

FILOZOFICKÁ FAKULTA UNIVERZITY KARLOVY V PRAZE

KATEDRA SOCIOLOGIE

Lenka Hlavicová

Úvod do problematiky sociologie divadla

(diplomová práce)

Vedoucí diplomové práce: PhDr. Jana Duffková, CSc.

Obor: Sociologie

Rok: 2006

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

Ve Vsetíně dne 15. 8. 2006

.....

Poděkování

Za odborné vedení a konzultace děkuji PhDr. Janě Duffkové, CSc. Ráda bych také poděkovala prof. PhDr. Miloslavu Petruskovi, CSc. za cenné rady a připomínky. Zároveň děkuji PhDr. Janu Hyvnarovi, CSc. a Mgr. Tomáši Vokáčovi za rady z oblasti teorie a historie divadla.

OBSAH

ÚVOD.....	5
VÝCHODISKA SOCIOLOGIE DIVADLA	8
DIVADLO JAKO SPECIFICKÝ DRUH UMĚNÍ.....	9
DIVADLO A SPOLEČNOST.....	12
SOCIOLOGIE DIVADLA – PŘEDMĚT A VYMEZENÍ.....	15
NÁČRT VÝVOJE SOCIOLOGIE DIVADLA.....	17
DVĚ PARADIGMATA SOCIOLOGICKÉHO ZKOUMÁNÍ DIVADLA	22
SOCIOGNOSEOLOGICKÉ PARADIGMA	23
INSTITUCIONÁLNÍ PARADIGMA.....	25
DIVADLO JAKO KOMUNIKAČNÍ PROCES.....	28
PŮVODCE A PŘÍJEMCE V DIVADELNÍ KOMUNIKACI, PROSTŘEDKY KOMUNIKACE.....	31
VZTAH JEVIŠTĚ A HLEDIŠTĚ	34
DIVADELNÍ ZÁŽITEK	36
PROBLÉM ZPĚTNÉ VAZBY V DIVADLE.....	38
DIVADELNÍ PUBLIKUM.....	44
VYMEZENÍ POJMU DIVADELNÍ PUBLIKUM	45
SPECIFICKÁ ÚLOHA DIVÁKA V DIVADLE.....	46
PROBLEMATIKA RECEPCE PUBLIKA V DIVADLE.....	49
SOCIOLOGICKÝ VÝZKUM DIVADLA	55
MODELY VÝZKUMU	61
ANKETA – VÝZKUM DIVADELNÍHO PUBLIKA	67
ZÁVĚR.....	73
PŘÍLOHA	77
LITERATURA	78

ÚVOD

Sociologie divadla je sociologickou disciplínou, která se začíná samostatně vyvíjet od poloviny 50. let především ve Francii, kdy Georges Gurvitch a Jean Duvignaud píší první sociologické práce o divadle, zejména z oblasti typologie výzkumu v divadle.

V dnešní době se systematicky sociologickým výzkumem divadla a v divadle zabývá několik institucí v celé Evropě. Za všechny uvedme mezinárodní organizaci FIRT/IFTR (Fédération Internationale pour la Recherche Théâtral/International Federation for Theatre Research) nebo mezinárodní asociaci SIBMAS (Société Internationale des Bibliothèques et Musées des Arts du Spectacle, International Association of Libraries and Museums of the Performing Arts). Obě instituce sdružují výzkumníky mnoha oborů, jejichž průsečíkem zkoumání je divadlo se všemi svými aspekty. Divadlo je nazíráno z mnoha úhlů pohledu, teatrologického, psychologického, filozofického, antropologického, ale také sociologického. V rámci obou institucí se konají přednášky a workshopy, ve kterých má sociologie divadla své legitimní místo.

V českém vědeckém diskursu je však od počátku sociologie divadla opomíjena a marginalizována, ačkoli lze nalézt články a statě českých teatrologů a filozofů, ojediněle i vědců sociálních věd, které se sociologie divadla dotýkají. Takové studie publikuje zejména teatrologický časopis *Divadelní revue*. Teoretické práce ze sociologie divadla však u nás téměř nevznikají.

Tato diplomová práce, *Úvod do problematiky sociologie divadla*, si neklade za cíl zcela vyplnit tuto mezeru v české sociologii a kompletně vymezit možnosti sociologického výzkumu v divadle, nýbrž usiluje o prvotní vymezení a alespoň částečné pojmenování a zmapování základních tezí a problémů sociologie divadla.

Práce je tak záměrně rozdělena do několika kapitol, ve kterých se pokouším nastínit základní problematiku a možnosti sociologického zkoumání divadla. Shrnuji některé přístupy, podněty k výzkumu a zároveň se pokouším představit základní momenty sociologie divadla pro primární orientaci v této disciplíně. Výklad má především sloužit jako podklad pro další konkrétní zkoumání jednotlivých témat.

Nutnost přehledové práce ze sociologie divadla vyplývá ze dvou důvodů. Prvním důvodem je obecný nedostatek podobně zaměřených studií v českém prostředí. Za druhé vycházím ze situace, kdy se někteří teatrologové, dramaturgové a představitelé divadel pokouší aplikovat sociologické metody a techniky zejména při zkoumání diváckých zájmů bez znalosti hlubší sociologické problematiky.

V první kapitole této diplomové práce, *Úvod do problematiky sociologie divadla*, se tedy zabývám východisky sociologie divadla, poukazuji na základní předpoklady zkoumání divadla, na jeho specifčnost a na zcela zásadní vazbu divadla a společnosti. Sleduji linii vzniku sociologie divadla ve světě a představuji náčrt sociologie divadla u nás.

Ve druhé kapitole se věnuji dvěma možným paradigmatům sociologického zkoumání divadla. Jedná se o paradigma sociognoseologické, které chce studiem společnosti porozumět divadlu, a paradigma institucionální neboli ontologické, které chce studiem divadla porozumět společnosti. Jako základ své práce využívám perspektivy institucionálního paradigmatu a nadále se zabývám dvěma největšími tématy v sociologii divadla, a to divadelní komunikací a divadelním publikem a jeho výzkumem.

V kapitole o divadelní komunikaci poukazují na její specifčnost a složitost. Analyzují jednotlivé složky komunikace, především původce a příjemce divadelního sdělení a prostředky divadelní komunikace. Zaměřují se na vztah jeviště a hlediště, zejména na problematiku zpětné vazby v divadle.

V další části své práce se zabývám jednou z nejdůležitějších složek divadelního komunikačního procesu, divákem. Divák v divadle oproti jiným druhům umění zastává nenahraditelnou funkci, bez divákovy přítomnosti totiž divadlo nemůže existovat. Poukazují taktéž na problematiku recepce publika v divadle, zejména na meze vnímání a na možnosti aktivizace diváka v hledišti.

Následující kapitola o sociologickém výzkumu divadla nejprve nastiňuje základní typologie sociologického výzkumu podle jednotlivých autorů. Například koncepce francouzského sociologa Jeana Duvignauda je typologií obecnou. Zmiňuji však také koncepce profilované na divadelní publikum. Zabývám se také dvěma konkrétními uskutečněnými sociologickými výzkumy v divadle, které lze chápat jako modelové příklady. Posledním tématem této diplomové práce je divácká anketa jako nejjednodušší nástroj zkoumání divadelního publika.

Z předchozího tedy vyplývá, že cílem diplomové práce s názvem *Úvod do problematiky sociologie divadla* je v první řadě pokus o přehledovou studii o možnostech sociologie divadla, která naznačí základní východiska a problémy, vymezí předměty výzkumu, představí možnosti sociologického zkoumání a pomůže k primární orientaci v této disciplíně. Druhou intencí je ukázat úspěšně realizované sociologické výzkumy v divadle a naznačit tak cestu k obdobným sociologickým výzkumům v českém divadelním prostředí.

*„Umělecká díla jsou výzvy. Nevysvětlujeme je, ale vypořádáváme se s nimi.“
(Arnold Hauser)*

VÝCHODISKA SOCIOLOGIE DIVADLA

Umění je běžně chápáno jako tvůrčí činnost s výraznou emocionální složkou nebo jako výsledek této činnosti (umělecké dílo). Umění vychází jak z obřadů a rituálů, tak z profánní sféry lidského života, je úzce spjato s hrou. Uměním se lze obracet k všednímu, obyčejnému, na druhou stranu je možné, aby se umění stalo součástí magie, náboženství či mýtu. Lze jej však také vázat k vysoce náročné, specializované dovednosti, zručnosti jako je umělecké řemeslo. Umění odkazuje také ke každodenním skutečnostem a vychází z nich.

Obecně lze konstatovat, že různé druhy umění jsou určitými lidskými projevy, které přes všechny zcela odlišné dobové funkce spojuje něco společného, totiž výrazná funkce estetická. Na rozdíl od ostatních funkcí umění estetická funkce nemá praktický cíl, je naopak popřením praktické funkčnosti. Jejím cílem je totiž věc sama, umělecké dílo. Estetická funkce je velmi prchavá, dočasná a nestálá entita, zcela závislá na dobových proměnách vkusu. Co více, estetická funkce se nemusí projevovat pouze v umění jako takovém, ale existuje i v jiných kontextech. Rozlišujeme například estetickou funkci odívání, bydlení, pracovního prostředí, estetické tvarování nástrojů, estetickou úpravu výrobků, jejich obalů, estetickou funkci tance, sportu, estetiku přírody apod. Nositelem estetické funkce se tedy může stát jakákoli věc nebo lidská činnost [Chvatík 1970; Mukařovský 2000].

Umění nese zvláštní hodnoty. Spočívají v možnosti umění zaujmout a překvapit vnímatele unikátním pohledem na svět, přinášejí nové zážitky

a umožňují recipientovi rozšiřovat si své myšlenkové a citové obzory, pěstovat vnímavost, představivost a obrazotvornost [Hořínek 1985].

Vedle těchto momentů je ale umění také specifickým druhem komunikace mezi umělcem, tedy tím, kdo dílo tvoří, a příjemcem díla, recipientem, tím, kdo dílo vnímá a subjektivně interpretuje. Tato zvláštní komunikace probíhá ve společnosti a v dějinách. V čase tomu může být na značné vzdálenosti, přes několik staletí, mezi subjekty pak napříč společnostmi nebo mezi společnostmi. Například obraz *Mona Lisa* renesančního umělce Leonarda da Vinci můžeme i dnes zhlédnout v pařížské galerii v Louvru. Příkladem komunikace umění napříč společnostmi je pak umělecká tvorba subkultur či menšin, která může být sdělná i pro většinovou společnost. Například hip hop jako hudební výraz určité subkultury je v současnosti všeobecně uznávaným hudebním žánrem.

Ze sociologického hlediska je umění sociální jev, který nemá jasně definované hranice. Umění je historicky velmi proměnlivé, reflektuje a zároveň tvoří sociální hodnoty, normy a vzory chování. Z tohoto hlediska lze umění chápat jako rámec života lidské společnosti ztvárněný člověkem, jím viděný a hodnocený a znovu vytvářený.

Divadlo jako specifický druh umění

Divadlo je specifickým druhem umění hned ze dvou důvodů. Za prvé je potřeba vzít v úvahu, že komunikace mezi umělcem a recipientem díla probíhá jinak než u ostatních druhů umění. Divadelní tvorba je totiž založena na spolupráci několika subjektů. Na počátku stojí autor dramatického textu (scénáře, námětu), kterého ale nemůžeme považovat za jediného tvůrce divadla, neboť dramatický text sám o sobě bez svého

jevištního zpracování není divadlem, ale zůstává literárním artefaktem. Modelově je tedy nutná alespoň minimální spolupráce dramatika, dramaturga, režiséra, herce, scénografa, skladatele, kostýmního návrháře, producenta a dalších subjektů, které přispívají k ucelenému uměleckému divadelnímu dílu.¹ Za druhé je potřeba si uvědomit, že v divadle není možná jakákoli přímá komunikace v čase napříč dějinami jako tomu bylo v příkladu obrazu, který přes několik staletí umožňuje komunikaci záměrů autora s recipienty, neboť divadlo může vznikat jen za přítomnosti diváka, musí se tedy vždy odehrávat „tady a teď“. Divadelní komunikace v dějinách je možná pouze díky ohlasům a komentářům, kritikám a recenzím, poznámkám ve scénáři, režijním a nápovědním knihám, fotografiím, popř. audio či video záznamům. Zatímco dramatický text komunikovat v dějinách může, jelikož se jedná o literární artefakt, divadelní představení nikoli. Toto specifikum dramatického umění shrnuje český filozof Miroslav Petříček, když píše, že „drama není to, co se čte, drama je to, co vidíme, co pozorujeme, čeho jsme svědky či dokonce čeho jsme svědky očitými, to jest v té či oné míře zúčastněnými“ [Petříček 2001: 4]. Zde ovšem Petříček uvažuje o dramatu v jeho jevištním zpracování, tedy o divadle, kdy teprve zúčastněnost, přítomnost diváků naplňuje dramatické umění.

Další nezbytnou charakteristikou divadla je jeho divadelnost, čili teatralita. Teoreticky je divadelnost to, co je v představení či dramatickém textu specificky divadelní, scénické, jevištní. „Divadelnost je divadlo 'minus text', je to určitá hustota znaků a pocitů, která se na jevišti vytváří na základě dějového nástinu [...]“ [Barthes cit. dle Pavis

¹ Faktem je, že toto tvrzení není absolutní, neboť existují i výjimky. Například v tzv. divadle jednoho herce, který vytváří umělecké dílo zcela sám, bez přispění režiséra, scénografa či divadelních techniků (osvětlovači, zvukaři), je tvůrcem divadelního představení pouze jeden subjekt.

2003: 104]. Jedná se nejen o dominantní vizuálně patrný pohyb, který však nemusí být nezbytný, ale i o zpětnovazebnost čili divadelní kontakt. Ten spočívá v průběžné oboustranné komunikaci mezi tvůrci a vnímátemi během trvání artefaktu, tedy divadelního představení [Pavlovský 1998: 69]. Teatralita je typickou vlastností divadla, kterou ostatní druhy umění nedisponují, a proto je třeba na divadelní umění nahlížet s vědomím jeho specifičnosti.

Divadlo je stejně jako ostatní druhy umění zároveň uměleckým výtvozem i sociálním produktem. V divadelním procesu dochází k nejrůznějším druhům a stupňům sociálního kontaktu. Setkávají se zde tři, ač indiferentní, přesto propojené světy: za prvé svět prostoru divadla rozdělený na jeviště a hlediště, tedy prostor, ve kterém se divadlo odehrává, kde jsou herci a diváci fyzicky či verbálně odděleni tak, že je jasné a zřetelné, kde se oba prostory protínají; za druhé svět společnosti, do níž je hra situována, tedy společnost zobrazovaná v díle, ať již v dramatickém textu nebo v jeho jevištním zpracování; za třetí svět divadlu vnější sociální skutečnosti, tedy svět mimo divadelní prostor, který svou přítomností zastupují diváci v sále.

Přítomnost diváků pak z divadla vytváří druh svébytného sociálního obřadu, do kterého vstupují jevištní (umělecké) i mimojevištní (neumělecké, sociální) složky divadla. Dramatický text a jeho jevištní ztvárnění (inscenace) pak společně s ostatními společensko-institucionálními vlivy a konvencemi vzbuzují slavnostní charakter divadelního umění. Takto emocionálně v divadle působí divadelní budova a její interiér, „protokol“ chování návštěvníků², rozdělení

² Pro chování v divadle platí určité nepsané normy. Očekává se, že návštěvník přijde slavnostně oblečen, bude se chovat společensky, tedy zdvořile a tiše a při produkci

prostoru jeviště a hlediště apod. „Divadelní budova je viditelné posvátno, oddělené od profánního prostředí města; [...]“ A co více, „kamenné divadlo je monument, jeho velkolepá fasáda již naznačuje, že cesta dovnitř je cosi jako rituál zasvěcování či přechodu (vstupenky, šatny, bufety a stíny, které bloudí předsálím a očekávají zvuk zvonku). I když se divák ocitl uvnitř, je vpuštěn pouze do hlediště (profánní uvnitř posvátného) [...]“ [Petříček 2001: 4]. Bezprostředně je však nutné poukázat na skutečnost, že divadlo vždy nemusí mít charakter slavnostního sociálního obřadu, neboť mnohdy vychází z každodenní reality, do které se také včleňuje. Jedná se například o různé druhy pouličních divadel, happeningů, karnevalů, průvodů apod., které ačkoli jsou spojeny s určitými rituály, odmítají monumentálnost a posvátno a naopak tyto vazby úmyslně rozrušují.

Divadlo a společnost

Vztah divadla a společnosti je velmi úzký. Na jednu stranu společnost působí na divadlo, neboť představitelé divadla jsou členy společnosti, jejich ideje a kreativita jsou nutně produkty sociální zkušenosti, tradic a hodnot a zároveň je v divadle sociální skutečnost reflektována. Divadlo do určité míry podléhá společenským normám a zvykům.

Na druhou stranu je společnost předmětem divadelního působení, divadlo ji chce zpětně skrze diváky oslovovat a ovlivňovat. Divadlo tedy ve vztahu ke společnosti stojí uprostřed, je společností ovlivňováno, samo ale také na ni působí.

nebude rušit herce a ostatní diváky v sále. Tento úzus se však v divadle začal objevovat až ve druhé polovině 19. století, kdy Richard Wagner nechal poprvé v hledišti během představení zhasnout.

