

Mezi záměrností a afektem: O teorii vnímání Jana Mukařovského

Yana Meerzon

Ve své podrobné studii „Affect/Performance/Politics“ (Afekt/Představení/Politika, 2012) nám Erin Hurley a Sara Warner připomínají, že humanitní a společenské vědy dnes zažívají novou vlnu teoretického bádání, které se soustředí na studium *afektu* jako hlavního mechanismu našeho poznání a komunikace i na tvorbu a vnímání uměleckých děl. V dnešní době „signalizuje afektivní obrat [naš] obnovený zájem o ztělesnění a smyslovou zkušenost“ (HURLEY a WARNER 2012: 99), což vědcům umožňuje prozkoumat divadelní představení jako místo upevnění subjektivity umělce a subjektivity příjemce, a to v oblasti estetické i politické (HURLEY a WARNER 2012: 100). Tento článek výše zmíněnou teoretickou strukturu dále prohlubuje. Tvrdím, že ačkoliv teorie afektu stále hledá svou vlastní metodologii textové a performační analýzy, v momentě, kdy se propojuje s funkcionalistickými přístupy v oblasti divadelní vědy, může nabídnout zajímavé vhledy do způsobu, jakým divadelní představení využívá svoji vrozenou *záměrnost* (*sémantické gesto* u Jana Mukařovského), aby evokovalo emocionální nebo citovou reakci.¹

Mukařovského strukturální estetika, která stojí někde mezi ruským formalismem a Husserlovou fenomenologií, rozpoznává význam umělcovy osobnosti jako „hlavního pojítka v rámci komunikačního řetězce: odesílatel-text-příjemce“ (LOTMAN 1994: 31). Mukařovského „fenomenologický strukturalismus“ představuje ideu sociálně, kulturně a historicky kontextově zapojeného vnímatele: někoho, kdo se aktivně účastní vzniku uměleckého díla, a tak společně s autorem předurčuje jeho *nezáměrnost*; tento koncept dále rozvinul Jauss jako „horizonty očekávání“.² Mukařovský definuje sílu uměleckého

1 Samozřejmě si uvědomuji význam nuancované diskuze o rozdílu mezi afektem a katarzí, ale tomuto tématu se budu věnovat při jiné příležitosti.

2 V této teorii vnímání, která má své kořeny v Husserlově fenomenologii, Jauss zmiňuje řadu kroků praktického vnímání neboli „horizontů“. Primární horizont očekávání souvisí s „estetickým horizontem“, který nazývá „literárním očekáváním“ (RUSH 1997: 80). Jaussův sekundární horizont souvisí s žitou zkušeností, která „zahrnuje předpoklady celého sociálně-kulturního světa komunity nebo jednotlivce, ať už se jedná o autora, prvního čtenáře nebo pozdějšího čtenáře“ (RUSH 1997: 81). Umělecké dílo s sebou nese znamení historické a kulturní doby, v níž bylo vytvořeno, zatímco čtenář do něho vkládá očekávání, která jsou poznamenaná osobní i společenskou kulturní dobou, v níž žije.

výtvoru, který je situován mezi *záměrností*, kterou vytváří samotný výtvor, a jeho *nezáměrností*, jak ji pociťuje vnímatel (MUKAŘOVSKÝ 1966: 93). Pro Mukařovského je příznačné, že „nikoliv původcův, ale vnímatelův postoj k dílu je pro pochopení vlastního, uměleckého určení díla základní „bezpříznaký“; postoj umělcův – byl se toto tvrzení zdálo sebeparadoxnějším, jeví se – ze stanoviska záměrnosti ovšem – jako druhotný, „příznakový“.“ Jak Mukařovský vysvětluje, jenom tehdy, když umělec sám zaujme bezpříznakovou pozici vnímatele, v jeho porozumění vnitřnímu uměleckému záměru „projevuje se směřování k významové jednotnosti [v rámci daného uměleckého díla, YM] v celé své mohutnosti a v nezkalené zřetelnosti“³ (MUKAŘOVSKÝ 1978b: 97). Umělecké dílo ve vnímání Mukařovského není nikdy statickým, zkonstatěným předmětem; neustále se mění pod pozorným pohledem vnímatele, jehož vnímací mechanismy jsou předurčeny sociálně-historickým postavením. Proto Mukařovský navrhuje, aby se o uměleckém díle diskutovalo ze dvojí perspektivy: z hlediska záměrnosti (struktura, autorův umělecký záměr) a nezáměrnosti, z pohledu vnímatele.

Dále bych chtěla doložit, že v momentě, kdy teoretici zabývající se afektem v divadle trvají na zkoumání mechanismů naší emocionální reakce na daný umělecký stimul, může jim v jejich metodologickém výzkumu pomoci Mukařovského myšlenka vzájemné závislosti mezi záměrností a nezáměrností jako síly, která utváří význam při vytváření uměleckého díla. V první části mé studie krátce nastíním hlavní postuláty teorie afektu, jak se o ní diskutuje v divadelních studiích; ve druhé části představím některé základní koncepty pražského strukturalismu – záměrnost, nezáměrnost, sémantické gesto a estetická funkce, které se mohou použít jako metodologické nástroje při studiu emocionálních projevů diváků v divadle.

Divadlo a afekt: vzestup subjektivity v divadelní vědě

Divadelní věda dnes vnímá afekt jako jeden z koncepčních rámců, který využívá u diváků při studiu mechanismů vnímání jako psycho-fyzické zkušenosti, která může být podobná u mnoha návštěvníků divadla bez ohledu na jejich jazykové, společensko-kulturní či etnické zázemí. Tento obrat v divadelní teorii nám umožňuje zabývat se dnešní společensko-ekonomickou realitou globalizace, která se vyznačuje nadnárodní odlišností umělců a jejich obecenstva podle jejich sociálního, kulturního, jazykového, politického a etnického zařazení. Soustředí se na subjektivitu umělce/vnímatele a studuje sama sebe jako jedinou stabilní a nepřevoditelnou (i když dynamickou) konstantu při vytváření a vnímání uměleckého díla; tento pohled naznačil již Jan Mukařovský. Vzestup (auto)biografického a svědeckého divadla, dokumentárního dramatu a způsobu adaptace tuto teorii potvrzují. Toto divadelní bádání poskytuje úrodnou půdu tam, kde se může vyjádřit umělcova subjektivita a kde ji vnímatel může napodobit a vyslat zpět na jeviště; pro dnešní estetickou analýzu divadelního představení je tedy typická performativní síla šoku, nikoliv katarze (FISCHER-LICHTE 2008).

3 Citát zní v doslovném překladu z anglické verze takto: „celkový přístup k sémantické jednotě [v rámci daného uměleckého díla, YM] se stává jasným a zřetelným“ – (pozn. red.).

V psychologii označuje termín *afekt* aktivní procesy, prožívání silných emocí: naše instinktivní reakce na jakékoli psycho-fyzické stimuly. V divadle může afekt identifikovat procesy vytváření a přijímání divadelní akce. Podle americké divadelní režisérky Anny Bogart může být afekt „spojován s činností“, během níž „naše krev proudí rychleji, naše zrcadlové neurony rozproudí novou synaptickou činnost v celém našem těle, [a] adrenalin proudí napříč systémem“ (BOGART 2010: xii). Pro diváky je to obzvláště spojeno se „vzrušením z toho, že se nachází v přítomnosti herců, kteří zářivě prožívají přítomný okamžik“ (BOGART 2010: xii). Například při pohledu na akrobata provádějícího životu nebezpečné skoky a salta divák/vnímatel zažívá „směs strachu, potěšení a pevné naděje“ (BALINT 1987: 23), tedy emoce, které vytvářejí základní působení afektu (HURLEY 2010: 11–13).

