. Myšlení o divadle II*. Praha 1993.

LYOTARD, J. *O postmodernismu*. Praha 1993.

MRÁZ, M. *Aristotelova Poetika. Poetika*. Praha 1996.

RÁDL, E. *Západ a Východ*. Praha 1925.

SZONDI, P. *Teória modernej drámy*. Bratislava 1969.

ZICH, O. *Estetika dramatického umění*. 2. vydání. Praha 1986.

CAUSALITY IN THEATRE AND DRAMA

This article compares the importance of causal relations for the structure of drama and for the theatre practice in different theatre cultures and ages. Aristotle and traditional European aesthetics argued that action of the tragedy is based upon the linear principle and the causal principle. Postmodern theatre is different. Fortuity is more important than causality. An analogy can be drawn between theatre culture and the development of natural sciences and linguistics. Einstein's and Heisenberg's discoveries meant a turning point in the modern science. The theories of chaos are popular today. Discontinuity replaced continuity. No structure is isolated in poststructuralist theory. We no longer believe that reality can be modelled. Objective knowledge is impossible. Causality is a logocentric interpretation of reality, though not a description of reality. Causal relations are disappearing from modern philosophy, theatre and drama.