Divadlo plní společenskou funkci, spojuje sociální a estetické dimenze života. Je ve velmi úzkém sejetí se sociálními situacemi, ze kterých často vychází a vztahuje se k nim. „Je-li [...] jejich odrazem, různě ozvláštňným, typizovaným, stylizovaným, zobecněným až k abstrakci, může [...] být jejich idealizací, kritikou, parodií, sublimací nebo kompenzací, inspirovat pro ně nebo vyzývat k jejich překonání“ [Maydl 1978: 16]. Sociální situace a sociální vztahy každodenního života jsou v divadle umělecky reprodukovány. V této souvislosti se často hovoří o umění jako o zrcadle, které je nastavováno společnosti. A divadlo je vskutku tím specifickým druhem umění, kde je metafora nastaveného a nastavovaného zrcadla platná, neboť divadlo vždy odráží, reflektuje, kritizuje či se jakkoli, ať již minimálně nebo zcela, vymezuje ke společenskému dění.

Divadlo ve společnosti zastává také další funkce jako je funkce poznávací a sebezpoznavací, kdy přispívá k osvojování zkušenosti, k prohlubování rozumové a citové reakce; dále funkce normativní, která pomáhá působit jako prostředek sociální regulace; funkce výchovná, zřetelná především v divadle pro děti a mládež; obecná funkce informační a v neposlední řadě funkce zábavná, ačkoli mnohdy upřednostňovaná a jindy kritizovaná, přeci nezbytná a nepopíratelná.

Jak již bylo uvedeno, vztah divadla a společnosti je úzký, je však také vzájemný, lépe řečeno oboustranný, neboť se divadlo a společnost prolínají. Společenské prvky lze nalézt v divadelní tvorbě a působení divadla, obdobně také divadelnost lze nalézt v každodenních sociálních situacích.

Erving Goffman, americký sociolog a představitel dramaturgické sociologie³, vychází z divadla a divadelních pojmů při interpretaci sociálních vztahů. Goffman definuje lidské chování jako hraní společenských rolí, předem stanovených vzorců jednání, při kterých lidé využívají jevištní pomůcky jako jsou kostýmy a způsob vystupování. Dramaturgický přístup zkoumá ovládání dojmů v obvyklých situacích, ve kterých člověk prezentuje sám sebe a svou činnost před ostatními přítomnými. Podobně jako v divadle účinkující předvádějí situace obecnstvu a snaží se přitom kontrolovat dojem, který si o nich publikum vytváří. Jedinec, nejen tedy herec na divadle, ale také člověk na ulici, člověk v každodenních situacích usiluje o navození určitého dojmu, aby ovlivnil to, jak ostatní danou situaci vykládají. Toto *umění řídit dojmy* či také *management dojmů* je spojeno s kontrolou výrazových prostředků a Goffman v této souvislosti používá pojmy jako představení, role, dramaturgie, scéna, zákulisí, apod. Tímto způsobem je přenesena metafora divadla zpět do společnosti [Goffman 1999; Šubrt 2001]. Bohužel, Goffmanova kniha *Všichni hrajeme divadlo*, ve které autor pojednává právě o umění řídit dojmy, u nás bývá nesprávně interpretována.⁴ Mnozí čtenáři ji považují za divadelní teorii, avšak Goffmanův záměr je společenský. Jeho teorie je sociologická, nikoli teatrologická.

³ Dramaturgická sociologie je v obecném slova smyslu sociologická perspektiva, která přenáší do sociologie metaforu, že život je divadlo a využívá pro popis sociálních situací teatrologickou metaforiku, například pojmy scéna, předscéna, zákulisí, role, režie, dramaturg, dramaturgie, apod. Ve specifickém významu pak dramaturgickou sociologií chápeme sociologickou koncepci poprvé navrženou Ervingem Goffmanem, který metaforu o sociální roli přenesl zpět na „scénu“ tak, že analýzu chování v roli začlenil do celého kontextu teatrální metaforiky.

⁴ Pravděpodobně je tato chybná interpretace vyvolána zavádějícím překladem Milady McGrathové názvu Goffmanovy knihy *Všichni hrajeme divadlo*, který v originálně zní *The Presentation of Self in Everyday Life* (česky *Sebeprezentace v každodenním životě*).

Zmiňuji zde Goffmanovu teorii, abych poukázala na to, že divadelnost neboli teatralitu nenacházíme pouze na divadelním jevišti, ale také v každodenních situacích. Setkáváme se s ní mimo sféru umění nejčastěji v takových oblastech jako je sport, nejrůznější obřady a veřejné slavnosti. Mimoumělecká divadelnost se vyznačuje výjimečností, ojedinělostí, momentem překvapení, zvláštním způsobem expozice, oddělením účinkujících a přihlížejících a zdůrazněním estetické stránky jevu [Pavlovský 1998: 69]. K mimoumělecké divadelnosti patří situace všedního dne jako například hádka v tramvaji, která upoutá pozornost, ale i situace předem připravené, související s určitou událostí, například masopustní průvod.

Pokud bychom hledali základní osu sociologického uvažování o divadle, pak by se jí stala vazba divadla a společnosti, neboť oba póly této pomyslné osy nejsou od sebe oddělitelné. Zatímco pro estetiku znamená vztah umění a společnosti relaci umění pouze k něčemu vnějšimu, pro sociologii je „tato významná a určující vazba vnitřní, ústrojná a metodologicky optimální“ [Cigánek 1972: 9].

Sociologie divadla – předmět a vymezení

Divadlo, stejně jako kterýkoli jiný druh umění, se může stát předmětem sociologického zkoumání jako společenský fakt. Divadlo můžeme analyzovat jako historický a společenský dokument, jako fakt sám o sobě, jako kulturní a společenskou instituci. Další oblastí divadla, kterou lze nahlížet sociologicky, je jeho umělecký provoz a trh, či jeho účinnost, kde lze sledovat zejména divácké zájmy a vkus, společenské rozvrstvení diváků, kritické reakce, apod. V neposlední řadě je možné zaměřit se na

interpretaci společenské stránky divadla, jeho sociálních vlivů či estetické hodnoty.

Konkrétními předměty sociologického výzkumu divadla jsou divadlo jako společenská instituce, dramatické dílo jako výtvar divadelních tvůrců, herci a soubory herců, diváci a publikum [Maydl 1978]⁵.

Pokud shrneme předchozí výčet možností, pak lze konstatovat, že předmětem sociologie divadla obecně je divadlo jako výraz sociální skutečnosti. Sociologie divadla, podobně jako ostatní varianty sociologie umění, odmítá umění přisoudit absolutní autonomii. Usiluje o zachycení souvislostí, které existují mezi mimouměleckými předpoklady divadelní tvorby, jejími výsledky a zpětnými funkcemi divadelní tvorby v sociální realitě.

Zkoumání umění je velmi obtížné vzhledem k jeho estetické funkci. Jak upozorňuje maďarský sociolog a estetik Arnold Hauser, i sociologie má ve výzkumu umění své meze. „Každé umění je společensky podmíněné, avšak nikoli všechno v umění lze sociologicky definovat“ [Hauser 1975: 10]. Sociologie nemůže obsáhnout všechny oblasti týkající se umění, ale její přístupy a metody mohou být vodítkem v analýze tak složitého společenského a uměleckého jevu, jakým je právě divadlo.

Z tohoto hlediska je sociologie divadla jako disciplína opodstatněná a relevantní, ačkoli je zřejmé, že například uměleckou kvalitu nemůžeme sociologicky definovat, protože k ní neexistuje relevantní sociologický ekvivalent. Můžeme se však pokusit definovat ty jevy či znaky, které uměleckou kvalitu tvoří a pak je podrobněji zkoumat. Sociologii bývá vytýkáno, že redukuje komplexitu společenských jevů na základní prvky.

⁵ Jak uvádí český psycholog Přemysl Maydl, stejné předměty výzkumu má také psychologie divadla, používá však jiné metody zkoumání [Maydl 1978].

Faktem je, že umělecký fenomén tak může být pro potřeby zkoumání zjednodušen, ale právě zjednodušení pomáhá pojmenovat a osvětlit základní principy konkrétních jevů a vysvětlit je vzhledem ke společnosti. Sociologie neaspiruje na to vysvětlovat a vykládat umění z estetického hlediska, ale poukazuje na okolnosti a vlivy vzniku uměleckého díla, odkrývá vztahy mezi tvůrci, analyzuje komunikaci mezi tvůrci a recipienty, zkoumá publikum a společenský vkus. Sociologii nezajímá primárně estetická funkce v umění, ale především jeho funkce společenská.

Náčrt vývoje sociologie divadla

Počátky zkoumání společenské funkce divadla a jeho místo ve společnosti spadají až k filozofovi starověkého Řecka, Aristotelovi (384-322 př.n.l.)⁶.

O sociologii divadla se však hovoří až ve 20. století. Mezi předchůdce sociologie divadla jako vědní disciplíny patří divadelní vědec a kritik Julius Bab (1880-1955), jehož prvním pokusem sociologického přístupu k divadlu je jeho předválečná práce z roku 1931 *Das Theater im Lichte der Soziologie (Divadlo ve světle sociologie)*. Autor se v ní věnuje problematice vzniku umění ve společnosti a jejich vzájemnému působení. Na divadlo nahlíží z pohledu formální sociologie⁷. Chce objasnit sociální formy, ve kterých se fenomén divadla odehrává [Bab 1931].

⁶ Výkladem umění se Aristotelés zabývá především v *Poetice* [Aristotelés 1996, Major 1993].

⁷ Formální sociologie vznikla na přelomu 19. a 20. století. Předpokládá stejnorodost sociálních jevů. Nezkoumá proto konkrétní historické obsahy společenských jevů, ale postačuje jí postihnout jejich formy. Poprvé se tendence k formalismu objevila v díle Ferdinanda Tönniese, který je ostatně autorem jedné z předmluv k Babově knize.

Po válce se problematikou sociologie divadla začínají zabývat někteří teatrologové a sociologové zejména v německy mluvících zemích (Německu a Rakousku) a Francii. Teatrolog Heinz Kindermann (1894-1984) v této době ve Vídni zakládá Institut divadelní vědy, který se profiluje jako ústav pro výzkum společenského působení divadla, především publika a jeho struktury, psychologie, proměn publika v čase apod. Ke Kindermannovým pracím patří například text *Die Funktion des Publikums im Theater (Funkce publika v divadle)*, kde autor rozebírá základní otázky všeobecné funkce publika v divadle [Kindermann 1971]. Ve Francii o divadle sociologicky píše francouzský sociolog ruského původu Georges Gurvitch (1894-1965), který v roce 1955 během kolokvia *Divadlo a společnost* konaného v Royamontu přednáší referát, ve kterém proklamuje čtyři hlavní úkoly sociologie divadla. Těmi má být studium divadelního publika, analýza představení, studium hereckého souboru jako společenské i profesionální skupiny a studium funkčních vztahů mezi obsahem divadelní hry a společenskou skutečností. O rok později Gurvitchova studie vychází v jeho knize *Sociologie du théâtre (Sociologie divadla)* [Sławińska 2002: 148]. Georges Gurvitch je obecně považován za zakladatele sociologie divadla.

Dalším pokračovatelem sociologického zkoumání divadla ve Francii je sociolog Jean Duvignaud (nar. 1921), který v roce 1965 publikuje dvě monografie, *Sociologie du théâtre. Essai sur les ombres collectives. (Sociologie divadla. Esej o kolektivních stínech.)* [Duvignaud 1965] a *L'Acteur. Esquisse d'une sociologie du comédien. (Herec. Náčrt sociologie herce.)* [Duvignaud 1965a]. Zejména první uvedená práce si zaslouží pozornost, neboť se v ní Duvignaud pokouší o typologii sociologického výzkumu divadla. Věnuje se jí v kapitole „Sociologický výzkum divadla“.

U nás se o sociologické interpretaci umění hovoří od 20. let 20. století, avšak konkrétně sociologií divadla jako samostatnou disciplínou se až doposud nikdo systematicky nezabývá⁸. Zkoumání se omezují na definování vztahu divadla a společnosti a jsou součástí divadelní vědy, dějin umění, estetiky či lingvistiky, či přispívají k sociologii umění obecně. Nejedná se však přímo o sociologii divadla.

V sociologickém zkoumání divadla je nutné rozlišovat dva hlavní přístupy. Prvním je sociologie divadla, sociologická disciplína, druhým je divadelní sociologie spadající do teatrologie, i když sociologicky orientované.⁹ Předmětem výzkumu divadelní sociologie je samo divadelní představení. Sociologické uvažování o divadle v českém prostředí spadá spíše do kategorie druhé, do divadelní sociologie.

Prvním pokusem o soustavnou sociologii umění u nás je práce estetiky a literárního teoretika Bedřicha Václavka (1897-1943) z roku 1930 *Poesie v rozpacích* [Václavěk 1930], které jsou ale vytýkány nedostatky, především nevyzrálost ve zpracování otázek [Chvatík 1970].

V roce 1931 vychází teoreticky významné pojednání o divadle estetiky Otakara Zicha (1879-1934) *Estetika dramatického umění*. Autor v ní vymezuje hlavní úkol estetiky, kterým má být porozumění výstavbě uměleckého díla [Zich 1931].

V předválečném období k sociologické interpretaci uměleckých děl také přispívá Pražský lingvistický kroužek¹⁰. Jan Mukařovský (1891-1975),

⁸ Existuje zde jediná práce věnující se sociologii divadla, a to skripta psychologa Přemysla Maydla *Psychologie a sociologie divadla (nástin problematiky)* [Maydl 1978].

⁹ Takto diferencuje *sociologii divadla (Soziologie des Theaters)* a *divadelní sociologii (Theatersociologie)* divadelní kritik Dietrich Steinbeck [Sławińska 2002: 198]. Přesné vymezení obou disciplín je však dodnes nejasné.

¹⁰ Pražský lingvistický kroužek se formuje v Praze ve 20. letech 20. století. K jeho hlavním představitelům patří Vilém Mathesius, Roman Jakobson, Bohuslav Havránek či Jan Mukařovský. Cílem této vědecké školy je zkoumání jazyka z hlediska jeho funkcí, jazykové kultury a problémů kulturního života. Svým vlivem přesahuje Pražský lingvistický kroužek oblast lingvistiky a oslovuje také divadelní umělce a spisovatele.

člen Pražského lingvistického kroužku, literární vědec a estetik, píše roku 1936 studii *Estetická funkce, hodnota a norma jako sociální fakty* a přichází v ní s originální koncepcí estetického, kdy je estetické chápáno jako transparentní organizující princip, čímž je mu přisouzeno dominantní postavení v umění [Mukařovský 2000]. Vztahy a kontakty mezi Pražským lingvistickým kroužkem, Otakarem Zichem a divadelní avantgardou jsou tak silné a četné, že se o nich společně hovoří jako o Pražské škole divadelní teorie [Veltruský 1994]. Patří sem například, kromě již uvedených autorů Mukařovského a Zicha, práce ruského formalisty Petra Bogatyreva a českých režisérů Jindřicha Honzla, E. F. Buriana a Jiřího Frejky [Bogatyrev 1940; Burian 1962; Frejka 1945; Honzl 1956].

Po válce se situace kolem sociologie divadla výrazněji nemění, naopak, v 50. letech, kdy je sociologie prohlášena za „buržoazní pavědu“, dochází k diskreditaci celé sociologie umění a sociologická interpretace umění se omezuje na poměrování obsahu uměleckých, zvláště literárních děl se sociologickými schématy, například nakolik jsou literární postavy reprezentanty určité třídy. Následně se pak v 60. letech sociologie umění ocitá v krizi a pozornost se jí téměř nevěnuje, i když existují ohlasy na autory z frankfurtské školy, Waltera Benjamina, T. W. Adorna a Lea Löwenthala a na Luciena Goldmanna a Arnolda Hausera. Nikdo z těchto autorů se však sociologií divadla přímo nezabývá.

Od konce 60. let ve světové sociologii divadla nevznikají velké ucelené teorie, tak jak ji nabízí například Jean Duvignaud. Samostatné sociologické práce se nadále věnují pouze dílčím otázkám a problémům divadla jako je společenská funkce divadla nebo divadelní publikum a zaměřují se především na konkrétní sociologické výzkumy. V teoretické

rovině se sociologie divadla prolíná s ostatními přístupy zkoumání divadla, zejména s psychologickými a teatrologickými. Vznikají nové teorie, které kombinují tyto přístupy a které se pokouší o novou perspektivu nazírání na divadlo v širším společenském kontextu. Příkladem takového nově vznikajícího pojetí, které považuje veškeré společenské dění za primárně divadelní, je teorie založená profesorem newyorské univerzity a zakladatelem časopisu *The Drama Review* Richardem Schechnerem (nar. 1934), *performance studies*.¹¹

¹¹ Předmětem teorie *performance studies* je performativnost, tedy kontinuum lidského jednání, kam lze zařadit rituál, hru, sport, populární zábavu, performativní umění (divadlo, tanec, hudbu), ale také každodenní performance sociálních, profesionálních, genderových, rasových a třídních rolí. Neexistuje historický ani kulturní limit toho, co je a co není performance. Performancí je každé jednání, které je strukturováno, prezentováno, předváděno a stojí ve středu pozornosti. Prozatím nemá *performance studies* zformovanou metodu zkoumání, ale inspiruje se sociálními vědami, feminismem, gender studies, historií, psychoanalýzou, sémiotikou, etologií, mediálními a kulturními studií i kybernetikou [Schechner 2003]. U nás se tomuto oboru věnuje teatrolog Jaroslav Vostrý na DAMU a nazývá jej novým termínem *scénologie*.