Afekt je instinktivní reakce, kterou charakterizuje řada expresivních fyzických mechanismů, společných všem jednotlivcům. V divadle, jak tvrdí Hurley, „se může jednat o velmi subjektivní zážitek spadající do časoprostorové a mimetické kategorie související s empirickými definicemi vlastního já“ (HURLEY 2010: 13). Našemu zážitku afektu předchází náš zážitek empatie, soucitu nebo katarze, na povrch vyplouvají emoce, které jsou přímo propojeny s naším systémem morálních, etických, sociálních, kulturních a estetických hodnot. Afekt „nás překračuje tím, že se děje proti naší vůli“ (HURLEY 2010: 14). Jako příklad psycho-fyzické reakce na vnější stimuly se dá afekt „sledovat fylogeneticky, což znamená, že ho můžeme vidět v průběhu celé evoluční historie lidského druhu“; a tudíž může být využit jako „za nebo nad-kulturní kategorie“ analýzy představení (HURLEY 2010: 15). Divadlo, které vnímáme jako jeho návštěvníci a které mnozí z nás provozují jako profesionálové, „v nás nevyhnutelně vyvolává city, i když to nemá v úmyslu, když se o to nijak zvlášť nesnaží, nebo když se jeho záměr mine účinkem“ (HURLEY 2010: 8). Jedinečnost divadelní události tak spočívá v pomíjivosti emocionálního závěru. Je „zapotřebí dvou vnímajících bytostí: jedné, která hraje, druhé, která vnímá“ (HURLEY 2010: 26), vše je založeno na setkávání dvou ztělesněných zkušeností: jedna je hercova, druhá diváková.

Afekt jako čistě subjektivní zkušenost je charakterizován dobou trvání (MUSE 2012: 175–177) a hereckým projevem a souvisí s empirickými definicemi vlastního já. Afekt jako vztahové a časové střetnutí mezi bytostmi vede k nadměrným tvůrčím výrazům, které samy o sobě mohou spoléhat na mnohé mechanismy, s nimiž se můžeme setkat v různých uměleckých formách. Například Deleuze a Guattari vnímají afekt jako druh myšlení odehrávající se skrze umění: něco, co spoléhá na vytváření emocionálních stimulů za použití „vibrací, harmonií a disonancí literárních slov, hudebních tónů nebo malířských barev“ (CULL 2012: 193). Studium afektu v divadle člověka dožene k poznání – jako tomu bylo u Deleuze a Guattariho – že „úkolem umělců je inscenovat afekty jako druh setkání, který přesahuje ,ty, kteří se jej účastní‘; [umělci, YM] musí vynalézat citová díla, která ,nás donutí měnit se během něj““ (CULL 2012: 175). My zase můžeme říct, že účinkující nemá představovat emoce, ale má vymyslet, jak vyvodit afekt, zrekonstruovat v představení sílu jiné lidské bytosti, aby nás „probodl jako šípem, donutil nás přemýšlet a umožnil nám jednat novými způsoby“ (CULL 2012: 193).

Vizuální a zvukové prostředí v divadle, včetně režisérovy práce s herci a návrháři na sebe bere roli emocionálních stimulů při vytváření citových setkávání mezi jevištěm a hledištěm; Hurley tomu říká procesy *vytváření a vnímání* divadelního představení nebo *citová práce* či *citová dřina* (HURLEY 2010: 9). Tyto procesy charakterizují „práci, kterou divadlo dělá tím, že vytváří, řídí a posouvá city ve všech jejich formách [...] na veřejně přístupném místě a prodává je za úplaty divákům“ (HURLEY 2010: 9). Když tedy chce divadelní umělec manipulovat s našimi emocemi, může zapojit zvukové i vizuální stimuly, a tak aktivovat naše reakce. Hlasitost, hluk, pauzy, rytmické synkopy a melodie se mění na mechanismy autorského záměru nebo sémantického gesta, které charakterizují záměrnost konkrétního představení (LEVITIN 2006: 168–170).

Tato setkání však nemohou být v dnešní době účinně změřena. S příchodem vědecky rozvinutých mechanismů k hodnocení našich emocionálních reakcí jsme schopni identifikovat, popsat a seriózně analyzovat způsob, jak působí afekt v divadle. Mám za to, že dnes můžeme využít pouze tradiční strukturální a fenomenologické metodologie textové analýzy textu a představení ke stanovení bodů vysokého emocionálního napětí u diváků, jak byly předurčeny *záměrností* či *sémantickým gestem* divadelního představení. Zároveň však, jak profesionální divadelníci vědí, produkční tým (včetně dramatika, režiséra, herce a návrhářů) dokáže sice předurčit určité emocionální reakce diváků, ovšem umělci si vždy plně uvědomují sílu náhody, *nezáměrnosti* uměleckého díla, která spočívá v aktivní pozici vnímatele, jenž je emocionálně a někdy i fyzicky vtažen do spoluvytváření divadelního představení.

Záměrnost - nezáměrnost v umění podle Jana Mukařovského: od strukturalismu k afektu

John Fizer ve své studii „Mukařovský´s Aesthetic Object“ z roku 1988 jasně popsal rozdíl mezi estetickým předmětem, jak ho vnímala Pražská škola, a pozdějšími semiotickými interpretacemi.⁴ Uvádí, že „Mukařovského pojetí časoprostorové nahodilosti předmětu v gnozeologických postupech je evidentně fenomenologické“ (FIZER 1988: 157). Umělecké dílo pro Mukařovského zůstává autonomním znakem, v němž dominuje estetická funkce; ale může vzniknout pouze v rámci dynamického komunikačního modelu, v němž se umělecká informace pohybuje mezi odesílatelem/umělcem/autorem a vnímatelem/divákem. V tomto modelu není kladen důraz ani na umělecký produkt s jeho strukturami a významy, ani na vnímatelovu subjektivitu. Důraz výzkumu je podle Mukařovského kladen na akt komunikace, jak je formulován po vzoru lingvistického modelu Karla Bühlera.

Bühler jako představitel německé školy tzv. Gestalt psychologie viděl procesy poznání jako holistické a samotný mozek považoval za autonomní mechanismus se sklonem k sebeorganizaci. Bühler rozeznával tři funkce každodenní mluvené komunikace: 1) expresivní (*Ausdrucksfunktion*); 2) popisnou (*Darstellungsfunktion*) a 3) apelativní

4 Sborník článků z roku 1999, který pod názvem *Jan Mukařovský and the Prague School* uspořádali Herta Schmid a Vladimír Macura, obsahuje několik významných studií, jejichž autoři zastávají podobný názor.

(*Appellfunktion*). Mukařovský tento model přizpůsobil pro studium umění a vymyslel ještě čtvrtou funkci – estetickou – aby tak odlišil každodenní komunikaci od komunikace v umění. Mukařovského estetický model tak v sobě zahrnoval vliv umělce i vnímatele při vytváření uměleckého díla jako jejich společného díla emocionálního.