DVĚ PARADIGMATA SOCIOLOGICKÉHO ZKOUMÁNÍ DIVADLA

Posuzovat sociologii divadla jako samostatnou vědní disciplínu znamená zaobírat se také otázkou statusu této vědy, zejména v našich podmínkách, kde sociologie divadla není tradicí. Předmětem samostatného sociologického studia se může stát kterýkoli sociální jev, jev dostatečně hromadný, dostatečně sociálně významný nebo alespoň dostatečně sociálně zajímavý [Petrušek 1990]. Divadlo je bezesporu sociálním jevem nesoucím značný sociální význam, nemluvě o počtu jedinců, kteří se jej účastní a o sociální zajímavosti, se kterou je svázáno. Tento obecný postulát ukazuje, že u nás marginalizovaná sociologie divadla je jako vědní disciplína legitimní.

Při zkoumání divadla je potřeba vzít v úvahu jeho podvojnost. Tato podvojnost je charakteristická pro umělecká díla obecně. Spočívá v tom, že umělecká díla, a v divadle to platí dvojnásob, jsou fenomény *nejen* sociálními, což znamená, že jsou zároveň tvůrčími výkony i sociálními interakcemi. I když v divadle převažují estetické složky, je podnětné nazírat je ze společenského hlediska, tedy sociologicky. Dualita divadla se ukazuje nejen v příznačném rozdělení na dvě základní stránky, estetickou a sociální, ale také v dualitě jeho projevů. Divadlo může podněcovat umělecký zážitek a zároveň se stát komoditou, zbožím, komercí. Divadlo je uměleckým ztvárněním a zároveň prací, neboť pro členy uměleckého souboru a pracovníky divadla je umělecká produkce zdrojem jejich obživy. Divadlo se může stát slavnostním obřadem, který je však postaven na profánním a profesním projevu jeho hlavních aktérů.

Protože je divadlo ve své podstatě podvojně, lze k němu přistupovat také ze dvou hledisek, z hlediska gnoseologického a ontologického.

Sociolog Miloslav Petrušek ve své práci *Sociologie a literatura* rozlišuje dvě paradigmaty sociologie literatury, sociognoseologické a institucionální. Jedná se o dva přístupy, dva komplementární pohledy na určitý společenský jev, dvě optiky sociologického studia fenoménu literatury [Petrušek 1990]. Petruskovo schéma je dobře použitelné také v ostatních uměnovědách a literárněvědných disciplínách, kam bezesporu patří i sociologie divadla.

Pokud tedy oba pohledy aplikujeme při zkoumání divadla, pak lze konstatovat, že sociognoseologické paradigma chce prostřednictvím studia sociálních souvislostí divadelní tvorby lépe porozumět divadlu a institucionální orientace chce naopak studiem divadla jako sociální instituce lépe porozumět společnosti.

Sociognoseologické paradigma

Sociognoseologické paradigma vychází z teze, že umělecké dílo je odrazem společnosti. Odraz společnosti lze z pozice dramatu i živého divadla, tedy představení, vnímat ze dvou hledisek.

Za prvé, dramatický text zrcadlí sociální skutečnost ve svém obsahu, vypovídá o určité společnosti v daném čase a na určitém místě. Například jeden z nejvýznamnějších českých divadelních textů *Maryša* Aloise a Viléma Mrštíkových je nejen dramatem postav moravské vesnice, v němž je obsažen jakýsi pokus o přesnou rekonstrukci příběhu skutečných lidí, kdy text není pouhou smyšlenkou, ale vypovídá mnohé i o konkrétní době¹² a jejích poměrech, především o postavení ženy ve společnosti.

¹² Autoři v originálním rukopise hry uvádějí čas: v říjnu r. 1886.

Za druhé, je divadlo/dramatický text produktem určité společnosti, výslednicí mnoha vlivů od žádoucích forem textu až po možné charaktery postav. Příkladem je drama Arthura Millera *Smrt obchodního cestujícího*, které přesně symbolizuje dobu 50. let v USA, když zobrazuje neuskutečnitelnou touhu po úspěchu všedního člověka, která příznačně končí zhroutilím „amerického snu“.

Umělecké dílo tedy vypovídá o společnosti nejen z hlediska svého obsahu, o společnosti zobrazované, fiktivní, ale také z hlediska vnějšího, o společnosti, ze které vyrůstá a již je ovlivněno.

Předpokladem sociognoseologického studia divadla je jeho historický vývoj. Je možné pracovat se třemi hlavními oblastmi sociologického zkoumání. První je společenské myšlení, jeho vývoj a proměny v čase a v závislosti na konkrétní společnosti. Druhou je systém zobrazovacích prostředků, tedy veškeré jevištní postupy a jevištní technika včetně jevištní řeči. A konečně třetí je individualita uměleckého talentu autorem počínaje a hercem konče.

Tento přístup nám na jedné straně umožňuje lépe pochopit obsahy dramatického textu, jeho interpretace a jevištní ztvárnění, na druhé straně umožňuje porozumět kontextům divadla vzhledem ke společnosti, ze které vychází a kterou je ovlivněno. Divadlo je ze své podstaty nositelem sociální informace, která přímo či nepřímo vypovídá o společenské skutečnosti dané doby, o světových názorech a ideologiích, nejvíce však o postojích a stereotypech sociálních skupin.

Konkrétními tématy v sociologii divadla jsou ze sociognoseologického pohledu otázky po původu divadla, dále cesty a postupy jeho ztvárnění, sledování sociogeneze divadelního díla, hledání informací a sdělení

v divadle (divadlo jako odraz a výraz své doby), chápání divadelního textu jako dokumentu, zkoumání formy a tvaru divadelního díla (žánry, kompoziční uspořádání) a zkoumání konvencí a norem, které ovlivňují divadlo a jsou jeho nedílnou součástí.

Institucionální paradigma

Institucionální nebo také ontologické paradigma vychází z premisy, že divadlo není společnosti vnější, ale je samo společností, sociální institucí mezi jinými sociálními institucemi. V tomto pojetí není pozornost upřena na dílo samotné, ale na celek sociálních interakcí, které se na něj váží, na sociální svět nikoli v divadle (ve smyslu dramatického textu, obsahu), ale kolem divadla, tedy veškeré vztahy a interakce mezi autory v divadle (jako institucí), mezi jevištěm a hledištěm, uvnitř obecnstva, vztahy vně divadlo apod.

Osou institucionálního studia je komunikační a interakční řetězec autor (dramatik, režisér, herec,...) – dílo a jeho jevištní zpracování – publikum.¹³

Konkrétní tématický rozsah ontologického zkoumání je tak široký, že zde nastiňuji, s odkazem na uvedené možnosti z práce *Sociologie a literatura* [Petrusek 1990], pouze výčet nikoli konečných možností takového sociologického studia, přičemž k některým tématům se podrobněji vrátím v následujících kapitolách.

První složkou komunikačně-interakční osy v institucionálním pohledu na divadlo je autor. Do této kategorie zařazují jednak autora dramatického textu, dramatika, ale také všechny další subjekty podílející

¹³ Složky interakčního řetězce se mohou měnit podle přesvědčení jednotlivých autorů. Například Julius Bab uvádí trojčlennou osu dramatik – herec – publikum [Bab 1931].

se na vzniku jevištního tvaru, ať již se jedná o herce, režiséra, scénografa, skladatele či choreografa. Lze tady zkoumat sociální původ autora, socializační proces a společenské prostředí, jeho sociální postavení, prestiž, sociální pozice a role, jeho očekávání, materiální odměny, příslušnost ke skupinám, studium generačních a referenčních skupin, studium profesní skupiny, společenské vztahy, názorové a hodnotové struktury, umělecký vkus apod.

Druhou složku, dílo, lze studovat jako sémiotický systém, jako věc, jako zboží. V této souvislosti je možné zaměřit se na divadelní produkci jako na sociální činnost, součástí je také téma cenzury a cenzorů, tvůrců vkusu, ale také divadelní kritiky a divadelní teorie.

U publika jako třetí složky komunikačně-interakční osy lze sledovat záliby, postoje, očekávání, míru uspokojení, vkus a jeho proměny, emocionální reakce, umělecký zážitek, přijetí či odmítnutí díla, sociální rozvrstvení publika, nebo divadelní obec¹⁴.

Mezi další možnosti sociologického zkoumání v rámci institucionálního paradigmatu patří sociologie divadelních institucí, divadelního prostoru, vztah divadla k audiovizuálním médiím, zejména k filmu, sociální funkce divadla a divadlo jako komunikace, jako směna v nejširším slova smyslu.

Pro tuto diplomovou práci je základním východiskem právě institucionální paradigma, zejména studium divadelní komunikace a divadelního publika. Tyto dva aspekty považuji v divadle za nejdůležitější a ze sociologického pohledu za základní. Při jakémkoli sociologickém výzkumu v divadle je totiž potřeba vzít v úvahu specifickou divadelní

¹⁴ Pojem divadelní obec chápu ve dvou významech. Za prvé jí může být profesionální skupina divadelních teoretiků, historiků a kritiků, které spojuje jejich profesní zájem o divadlo a kteří se mohou organizovat v různých institucích, jakou je například česká

komunikace a v ní podstatnou úlohu diváka. Publikum samotné je velkou kapitolou sociologie divadla, neboť s vědomím publika a v jeho přítomnosti divadelní artefakt vzniká.

Teatrologická společnost. Za druhé je tímto pojmem míněna široká skupina divadelní veřejnosti, tedy lidí, které spojuje společný zájem o divadelní umění.

„Není tedy divu, že právě tento druh komunikace s divákem, že právě tato komunikace komunikací o komunikaci byla po celá staletí a tisíciletí metou všech, kteří se kdy živilí vším tím, čemu se v nejširším slova smyslu říká divadlo.“ (Ivo Osolobě)

DIVADLO JAKO KOMUNIKAČNÍ PROCES

Divadlo je komunikačním aktem, ve kterém dochází k přenosu informací z jeviště do hlediště. Divadelní komunikační proces v sobě obsahuje linii, která vede od zdroje, tedy autora divadelního textu a autorů jeho jevištního zpracování k příjemci, tedy divadelnímu publiku. Divadelní komunikace/interakce je axiálním principem institucionálního studia divadla.

Sociolog Harold D. Lasswell rozčleňuje jakýkoli komunikační akt symbolické komunikace na složky podle odpovědí na otázky: kdo říká co, jakým kanálem, komu a s jakým efektem? [Keller 2002]. Převáděno na divadlo, autoři textu a inscenace prezentují skrze divadelní představení umělecky ztvárněné myšlenky a ideje divadelnímu publiku tak, aby se výsledným efektem stal plný divadelní zážitek diváka.

Pro umění obecně platí, že sociální komunikace je realizována ve vztahu umělecké dílo-recipient. Důležitý je jak tvůrčí proces vzniku uměleckého díla, tedy vazba umělec-umělecké dílo, tak výsledek komunikace, umělecký zážitek.

Komunikaci v umění lze vyjádřit ve schématu trojúhelníku George Boase (Obrázek 1), kdy vrcholy tvoří tři subjekty komunikace, autor, umělecké dílo a konzument. Strany trojúhelníku pak vyjadřují vzájemné vazby.

Obrázek 1. Trojúhelníkové schéma George Boase sociálních vazeb v umění



Zdroj: [Cigánek 1972: 193]

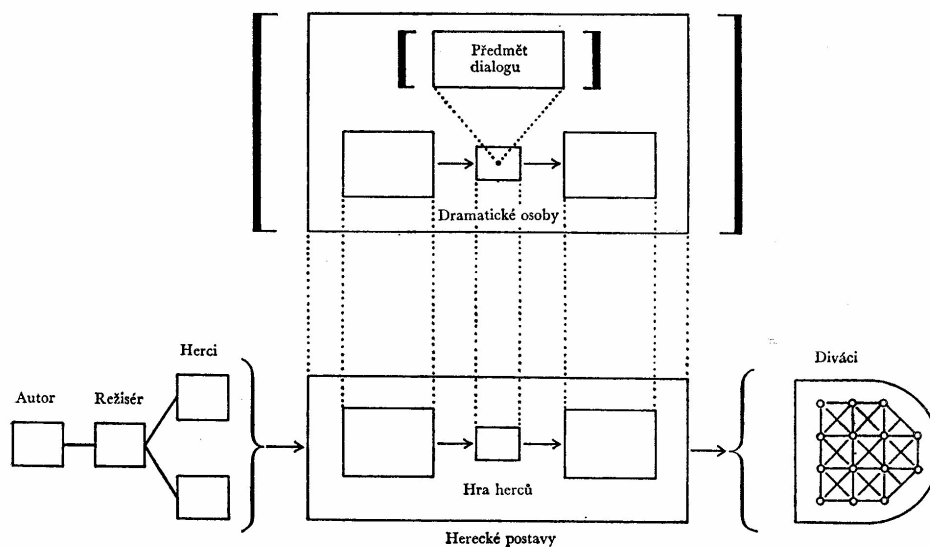
Sociální komunikace v divadle je však složitější. Podle Iva Osolsobě [1974; 1991] je divadlo „komunikace komunikací o komunikaci“. Znamená to, že divadlo má metakomunikační povahu, neboť je lidskou komunikací, jejíž předmětem je jiná lidská komunikace, totiž komunikace mezi postavami hry. Tento předmět je zobrazován rovněž lidskou komunikací, a to komunikací herců.

Předmětem divadelní komunikace je *komunikace* a nástrojem je také *komunikace*. „[...] komunikace je tu nejenom signifié, ale i signifiant specificky divadelního znaku“ [1991: 36]. Zároveň všechna zařízení, která divadlu slouží, jako sály, amfiteátry a různá modifikovatelná prostranství svým vnitřním uspořádáním komunikaci nejen umožňují, ale dopředu ji předpokládají.

Vysvětlit metakomunikační povahu divadla lze pomocí Obrázku 2, který zobrazuje ideální model divadelní komunikace¹⁵.

¹⁵ Jedná se tedy o zobrazení komunikace v divadle bez vnějších rušivých faktorů.

Obrázek 2. Model divadla jako „komunikace komunikací o komunikaci“ Iva Osolsobě



Zdroj: [Osolsobě 1974: 64]

Pro toto schéma platí tři axiomy: divadlo je lidská komunikace, divadlo je o lidské komunikaci a konečně divadlo modeluje lidskou komunikaci lidskou komunikací.

První axiom vidíme v modelu v základní úrovni, kdy komunikace vede od autora, režiséra a herců skrze herecké postavy k divákům.

Druhý axiom představuje v modelu zobrazení komunikace mezi dramatickými osobami, zejména jejich dialogy, které jsou obsahem divadelní hry či divadelního textu.

Třetí axiom znamená, že komunikace dramatických osob je znázorněná pomocí komunikace hereckých postav, potažmo herců. V modelu tento axiom vidíme uprostřed jako vertikální vztah dvou úrovní, jeviště a textu.

Osolsobě v metakomunikačním modelu poukazuje na vskutku složitý proces komunikace v divadle. Komunikační informační tok nikdy v divadle neplyne přímo, ale vždy jsou informace zprostředkovávány skrze postavy, jejich jednání, předměty či obrazové a zvukové efekty. Uvedené schéma pak názorně a srozumitelně zobrazuje vrstevnatost divadelního komunikačního aktu.

Divadelní teoretik Heinz Kindermann, podobně jako Ivo Osolsobě, odkazuje k tomu, že dialog v divadle se neodehrává pouze na základní úrovni v dramatu, kdy je komunikací naplňováno jednání postav, ale že dialog v divadle je neustálý. Kindermann hovoří o komunikačním koloběhu v divadle, kdy komunikace probíhá nejprve od jeviště k publiku a poté zpět od publika k jevišti. Jedná se o jakési *perpentuum mobile* [Kindermann 1971], věčný motor, stroj pohybující se bez dodání energie. Komunikace je tedy základním, na různých úrovních vždy přítomným principem divadla.

Původce a příjemce v divadelní komunikaci, prostředky komunikace

Jak již bylo řečeno, komunikace v divadle probíhá jinak než je tomu u ostatních druhů umění. Její zvláštností je, že původcem divadelního sdělení není jediná osoba, nýbrž je tento původce kolektivní. Zahrnuje autora, režiséra, skladatele, scénografa, choreografa, herce, a všechny ostatní subjekty, které se podílejí na vzniku a průběhu divadelního představení. Vysílatelem v divadle, ať již zjevným či skrytým, jsou všichni výkonní umělci a techničtí pracovníci, kteří jsou zúčastněni na představení.

Příjemce v divadle je také kolektivní, neboť publikum se skládá z osob různého sociálního postavení, věku, pohlaví, vzdělání, různých zálib a sklonů, různé povahy a osobního založení. Diváci v sále nepředstavují žádnou homogenní skupinu s konkrétními předvídatelnými vlastnostmi, ale prostý souhrn náhodně příchozích, kteří se v divadle setkávají za účelem zhlédnutí představení. I když se během divadelní produkce vytváří v sále určitá atmosféra a diváci sdílí s ostatními osobní prožitky skrze své reakce, přesto je zřejmé, že každý jednotlivý divák sleduje divadelní představení z jiného zorného úhlu pohledu, ať již myšleno fyzicky (každý divák zaujímá v divadle určité místo) nebo psychologicky (každý divák do divadla přichází s jinou osobnostní výbavou, jinou mírou zkušeností a jinou ochotou vnímavosti). Každé divadelní jednání proto může být interpretováno z tolika úhlů pohledu, kolik je přítomno diváků v sále. Co více, na diváka působí nejen to, co se děje na jevišti, ale i to, co se současně děje v hledišti, jaká v něm vzniká atmosféra, zda je publikum soustředěné a vnímavé vůči obsahu hry odehrávající se na jevišti. Při sledování představení vzniká jakési společné vnímatelské ovzduší, vytváří se společná atmosféra, jejíž výsledkem jsou právě reakce publika, které vyjadřují postoj příjemců k tomu, co se vysílá a které pak zpětně mohou ovlivňovat náladu na jevišti.

V souvislosti s komunikací je potřeba také poukázat na prostředky divadelní komunikace, které přenos informace umožňují. Prostředky komunikace v divadle jsou všechny výrazové prostředky hereckého projevu jako je jevištní řeč herce, jeho pohyb, gestika a mimika, dále všechny mimoherecké viditelné a slyšitelné jevištní prostředky jako prostor jeviště a hlediště, scéna, kulisy, kostýmy, masky, rekvizity, scénická hudba, zvuky a osvětlení. Některé z nich jsou stálé (dekorace),

jiné proměnlivé (gesta). Základními prostředky komunikace v divadle jsou pohyb a řeč, je proto nutné, aby každý divák dobře viděl a slyšel. V této souvislosti nesmíme opominout předpoklad, že herec musí umět dobře artikulovat, intonovat, frázovat, akcentovat, dobře pracovat s rytmem a tempem řeči. Zároveň by však divák a herec měli být v takové blízkosti, aby měl herec možnost působit celým svým tělem, i jen nepatrným pohybem, musí být viděn a vnímán celý.¹⁶

Divadelní informace, která je těmito prostředky komunikace sdělována, je složitá. Nejenže existují různé kódy, které jsou vysílány a které působí na každého příjemce jinak, neboť působí na různé stránky osobnosti diváka, ale jsou také různými způsoby dekodovány. Komunikace v divadle je sociální komunikací, která se odehrává v rámci uměleckého sdělování. Přenášená informace proto vyžaduje náročnější formu zpracování recipienty. Divák v divadle představení „čte“, což znamená, že k němu aktivně přistupuje a je schopen vytvářet významy, rozpoznat znaky a metafory. Situaci má o to složitější, že nepřijímá jednu informaci, nýbrž několik informací najednou (jako jsou již zmíněná mluva, kostýmy, kulisy, osvětlení, hudba atd.). Navíc je nutné počítat s tím, že se v průběhu divadelního představení objevují nejrozličnější šумы na obou stranách rampy, které mohou komunikaci narušovat. Jedná se například o výpadky textu herců, nekompaktnost práce s jevištní technikou nebo příliš hlasitá hudební reprodukce. Na druhé straně se jedná o nesoustředěnost publika a všechny ruchy vycházející od diváků jako kašláním, smrkáním, šepot, apod.

¹⁶ Více o divadelním prostoru například v práci Kazimierze Brauna *Divadelní prostor* [Braun 2001].

Proces komunikace v divadle je složitý na všech úrovních. Vysílá se mnoho informací od kolektivního původce a tyto informace různě působí a jsou různě dekodovány kolektivním příjemcem. Jak píše sociolog a strukturalista Roland Barthes, „jde o skutečnou informační polyfonii, a právě to je divadelnost: - *hustota znaků* [...]“ [cit. dle Pavis 2003: 80]. Hustota znaků je dána kombinací vizuálních a akustických podnětů, které však jsou ve svých prostředcích limitovány. Například děj příběhu je v dramatu vyjádřen, na rozdíl od bohatosti jazyka románu, v dialogu. Divadlo je svéráznou vyjadřovací formou, ve které jsou nutně informace zhuštěny do vět, obrazů a symbolů.

Vztah jeviště a hlediště

Nejproblematictějším aspektem komunikace v divadle co do provedení je navázání spojení mezi hledištěm a jevištěm během představení tak, aby byl divák vtažen do dění.

Úspěch komunikace závisí jednak na divákovi, jeho chování a aktivní vnímavosti, které vycházejí z mnoha faktorů jakými jsou například společenská tradice a zvyky, psychologické charakteristiky recipienta, motivy jeho návštěvy divadla apod.

Druhým pólem je schopnost vysílatele a zprostředkovatele divadelní informace, herce, oslovovat svým hereckým uměním publikum v hledišti. Navození adekvátní reakce publika je jedním z hlavních úkolů herectví. Tato schopnost herců sdělovat, přesvědčovat, působit a vyvolávat pocity by měla být v divadelním představení vždy co nejsilněji využita.

Nosným vztahem divadelní komunikace je tedy aktivní vzájemný vztah mezi jevištěm a hledištěm. Hlavním cílem komunikačního aktu je sdělovat publiku informace a modifikovat tak jeho prožitky, chování a

jednání, působit na utváření rolí a norem, měnit hodnotové orientace, veřejné mínění, sociální vztahy apod. Jestliže není vztah mezi hercem a divákem navázán, nemůže být tento cíl komunikace naplněn.

Pokud divadelní představení dokáže zaujmout diváka, pak se vzdálenost mezi jevištěm a hledištěm zmenšuje. Existuje mnoho cest, jak diváka vtáhnout do hry. Například strukturalista Jan Mukařovský konstatuje, že „každé divadlo, a zejména právě divadlo vyhraněného uměleckého směru, má své obecnstvo vlastní, které zná uměleckou tvářnost tohoto divadla, provází herce ze hry do hry, z role do role atd.“ [Mukařovský 2000: 392]. Pokud má divadlo „své“ publikum, diváky, kteří ho pravidelně navštěvují, pak je navázání vztahu mezi jevištěm a hledištěm jednodušší. Divák na představení přichází s konkrétní představou o repertoáru takového divadla, o jeho uměleckých ambicích, výkladech a hereckém umění. Naopak divadlo tuší očekávání „svých“ diváků a může lépe s touto skutečností pracovat. Taková divadla nacházíme i v dnešní době, jedná se například o Žižkovské divadlo Jára Cimrmana s velmi specifickým repertoárem. Podobně fungují také pražská komorní divadla jako Činoherní klub či Dejvické divadlo.

Otázkou vzdálenosti mezi jevištěm a hledištěm se zabývá mnoho autorů. Kupříkladu E. F. Burian navrhuje překlenout tuto propast pomocí témat z každodenního života, která mají být využita v představení (v dramatickém textu či v jeho interpretaci), neboť všední den a zkušenosti každého člověka jsou společným jmenovatelem života herce i diváka a s ním oba vstupují do divadla. „Továrenského dělníka nezajímá osud princezny, která se zamilovala do chudého knihovníka, jako nezajímá dnešního básníka osud dvorního básníka ve středověku, ale jeho vlastní osud, který může na jevišti vidět a podle něho utvořit si svou vlastní

životní cestu“ [cit. dle Srba 1981: 71]. Burianův názor je dobře aplikovatelný i na dnešní divadlo. Příběhy každodenního života, řešení každodenních problémů, popřípadě současná interpretace klasických textů mají v divadle u nás největší ohlasy. Nedávno uvedený Shakespearův Richard III. v Národním divadle například reinterpretuje mocenské vztahy dnešní společnosti, Zelenkovy Příběhy obyčejného šílenství Dejvického divadla vycházejí z motivů každodenní reality, Pan Polštář irského dramatika McDonagha v Činoherním klubu zobrazuje tíživé téma zneužívání dětí a osobní odpovědnosti za zlo páchané ve společnosti. Taková témata skutečně rezonují v publiku a divadelní vztah jeviště a hlediště navazují. Dramaturgicky dobře vybrané divadelní kusy usnadňují sblížení obou stran rampy, avšak ani precizní výběr aktuální tematiky v divadle nezaručuje jeho úspěch. Na řadu přichází interpretace a jevištní zpracování, kdy hlavní odpovědnost spočívá především na režisérovi a samozřejmě také na hercích.

Je zřejmé, že divadelní informace má skutečně kolektivního vysílatele a že jednotlivé složky v divadle musí být dobře vyváženy, aby byla publiku předána komplexní informace. Platí zde pravidlo, že čím více jsou tyto složky vyváženy, tím je snazší navázat vztah mezi hledištěm a jevištěm.

Divadelní zážitek

V první kapitole se zmiňuji o funkcích divadla. Pro naplnění těchto funkcí (poznávací, výchovná, zábavná,...) je nutné, aby divadelní informace rezonovala v publiku, tedy aby sdělované z jeviště působilo na diváky v hledišti a výsledkem se stal divadelní efekt, tedy divadelní zážitek. To, co je zobrazováno na jevišti herci, tedy příběhy a situace, myšlenky a prožitky jednotlivých postav jsou znovuprožívány diváky

v sále, v ideálním případě publikum do hry projektuje své zkušenosti, životní problémy či problémy svých blízkých a známých, identifikuje se s vykreslovanými osudy a interpretuje je podle vlastních poznatků.¹⁷ Divák je vytržen z rutiny každodenního života a získává tím nadhled nad určitými událostmi a nesnázemi, které nachází a řeší vně divadla. Z těchto důvodů přispívá aktivní sledování divadelního představení k sebepoznávání či sebeuvědomění. Divácké znovuprožívání určitých situací v divadle pomáhá porozumět jejich příčinám a nalézat adekvátní řešení i v běžném životě. Divadlo může obdobným způsobem oživovat ve vědomí publika společenské a životní ideály.

Ostatně pro německého sociologa Alphonse Silbermanna, autora slovníkového hesla „Sociologie umění“ ve Fischerově lexikonu z roku 1962, se umělecký zážitek stává základním pro sociologii umění. Silbermann ve svých úvahách nepočítá s výpověďmi o uměleckém díle a jeho struktuře, ale zaměřuje se pouze na kategorii uměleckého zážitku, který podle něj tvoří východisko a střed sociologie umění jako samostatné vědní disciplíny. Sociologie umění podle Silbermanna může existovat pouze tehdy, je-li jejím předmětem zkoumání specificky sociální interakce mezi konzumentem a dílem, tedy společenský efekt. Umělecký zážitek podrobuje analýzám, interpretuje jej, všímá si jeho povahy, proměnlivosti a závislosti na společenských faktorech. Za své úvahy je kritizován představitelem frankfurtské školy T. W. Adornem, který poukazuje na to, že umělecký prožitek sice nelze zcela vynechat ze sociologických úvah, neboť se jedná o významný případ

¹⁷ Tvrzení neplatí absolutně, například brechtovské divadlo zcela odmítá ztotožnění diváka. Naopak podporuje jeho zcizení tak, aby se divák nestal pasivním přihlížitelem, ale aktivně se zapojil, aby kritickým odstupem od předváděného porozuměl jeho obsahu.

sociální interakce, avšak tato kategorie není tak významná, aby ji bylo možné učinit středem sociologie umění. Co více, není možné považovat umělecký zážitek za centrální pojem sociologie umění, neboť je velmi problematické tuto kategorii přesně definovat a určit. Diváci se totiž po zhlédnutém představení zdráhají přesně pojmenovat efekt, jaký na nich produkce zanechala. Podle Adorna sociologie umění zkoumá nejen kategorii uměleckého zážitku, ale všechny aspekty vztahu umění a společnosti [Cigánek 1972: 13-17].

V návaznosti na Adorna se domnívám, že se divadelní zážitek skutečně nemůže stát centrální kategorií sociologie divadla jako samostatné vědní disciplíny. I když rozsah a hloubka zážitku jistě vypovídá mnohé o kvalitě divadla, je měření divadelního efektu velmi problematické a diskutabilní. Zkoumání uměleckého zážitku považuji za jednu z mnoha možností, na které se lze zaměřit při sociologickém studiu divadla.

Problém zpětné vazby v divadle

Složitost komunikačního procesu v divadle se odráží také v jeho složité zpětné vazbě. Problém zpětné vazby v divadelní komunikaci, tzn. v komunikaci odehrávající se mezi jevištěm a hledištěm, kdy informace směřuje od vysílatelů na straně jeviště k příjemcům na opačné straně rampy, vyplývá z několika momentů.

Za prvé, komunikace v divadle je asymetrická, nerovnoměrně rozdělená, neboť prostor ke komunikaci dostává ve většině případů pouze strana jeviště.

Za druhé, divadelní komunikace je převážně jednosměrná sledující linii od jeviště k hledišti. Role původce a příjemce jsou v divadle přesně určené a oddělené a nelze je pro jejich specializaci zaměňovat.

Za třetí, komunikace v divadle je vysoce specializovaná, neboť informace jsou v ní přenášeny pomocí specificky divadelních prostředků komunikace. Zpětná vazba, tedy přenos informace zpět od diváka k herci se v divadle jeví jako problematická.¹⁸

Pokud nahlížíme na zpětnovazebnost jako na nedílnou součást komunikace, kdy je žádoucí, aby strana příjemců, v našem případě diváků, reagovala na vysílanou informaci, v tomto případě na divadelní představení, pak taková zpětná vazba umožňuje původcům divadelního sdělení utvořit si představu o tom, zda jsou informace správně dekódovány se všemi svými významy. Zpětnou vazbu lze využít především k reflexi divadla a sebereflexi divadelních tvůrců. Pro názornost uvádím několik možností zpětné vazby v divadle.

První možností je bezprostřední reakce publika. Lze ji sledovat v průběhu představení. Jedná se o specificky divadelní odpovědi diváků na jevištní dění jako je potlesk, smích, pískot, dupání, bučení, ostentativní souhlas či nesouhlas. Takové okamžité reakce publika vypovídají o tom, jak je publikum naladěno, zda rozumí situacím na jevišti, zda hercům „fandí“ či nikoli, zda se diváci baví nebo jestli je představení nudí. Bezprostřední reakce diváků v sále lze sociologicky zkoumat. Lze například sledovat délku a četnost smíchu, reakce různého publika, například z dopoledního představení pro seniory ve srovnání s večerním publikem, dále reakce specifického premiérového publika ve srovnání s reakcemi publika z dalších repríz apod. Modelový příklad takového sociologického výzkumu uvádím v kapitole „Sociologický výzkum divadla“. Pokud však výzkumy tohoto typu nejsou dobře

¹⁸ Tento problém se váže i k jiným nedivadelním oblastem, zejména masové komunikaci a fenoménu televize.

metodologicky připravené, pak získané informace většinou nemají velkou vypovídací hodnotu, neboť zjišťují pouze to, jak které publikum z kterého dne a hodiny reaguje. Neříkají nic o tom, zda smích byl adekvátní reakcí na hereckou akci, natož aby takový výzkum vypovídal o kvalitě představení. S jistotou lze pouze tvrdit, že daný herecký výstup se divákům líbil/nelíbil, avšak nevíme proč a otázkou zůstává, zda se divákům líbilo představení jako celek. Bezprostřední reakce publika jsou proto prvotní informací zejména pro herce, kteří mohou skrze ně vnímat aktuální rozpoložení publika a podle něj přizpůsobovat tempo a rytmus jevištního dění, ačkoli herecké akce jsou téměř vždy přesně dané a určené režisérem. Existují také další možnosti sociologického výzkumu bezprostřední zpětné vazby v divadle, u premiérového publika lze například sledovat míru přijetí či odmítnutí divadelního kusu veřejností a odhadovat tak jeho další možnosti na divadelním trhu.

Daleko významnější vypovídající hodnotu mají divácké ankety, pokud jsou ovšem pečlivě sociologicky vytvořené. V souvislosti se zpětnou vazbou se jedná o ankety, kdy sběr dat může probíhat bezprostředně po představení přímo v divadle nebo formou dotazování stálého publika například pomocí anket zasílaných poštou, e-mailem či dotazováním po telefonu. Zjišťovat lze různé skutečnosti a názory diváků v závislosti na potřebách konkrétního divadla. Divácké ankety mohou vypovídat nejen o názorech publika na konkrétní představení, poskytovat zpětnou vazbu v divadelní komunikaci, ale lze také zjišťovat divácké zájmy, očekávání, zkoumat skladbu publika z hlediska pohlaví, věku, profese apod., frekvenci návštěvnosti a další skutečnosti. K tématu ankety se vrátíme v druhém modelu výzkumu a také v podkapitole „Anketa-výzkum divadelního publika“.

Nejvýznamnější složku zpětné vazby v divadle tvoří specifický komunikátor, divadelní kritika. Divadelní kritici většinou podávají o zhlédnutém představení zprávu do tisku, popř. jiných audiovizuálních médií. Informace o konkrétní inscenaci je zde stejně důležitá jako subjektivní interpretace divadelního kritika a jeho doporučující či odrazující komentář. Z pohledu zpětné vazby divadelní kritika umožňuje divadelním tvůrcům vymezit se vůči kritikovým postřehům, přijmout poukázání na případné nedostatky, nebo se proti nim ohradit. Divadelní recenze by měla být platformou pro sdělování informací o divadelní inscenaci a zároveň reflexí odehraného představení. V dnešní době je největším problémem divadelních kritik malý rozsah divadelních rubrik, což vede k nemožnosti komplexních analýz představení. Sociologicky je tato nedílná součást divadelního prostředí méně zajímavá, i když lze sociologicky zkoumat například vliv divadelních recenzí na návštěvnost konkrétních recenzovaných představení.¹⁹ Divadelní kritika slouží zejména veřejnosti pro svou informační funkci a divadelním tvůrcům a správě divadla pro svou funkci zpětnovazební. Uměnovědcům a estetikům slouží také jako historický pramen. V českém prostředí však divadelní kritici většinou nesdílí stejný názor s publikem, zejména pokud se jedná o populární bulvární divadla, kdy zábava je diváky hodnocena příznivěji než kritiky. Hodnocení kritiků u nás nevypovídá nic o návštěvnosti nebo úspěšnosti představení, avšak divadelní recenze nabízejí alternativní pohled zkušených diváků, který docení náročnější čtenáři a publikum, avšak který bývá stále nedoceněn divadelními tvůrci.