Ve svém fenomenologickém strukturalismu, který byl velmi ovlivněn dílem Edmunda Husserla, tak Mukařovský vnímal subjekt (umělec/vnímatel) jako „*evoluční faktor* v celkovém vývoji historického kontextu“ (FIZER 1988: 157). Podle Husserla subjekt „určuje základní přirozenost objektů a obsah úsudků“ (HUSSERL podle FIZER 1988: 157). Naproti tomu je Mukařovského názor na své vlastní já historický: nikdy nevnímá subjektivitu mimo kulturně-ekonomicko-sociální a historický proces, odrážející se kontext a současně dotváření svého vlastního já. Fizer dále popisuje evoluční charakter Husserlova myšlení, které se v pozdějších fázích mnohem více přiblížilo Mukařovského pohledu na vlastní já. A tak, píše, jestliže Husserl ve svých raných spisech zdůrazňuje chápání vlastního já a vědomí jako „samostatný systém bytí bez časoprostorového exteriéru, který nemůže v ničem zažít příčinnou souvislost, ani ji z něho vyvinout“ (FIZER 1988: 158), pak ve svých pozdějších spisech Husserl předpokládá vlastní já jako předmět společné existence, jako časoprostorový subjekt i jako lingvistický koncept. Ve 30. letech 19. století Husserl vnímá jednotlivce jako jednotku pouze v rámci intersubjektivního světa (FIZER 1988: 158). Pro Mukařovského je záměrnost, v souladu s Husserlovými pozdějšími názory, dynamickou vzájemností mezi umělcem a jeho historickou komunitou. Mukařovský – a později Felix Vodička – se „snaží pojmut dva vzájemně vylučné koncepty literárního umění – esencialistický a funkcionalistický“ (FIZER 1988: 159).

Mukařovský považuje umělecké dílo za triádu: *znamení, předmět a sociální jev*, kde materiálnost uměleckého produktu a jeho fenomenologický nebo vjemový význam existují vedle sebe. Podle jeho teorie se umělecké dílo stává historickým fenoménem: předmětem „historické evoluce kolektivního vědomí“ a estetické normy, předurčené kolektivním/společenským a nikoliv individuálním/psychologickým zážitkem (FIZER 1988: 160). Tento názor vykresluje filozofický charakter Pražské školy, nacházející se na křižovatce formalismu a fenomenologie.

Mukařovský považuje umělecké dílo za „člověkem vytvořený“ (záměrný) předmět, který má svůj původ v autorské práci (záměrnost) a v práci vnímatele (nezáměrnost). Jak píše, „záměrnost potřebuje subjekt, ze kterého vychází, který je jejím zdrojem“ (MUKAŘOVSKÝ 1966: 242). Subjekt se nachází uvnitř uměleckého díla 1) jako soubor jeho filozofických, sociálních a dalších záležitostí; 2) z technického pohledu jako „výběr a rozložení barev, tahy štětce“, pokud se jedná o obraz; a 3) z pohledu nebo perspektivy, z níž je vymalována krajina nebo vyprávěn příběh. Takto, tvrdí, je záměrnost prací subjektu/autora i „vlastním principem umělecké jednoty díla“ (MUKAŘOVSKÝ 1966: 242).

Tento jev je vysvětlen duální pozicí autora, který je odesílatelem a zároveň příjemcem poselství. Tato dualita skýtá vnitřní záměrnost uměleckého díla: dichotomie semiotického významu (tj. záměrnost) versus jeho materiálnost (tj. nezáměrnost) vytváří jeho dynamickou jednotu neboli integrální celek. „Mezi lidskými výtvyry zdá se umělecké

dílo přímo pravzorem záměrné tvorby [...], své určení být estetickým znakem vykonává umělecké dílo jako nedílný celek.“ (MUKAŘOVSKÝ 1966: 89)

Mukařovského návrh studovat roli jednotlivce při vytváření uměleckého díla odlišuje jeho estetiku „od pozdějších strukturalistických a semiotických teorií, které prohlásily subjekt za bezvýznamný a nepřítomný“ (FIZER 1988: 163). Vztah mezi subjektem (autorem) a objektem (uměleckým dílem) definuje jako historický a sémiotický. Mukařovský považuje autora za produkt určitých kulturně-sociálních a historických okolností a umělecké dílo za vysoce kodifikovaný sémiotický systém, který nikdy není „přímočarým dokumentem (autorova) života, ale poselstvím podmíněným nehmotnými sociálními konvencemi, které jsou v něm zakomponovány“ (STEINER 1984: 530). Určení estetické hodnoty uměleckého díla ponechává na estetické aktivitě vnímatele, jež se bude v různých obdobích rovněž měnit. Podle Mukařovského je umělecké dílo synchronicky předurčeno vnímajícím obecnstvem v době vzniku. Každá následující vnímající generace bude dílo přehodnocovat podle estetických, sociálních, politických a existenciálních norem. Pro Mukařovského je „znak sociální realitou“, která je „podřízena nepřetržitým historickým posunem“, a proto velká hodnota jakéhokoliv kanonického textu (od Sofokla až po Dostojevského), který každá nová generace čtenářů hodnotí znovu a znovu „svědčí o tom, že umělecký znak neodkazuje na existenční zkušenost autora, ale jeho obecnstva“ (STEINER 1984: 531).

Mukařovský věnuje několik svých studií (např. „Individuum a literární vývoj či Osobnost v umění“) analýze subjektivity v umění, tj. pozici autora/jednotlivce jako tvůrce/vnímatele svého vlastního uměleckého produktu. Například ve své studii „Osobnost v umění“ popisuje historickou evoluci funkce autora při vytváření uměleckého díla. Mukařovský tvrdí, že koncept osobnosti byl ve středověku či v době renesance značně odlišný od situace v moderní době. V renesanční době bylo vnímání osobnosti „spíše kvantitativní než kvalitativní“ (MUKAŘOVSKÝ 1966: 237), a proto byla pro renesančního umělce „osobnost silou“, zatímco umělecké dílo bylo výsledkem jeho „vědomé vůle, obratnosti“ (MUKAŘOVSKÝ 1966: 237). Hodnota díla nespočívá v tom, že „by vyjadřovalo svého autora, ale v tom, že vystihuje řád a sklad přírody“ (MUKAŘOVSKÝ 1966: 237). Idea uměleckého génia jako hybné síly umění patří podle Mukařovského do období romantismu na začátek 19. století. Génius, jak píše Mukařovský, „to není už osobnost tvořící pomocí vědomé vůle, napjaté směrem k zevní skutečnosti, kterou poznává nebo přetváří. Génius, toť tvořivá bezděčnost, spontaneita“ (MUKAŘOVSKÝ 1966: 237), tj. primární kategorie pro posouzení umělecké hodnoty uměleckého produktu. Génius období romantismu tvoří „ne proto, že chce, ale proto, že musí [...], ale ono to v něm tvoří“ (MUKAŘOVSKÝ 1966: 238). Umělecké dílo se stává výrazem umělce vnitřního světa, vědomí a identity, „jeví se jako skutečný výraz umělcovy osobnosti, jako ‚hmotná‘ replika jeho duševního ustrojení“ (MUKAŘOVSKÝ 1966: 238). Umělcovo já, jeho vnitřní svět a vnitřní úvahy o vnějším světě se stávají cílem umělce zkoumání; tato tendence pokračuje až dodnes. Proto, jak Mukařovský navrhuje, studium uměleckého díla dnes vyžaduje, abychom zkoumali dopad, jaký má umělce osobnost na estetický vzhled díla. Při studiu uměleckého díla by se měl člověk zabývat umělcovou subjektivitou: „musí být promyšlena noetika (jeho) biografie“ (MUKAŘOVSKÝ 1966: 234).