¹⁹ Zajímavým příkladem jsou v této souvislosti tzv. „newyorkští kati“, broadwayští divadelní kritici, za všechny jmenujme Waltera Kerra, jejichž deníkové recenze měly a mají takový vliv na veřejnost i inscenátory, že v případě jejich negativních kritik často

Ačkoli uvedené příklady přímých reakcí publika, diváckých anket či divadelní kritiky dokládají zpětnovazebnost v divadle, objevuje se oproti tomu v některých pracích divadelních teoretiků názor, že v divadle zpětná vazba neexistuje, neboť jakékoli reakce publika jsou pouze jednosměrné, což znamená, že bez těchto reakcí či s nimi běží divadelní představení víceméně obdobně. Výjimečně pak někteří teatrologové pochybují o tom, zda je divadlo vůbec komunikací, když zpětnou vazbu postrádá, zda není divadlo v tomto případě pouze druhem hermeneutické interakce [Pavis 2003: 75].

Zpětná vazba v divadle však existuje. Je ale složitá a specificky divadelní. Zpětnou vazbou v divadelní komunikaci chápu jako jakýkoli projev obecnstva, který bezprostředně souvisí s děním odehrávajícím se na jevišti. Tyto projevy mohou mít různé podoby od okamžité reakce publika provázející představení, přes zpětné zjišťování názorů obecnstva pomocí anket až k profesionální divadelní kritice.

I když v divadelní teorii existují jisté pochybnosti o zpětné vazbě v divadle, divadlo *je* sociální komunikací. Divadelní komunikace je proces, v jehož rámci se sdělují informace a zároveň jde o typ sociální interakce mezi dvěma skupinami, malou sociální skupinou jeviště, která se vyznačuje vysokou mírou iniciativy původců sdělování, a přechodnou nestejnorodou sociální skupinou hlediště. Platí zde, že znalost účastníků komunikace není ani vzájemná, ani individuální (diváci se neznají mezi sebou, neznají osobně ani herce). Prostředkem komunikace je jazyk inscenace, verbální nebo neverbální typ komunikace. Divadlo je veřejnou komunikací, která probíhá tady a teď, avšak vztah mezi mluvčím (jeviště)

dochází během několika týdnů ke stažení inscenace z repertoáru. V našem prostředí však kritici takovým vlivem nedisponují.

a příjemci (hlediště) není individualizován. Zpětnovazebná aktivita příjemců v průběhu recepce je obtížná, ale reciprocita komunikace se projevuje formou zpravodajství, divadelní kritiky, analýzy návštěvnosti apod., tedy přenášením zpráv o účincích a výsledcích sdělování zpět k původci, většinou ale až s časovým odstupem.

*„Vnímat umění je tentýž složitý proces jako umění vytvářet.“ (E. F. Burian)
„Každý z nás je tak trochu povinen vychovati se k tomu, aby dovedl umělecké
dílo vnímat.“ (Jan Bor)*

DIVADELNÍ PUBLIKUM

Za nejdůležitější prvek komunikačního aktu v divadle považuji publikum, proto se v následující kapitole věnuji sociologickému vymezení divadelního publika.

Divadelní publikum není nahraditelné, bez něj není existence divadla možná. Divadlo bez diváka totiž postrádá smysl. Přesto je u nás publikum opomíjeno, jednak z hlediska dostupnosti divadelně-teoretických prací o divácích, ale také z hlediska výzkumů divadelního obecnstva. Toto explicitní opomíjení se podle mého názoru nevyplácí zejména samotným divadlům, neboť znalost obecnstva umožňuje tvůrcům divadelního artefaktu propracovat inscenaci i s ohledem na jejího (stálého) recipienta²⁰.

Z pohledu dvou paradigmat, sociognoseologického a institucionálního, patří zkoumání divadelního publika k paradigmatu druhému, ontologickému, neboť přítomnost diváků v sále je mimo jiné dokladem společenské funkce divadla. Divák, který se divadelní produkce přímo účastní, je zároveň reprezentantem společnosti vně divadla a stává se prostředníkem mezi divadelním uměním a společností jako celkem. Divák-recipient je konečným článkem procesu divadelního působení, neboť k němu má směřovat sdělování z jeviště. Cílem divadelní komunikace je, aby jevy a situace zobrazované na jevišti rezonovaly

²⁰ Pravidelní diváci představují specifickou kategorii sociologického zkoumání. Pravidelnost návštěv divadla vypovídá nejen o volnočasových aktivitách, ale lze také sledovat životní styl jednotlivých diváků či skupin diváků. V sociologických výzkumech

v publiku, tedy oslovovaly diváky, zaujaly je, aby metaforám a symbolům vytvářeným na jevišti bylo v hledišti porozuměno.

Vymezení pojmu divadelní publikum

Pojem publikum čili obecnstvo se používá ve dvou významech.

Za prvé se jedná o soubor příjemců v rámci jednoho komunikačního aktu (kulturní, umělecké, společenské akce). Jde o část veřejnosti, která se záměrně nebo náhodně shromáždila ve stejném čase na stejném místě, aby viděla nebo vyslechla to, co je pro ni určeno, jí nasměrováno. Pokud recipienti přijímají prezentaci zvukových výtvorů, například hudby, zpěvu, recitace či mluveného slova, pak se k jejich označení používá výraz *posluchači*. Jako *diváci* jsou označováni jak recipienti prezentací založených na pohybu, jejichž součástí je neverbální komunikace, tady se jedná o produkce jako je například tanec, pantomima, ale také sportovní utkání, tak i recipienti výtvorů, které jsou založené jak na verbální, tak na neverbální komunikaci, zde například divadelní představení, opera, cirkus.

Za druhé je za publikum považován souhrn příjemců sledu několika komunikačních aktů téhož druhu, kdy se recipient stává členem publika tolikrát, kolik akcí navštívil. Takové publikum může být vymezeno časově, časovým úsekem, ve kterém se akce konaly (měsíc, rok, sezóna), prostorově, a to místem konání produkce (publikum Národního divadla) nebo územní lokalitou, ze které se publikum rekrutuje (vesnické publikum) nebo například na základě preferovaných druhů představení (muzikálové publikum).

bývají často návštěvy divadel společně s návštěvami koncertů vážné hudby a výstav považovány za tzv. vyšší kulturu.

Divadelní publikum je soubor recipientů divadelního artefaktu. Někdy se v sociologii objevuje dvojitá označení, kdy výraz *obecenstvo* představuje množinu diváků, kteří sledují konkrétní představení a výraz *publikum* je používán v obecnějším smyslu pro nekonkrétní kategorie diváků (publikum obecně). Pro divadelní publikum je příznačné, že recipienti jsou vždy přítomni na místě sdělování.

Specifická úloha diváka v divadle

Jevištní umění je odkázáno na přítomnost a spontánní reakci diváka. Divadlo tvoří nejen jeviště s kulisami a hrající herec, ale také hlediště, do kterého zasedá jiný reagující člověk. Na rozdíl od ostatních druhů umění má divák v divadle zásadní úlohu, neboť je bezprostředně přítomen, či spíše umožňuje vznik uměleckého díla a stává se přímým svědkem tvůrčího procesu, nikoli však tvůrčího procesu ve smyslu divadelních zkoušek, ale ve smyslu odehrávajícího se představení. U každého jiného umění vnímá divák dílo již dokončené, které existuje jako samostatný umělecký jev a je odpoutáno od svého tvůrce (obraz, socha, stavba). Ve chvíli, kdy divák sleduje představení, je sice tvůrčí divadelní proces již završen, neboť role v inscenaci jsou zpravidla dopředu nazkoušeny, ale bez přítomnosti diváka, ačkoli sám není aktivním tvůrcem, se nejedná o ucelené divadelní dílo. V prezenci diváka spočívá specifikum divadla.²¹

Tato přítomnost neznamená pasivní bytí diváka v hledišti, nýbrž jeho aktivní vstřícnost či nevstřícnost a vnímavost ve vztahu k divadelnímu představení. Ostatně obecenstvo nemůže být v divadle nikdy úplně pasivní, neboť jeho reakce i naprostá rezistence a odmítání reagovat má

²¹ Existují ovšem také rozhlasové a televizní divadelní inscenace, kdy bezprostřední přítomnost publika není možná. Míra participace diváků/posluchačů na takovém představení je pak velmi nízká a posouzení divadelního prožitku těžké. Chybí zde pocit

na představení nepopíratelný vliv. I když je divadelní inscenace nazkoušená, konkrétní divadelní představení konané v určitém čase na určitém místě je vždy jiné, a to vlivem nejrůznějších okolností (aktuální kondice herce, jiný prostor, akustika, vnější rušivé vlivy apod.), z nichž nejpodstatnější a nejsilnější je přítomnost publika a jeho reakce.

Samo obecenstvo se co do počtu a složení proměňuje od představení k představení. Je shromážděním jednotlivých diváků, kteří se vzájemně neznají, je ale také kolektivitou, která vytváří určitou atmosféru při divadelní produkci, závislou na konkrétní skladbě publika a rozpoložení jedinců. Reakce divadelního publika je souhrnem reakcí jednotlivých diváků, kteří jsou ovlivněni svými prožitky, zkušenostmi, momentálním naladěním, psychickým rozpoložením. Záleží také na konkrétním vkusu každého diváka. Pro divadlo však platí, že týž divák může reagovat při tomtéž představení vzhledem k ostatním divákům v sále zcela jinak. Jiná situace například nastává, když je hlediště zaplněné, než když je poloprázdné.

Podle německého filozofa Hanse Georga Gadamera, představitele hermeneutiky, je divadlo hrou, která bytostně vyžaduje diváky, neboť teprve v divákovi nalézá divadlo celý svůj význam. Divadelní hra se hraje nikoli v herci a pro herce, ale pro diváka a v divákovi. Gadamer poukazuje na to, že teprve v konfrontaci s něčím, co nejsem já, například s řečí druhého, textem, uměleckým dílem, máme možnost ukázat sami sobě i ostatním svou perspektivu. Proto lze smysl v divadle hledat pouze tehdy, je-li divadlo hráno pro diváky. Tento smysl lze oddělit od chování hráčů, tedy herců na jevišti. Účelem každého divadelního představení je,

sounáležitosti s ostatními diváky a možnost skrze reakce publika spoluutvářet představení.

aby byl tento smysl pochopen. Zároveň Gadamer poukazuje na to, že „umělecké předvádění je ze své bytnosti takové, že je pro někoho i tehdy, není-li tu nikdo, kdo by se díval anebo poslouchal“ [cit. dle Petříček 1993: 18]. Jakékoli umělecké předvádění tedy vždy předpokládá přítomnost diváka, i když není momentálně přítomen. Již autor divadelní hry často projektuje do svého psaní diváka, pro kterého je hra finálně určena, představuje si jeho přítomnost a předvídá jeho reakce.²² Podobně jej do sálu při zkouškách projektují divadelní tvůrci, zejména režisér. Divák je tak vždy alespoň virtuálně přítomen.

Divákům se věnuje také strukturalista Pražského lingvistického kroužku Petr Bogatyrev, který se zabývá především lidovým divadlem. Upozorňuje na to, že hlavní problém každého divadla, dialektický protiklad jeviště a hlediště, v divadle existoval vždy, avšak byl každým divadelním směrem jinak řešen. Například v předrevolučním Rusku, kdy se všeobecně hovořilo o krizi divadla, byla odloučenost divadla od diváků považována za zdroj a příčinu této krize. V této době dokonce Vjačeslav Ivanov, teoretik nového divadla, volal po odstranění vzdálenosti a zrušení hledišť: „ pryč s rampou, s touto začarovanou přehradou mezi hercem a divákem, jeviště musí překročit rampu a pojmout do sebe všechny, neboli všichni musí pohltit scénu. Dost už hledišť. Chceme tvořit společně a ne jenom pozorovat“ [cit. dle Bogatyrev 1940: 54]. Podmínku plného zapojení diváků do divadla a nikoli pouze jejich bezděčného přihlížení podle Bogatyreva splňují prvky lidového divadla.

²² I když mnoho autorů tuto skutečnost popírá a tvrdí, že s divákem vůbec nepočítají a dramata píšou „sami pro sebe“. To je zřejmé z některých divadelních textů. Příkladem je *4.48 Psychosis* (česky *Psychóza ve 4.48*) britské dramatičky Sarah Kane, kdy autorka píše to, co cítí, aniž počítá s uvedením textu na jevišti. Formální aspekty výstavby dramatu jsou porušeny, například promluvy nejsou uvedeny jménem postavy, přesto jsou texty Kane považovány za texty dramatické, či spíše za postdramatické.

V lidovém divadle je navázána pevná vazba mezi jevištěm a hledištěm, neboť obecnstvo udává směr a tempo hry. Publikum do představení přímo zasahuje a svými verbálními i nonverbálními reakcemi jej ovlivňuje. Postavy na jevišti jsou povzbuzovány, je jim napovídáno, poukazuje se na případná nebezpečí od záporných postav, apod. Jako příklad Bogatyrev uvádí hru *Pachomuško*²³, kdy se skutečně celá hra zakládá na kolektivním výkonu všech zúčastněných. Často dochází k přerušování hry publikem, vstupování do textu poznámkami a glosami, diváci zasahují do celého provedení hry.

Obdobně fungují i představení pro děti, kdy dětský divák spontánně zasahuje do hry svým napovídáním sympatickým postavám, například kašpárkovi, který je k tomu také vybízí a pokládá jim různé otázky. Ostatně Bogatyrev upozorňuje na to, že komunikaci s obecnstvem si v představení mohou dovolit především komické postavy.

Problematika recepce publika v divadle

Otázkou recepce diváků se teoreticky zabývá divadelní režisér Richard Demarcy ve své práci *Le spectateur: les modes de réception du spectacle* (*Divák: způsoby recepce představení*). Demarcy rozlišuje dva způsoby „čtení“, tedy dva způsoby chápání představení, jeho dešifrování a interpretace.

Prvním způsobem je horizontální (podélné) neboli syntagmatické čtení, které sleduje lineárnost představení, průběh jevištního jednání a návaznost jednotlivých epizod příběhu. Zabývá se narativní logikou a důraz klade na vyústění příběhu, na konečný výsledek děje, na rozuzlení

²³ Existuje pravděpodobně jediný přesný popis lidového představení, a to právě popis hry *Pachomuškoj*, zaznamenaný v roce 1926 expedicí Sociologického komitétu Státního ústavu pro dějiny umění v SSSR. Popis je zajímavý nejen svou pouhou existencí, ale je

zápletky, na happyend. Diváka, pokud takto představení čte, nezajímají jednotlivé scény či obrazy, ale jeho pozornost je upřena na to, co bude dál, jak se děj vyvine. Takový divák není schopen bezprostředně plně dekodovat všechny divadelní znaky, neboť se soustředí pouze na dějovou linku dramatu.

Druhým způsobem je vertikální (příčné) neboli paradigmatické čtení. Dává přednost zlomům, které proud událostí přerušují, soustřeďuje se na scénické znaky, na tématická paradigmata, která tyto znaky asociativně připomínají. Diváka nezajímá sled událostí, ale způsob, jakým jsou události uspořádány. Pozornost vnímatele je upřena na jednotlivé divadelní znaky, které se snaží pochopit a dekodovat. Divák si uchovává odstup, kdy vnímá divadlo jako entitu, která vysílá informace, jež je potřeba pochopit v kontextu. Demarcy se odvolává na Bertolta Brechta a jeho epické divadlo, kdy je publikum vybízeno, aby si udrželo od představení určitý odstup. Brechtovské divadlo vertikální čtení nejen umožňuje, ale také vyžaduje.

Demarcy dále upozorňuje na to, že pouze spojením obou uvedených způsobů čtení, horizontálního a vertikálního, lze dospět ke správnému dešifrování divadelního aktu [Sławińska 2002: 176-178, Pavis 2003: 49].

Problém recepce divadelního publika nespočívá pouze v otázce čtení představení, v tom, zda diváci umí představení dekodovat. Daleko závažnějším problémem se zdá být aktivizace diváka nebo také animace publika, tedy oslovení diváků tak, aby byli ochotni a až poté schopni divadelní znak dešifrovat. Předpokladem divadelního působení, které vede k uměleckému zážitku je jednoduchá skutečnost, a to, že divák se

cenný především proto, že lze podle něj celou hru, respektive představení, s velkou přesností zrekonstruovat [Bogatyrev 1940: 54].

musí k představení „přidat“, tedy s představením „jít“, být vnímavý a vstřícný k jevištnímu dění. Aby divák dokázal postřehnout všechny divadelní složky jako text, práci režiséra, jednotlivé výkony herců, umění scénografa, hudbu, nasvícení, taneční prvky a navíc se ponořil do děje hry tak, aby na něj působil dramatický účinek, je zapotřebí jeho plné vnímavosti a koncentrace. Pokud divák nemá být pouhým spotřebitelem, nýbrž spoluodpovědným tvůrcem a spoluhráčem, lze toho dosáhnout jedině jeho divadelním sebevzděláváním. Divák sám se musí naučit divadelně vidět a slyšet, myslet a cítit.

Na meze plné divákovy vnímavosti ale poukazuje již v roce 1938 představitel frankfurtské školy T. W. Adorno. Ve své studii *O fetišovém charakteru v hudbě a regresi sluchu* [Adorno 1964] Adorno upozorňuje na stále rostoucí rozptýlené vnímání člověka a jeho neschopnost spontánní a tvůrčí koncentrace. Člověk se podle Adorna nachází v situaci, kdy je obklopen standardizovaným uměleckým zbožím. Pro umění se charakteristickou vlastností stává fetišismus, proti němuž jako protipól vzniká regrese vnímání. Vnímání se vyznačuje dekoncentrovaností, která pak znemožňuje uchopení celku. Adornovy teze o regresi vnímání platí dodnes.

Jak aktivizovat hlediště je skutečně otázkou, kterou se divadelní teoretici a umělci zabývají již celou řadu let. Prozatím však neexistuje uspokojivý návod, jak zaujmout publikum natolik, aby se z pasivně přihlížejícího elementu v divadle stal aktivně prožívající divák schopný dramaturgické četby, dešifrování divadelních znaků a srovnávání předváděných skutečností s vlastním světem. Tato problematika souvisí s již naznačenou vazbou mezi jevištěm a hledištěm a s překlenutím stále trvající vzdálenosti obou stran divadelní rampy.

Objevují se některé pokusy o aktivizaci diváka, o jeho aktivní zapojení do jevištního dění. Prvním příkladem jsou inscenace, ve kterých se autoři pokoušejí tento problém vyřešit narušením prostoru. Například Luigi Pirandello, italský dramatik přelomu 19. a 20. století, vědom si problému vzdálenosti jeviště a hlediště, se pokusil diváky zapojit do divadelního představení hry *Šest postav hledá autora* tím, že některé herce posadil do hlediště, odkud se pak zapojovali do dění na jevišti. Vytvořil tak iluzi zásahu a přímé účasti diváků. Pirandellova tvorba se právě tímto experimentem řadí k jednomu z mezníků světového divadla.

Dalším příkladem pokusu autora o zapojení diváků do jevištního dění je hra německého dramatika Paula Pörtnera *Siluety*²⁴. Jedná se o detektivní příběh, kdy na konci hry diváci hlasují a rozhodují o tom, kdo je vrah. Ke skutečnému ovlivnění děje diváky však nedojde, neboť okruh podezřelých určil dramatik a vypracoval tři možné obměny konce hry [Hořínek 1985]. Zda oba zmíněné pokusy přispěly k aktivizaci hlediště a zda je tento model aplikovatelný i v dalších hrách však Hořínek nepíše. O jejich úspěšnosti se lze jen dohadovat.

S přímým aktivním zapojením diváka naopak počítají některé divadelní soubory, kde bez přičinění publika vůbec nelze představení odehrát a uskutečnit. Jako příklad můžeme uvést pražský soubor P.R.A.L.I.N.Y (PRAžská Liga v Improvizaci NYní), který se specializuje na improvizaci, jejíž původ je v kanadských improvizčních turnajích. Divadelní prvky jsou zde propojeny se sportovními pravidly hokeje. Improvizace se odehrávají podle přesně stanovených pravidel na „kluzišti“ s mantinely (jeviště), řídí je rozhodčí a jeho dva asistenti, hraje se „na třetiny“ (v časových úsecích) a navíc obě „mužstva“ (proti sobě hrající týmy) dopředu pečlivě trénují. Publikum hraje v těchto představení důležitou

²⁴ Do češtiny přeložil J. Balvín po názvem *Máte alibi?*

roli. Hned u vchodu do sálu každý divák dostane dvoubarevnou hlasovací kartičku, pantofli a lístek s pravidly. Ukázáním barvy z jedné strany kartičky vyjadřuje každý divák po skončení každé improvizace svou náklonnost k jednomu či druhému týmu. Hlasy diváků se sčítají do skóre. Hodem pantofle na kluziště je vyjádřena divákova nespokojenost s hereckým projevem nebo s rozhodnutím rozhodčích. Takto je publikum přímo vtaženo do jevištního dění. Otázkou však zůstává, zda jde skutečně o aktivizaci diváků či ne, neboť fenomén improvizace, navíc improvizace s přesně danými pravidly a s jasně stanovenými očekáváními vzhledem k publiku, je jevem v divadle víceméně okrajovým a zcela jistě specifickým. Těžko si lze představit házení pantofle na Richarda III. v Národním divadle. Co více, pro improvizaci obecně platí, že zde existuje stálé nebezpečí nezdaru její realizace. Účinek takového divadelního výkonu je pak minimálně diskutabilní.

Oproti tomu francouzský teatrolog Maurice Descotes k otázkám aktivizace diváka přispívá jednoduchou radou. Tajemství divadelního úspěchu podle něj spočívá ve zručně povedené anekdotě, která je schopná udržet diváka v napětí.²⁵ Toho lze dosáhnout přesnou znalostí divadelní techniky, umným dávkováním neočekávaných překvapení a obratným vtípkováním. To vše jsou podle Descota znaky *pièce bien faite* (dobře udělané hry) [Sławińska 2002: 155]. Jak toho však dosáhnout, Descotes ani Sławińska nekomentují.

Podobně charakterizuje dobře udělanou hru, *well-made play*, český divadelní režisér Jan Grossman. Za *well-made play* považuje například divadelní hry Václava Havla jako *Vyrozumění* či *Zahradní slavnost*, neboť podle něj splňují všechny požadavky dobře vystavěného příběhu.

²⁵ Taktiky lidových anekdot u nás využívají zejména bulvární divadla.

Jsou aktuální, vypointované, originální jak obsahově tak formálně, vyznačují se velkou mírou apelativnosti a dialogičnosti. Grossman na Havlových hrách oceňuje především jejich schopnost rezonovat. Vyvolávají totiž velmi určitý dialog mezi jevištěm a hledištěm, díky němuž vznikají komplementární významy a asociace. „Dokonalá hra není ta, v které se všechno děje bez nás a za nás, ale naopak hra, která vyžaduje naší vynalézavosti a účasti. [...] Havlovy práce nás nejenom nutí, ale svou hravostí přímo vábí zaujmout tento činný vztah k problémům, které se nás přímo a osudově týkají“ [Grossman cit. dle Havel 1966: 13]. Základem aktivizace diváka je tedy dramatický text, který je sám o sobě dostatečně apelativní²⁶.

Problém recepce publika v divadle je tvořen několika příčnami. V divadelním procesu je důležité nejen aby byla inscenace perfektně a umně připravena, ale také aby nedocházelo k informačním ruchům při přenosu divadelní informace z jeviště do hlediště. Vnímání diváků ovlivňuje jednak osobnostní profil každého jedince v divadle a míra jeho divadelní „vzdělanosti“, tedy schopnost divadelně myslet a číst představení, ale také míra aktivizace diváka divadelními tvůrci, jeho zapojení do představení. Při sociologickém zkoumání divadelního publika nelze opominout tuto složitost divadelního komunikačního aktu a problematiku recepce publika.

²⁶ Apelativnost je základem tvorby Václava Havla i Jana Grossmana. Jejich působení v Divadle Na Zábradlí se proto někdy označuje pojmem *apelativní divadlo*.

SOCIOLOGICKÝ VÝZKUM DIVADLA

V sociologickém výzkumu divadla lze pracovat s různými typologiemi. Jednu z prvních typologií sociologického zkoumání divadla uvádí Jean Duvignaud ve své knize *Sociologie du théâtre. Essai sur les ombres collectives. (Sociologie divadla. Esej o kolektivních stínech.)* [Duvignaud 1965]. Upozorňuje na ni také Irena Sławińska v práci *Divadlo v současném myšlení* [Sławińska 2002]. Pro tuto diplomovou práci poslouží Duvignaudovo rozdělení výzkumu jako určité východisko.

První typ výzkumu Duvignaud soustřeďuje na divadelní publikum, zejména na klasifikaci sociálních skupin, které jej tvoří. Kritériem rozdělení je mu společenská, respektive třídní příslušnost, rozlišuje například měšťanské a proletářské publikum. Duvignaud dále kritizuje převládající statistickou analýzu v divadle, která sice umí popsat publikum z hlediska jeho složení, avšak opomíjí motivace publika, které diváky do divadla přivádějí jako je popularita herce, charakter díla, dostupnost divadla apod. Místo statistických výpočtů a popisné sociografie divadla Duvignaud navrhuje zaměřit se na analýzu postojů, naladění a očekávání diváků.

Druhý typ výzkumu souvisí s morfologií představení, se scénickým prostorem. Za základní Duvignaud považuje srovnávací studium, kdy jsou analýze podrobeny různé inscenace téže hry a výzkumníci sledují proměny jednotlivých představení vzhledem k prostoru divadla a typu scény.

Třetí typ výzkumu je inspirován Georgem Gurvitchem. Má se zabývat zkoumáním „funkčních vztahů mezi obsahem jednotlivých her, jejich stylem a společenským kontextem, zvláště globálními strukturami a společenskými třídami“ [Gurvitch cit. dle Sławińska 2002: 150].

Duvignaud se zejména soustředí na odlišné funkce divadla v různých epochách, které jsou dány obecnějšími poměry. Proměny dramatu chápe jako nástroj poznání společnosti. Sleduje primárně dvě linie. V první z nich se zabývá problematikou herce, který vstupuje do vztahů, jež vykazují znaky určité epochy, společnosti, kultury. Tyto znaky provází existenci herce, neboť jedině herec se znaky vyjadřuje a snaží se s nimi operovat. Druhá linie se týká instrumentální funkce divadla, kdy je divadlo používáno jako diagnostický a terapeutický nástroj. Duvignaud především zmiňuje psychodrama a sociodrama²⁷.

Předmětem čtvrtého typu výzkumu je divadelní kritika, tedy veškeré kritické informace o představení. Duvignaud se pokouší o systematizaci specifických forem divadelní kritiky a rozděluje ji na kritiku konverzační, telefonickou, rozhlasovou, televizní a psanou. Divadelní kritice přisuzuje velkou míru působivosti a představitele divadelní kritiky považuje za nátlakovou skupinu²⁸. Požaduje studium sémantiky jazyka divadelní kritiky a s ní spojené studium dobové frazeologie a kritérií hodnocení.

V Duvignaudově koncepci se prolínají obě již zmíněná paradigmaty, sociognoseologické i institucionální. Tato typologie pokrývá většinu možných témat sociologického výzkumu v divadle, avšak její použití je podmíněno určitou modifikací. Duvignaudovo kritérium třídí

²⁷ Psychodrama je terapeutická metoda, která využívá dramatickou hru jako techniku psychologického výzkumu osobnosti a interpersonálních vztahů. Je řízena specialistou, který interpretuje reakce účastníků. Odehrává se bez diváků. Cílem psychodramatu je psychoterapeutická katarze, ke které dochází při znovuprožívání dřívějších traumat a konfliktů. Zakladatelem psychodramatické terapeutické techniky je americký psycholog, sociolog a psychiatr J. L. Moreno, který psychodrama kombinoval se sociometrií. Měřil především sympatie a antipatie ve skupině. Sociodrama se oproti psychodramatu soustředí na celou skupinu a vývoj skupinového dění.

²⁸ Nátlaková skupina je sociologický termín pro skupinu lidí, která různými metodami vyvolává nátlak na určitou organizaci.

příslušnosti ve smyslu rozdělení měšťanského a proletářského publika v prvním typu výzkumu není v dnešní době aplikovatelné, minimálně by bylo potřeba kategorii změnit na rozdělení sociálních skupin například podle výše příjmů a pracovní pozice. Nicméně, tento první pokus o typologii sociologického výzkumu je všeobecně oceňován a slouží jako předpoklad pro další studie. Pro potřebu této diplomové práce je Duvignaudova koncepce ukázkou pokusu o obecnou typologii výzkumů v divadle.

Co se týká výzkumu divadelního publika, existují zde práce českých autorů k typologii výzkumu diváků, kterými se lze inspirovat.

Český filozof Ivan Sviták v souvislosti s divadelním publikem rozlišuje tři typy výzkumu.

První kategorie zkoumá publikum jako časoprostorovou jednotku divadelních návštěvníků shromážděných při určitém představení. Publikum tohoto typu se tvořivě podílí na divadelním prožitku tím, že očekává a je připraveno ke kontaktu s děním na jevišti. Předměty výzkumu první kategorie mohou být například směr a velikost vlivu publika na proces utváření uměleckého díla, určování optimálního a minimálního počtu publika, uskupení jednotlivých složek divadla v prostoru, divadelní prostor samotný, fyzické vzdálenosti mezi aktéry, přítomnost světla a tmy, vzdálenost a tvar sedadel a jimi určený směr pohledu, vztah jeviště a publika a dále zkoumání specifických typů publika, jakým je například premiérové publikum, apod.

Druhá kategorie pracuje s publikem jako se souhrnem veřejnosti, která je s divadlem spjatá svými periodickými návštěvami. U stálého publika je žádoucí zjišťovat jeho strukturu, společenské vrstvy a skupiny, které do divadla přicházejí a proměny těchto skupin v čase. Do druhé kategorie

dále spadá zkoumání vkusu stálého publika nebo podmínky vzniku divadla jako sociální instituce.

Třetí kategorie zkoumá publikum jako souhrn veřejnosti, na kterou se divadlo obrací. Předmětem výzkumu je v rámci třetí kategorie především vztah mezi divadlem a společností, ale také otázky tvorby obecného vkusu a témata výchovy publika nebo ovlivňování publika reklamou či pomocí masových médií. Do této kategorie patří také zkoumání divadelní kritiky [Sviták 1967].

Domnívám se, že Svitákova perspektiva nahlížení na sociologický výzkum z hlediska diváka/publika se zdá být daleko konkrétnější a užitečnější než Duvignaudova typologie obecné roviny výzkumů, neboť pracuje s možností výzkumu divadelního publika ve třech úrovních.

V pracích českých teoretiků lze také nalézt typologii diváků Přemysla Maydla. Maydl se zabývá divadelním publikem nejen z hlediska výzkumů, které zjišťují velikost publika, četnosti návštěv, jeho sociální a demografické složení, návštěvnost podle pohlaví, věkových skupin, zaměstnání, stupně vzdělání, výše příjmů nebo výše vstupného či dostupnosti divadla, ale také z hlediska toho, jaké funkce pro diváky divadlo plní, jaké jsou hlavní motivy, které diváky přivádějí do divadla, zda touží po silných zážitcích, zda hledají v divadle informace, rozptýlení nebo pobavení. Třídí diváky podle jejich oblíbenosti různých divadelních žánrů, podle očekávání typu divadelního zážitku či navrhuje zkoumat rozdílnost diváckých skupin daných vztahem k určitému dramatikovi nebo k jednomu divadlu [Maydl 1978]. Uvedená kategorie výzkumu motivů diváků však spadá spíše do oblasti psychologie divadla, kterou se Maydl zabývá především.

Předchozí typologie doplňuje francouzský teatrolog Maurice Descotes. Ve své práci z roku 1964 *Le public du théâtre et son histoire (Divadelní publikum a jeho historie)* Descotes pokládá základní otázky: lze publikum identifikovat s davem? do jaké míry se liší od davu?²⁹. Autor dělí publikum podle různorodých kritérií a rozlišuje například publikum premiérové, publikum galerie a bidýlka, publikum dopolední nebo publikum jednotlivých divadel (publikum Comédie française či bulvárního divadla). Autor poukazuje na to, že ve větších divadelních centrech existuje celá řada vyhraněných sociálních skupin, z nichž každá má své zvyky, jinak reaguje, jinak divadlo čte. Dále se Descotes zabývá proměnami francouzského divadelního publika, které jsou spjaty s proměnami společenského vkusu [Sławińska 2002].

Dalším počinem v oblasti výzkumu divadelního publika jsou práce vídeňského teatrologa Heinze Kindermanna. Kindermann například v roce 1968 iniciuje mezinárodní kolokvium s názvem *Europäisches Theater und sein Publikum (Evropské divadlo a jeho publikum)* konané v rámci tzv. *Europa-Gespräche* (Evropských hovorů). Ostatně v prostředí Institutu divadelní vědy ve Vídni, jehož je Kindermann zakladatelem, vzniká bezpočet prací na téma divadelní publikum a jeho výzkum.³⁰ Za všechny Kindermannovy práce uvádím útlou publikaci *Die Funktion des Publikums im Theater (Funkce publika v divadle)*, ve které je vznesen požadavek po studiu publika. Autor se domnívá, že divadlo se skládá ze

²⁹ Descotes pracuje s pojmem dav v Le Bonově smyslu, kdy je dav chápán nikoli jako jakékoli shromáždění osob, ale jako soubor individuí, která jsou sjednocena iracionální připraveností k činnosti, kdy se individuum rozplývá v mase a rezignuje na sebekontrolu. Takové shromáždění snadno podléhá sugesci.

³⁰ Mimo jiné obsáhlý sborník z roku 1977 *Das Theater und sein Publikum (Divadlo a jeho publikum)*, na kterém pracovali kromě Kindermanna i další členové institutu. K významným disertačním pracím se řadí studie P. Schrauda *Theater als Information (Divadlo jako informace)* [Sławińska 2002: 157].

dvou hemisfér. První hemisféra obsahuje všechno to, co se odehrává na jevišti, druhá hemisféra, publikum, zůstává stále nevysvětlena. Kindermann nechce studovat složení publika, za mnohem důležitější považuje zkoumání způsobu divadelního působení. Autor rozlišuje čtyři metodologické možnosti výzkumu divadelního publika, a to historický výzkum, sociologický, psychosomatický a místní, avšak sám se věnuje všeobecné funkci publika v divadle. Východiskem jsou mu otázky co je divadlo, proč existuje, z čeho vzniká a jak působí [Kindermann 1971].

Pokud bychom uvedené typologie aplikovali na potřeby současného českého divadla, pak by shrnující typologie výzkumu divadelního publika mohla vypadat následovně.

Prvním a základním typem výzkumu je výzkum struktury divadelního publika. I když je mnohými autory statistická analýza v divadle kritizována, v českém prostředí se ani tato základní metoda příliš neuplatňuje. Z tohoto důvodu je užitečné jako základ výzkumu divadelního publika použít statistickou analýzu a zjišťovat skladbu publika konkrétního divadla v konkrétním čase a strukturovat diváky podle věku, pohlaví, vzdělání, zaměstnání, výše příjmů apod.

Druhým typem výzkumu je výzkum postojů a očekávání diváků a jejich motivace návštěvy divadla. V této kategorii je možné zaměřit se na stálé publikum a jeho vlastnosti. V širším kontextu lze uvažovat o tématech volného času nebo vztahu diváků k jinému umění a k masovým médiím.