Stejná metoda biografické archeologie platí o studiu úlohy vnímatele, který je rovněž vždy produktem svého vlastního socio-politického prostředí. Atomizace osobnosti/subjektivita umělce, jak konstatuje Mukařovský, vyzdvihuje úlohu vnímatele, konečného adresáta při vytváření umění, jehož emocionální reakce by toto umělecké dílo bralo v úvahu (MUKAŘOVSKÝ 1978b: 157–158). U zrodu uměleckého díla jsou dva subjekty: „ten, kdo je podává, a ten, kdo je přijímá“ (MUKAŘOVSKÝ 1966: 240). Tuto komunikační formuli rovněž uvádí Erin Hurley ve své definici afektu v divadle. Vnímatel se stává spoluautorem produktu obzvláště během procesu, kdy umělecké dílo cestuje časem. Vnímatel, který je zasazen historicky, kulturně a sociálně a jehož subjektivita je vždy privilegována v komunikačním modelu v umění, ovlivňuje výsledky umělecké tvorby.

Aktivní účast vnímatele na vytváření záměrnosti dodává této záměrnosti povahy dynamické: jakožto výslednice setkání divákova zaměření s ustrojením díla je záměrnost labilní a kolísá i během vnímání téhož díla, nebo aspoň – i u téhož vnímatele – od vnímání k vnímání; je známá zkušenost, že čím živěji dílo na vnímatele působí, tím více různých možností vnímání mu nabízí. (MUKAŘOVSKÝ 1966: 94)

Záměrnost spočívá v komunikativních procesech, které se odehrávají mezi autorem a vnímatelem a strukturou uměleckého produktu. Při sdělování svého uměleckého poselství, jednotné umělecké formy, která je pro Mukařovského vždy definována sémioticky, a tudíž na sebe bere formu znaku, umělec „počítá již předem s tím, jak mu bude posluchač rozumět, formuluje jej se zřetelem k posluchači“⁵ (MUKAŘOVSKÝ 1966: 241). Úkol uměleckého díla je podobný: „[...] autor při svém tvoření vnímatele dbá, přihlíží k němu, a vnímatel zase naopak chápe dílo jako autorův projev a cítí za ním autora“ (MUKAŘOVSKÝ 1966: 241). V tomto smyslu můžeme konstatovat, že umělecké dílo je schopné nejen počítat s emocionálními reakcemi vnímatele, ale rovněž je může stimulovat. Mukařovský pokračuje dále tímto směrem úvah a tvrdí, že umělecké dílo má svůj původ v „živé umělecké tradici“ (MUKAŘOVSKÝ 1966: 243), a tudíž je produktem své historické doby. „Vytvoření díla není totiž možné bez předpokladů“ (MUKAŘOVSKÝ 1966: 243), umělec je historickou konstantou, která je podmíněna jeho dobou, kulturou, pohlavím a dalšími okolnostmi. Vnější vlivy přicházejí až k průsečíku s uměleckou osobností, do bodu, kdy čelíme nebezpečí ztráty individuality umělce v záplavě okolností, které ji utvářejí. Tento jev detailně prostudoval a využíval postmodernismus. Proto podle Mukařovského pozice vnímatele převažuje, ačkoliv subjektem kritického bádání zůstává umělecké dílo: konec konců krása je v očích diváka.

5 V této souvislosti se nám nabízí srovnání s teorií řečového aktu, jak jej formuloval J. L. Austin ve své knize *How To Do Things With Words* (Jak udělat něco slovy), v níž pojednává o lokučních, ilokučních a perlokučních (neboli performačních) aktech. Rozdíl mezi ilokučním a perlokučním řečovým aktem spočívá v síle tvrzení. Při přednesení ilokučního tvrzení řečník formuluje nebo představuje určité jednání, které má samo o sobě perlokuční účinek, což předpokládá, že řečník přednese tvrzení z hlediska posluchače, a proto předjímá, jak bude posluchač reagovat nebo dodržovat předpokládané instrukce/síly v rámci ilokučního tvrzení. V tomto ohledu se mi zdá, že Austinova teorie odráží Mukařovského pojetí vzájemné závislosti záměrnosti a nezáměrnosti v umění; opět se jedná o téma samostatné studie.

V daném historickém kontextu Mukařovského teorie nejen dláždí cestu čistě fenomenologickým přístupům v divadle, ale rovněž umožňuje posun v kritickém bádání, v němž se samotný proces vnímání, pozice diváka, stává subjektem kritické analýzy. Mukařovského estetika rozpoznává vliv jednotlivce při vytváření/přijímání uměleckého díla a navrhuje, aby byl tento vliv brán v úvahu při studiu vlastního produktu. Podobně trvají teoretici zabývající se afektem na svrchovanosti empirického zážitku při určování hodnoty uměleckého produktu. Tvrdí, že pouze psycho-fyzická (či smyslová) reakce na umělecké stimuly může určit souvislost a estetickou hodnotu uměleckého produktu, který je často vystaven podle norem a očekávání konkrétního literárního nebo divadelního žánru. Tyto normy fungují jako faktory záměrnosti, jako sémantické gesto uměleckého produktu, a tak mohou předurčit emocionální reakci diváka. Záměrnost proto neurčuje ani autorovy umělecké ani jiné pragmatické cíle či pocity; je předurčena *sémantickým gestem* uměleckého díla, sémantickou energií, která ovládá významotvorné procesy uměleckého díla a jeho emocionální spojitost. V obou případech je záměrnost klíčem ke zkušenosti: spočívá ve ztělesněné zkušenosti autorství a ztělesněné zkušenosti vnímání. Podle Mukařovského je proto při uměleckém díle velmi závažnou okolností významová jednotnost – a záměrnost je onou silou, která jednotlivé části a složky díla v jednotu spíná, jež vkládá do díla smysl. [...] [Záměrnost je silou] působící uvnitř díla, jež usiluje o překonání rozporů a napětí mezi jeho jednotlivými částmi a složkami, dodávajíc tak jejich souboru jednotného smyslu a každé z nich určitého vztahu k ostatním. Je tedy záměrnost v umění energií sémantickou (MUKAŘOVSKÝ 1966: 92–93).

Například dramatická struktura hry a její žánrová očekávání mohou předurčit, jak bude divadelní představení stimulovat emoce diváků. V pasážích, v nichž Hurley píše o řecké tragédii a o tom, jakým způsobem je v ní vystavena katarze (v tomto případě mechanismus pocitu), v podstatě souhlasí s Mukařovským, když tvrdí, že „formální organizace tragédií, způsob, jakým byly hry vystaveny, funguje jako citová technologie“ (HURLEY 2010: 40); texty chóru se sebereflexní a performativní silou a na dialogu založené střídající se epizody „nejenže oddělují události od reflexe v řecké tragédii; rovněž zmírňují, nebo jinak vstřebávají události a jejich citové účinky“ (HURLEY 2010: 40). Podobně jako tragédie i melodrama využívá základní dramatické kategorie, jako jsou zápletky, postava a konflikt, aby podnítila naši empatii, emoce poznamenané naší touhou a schopností rozpoznat, identifikovat a soucítit s postavami a situacemi představenými v textu i na jevišti. Mezi divadelní prostředky melodramatu patří postavy v nouzi a nebezpečí, nevinné oběti, zapomenutí sirotci, zneužívané panny a rodiny, které se opět shledaly. Melodrama rovněž využívá heroické činy a představuje dojemné i napínavé konflikty. Používá emocionálně výbušný jazyk a zkoumá mechanismy fyzického a psychologického násilí. Obsahuje vizuálně efektní akce, jako je dojem vyvolávající scéna založená na znepokojivých obrazech ohně, povodní, zemětřesení a na dalších přírodních či průmyslových katastrofách. V melodramatu, jak tvrdí Hurley, se pak takové mechanismy emocionálních stimulů jako je empatie a dojemnost, které jsou v řecké tragédii druhotné, stávají hlavními nástroji citové technologie (HURLEY 2010: 24–25). Dá se tedy tvrdit, že záměrnost v divadle se jeví

jako prostředek dramatické nebo performativní struktury, kdy umělecký tým záměrně začleňuje emocionální reakci diváků do základní struktury představení.⁶