Další typy výzkumů se odvíjí od záměrů výzkumníka a cílů jeho zkoumání. Například při zkoumání divadelního publika se inspirativně jeví Svitákovovo rozdělení diváků na publikum „tady a teď“, stálé publikum a veřejnost. Oproti tomu se při zkoumání herce a hereckých souborů či

divadelního prostoru nabízí koncepce Jeana Duvignauda. Všechna uvedená témata však mohou být podnětem k výzkumu.

Modely výzkumu

Jaké jsou konkrétní možnosti výzkumu divadelního publika lze vysledovat z již uskutečněných výzkumů. V této podkapitole představím dva výzkumy diváků. První se zabývá zejména diváckými reakcemi, druhý upozorňuje na metodologické problémy výzkumu divadelního publika.

Předmětem prvního modelového výzkumu je zkoumání reakcí publika při divadelním dění. Autoři se pokusili zjistit, zda diváci divadelní hře a divadelnímu představení rozumí a jaké jsou jejich reakce. Ty chtěli na základě tohoto výzkumu typologizovat. Provedený výzkum je podle Sławińskiej považován za mimořádný [Sławińska 2002: 160].

Jedná se o výzkum televizního režiséra Raymonda M. Ravara a divadelního režiséra Paula Anrieu, kteří v roce 1959 zkoumali divadelní publikum přímo v divadle Théâtre de Poche v Bruselu při inscenaci hry Maxe Frische *Pan Biedermann a žháří*. Výzkum nazvali *Divák v divadle. Hledání sociologické metody*, a sledovali v něm reakce publika ve třiceti představeních. Autoři chtěli vypracovat typologii diváckých reakcí. Pokusili se zkoumat frekvenci těchto reakcí a jejich intenzitu.

Ve výzkumu bylo použito následujících metod: divácká anketa, interview, analýza textu (prováděná diváky před představením i po něm) a analýza přestavení. Mezi použité techniky patřilo zapisování všech scénických znaků a využití nahrávek magnetofonu. Intenzitu reakcí pak měřil speciální přístroj, tzv. „apludometr“. Předmětem výzkumu bylo sledování tří druhů reakcí, a to smíchu, ticha a poslední kategorií byly různé typy šumu a hluku. Za proměnné, tedy za okolnosti, které

modifikují percepci a reakce diváků, byly považovány takové faktory jako počet diváků v sále, den v týdnu, přítomnost osob v hledišti, které se smály ve zcela nevhodných momentech, záchvaty smíchu samotných herců, přítomnost mikrofonů, přítomnost herců v hledišti, prostor orchestřiště, teplota sálu, atmosférické podmínky a politické události.

Autoři výzkumu si stanovili dvě hypotézy. První hypotézou byla závislost reakcí na vnějších mimojevištních faktorech, druhou hypotézou bylo hledání korelací ve vazbě jeviště-hlediště, kdy divadelní znak (jeviště) byl chápán jako příčina a reakce diváků (hlediště) jako důsledek. Základem výzkumu byla konfrontace obsahu textu hry a reakcí publika v divadle. Nejdůležitější momenty divadelní hry byly získány z analýz čtenářů, diváků a rozhlasových posluchačů a tyto výsledky byly doplněny o informace z divácké ankety.

V první hypotéze výzkum potvrdil, že reakce diváků mohou být závislé na mimojevištních faktorech.³¹ Například jako „nejlepší“ den v divadle, kdy byly reakce diváků nejadekvátnější vzhledem k obsahu divadelní hry, se prokázala sobota, neboť v tento den bývá hlediště plné a odezvy diváků bývají nejsilnější.

Co se týká druhé hypotézy, výzkum nepotvrdil vazbu jeviště-hlediště, neboť se nenašlo tolik korelací, jak autoři původně předpokládali.

Celkově se na tomto výzkumu pozitivně hodnotí především metoda přesného zápisu a modelová užitečnost. Tento výzkum rozhodně dokládá, že lze sledovat bezprostřední reakce diváků v sále. Zatímco pouhá statistická analýza četností reakcí jako délka a intenzita smíchu,

³¹ Ostatně působení mimojevištních faktorů na divadlo je známé také z divadelní historie. Příkladem je událost z Moskvy z roku 1905, kdy při premiéře hry Maxima Gorkého *Děti slunce* diváci pod vlivem vnějších faktorů všeobecného neklidu a nervozity nepochopili původní záměr posledního jednání v inscenaci. Původně komediální scéna, kdy dělníci dorážejí na profesora, který se jim brání máváním bílého

ticha a šumů má malou vypovídací hodnotu, kombinací metod, jak ukázali Ravar a Anrieu, lze dosáhnout komplexní sociologické analýzy.

Druhý model výzkumu je cenný především pro své zaměření na metodologické problémy výzkumu divadelního publika. Výzkum byl publikován v časopise *The British Journal of Sociology* ve dvou částech. V první části byly publikovány metodologické problémy výzkumu divadelního publika, ve druhé pak výsledky provedeného výzkumu [Mann 1966, 1967].

Na počátku tohoto výzkumu divadelního publika stála nadace *Calouste Gulbenkian Foundation*, která se rozhodla v roce 1965 finančně podpořit sheffieldské divadlo *Sheffield Playhouse* za podmínky, že divadlo zjistí informace o svém divadelním publiku. Management divadla v této souvislosti oslovil katedru sociologie sheffieldské univerzity, aby provedla žádaný výzkum.

Výzkumníci v čele se sociologem Peterem Mannem se zaměřili na dvě inscenace divadla, a to na inscenaci *Rodney Stone* A. C. Doylea a na inscenaci *Strýček Váňa* A. P. Čechova. Protože je ve Velké Británii zvykem, že se inscenace uvádějí tzv. sériově, tedy bezprostředně za sebou po takovou dobu, do kdy jsou navštěvovány, výzkum probíhal necelé dva měsíce.³² Výzkumníci sledovali celkem 21 produkcí *Rodney Stona* a 20 produkcí *Strýčka Váni*.

kapesníku, vyzněla vzhledem ke skutečnostem vně divadla jako opravdový útok na divadlo a v hledišti zavládla hysterie.

³² V českých divadlech by takový výzkum trval mnohem déle, neboť je u nás zvykem uvádět inscenace repertoárově, tedy po celou sezónu několikrát za měsíc. Sériový způsob produkce oproti repertoárovému umožňuje divadlu daleko lépe reagovat na poptávku publika, prodloužit produkci úspěšných inscenací a naopak velmi brzy stáhnout nepříliš dobře přijaté inscenace.

Prvním metodologickým problémem výzkumu bylo rozvržení finančních prostředků vzhledem k počtu respondentů. Kapacita sheffieldského hlediště je 539 sedadel, což znamenalo při 41 sledovaných produkcí maximální počet 22.099 respondentů. Výzkumníci však počítali s maximální návštěvností 50-75%, celkem tedy uvažovali o maximálním počtu 12.000 – 14.000 diváků, kteří budou zahrnuti do výzkumu.

Co se týká přípravné části výzkumu, základním metodologickým problémem zde byla otázka, jakým způsobem získat od diváků informace, jakou metodu použít tak, aby množství informací bylo co největší a zároveň co nejjednodušší na jejich sběr. Metoda interview nepřicházela při tak velkém počtu předpokládaných respondentů v úvahu. Jednak se celkový počet výzkumníků pohyboval okolo třiceti, co více, vykonávat rozhovory v divadle by bylo velmi těžké a po divadelní produkci ještě obtížnější vzhledem k zadržení diváků v divadle o něco déle, případně zjišťování kontaktů a schůzek ex post. Za nejpraktičtější výzkumný nástroj tým vědců považoval formu dotazníku, který respondenti sami vyplní a který bude k dispozici přímo v divadle při divadelní produkci. Výzkumný tým rozhodl o pilotáži, která se uskuteční dva týdny před předpokládaným počátkem samotného výzkumu. K dalším metodologickým problémům patřila konkrétní podoba dotazníku, který měl být rychle a jednoduše vyplnitelný. Dotazník se nakonec stal součástí divadelního programu k představení, odkud jej však mohli respondenti bez potíží oddělit. Dotazník byl z tvrdého papíru, což umožňovalo jeho vyplnění bez podložky. Program byl po celou dobu výzkumu k dispozici zdarma, i když za obvyklých okolností za něj diváci platili. Dotazník se skládal ze čtyř stran, kdy první strana obsahovala informace o výzkumu a prosba divadla, aby diváci dotazník vyplnili. Další dvě vnitřní strany obsahovaly otázky, nejprve osm otázek vztahujících se k divadlu, poté

sedm otázek směřujících k osobě respondenta jako pohlaví, věk, vzdělání apod. Poslední zadní strana dotazníku zůstala prázdná. Odpovědi na otázky se zaškrtovaly, vyplnění celého dotazníku trvalo přibližně dvě minuty.

Následně vyvstaly dva problémy sběru dat. Pokud každý divák v divadle při vstupu obdrží program, který obsahuje dotazník, jak docílit dvou elementárních momentů. Za prvé, aby dotazník diváci vyplnili a za druhé, aby je odevzdali výzkumníkům. První problém řešili výzkumníci tak, že každému představení byli přítomni studenti katedry sociologie, kteří rozdávali dotazníky, upozorňovali na výzkum, zodpovídali dotazy a měli k dispozici dostatek tužek, které rozdávali respondentům.³³ Okamžitě po zatažení opony po prvním dějství navíc v hledišti zůstalo na chvíli zhasnuté světlo a na oponě byla promítnuta žádost o spolupráci při výzkumu. Sběrné boxy byly umístěny ve foyer parteru, balkónů i galerií, ale vyplněné dotazníky vybírali zejména studenti, kteří procházeli divadlem před představením, během přestávky i po představení, čímž byl vyřešen problém návratnosti. Ve výzkumu se nakonec ukázalo, že vybraná metoda a kvalitní metodologická příprava se výzkumnému týmu vyplatila, neboť návratnost dotazníků byla přes 90 %.

Výsledky výzkumu ukázaly, že odhad počtu respondentů byl správný. Celkem v anketě odpovědělo 10.853 diváků, z toho 65% žen a 35% mužů. Pro úplnost uveďme některé výsledky sheffieldského výzkumu. Výzkumníci se zaměřili kromě věkového rozložení respondentů a jejich vzdělání, případně profese a zaměstnání, na zjišťování bydliště diváků. Téměř 30% respondentů, diváků produkce *Strýčka Váni*, žilo v té době mimo Sheffield. Nejvíce diváků pak podle zjištění pocházelo

³³ Tato zdánlivá marginalita nesmí zůstat ve výzkumu opominuta. I nejpropracovanější dotazník nemá smysl, pokud jej není čím vyplnit.

z jihozápadní části města (viz Příloha, Obrázek 3 a Obrázek 4). Informace o divadle a jeho produkcích respondenti získávali z programů divadel (téměř 40%), kde bylo možné zjistit údaje o následně uváděných inscenacích. Druhým zdrojem informací byly anonce v novinách (téměř 20%). Třetím zdrojem pak byli přátelé respondentů (téměř 15%). Diváci také mohli vyjádřit své preference vzhledem k autorům. Bylo zjištěno, že publikum si nejvíce přeje uvádění her G. B. Shawa, Williama Shakespeara a Jeana Anouilh.

Pokud shrneme sheffieldský výzkum, pak mezi základní faktory výzkumu divadelního publika patří v první řadě výběr vhodných metod a technik sociologického výzkumu. V uvedeném výzkumu se řešitelé výzkumu rozhodli pro dotazník, který budou respondenti vyplňovat sami. Velkou pozornost věnovali také struktuře dotazníku a jeho vzhledu.

Z předchozího vyplývá, že pro úspěšný výzkum je nutné nejen vybrat vhodnou metodu a vytvořit například dotazník, ale také věnovat se problému distribuce dotazníku, vytvořit žádost o jeho vyplnění a také počítat s výběrem vyplněných dotazníků zpět. Je žádoucí přítomnost osob, které pomohou s vyplněním dotazníku, odpoví dotazy a mají k dispozici dostatečné množství psacích potřeb. Je dobré, pokud se divadlo aktivně k výzkumu připojí a taktéž vyzývá své publikum ke spolupráci.

Anketa – výzkum divadelního publika

Anketa se jako výzkumný nástroj používá zejména při zjišťování reakcí diváků a čtenářů na určitý pořad, názor, situaci. V anketě je zkoumaným souborem tzv. samovýběr³⁴. Při použití ankety jako nástroje k výzkumu divadelního publika je samovýběrem konkrétní divadelní publikum, tedy diváci shromáždění na jednom místě za účelem zhlédnutí divadelní produkce.

Anketa by měla mít několik, ne však mnoho, jednoduchých otázek, nejlépe uzavřených³⁵, které umožňují rychlou odpověď. Výhoda uzavřených otázek spočívá ve vyšší ochotě respondentů odpovídat na ně. Dále je také velmi důležitá grafická podoba dotazníku, kdy musí být splněny požadavky přehlednosti, srozumitelnosti a rychlé orientace.

Při aplikaci ankety není možné provádět kontrolu respondentů, proto jsou výsledky takového výzkumu považovány za nereprezentativní, což znamená, že informace získané v takovém výzkumu nelze zobecnit na širší soubor, nýbrž získaná informace je platná pouze pro konkrétní skupinu respondentů. Limitem ankety bývá její nízká návratnost. Jak však bylo ukázáno v sheffieldském výzkumu, lze vysoké návratnosti dosáhnout pečlivou organizací průběhu sběru dat nebo zapojením dalších institucí do výzkumu. V tomto případě se jednalo o výzvu samotného divadla k vyplnění dotazníků, která byla formulována jako žádost o pomoc. Podpořit vyšší návratnost lze také odměnou respondentům, ať již se jedná o slosování anket o ceny, či program k inscenaci zdarma.

³⁴ Samovýběr znamená sebezařazení do sociologického šetření, kdy je účast ve výzkumu dána pouze na základě vlastního rozhodnutí.

³⁵ Uzavřená otázka se vyznačuje tím, že nabízí úplný výčet možných odpovědí, ze kterých respondent vybírá preferovanou odpověď.

V českých divadlech nebývá zvykem zkoumat divadelní publikum. Lze ovšem vysledovat některé pokusy divadelního managementu o jakousi komunikaci mezi divákem a divadlem. Koná se tak především formou nejrůznějších diváckých anket. Bohužel tyto ankety převážně nesledují divadelní publikum, nýbrž se pokouší zjišťovat názory diváků na uplynulou sezónu. To je případ například Městského divadla ve Zlíně a jeho vyhlášení každoroční divácké ankety *Aplaus*, ve které diváci posílají hlasy nejoblíbenějším herečkám, hercům a inscenacím uplynulé zlínské divadelní sezóny, přičemž divadlo získává kontakty na diváky, které následně využívá k marketingovým účelům. Některá divadla mají anketní dotazníky propracovanější³⁶, avšak téměř všude je patrná slabá metodologická znalost. Dotazníky jsou často tvořené ad hoc bez účelnosti a s malou nadějí na smysluplné vyhodnocení.

Jako názorný příklad diváckých anket soudobých českých divadel uveďme anketní dotazník Divadla Archa.

³⁶ Otázky z anketních dotazníků některých českých divadel uvádí Jan Dvořák v práci o managementu divadla [Dvořák 2004: 195-198].

Obrázek 5. Anketní dotazník Divadla Archa



MILI DIVÁCI,

Předem děkujeme za vyplnění ankety! Deset odpovědí vylosujeme a oceníme dvěma vstupenkami na květnové nebo červenové představení v Divadle Archa. Vyplněné lístky vhodte, prosím, do krabice u východu z divadla.

1) Už jste v Divadle Archa byli? Ano Ne

2) Pokud ano, na čem?

3) Váš oblíbený:

web

časopis

noviny

časopis

4) Zaujímalo by Vás konstel ve Studentském klubu Divadla Archa, kde v rámci slavnostního představení s koncertem v Archo?
 Ano Ne

5) Co Vás na dnešním představení překvapilo?

(pokud Vám nastal čas místo na tomto listu, můžete nám napsat mail na adresu soutez@divo.nettheatre.cz)

.....

.....

.....

6) Jak se Vám líbí v Divadle Archa?

.....

.....

.....

7) Pokud se chcete zúčastnit slovnění o vstupenky, napište nám Vaši e-mailovou adresu:

.....

**Děkujeme za účast v anketě
a těšíme se na další setkání v Archo!**

Zdroj: Divadlo Archa

Co se týká vzhledu a jeho funkčnosti, je dotazník postaven poměrně dobře. Karta dotazníku o velikosti 10 x 21 cm s viditelným označením, že se jedná o anketu Divadla Archa, působí na první pohled příjemně a upoutává pozornost. Také využití tvrdého papíru pro snadné vyplnění je

účelné, stejně jako grafické rozlišení otázek a průvodního textu ankety tak, že je zcela jasné, kolik anketních otázek dotazník obsahuje. Dobře působí také nabídnutá odměna za odevzdání vyplněného dotazníku, a to losování o vstupenky na představení v Divadle Archa.

Z hlediska organizace sběru dat je nutné zmínit několik nedostatků³⁷. Za prvé, dotazníky byly před představením položeny na sedadla, ne však na všechna, nýbrž jen v předních řadách. Vstupenky umožňovaly volné sezení. Diváci po vstupu do sálu automaticky obešli sedadla s jakýmsi lístkem (anketou), neboť vše vypadalo, že sedadla jsou rezervována pro herce nebo pro V.I.P. diváky. Tato taktika měla dvojí nešťastný účinek. Jednak se diváci anketnímu lístku vyhnuli, dále pak v předních řadách nikdo nesesedl a herci těsně před produkcí vyzývali diváky k tomu, aby si sedli blíže. Za druhé, uvaděčky ani šatnářky diváky na anketu neupozornily. Navíc dotazník nebylo čím vyplnit, neboť málokdo s sebou do divadla nosí psací potřeby.