Při hlubším zkoumání otázky záměrnosti je zapotřebí zvážit důležitost estetické funkce (podle komunikačního modelu Mukařovského), která předurčuje sémantickou dominantu uměleckého díla (MUKAŘOVSKÝ 1970: 7). Estetická funkce ilustruje a zdůrazňuje vlastní umělcův přístup k realitě, kterou v rámci artefaktu vytváří. „Funkce je způsob sebeuplatnění subjektu vůči vnějšimu světu“; takže „člověk se může uplatňovat vůči skutečnosti buď přímo, nebo prostřednictvím skutečnosti jiné“ (MUKAŘOVSKÝ 1966: 69). Estetická funkce není nositelkou emocí. Předpokládá postupné vzdalování; vnímatel se o krok vzdálí od uměleckého díla. „Pro estetickou funkci není skutečnost objektem bezprostředním, ale zprostředkovaným; bezprostředním objektem [...] je pro ni estetický znak“ (MUKAŘOVSKÝ 1966: 70). Estetický znak vyjadřuje podstatu vytvořeného fiktivního světa a charakterizuje tyto rozdělené vztahy v rámci jednotlivých prvků artefaktu, jako jsou např. barvy, tvary, těla a zvuky. Je nezávislý na skutečnosti, zatímco estetická funkce na něj odkazuje. Estetická funkce „poukazuje ke skutečnosti jako celku, nikoli k jednotlivému jejímu úseku“ (71); „postoj subjektu, realizovaný výstavbou znaku, promítá do skutečnosti jako její obecný zákon, nepozbýváje přitom svébytnosti“ (MUKAŘOVSKÝ 1966: 70). Proto je estetická funkce v jakémkoli uměleckém díle podstatná a bezpříznaková, zatímco dominantnost jiné funkce je považována za mimo-estetickou a příznakovou.

Avšak v dnešním divadle převládá v uměleckém díle fatická a komunikativní funkce (funkce šoku a afektu), takže emocionální identifikace vnímatele s uměleckým produktem se stává jeho záměrností. Například dnešní dokumentární divadlo hledá autenticitu a pravdivost na jevišti; pozornost se především soustředí na archiv, dokument a životopis umělce/vypravěče. V divadle soucitu, které je založeno na autorově/vypravěčově svědectví, přebírá hlavní citovou a sémantickou funkci emocionální ztotožnění se diváků s dějem. Tvůrčí tým vyvolává napětí mezi jevištěm a hledištěm jakožto strukturu afektu. Usiluje o to, aby se kolektivní pocit skupiny (diváků) vynořil „ve střídavém nebo protichůdném vztahu s hegemonickými strukturami moci“, tj. s dějem na jevišti (PESCHEL 2012: 162). Tyto metody rovněž uznávají důležitost autorského záměru téměř stejným způsobem, jako jej vnímal Mukařovský, který o sledování uměleckého díla napsal:

...tvrdíme-li, že cesta od umělcovy osobnosti k dílu není přímá a bezprostřední, zejména pak ne spontánní, jsme daleci toho, popírat umělcovu osobnost. Spíše zdůraznit bychom ji chtěli. Vlivy společenské, obecně kulturní a umělecké zasahují osobnost jen potud a tak, pokud to ona sama (ať vědomě či podvědomě) připouští. Osobnost není součet vlivů, ale jejich

6 Erin Hurley dále tvrdí, že v dnešním divadle vznikají mechanismy citové technologie nejen spolu s danými dramatickými strukturami, ale rovněž v rámci procesu zkoušení a dále jsou rozšiřovány na úrovni produkce/vnímání. K hlavním mechanismům citové technologie Hurley řadí techniky emocionálních vzpomínek a citové paměti (jak to praktikoval Lee Strasberg ve své herecké metodě) zaměřené na herce/autory. Zkoumá technické prvky produkce jako mechanismy afektu dnes zaměřené na diváky (HURLEY 2010: 56–57); techniky, které můžeme rovněž chápat jako nezáměrnost představení.

vzájemná rovnováha, jejich podřízení a nadřazení jedněm druhým – a v tom a tím se umělcova osobnost stejně jako každá jiná osvědčuje iniciativní silou. (MUKAŘOVSKÝ 1966: 244)

V dnešním divadle se často očekává, že divák – jako spolutvořící autor/osobnost – „půjde kolem“ spolu se svými smyslovými a emocionálními zkušenostmi a že „ustoupí“ úlomkovitému ději a psycho-fyzickým stimulům, které představení vytváří. Jak vysvětluje Fischer-Lichte, akt vnímání způsobuje divákovi *nákazu*:

Mezi těly herců a diváků probíhá během vnímání emocí nákaza, čímž jsou vyvolávány účinky. Výraz „nákaza“ označuje „klasický“ liminální stav, mezistav, přechod od zdraví k nemoci. „Emoční nákazou“ stvrzují představení svou transformativní silou. (FISCHER-LICHTE 2011: 277)

V těchto divadelních metodách se afekt stává znakem sémantické energie: proces vytváření významu v uměleckém díle. Má svůj původ v transformativní síle představení, v materiálnosti (věcnosti) těl herců a jevištních předmětů, „fenomén něco z něčeho“ (FISCHER-LICHTE 2008: 141). Fischer-Lichte posunuje diskuzi o estetice performativity od sémiotického charakteru reprezentace k materiálnosti prezentace a možným účinkům, které mohou mít na diváky. V jejím modelu dominuje expresivní funkce (která se vztahuje k herci) a konativní funkce (vztahující se k divákům). Fischer-Lichte tak představuje koncept jevu „něco z něčeho“, kde

materiálnost, označující i označované se tu setkávají ve své autoreferenčnosti. Materiálnost nemá funkci označujícího, jemuž mohou být přiřazovány různé označované. Materiálnost je sama označovaným, a tak se také jeví vnímajícím subjektům – tedy jako materiální a předem daná. Tautologicky řečeno – materiálnost věci nabývá u vnímajícího subjektu významu materiálnosti neboli svého fenomenálního bytí. Objekt, který je jako něco vnímán, znamená to, jako co je vnímán. (FISCHER-LICHTE 2011: 203)

Znaková dialektika vytváří podstatu uměleckého díla jako autonomního znaku a materiální věci. Ve své materiálnosti je umělecké dílo „věcí bezprostředně působící na duševní život člověka, vyvolávající přímé a živelně zaujetí a pronikající svým působením až do nejspodnějších [existenčních, YM] vrstev vnímatelovy osobnosti“ (MUKAŘOVSKÝ 1966: 108). Následuje příklad toho, jak může dnešní divadelní představení přesunout svůj zájem na diváka, jako aktéra děje, protagonisty záměrnosti díla.

O komplementaritě efektu záměrnosti/nezáměrnosti

V roce 2013 vystoupili v site-specific představení *Peter and Valerie* londýnský herec Peter Reeder a maltsko-kanadská herečka a filmařka Valerie Buhagiar jako polofiktivní rodina, Peter a Valerie, kteří oplakávají svého blízkého přítele Franka.⁷ Předsta-

⁷ Představení *Peter and Valerie* vytvořili Peter Reeder a Valerie Buhagiar, kteří v něm i hráli; *Peter and Valerie Production* (Toronto/UK) pro Magnetic Theatre Festival v Ottawě, 7.–15. června 2013. Peter mluví anglicky

vení bylo uvedeno na přehlídce Magnetic North Festival v kanadské Ottawě a hraje se pro vybrané obecenstvo, vždy však pro maximálně devět lidí. Na začátku Peter pozdraví každého diváka u vchodu do svého domu ve čtvrti Glebe a pozve nás dál do svého obývacího pokoje, kde Valerie děkuje svým starým přátelům (nám) za to, že jsme je navštívili při této smutné příležitosti. Herci užívají svá vlastní jména, osobní příběhy, fotografie a videonahrávky, aby vytvořili s diváky pouto důvěry. Hrají s předpokladem, že diváci přijmou „dané okolnosti“ a zapojí se do hry, budou ochotni improvizovat některé situace, a tak se stanou spolutvůrci příběhu. Vývoj tohoto divadelního setkání proto závisí na dvou souvisejících podmínkách. Na jedné straně musí Peter a Valerie vyplnit dramaturgický podklad večera tím, že ho doveďou do logického závěru, což je záměrnost představení. Hra musí být s diváky, kteří se představení účastní, ukončena v nedalekém parku, kde se odehraje obřad rozptýlení popela a potlesku na Frankovu památku. Na druhé straně se toto interaktivní představení nemůže rozvinout bez zapojení diváků do spoluvytváření navrženého děje tak, že by zároveň sledovali a ničili dramaturgickou linii neboli nezáměrnost. A tak si v průběhu večera uvědomujeme, že si sami připomínáme Franka, jeho umělecké nadání, lásku k cestování a k hudbě.

Tím, že spoléháme na své pocity šoku a potěšení, když se ocitáme uprostřed „herecké práce“ a předstíráme, že jsme staří přátele Petera a Valerie, když jsme hosty v jejich domě, toto představení konfrontuje naše znalosti divadelní práce, a tak poukazuje na vnitřní komplementaritu Mukařovského záměrnosti/nezáměrnosti, což předurčuje způsob, jakým afekt v divadle funguje. Během večerního představení, které jsem představení navštívila, jednala většina diváků v souladu s obřadem Petera a Valerie. Někteří z nás přidali navíc některé informace z Frankova života, jiní pohotově reagovali na otázky hostitelů, jedna divačka dokonce požádala Petera, aby vypnul televizi, protože rušila její soustředění a odváděla její pozornost od pochmurnosti dané situace. Cítili jsme se „bezpečně“ a zapojili se do děje, protože herci nenarušili náš soukromý prostor a nežádali nás, abychom prozrazovali něco osobního z našeho soukromí. Diváci se bavili dvojsmyslností situace a byli ochotni improvizovat podle navrhovaných změn ve scénáři. Například, jak se představení odvíjelo, chovala se Valerie stále nepředvídatelněji. Uprostřed děje se rozvzlykala a opustila obývací pokoj. Jeden z diváků se zeptal Petera, jestli by nebylo zapotřebí lékařského ošetření, zatímco další divák šel za Valerie do kuchyně a nabídl jí pomoc. Tato situace je jasným příkladem postupů „imersivního divadla“, které vyhledává aktivní divadelní obecenstvo tím, že přesune střed pozornosti divadelního setkání z herců, jako aktérů děje, na diváky. Tím, že na nás tvůrčí tým vložil funkci záměrnosti, očekával, že prožijeme zážitek podobný performativní přeměně herců. Diváci měli projít podobným způsobem práce jako herec při procesu přeměny v postavu, a tak jsme zapojili svoji představitost a stali se po dobu 60 minut trvání představení Frankovými přáteli. Díky tomu diváci prožili emocionální neklid a dali najevo známky úzkosti, které dodaly daným okolnostem hry „autentický pocit“ znepokojení i nervozity.

s britským akcentem a Valerie mluví anglicky s lehkým akcentem Středomoří, což prozrazuje jejich geografické i kulturní zázemí.

Takové psycho-fyzické zapojení diváka do performativní akce je ústředním prvkem Mukařovského záměrnosti/nezáměrnosti. Divadelní hra, namísto snahy o naše intelektuální zapojení do děje, opakovaně zkoumala, jak mohou materiální mechanismy představení zapojením „fysiologie a neurologie lidského těla jako příjemce vnějších stimulů asistovat umělci při užití smyslových stimulů pro vytvoření živé divadelní události a vytvořit stav zkušenosti a uvědomění“ (DI BENEDETTO 2010: 1). Analogicky bylo primárním uměleckým cílem představení *Peter a Valerie* přimět diváky znovu se propojit se svým tělem, vzpomínkami a dalšími psychosomatickými zážitky „zevnitř ven“, aby mohlo dojít k výměně naší pozice pasivních diváků s aktivní pozicí herců. Těsná blízkost herců a diváků v prostoru obývacího pokoje, kde lidé sedí vedle sebe na divanu a dvojkřesle, vytvořila představení doslova nabitě energií. Došlo zde ke zdůraznění pocitů nebezpečí a nepředvídatelnosti, pocitů, které nám přinášejí potěšení z přímého sledování divadelní události. Diváci, kteří sledovali představení *Peter a Valerie* a přitom se ho zároveň účastnili, se stali aktivními hráči navrženého děje; jsou to Rancierovi „emancipovaní diváci“, kteří zpochybnili obvyklou divadelní dvoupólovost „mezi sledováním a účinkováním“ (RANCIERE 2009: 13). Naše odhodlání k emancipaci a její nezbytnost, kterou vyprovokovala performativní situace představení *Peter a Valerie*, nás přenesla za naši obvyklou pozici příjemců/vysílačů/odesílatelů energie v divadle (RANCIERE 2009: 14). Diváci, kteří se děje účastnili, a tak změnili (třebas jen nepatrně) jeho směr, se stali tvůrci nové divadelní komunity s hereckým týmem uprostřed nich. Tím, že se herci a diváci ocitli v těsné blízkosti a tím, že jsme byli donuceni aktivně se účastnit utváření performativní dramaturgie, se představení *Peter a Valerie* propojilo s nostalgickými vzpomínkami diváků na hraní a napodobování, které je charakteristické pro zážitky poznávání a hraní v našem dětství. Sledovalo cíle dnešního experimentálního divadla ve snaze „zrušit toto vnější rozdělení [na jeviště a hlediště, YM] tím, že se diváci přesunou na jeviště a účinkující do hlediště, že se zruší rozdíl mezi nimi, tím, že se představení přesune na jiná místa, že se společně zmocní ulice, města či života“ (RANCIERE 2009: 15). Dané okolnosti představení *Peter a Valerie* vytvořily náročné pracovní podmínky i pro tým, když jej donutily jednat co nejpřirozeněji a co nejvíce se soustředit na zachování autentičnosti děje. Zapojení diváků, na druhé straně, proměnilo toto představení na „nezáměrnou skutečnost“, jinak řečeno „[...] umělecké dílo přestává být pro diváka autonomním znakem, který by byl nesen jednotícím záměrem, ba přestává být i znakem vůbec a stává se ‚nezáměrnou‘ skutečností“ (MUKAŘOVSKÝ 1966: 96).