Nejen organizace sběru dat, ale také otázky jsou diskutabilní. První otázka zjišťuje, zda divák v divadle již byl či ne. Odpovědi však nemohou říci nic o tom, zda se takový divák vrátí, zda se dostal do divadla náhodou, či zda je jeho pravidelným návštěvníkem. Daleko přínosnější než otázka *Už jste v Divadle Archa byli?* s možnostmi odpovědí ano-ne, by byla otázka *Jak často chodíte do Divadla Archa?* s možnostmi odpovědí například: na všechna představení/rád(a) bych zhlédl(a) všechna představení; 1x za měsíc; 1x za 3 měsíce; 1x za 6 měsíců; 1x za sezónu; před tímto představením jsem v Divadle Archa nebyl(a); apod.

³⁷ Vycházím ze zkušenosti při návštěvě Divadla Archa za účelem zhlédnutí představení s názvem *Understand*.

Druhá otázka volí možnost otevřené odpovědi. Domnívám se, že by bylo vhodné vypsát všechny inscenace této sezóny tak, aby respondent mohl zaškrtnout více možností a pod ně nechat možnost *Jiné* s volným řádkem pro ty, kteří chtějí vypsát název inscenace z minulých let, popř. hosta Divadla Archa.

Třetí otázka se pokouší zjistit informace pravděpodobně pro marketingové účely. Otázkou však zůstává, jakým způsobem byla anketa vyhodnocena, neboť vzhledem k pravděpodobně velmi nízké návratnosti dotazníků nemusí být prostý součet uvedených nejoblíbenějších médií relevantním výsledkem v tom smyslu, že by bylo možné tvrzení, že publikum Divadla Archa preferuje časopis A před časopisem B.

Čtvrtá otázka se zabývá členstvím v Studentském klubu Divadla Archa. Bohužel z otázky nevyplývá, zda takový klub již existuje nebo ne, jaké jsou podmínky členství a kde se dají zjistit další informace, zda divadlo v případě zatržení odpovědi *Ano* respondenta kontaktuje, či nikoli.

Otázky pět a šest jsou velmi obecné a lze se jen těžko dohadovat o tom, jaké indikátory mají měřit. Co autoři míní dotazem *Co Vás na dnešním představení překvapilo?* zůstává otázkou, stejně jako dotaz *Jak se Vám líbí v Divadle Archa?*

Sedmá otázka pak vyzývá respondenta k napsání jeho e-mailové adresy pro účely losování.

Pokud shrneme anketu Divadla Archa, pak jednoznačně vyvstává otázka proč se tato anketa konala, za jakým účelem, co vlastně bylo předmětem výzkumu a k čemu výsledky ankety divadlu posloužily. Domnívám se, že vynaložené úsilí k tvorbě dotazníku v této verzi, jakož i jeho distribuce v divadle a jeho následný sběr, je úsilím víceméně zbytečným vzhledem k minimálnímu počtu informací, které bylo možné za této situace získat. V sedmi otázkách lze o publiku a jeho názorech zjistit mnohem více než

je tomu v této anketě. Lze sledovat strukturu publika, jeho očekávání, dále četnost návštěv, spokojenost s repertoárem, ale i informace pro marketingové účely nebo návrhy na zlepšení.

Anketa v Divadle Archa příkladně ukazuje, jak v českých divadlech chybí sociologické výzkumy divadla, zejména jeho publika a že pokusy o tvorbu diváckých anket zůstávají na úrovni pokusů bez větších výsledků.

Bezprostředně je nutné poukázat na to, že ačkoli je divácká anketa jedním z nejjednodušších nástrojů výzkumu divadelního publika, při jejím použití je potřeba dbát na pečlivou metodologickou přípravu. Jak ukázaly různé typologie výzkumů různých autorů, v divadle existuje mnoho možností výzkumu nejen divadelního publika. S odkazem na uvedené modelové příklady uskutečněných výzkumů diváků v divadle je však vždy nutné, jak bylo ukázáno, vybrat vhodné metody zkoumání a dbát na pravidla sociologického výzkumu.

ZÁVĚR

Sociologie divadla je poměrně mladou sociologickou disciplínou, která se vytváří až v polovině 20. století. Vzniká převážně na pomezí studií dějin a teorie divadla, inspiruje se taktéž sociologií umění a sociologií literatury. Teoretické základy sociologie divadla poprvé vymezují ve Francii Georges Gurvitch a Jean Duvignaud. Jak tato diplomová práce naznačuje, dodnes se v sociologii divadla vychází z jejich odkazu, zejména z koncepcí, které se vztahují k typologii sociologického výzkumu divadla.

Vedle těchto dvou francouzských sociologů přispívá ke vzniku sociologie divadla taktéž teatrolog Heinz Kindermann, který v polovině 20. století ve Vídni zakládá institut zabývající se výzkumem divadelního publika.

Od konce 60. let však v sociologii divadla nevznikají téměř žádné velké teoretické práce. Sociologové se stále více zaměřují na konkrétní sociologické výzkumy v divadle.

V současnosti světová divadelní teorie pracuje s multiparadigmatickými přístupy, které citlivě reagují na proměnlivost soudobého (postmoderního či také postdramatického) dramatu a divadla. Příkladem je teorie Richarda Schechnera *performance studies*, která se inspiruje nejrůznějšími metodami zkoumání rozličných disciplín od sociálních věd, feminismu a gender studies až k psychoanalýze, etologii či kybernetice. Jak je v této práci naznačeno, sociologie divadla má vzhledem ke svým metodám výzkumu mezi těmito přístupy své nezastupitelné místo.

Na sociologii divadla lze nahlížet z pohledu dvou paradigmat, sociognoseologického a institucionálního. Jedná se o dva přístupy, dva komplementární pohledy na určitý společenský jev, dvě optiky sociologického studia fenoménu umění či literatury.

Sociognoseologické paradigma vychází z teze, že umělecké dílo je odrazem společnosti. Institucionální nebo také ontologické paradigma pak vychází z premisy, že divadlo není společnosti vnější, ale je samo společností, sociální institucí mezi jinými sociálními institucemi.

Ontologické paradigma bylo výchozí perspektivou pro tuto práci. Zabývala jsem se především jeho dvěma základními tématy, a to divadelní komunikací a divadelním publikem.

Komunikace v divadle je velmi složitý a specifický proces. Nejenže původce sdělení je v divadle kolektivní, neboť v sobě zahrnuje jak autora divadelního textu, tak všechny subjekty jeho jevištního zpracování od režiséra, herce až po jevištní techniky, ale také příjemce v divadle je kolektivní, neboť divadelní publikum se skládá z mnoha individualit, kdy každá z nich vnímá a interpretuje divadelní informaci jiným způsobem. Divadelní komunikace probíhá na několika úrovních, nejen mezi jevištěm a hledištěm, ale také mezi herci na jevišti. Poslední úrovně je pak komunikace mezi hereckými postavami, dialog obsažený v divadelní hře. Jelikož je divadelní komunikace takto složitá, bylo potřeba se v práci soustředit právě na zpětnou vazbu v divadle a na její jednotlivé typy.

Prvním typem zpětné vazby jsou okamžité reakce diváků, druhým typem je zpětná vazba vyjádřena například pomocí diváckých anket či vyhodnocených statistik návštěvnosti divadel. Třetím typem je divadelní kritika jako specifický komunikátor.

Divadelní publikum je podle mého názoru sociologicky nejvíce zajímavým sociálním fenoménem v divadle. Co více, bez přítomnosti publika není divadelní umění možné, divák v divadle je nenahraditelný. Jak vyplývá z kapitoly o publiku, základním momentem divadla je vztah jeviště a hlediště, zejména pak značná interakční vzdálenost obou stran rampy, ačkoli jejich fyzická vzdálenost je velmi malá. Interakční vzdálenost v divadle je možné překonat několika způsoby, od *well-made play*, dobře udělané hry, přes pokusy o aktivizaci hlediště až k výchově diváků schopných divadelní „četby“ představení. Základem uvažování o konkrétním divadelním publiku by však měl být sociologický výzkum takového publika.

Dva skutečně provedené výzkumy divadelního publika, které pro názornost v diplomové práci uvádím a analyzuji, ukazují, jak může probíhat sociologický výzkum v divadle. Předmětem zkoumání v prvním modelu výzkumu, který provedli Raymond Ravar a Paul Anrieu, je sledování porozumění diváků divadelní hře a divadelnímu představení a sledování bezprostředních reakcí publika na jevištní dění. Druhý model, výzkum publika pod vedením P. H. Manna, pak ukazuje diváckou anketu, zejména však její metodologickou přípravu včetně přípravy dotazníku a organizační stránku výzkumu.

Divácká anketa může být nejjednodušším nástrojem zkoumání divadelního publika, lze ji aplikovat zejména v českém divadelním prostředí, kde prozatím mnoho výzkumů o divácích neexistuje. Mnohá divadla používají divácké ankety jako nástroj šetření, ne vždy však mají jejich šetření, jak bylo názorně ukázáno, smysl. Jak uvádím v práci, je nutné zdůraznit, že využití ankety jako výzkumného nástroje nesmí být podceňováno ve všech fázích výzkumu. Vynaložené úsilí a získaná důvěra

respondentů by měla být co nejsilněji využita ve prospěch kvalitních sociologických výzkumů v divadle.

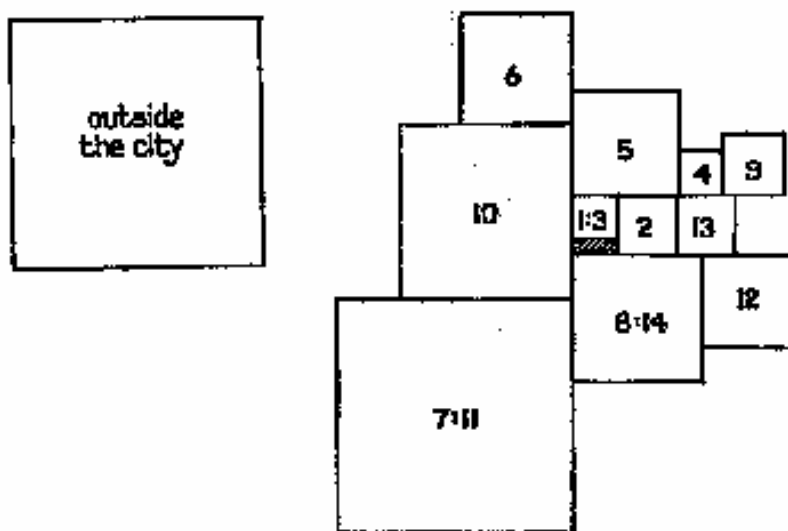
Ukazuje se, že divadla v České republice mají prozatím k vlastní škodě značný deficit v povědomí o složení, struktuře a charakteristice publika, které jejich produkce navštěvuje. A to i přesto, že výsledků výzkumů divadelního publika lze využít ve všech složkách divadla jako instituce. Mohou ovlivnit dramaturgickou i režijní práci, ale i práci managementu a marketingu divadla.

Diplomová práce *Úvod do problematiky sociologie divadla* ukazuje, že sociologie divadla, ač v českém prostředí opomíjená, má své legitimní místo mezi disciplínami, které se zabývají divadlem. Sociologie divadla sleduje zejména takové fenomény v divadle, pro které je nosná sociální vazba mezi jevištěm a hledištěm. V této práci jsem kladla důraz na dvě zásadní témata sociologie divadla, na divadelní komunikaci a divadelní publikum. Kapitola o sociologickém výzkumu v divadle pak prokázala, v čem konkrétně je sociologie divadla důležitá a jak může přispět ke komplexnějšímu pochopení divadla. Z uvedených modelových příkladů je pak zřejmé, jak lze provést sociologický výzkum v divadle.

PŘÍLOHA

Obrázek 3. Poštovní obvody v Sheffieldu

Obrázek 4. Poštovní obvody zobrazené v poměru k účasti na představení *Strýček Váňa*



Zdroj: Mann [1967: 83]

LITERATURA

- Adorno, T. W. 1964. „O fetišovém charakteru v hudbě a regresi sluchu“. *Divadlo* 15 (1): 16-22, (2): 12-18.
- Aristotelés 1996. *Poetika*. Praha: Svoboda.
- Bab, J. 1931. *Das Theater im Lichte der Soziologie*. Leipzig: C. L. Hirschfeld.
- Bogatyrev, P. G. 1940. *Lidové divadlo české a slovenské*. Praha: Borový, Národopisná společnost československá.
- Bor, J. 1940. *Účast diváka na jevištním umění*. Praha: Novina.
- Braun, K. 1993. *Druhá divadelní reforma?* Praha: Divadelní ústav.
- Braun, K. 2001. *Divadelní prostor*. Praha: AMU.
- Brockett, O. G. 1999. *Dějiny divadla*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny a Divadelní ústav.
- Burian, E. F. 1962. *Divadlo za našich dnů*. Praha: Československý spisovatel.
- Cigánek, J. 1972. *Úvod do sociologie umění*. Praha: Obelisk.
- Císař, J. 2005. „Příběh českého moderního divadla“. *Divadelní revue* 16 (2): 73-75.
- Duvignaud, J. 1965. *L'Acteur. Esquisse d'une sociologie du comédien*. Paris: Gallimard.
- Duvignaud, J. 1965a. *Sociologie du théâtre. Essai sur les ombres collectives*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Dvořák, J. 2004. *Kreativní management pro divadlo aneb O divadle jinak. Kapitoly k tématu realizace divadla*. Praha: Pražská scéna.

- Dvořák, J. 2005. *Malý slovník managementu divadla*. Praha: Pražská scéna.
- Encyklopedie osobností Evropy od starověku po současnost*. 1993. Praha: Nakladatelský dům OP.
- Frejka, J. 1945. *Železná doba divadla*. Praha: Melantrich.
- Giddens, A. 1999. *Sociologie*. Praha: Argo.
- Goffman, E. 1999. *Všichni hrajeme divadlo. Sebe prezentace v každodenním životě*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon.
- Hauser, A. 1975. *Filosofie dějin umění*. Praha: Odeon.
- Havel, V. 1966. *Protokoly*. Praha: Mladá fronta.
- Honzl, J. 1956. *K novému významu umění: divadelní úvahy a programy 1920-1952*. Praha: Orbis.
- Hořínek, Z. 1985. *Dráma, divadlo, divák*. Bratislava: Tatran.
- Chvatík, K. 1970. *Strukturalismus a avantgarda*. Praha: Československý spisovatel.
- Keller, J. 2002. *Úvod do sociologie*. Praha: SLON.
- Kindermann, H. 1971. *Die Funktion des Publikums im Theater*. Wien: Hermann Böhlau Nachf.
- Le Bon, G. 1994. *Psychologie davu*. Praha: KRA.
- Major, L. (ed.) 1993. *Myslení o divadle I*. Praha: Herrmann a synové.
- Mann, P. H. 1966. „Surveying a theatre audience: methodological problems“. *The British Journal of Sociology* 17 (4): 380-387.
- Mann, P. H. 1967. „Surveying a theatre audience: findings“. *The British Journal of Sociology* 18: 75-90.

- Martorella, R. 1982. *The Sociology of Opera*. New York: Praeger Publishers.
- Maydl, P. 1978. *Psychologie a sociologie divadla (nástin problematiky)*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství.
- Moussinac, L. 1965. *Divadlo od počiatku po naše dni*. Martin: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry.
- Mukařovský, J. 2000. *Studie I*. Brno: Host.
- Osolsobě, I. 1974. *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí. Teorie jedné komunikační formy*. Praha: Supraphon.
- Osolsobě, I. 1991. „Cours de théâtristique générale čili Kurz obecné teatristiky“. *Divadelní revue* 2 (1): 29-43.
- Pavis, P. 2003. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav.
- Pavlovský, P. 1998. „Divadelnost, teatralita a teatrálnost“. *Divadelní revue* 9 (3): 69-70.
- Petrusek, M. 1990. *Sociologie a literatura*. Praha: Československý spisovatel.
- Petříček, M. (ed.) 1993. *Myšlení o divadle II*. Praha: Herrmann a synové.
- Petříček, M. 2001. „Divadlo pohledů, drama viditelnosti“. *Svět a divadlo* 12 (3): 4-6.
- Schechner, R. 2003. *Performance Studies. An introduction*. London and New York: Routledge.
- Sławińska, I. 2002. *Divadlo v současném myšlení*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon.
- Srba, B. 1981. *Emil František Burian a jeho program poetického divadla*. Praha: Divadelní ústav.

- Sviták, I. 1967. *Sociologie filmu. Filmologický slovník I*. Praha: Filmový ústav.
- Šubrt, J. 2001. „Dramaturgický přístup Ervinga Goffmana“. Pp. 71-80 in *Postavy a problémy soudobé teoretické sociologie. Sociologické teorie druhé poloviny 20. století*. Praha: ISV.
- Tairov, A. 2005. *Odpoutané divadlo*. Praha: AMU.
- Václavek, B. 1930. *Poesie v rozpacích: studie k sociologii umění a kultury*. Praha: Fromek.
- Velký sociologický slovník*. 1996. Praha: Karolinum.
- Veltruský, J. 1994. *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav.
- Základní pojmy divadla. Teatrológický slovník*. 2004. Praha: Libri & Národní divadlo.
- Zich, O. 1931. *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*. Praha: Melantrich.