Zároveň si však myslím, že tento cíl je přece jen poněkud ctižádostivý a částečně naviň, neboť žádný interaktivní, na hře založený divadelní zážitek nezáleží pouze na vůli diváků. Již od postupů řeckého divadla až po Mejercholda a Artauda se diváci chovali jako subjekty uměleckého experimentu a emocionální manipulace; proto byli cílem záměrnosti. Očekávala jsem však, že produkční tým má připravený podobný hlavní plán, když jsem se Petera a Valerie zeptala, jak by se chovali, kdyby třeba jen jeden divák odmítl jejich pozvání k této divadelní události, čímž by zpomalil děj nebo zcela zničil navržené okolnosti. Herci odpověděli, že takovouto situaci nepředpokládali, protože očekávali, že diváci budou civilizovaní a budou respektovat pohostinnost svých hostitelů. Pokud by někdo kategoricky odmítal tuto hru, *Peter a Valerie* by přizpůsobili své

chování a využili by svých hereckých dovedností k tomu, aby se vrátili ke scénáři, a tedy by příběh vedli po původní trase. Tímto způsobem by si tvůrci představení udrželi kontrolu nad dějem a divákům poskytli pouze minimum tvůrčí svobody. Zajistili by tím, že představení dodrží dramaturgický plán a může být úspěšně zakončeno v daném časovém limitu.⁸

Závěr: Proč Mukařovský?

Na závěr bych ráda zdůraznila předmět této studie: pokus znovu se zamyslet nad názorem Jana Mukařovského na vzájemnou závislost záměrnosti/nezáměrnosti – sémantickým gestem uměleckého díla, jeho významotvorné síly – jako metodologického nástroje ke studiu afektu v divadle, mechanismu naší emocionální reakce na dané umělecké stimuly. Poněvadž nemáme k dispozici důvěryhodné nástroje ke změření emocí diváků v dnešním divadle, často stojíme na kluzké cestě interpretace. Metodologie analýzy představení, jak je vytvořil Mukařovský a další představitelé Pražské školy, se mohou využít při diskusi o emocionální reakci diváků jako něco, co je začleněno samotným uměleckým dílem, jako mechanismus záměrnosti; a jako něco, co zažívá vnímatel, jako faktor napětí neboli nezáměrnosti.

Jak píše Doležel, epistemologický charakter pražského strukturalismu je pevně zakořeněn ve fenomenologickém myšlení a historickém determinismu, čímž se stává základem pro další studium přijetí a poznání. Vzhledem k rozmanitosti analytických kategorií – včetně funkcionalismu a pragmatismu (DOLEŽEL 1999: 16–17); historicismu (DOLEŽEL 1999: 18); komunikativnímu charakteru estetické činnosti založené na trojici „producent (spisovatel), dílo (literární text) a přijímatel (čtenář)“ (DOLEŽEL 1999: 18), a „klikatá metoda literární analýzy“, vycházející z literární praxe (DOLEŽEL 1999: 19–20) – Doležel nechápe projekt Pražské školy jako „historický monument, ale jako průvodce do budoucnosti“ (DOLEŽEL 1999: 23), pozici, která nám umožňuje vypůjčit si její analytické nástroje pro studium zážitků napětí a afektu v divadle. A proto můžeme tvrdit, že ačkoliv Mukařovského myšlení zůstává produktem vyspělé modernistické kultury, předjímá dnešní teorie afektu, která odráží vrchol postmodernistické estetiky s jejím důrazem na umělce a subjektivitu vnímatele. Vlastní já chápe jako jediné stálé kritérium poznání a estetiky, podle něhož můžeme měřit každodenní život a umělecké produkty.

Mukařovského poznámky o sémantickém gestu, které může být „označeno jako konkrétní, nikoli však kvalitativně predeterminovaná sémantická intence“ (MUKAŘOVSKÝ 1978a: 111), definují jednotu vztahu záměrnosti/nezáměrnosti mezi hercem a uměleckým dílem. Jedná se o rozdíl mezi ideálním obrazem uměleckého díla, které má svůj původ v umělcově představivosti a jeho uměleckém vědomí a jeho vtělení v oblasti konkrétního uměleckého díla. Toto sémantické gesto je jednotící síla uvnitř struktury artefaktu vnímaného diváky: „Vnímatel vkládá tedy do uměleckého díla jistou záměrnost, která je sice navozována záměrnou výstavbou díla [...], která dále

8 Rozhovor s divadelními studenty na University of Ottawa v pátek 11. června 2013.

je kvalitou této výstavby i do značné míry ovlivňována“ (MUKAŘOVSKÝ 1966: 100). Podle tohoto schématu funguje artefakt jako autonomní estetická kategorie a poselství, směřující jak k autorovi/odesílateli, tak k divákovi/vnímateli. Vytváří referenční vztah k odesílatelově i k vnímatelově „zážitku nebo komplexu zážitků“ v jejich povědomí, neboť „teprve jako celek může v povědomí vnímatelově navázat vztah ke kterémkoli zážitku nebo komplexu zážitků vnímatelových“ (MUKAŘOVSKÝ 1978a: 96); což ospravedlňuje vnitřní komplementaritu Mukařovského záměrnosti/nezáměrnosti v divadle.

Pro Mukařovského je tedy v umění základním subjektem nikoliv původce děje, ale jednotlivec, vnímatel, k němuž je tento děj směřován. „I sám umělec, pokud k svému výtvoru zaujímá poměr jako k výtvoru uměleckému (nikoli jako k předmětu výroby), vidí a posuzuje jej jako vnímatel“ (MUKAŘOVSKÝ 1966: 91). Nezáměrnost funguje jako jeden ze strukturálních prvků artefaktu a jako primární princip vnímání, je „jistým druhem záměrnosti“ (MUKAŘOVSKÝ 1966: 107). Záměrnost a nezáměrnost charakterizují jak aktivitu tvůrce, tak i diváka: „záměrnost dává pocítit dílo jako znak, nezáměrnost jako věc – je tedy protiklad záměrnosti a nezáměrnosti základní antinomií umění“ (MUKAŘOVSKÝ 1966: 108). Docházíme tedy k závěru, že díky Mukařovského rozpoznání funkce vnímatele jako subjektu estetického bádání se teorie Pražské školy řadí do předvoje historického myšlení. Mukařovského myšlení je užitečné i pro současnou divadelní vědu, neboť tvrdí, že „záměrnost a nezáměrnost, třebaže jsou ve stálém dialektickém napětí, jsou v podstatě jedno“ (MUKAŘOVSKÝ 1966: 107); jedná se o teoretický předpoklad, který staví subjektivitu a vnímání do středu estetického modelu.

Bibliografie

- BALINT, Michael. 1987. *Thrills and Regressions*. London: Karnac Books, 1987.
- BOGART, Anne. 2010. Foreword. In Erin Hurley. *Theatre and Feeling*. Houndmills: Palgrave, 2010: ix–xv.
- CULL, Laura. 2012. Affect in Deleuze, Hijikata, and Coates: The Politics of Becoming-Animal in Performance. *Journal of Dramatic Theory and Criticism* (2012): 2: 189–203.
- DOLEŽEL, Lubomír. 1999. Epistemology of the Prague School. In Herta Schmid a Vladimír Macura (edd.). *Jan Mukařovský and the Prague School*. Brandenburg: University in Potsdam, 1999: 15–25.
- DI BENEDETTO, Steve. 2010. *The Provocation of the Senses in Contemporary Theatre*. New York: Routledge, 2010.
- DELEUZE, Gilles a Felix GUATTARI. 1994. *What is Philosophy?* Překl. Graham Burchell a Hugh Tomlinson. New York: Verso, 1994.
- FISCHER-LICHTE, Erica. 2008. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Překl. Saskya Iris Jain. London/New York: Routledge, 2008.
- FISCHER-LICHTE, Erica. 2011. *Estetika performativity*. Překl. Markéta Polochová. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011.

- FIZER, John. 1988. Mukařovský's Aesthetic Object in Light of Husserl's Phenomenology of the Intentional Object. In Jane Gary Harris (ed.). *American Contributions to the 10th International Congress of Slavists*. Columbus (OH): Slavica, 1988: 155–165.
- HURLEY, Erin. 2010. *Theatre and Feeling*. Houndmills: Palgrave, 2010.
- HURLEY, Erin a Sara WARNER. 2012. Affect/Performance/Politics. *Journal of Dramatic Theory and Criticism* (2012): 2: 99–102.
- LEVITIN, Daniel J. 2006. *This is Your Brain on Music*. The Science of a Human Obsession. New York: Penguin, 2006.
- LOTMAN, Yuri. 1994. Jan Mukařovský – teoretik umění [Jan Mukařovský – Theoretician of Art]. In Jan Mukařovský. *Issledovaniya po estetike i teorii iskusstva* [Works in Aesthetics and Theory of Art]. Moskva: Iskusstvo, 1994: 8–35.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1966. *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1970. *Aesthetic Function, Norm and Value*. Překl. Mark E. Suino. Ann Arbor: Michigan Slavic Contributions, 1970.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1977. The Individual and Literary Development. In John Burbank a Peter Steiner (edd. a překlad). *The Word and Verbal Art: Selected Essays by Jan Mukařovský*. New Haven: Yale University Press, 1977: 161–180.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1978a. Intentionality and Unintentionality in Art. In John Burbank a Peter Steiner (edd. a překlad). *Structure, Sign, and Function: Selected Essays by Jan Mukařovský*. New Haven: Yale University Press, 1978: 89–128.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1978b. Place of the Aesthetic Function Among the Other Functions. In John Burbank a Peter Steiner (edd. a překlad). *Structure, Sign, and Function: Selected Essays by Jan Mukařovský*. New Haven: Yale University Press, 1978: 31–49.
- MUSE, John H. 2012. Performance and the Pace of Empathy. *Journal of Dramatic Theory and Criticism* (2012): 2 : 173–188.
- PESCHEL, Lisa. 2012. “Structures of Feeling” as Methodology and the Re-emergence of Holocaust Survivor Testimony in 1960s Czechoslovakia. *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 26 (2012): 2: 161–172.
- RANCIÈRE, Jacques. 2009. *The Emancipated Spectator*. Překl. Gregory Elliot. London/New York: Verso, 2009.
- RUSH, Ormond. 1997. *The Reception of Doctrine: An Appropriation of Hans Robert Jauss' Reception Aesthetics and Literary Hermeneutics*. Rome: Georgian University Press, 1997.
- STEINER, Peter. 1984. Production versus Reception: The Esthetic Axiologies of Otakar Zich and Jan Mukařovský. In Benjamin A. Stolz, I. R. Titunik and Lubomír Doležel (edd.). *Language and Literary Theory, in Honor of Ladislav Matejka*. Ann Arbor: University of Michigan, 1984: 527–534.

Summary

Between Intentionality and Affect: on Jan Mukařovský's Theory of Reception

Erin Hurley and Sara Warner in their insightful study "Affect/Performance/Politics" (2012) remind us that humanities and social sciences today experience a new sweep of theoretical inquiry, focusing on studying affect as a leading mechanism of our cognition and communication, as well as making and receiving art products. This paper takes this theoretical proposition further. I argue that although the theory of affect is still struggling to find its own methodology of textual and performance analysis, when it is paired with semiotic approaches in theatre scholarship, it can offer interesting insights on how theatrical performance capitalizes on its built-in structural or artistic intentionality – Jan Mukařovský's semantic gesture – to evoke the audience's emotional responses.

Klíčová slova

afektivita, diváci, emoce, sémantické gesto, záměrnost a nezáměrnost v umění, analýza inscenace

Keywords

affect, audience, emotions, semantic gesture, intentionality/unintentionality in art, performance analysis

DOI: 10.5817/TY2016-1-2

Yana Meerzon (ymeerzon@uottawa.ca) působí na Katedře divadelních studií Univerzity v Ottawě (Department of Theatre, University of Ottawa, Canada). Zabývá se dramatem, teorií performance, sémiotikou divadla a obecnou sémiotikou, exilovým divadlem a dalšími kulturními a interdisciplinárními tématy. Napsala knihu o teorii herectví a pedagogických aktivitách rusko-amerického divadelníka Michaila Čechova, *A Path of the Character: Michael Chekhov's Inspired Acting and Theatre Semiotics* (Cesta osobnosti: Inspirované herectví Michaila Čechova a divadelní sémiotika; Peter Lang Publishing House, 2005). Její výzkumný projekt „Divadlo a exil“ byl financován kanadskou státní agenturou na podporu výzkumu na poli humanitních a společenských věd (Social Sciences and Humanities Research Council). Významné publikace: *Performing Exile – Performing Self: Drama, Theatre, Film* (Hrát o sobě v exilu. Exilové drama, divadlo a film; Palgrave, 2012); *Performance, Exile and 'America'* (Exil a „Amerika“: divadlo, divadelnost, performance; Palgrave, 2009; spolueditorství se Silvii Jestrovic); *Adapting Chekhov: The Text and Its Mutations* (Adaptace Čechova. Text a jeho mutace; Routledge, 2012; spolueditorství s J. Douglasem Claytonem). Současné projekty: *Routledge Companion to Michael Chekhov* (pro nakladatelství Routledge, 2015; spolueditorství s Marie-Christine Autant-Mathieuovou); *History, Memory, Performance* (Dějiny, paměť a performance; pro nakladatelství Palgrave, 2015; spolueditorství s Davidem Deanem a Kathryn Princeovou).

Yana Meerzon (ymeerzon@uottawa.ca) is an Associate Professor, Department of Theatre, University of Ottawa. Her research interests are in drama and performance theory, theatre semiotics and communication, theatre of exile, and cultural and interdisciplinary studies. She has completed a study on Michael Chekhov's acting theory and pedagogy, *A Path of the Character: Michael Chekhov's Inspired Acting and Theatre Semiotics*, Peter Lang Publishing House, 2005. Her research project 'Theatricality and Exile' has been sponsored by the Social Sciences and Humanities Research Council (SSHRC). Her manuscript *Performing Exile – Performing Self: Drama, Theatre, Film* is published by Palgrave, 2012. She has co-edited two books on a similar subject: *Performance, Exile and 'America'* (with Dr. Silvija Jestrovic) Palgrave, 2009; and *Adapting Chekhov: The Text and Its Mutations* (with Dr. J. Douglas Clayton) Routledge, 2012. Her current projects include: *Routledge Companion to Michael Chekhov* (co-edited with Dr. Marie-Christine Autant-Mathieu) Routledge, 2015; and *History, Memory, Performance* (co-edited with Dr. David Dean and Dr. Kathryn Prince) Palgrave, 2015.