

Publikum

Publikum je najmä v rámci divadelnej kultúry nevyhnutnou a zásadnou podmienkou vôbec existencie divadelného diela. Divadlo predovšetkým vyrastá z jedinečnej interakcie medzi aktérmi, účinkujúcimi a divákmi v hľadisku. Z tejto osobitej komunikácie vzniká divadelné dielo ako artefakt. Problematikou publika sa predovšetkým zaoberá oblasť sociológie divadla (tento sociologický prístup sa najčastejšie obmedzuje na výskum zloženia a sociálno-kultúrneho pôvodu obecnstva, jeho vkusu a reakcií) divadelnej semiológie, príp. estetiky percepcie. Divadelný teoretik Peter Karvaš v tejto súvislosti tvrdil, že „existencia divadelného obecnstva je daná predovšetkým prítomnosťou istého kolektívu účastníkov na predstavení. Jednou z najvýraznejších vlastností je jeho kvantita. Na jednej strane je od kvantity obecnstva závislý spoločenský účinok divadelného diela, na druhej kvantita obecnstva je najspôhlivejšou mierou preň. Čím viac je obecnstva, tým väčšia je možnosť prenikania impulzov zo sféry divadla do vývinového radu spoločnosti a obecnstvo je najčastejšie tým početnejšie, čím bohatšie je divadelné dielo ma takéto podnety a čím sú tieto podnety výraznejšie.“ Potrebne je tiež zdôrazniť, že v súčasnej divadelnej kultúre nadobúda publikum špeciálne postavenie. Do popredia sa opätovne dostáva v súčasnosti čím ďalej tým viac potreba redefinovania tzv. nového divadla napríklad v konkrétnych prípadoch viacerých inovatívnych trendov/ postupov súčasného divadla. Už francúzsky filozof a teoretik umenia Jacques Rancière konštatoval, že: „... divadlo je miestom, kde konanie uskutočňujú telá v pohybe pred živými telami schopnými mobilizácie. Sediace telá už možno rezignovali na svoju silu. No táto sila sa vracia, znovu sa aktivuje v performancii tých prvých tiel, v inteligencii, ktorá túto performanciu utvára, v energii, ktorú produkuje. Na tejto aktívnej sile treba postaviť divadlo, či skôr divadlo prinavrátené svojej pôvodnej cnosti, skutočnej podstate, pretože predstavenia požíčavajúce si toto meno často ponúkajú iba jej degenerovanú verziu. Potrebujeme divadlo bez divákov, divadlo, kde prítomných neopantajú obrazy, ale kde budú aktívnymi účastníkmi, a nie pasívnymi voyeurmi.“ (Rancière, 2015, s. 9)

Jednoznačne vplyvom nových spoločenských, estetických funkcií súčasného slovenského divadla sa kategoricky prehodnocuje dominantná pozícia publika a saturujú sa jeho nové požiadavky. Publikum sa napríklad stáva aktívne, angažované, t. j. rozhodne nie koherentnou, anonymnou masou. Už tradične sa od divadelného publika očakáva pasívne, recepčné prijímanie divadelného diela z hľadiska celkového komunikačného procesu, počas ktorého dochádza k neraz náročnému percipovaniu celostnosti divadelného vnemu. P. Karvaš v tomto zmysle správne poznamenal: „1. že divadelné obecnstvo, identifikovateľné na určitom na určitom predstavení, dané svojou spoločnou prítomnosťou a prejavujúce sa aktívnou účasťou na divadelnom diele, môže byť sociálne homogénne alebo heterogénne, resp. môže smerovať k homogénnosti alebo k heterogénnosti; 2. že „obecnstvom“ v širšom zmysle slova môže byť isté spoločenstvo z veľmi početných pohnútok, a to nielen z príčin, prameniáciach v divadle (istá divadelná budova, istý typ divadla, istý dramatický druh, istý javiskový sloh, istá tematická oblasť, istý tvorca, obľúbenec), ale aj z príčin celkom mimodivadelných a mimoumeleckých (napr. isté ceny vstupeniek, isté zemepisné či topografické polozenie divadla a dopravné spojenie k nemu, nútená návšteva divadla v rámci školy, podniku, akcie atď.).“ (Karvaš, 1994, s. 18)

Publikum jednoducho nadobúda rôzny status prostredníctvom rozmanitej javiskovo-hľadiskovej konfigurácie v rámci divadelného priestoru. I v koncepcii napr. chudobného divadla

zo šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov 20. storočia sa z kolektívu divákov stávali tzv. svedkovia divadelnej udalosti. Aj v súčasných inovatívnych trendoch nezávislého divadelného umenia sa čoraz viac realizuje návrat k rituálnym koreňom samej podstaty divadla, kde sa hranice medzi účinkujúcimi a publikom celkovo stierajú. Jedným z takýchto frekventovaných tendencií je i tzv. imerzné divadlo, v ktorom je dokonca vytvorená určitá tekutá hranica, resp. voľný prienik publika a účinkujúcich vo vzájomnom obtekaní, interaktívnom angažovaní, aktívnom participovaní (imerzné divadlo je laicky povedané divadlo, ktoré človeka obklopuje, divadlo bez rampy medzi hľadiskom a javiskom, alternatívna realita, v ktorej divák pristupuje na herné princípy a pravidlá a sám si určuje svoju dramaturgiu vnímania pohybom po priestore a pod.). Podobné narábanie s publikom smeruje k jeho čoraz evidentnejšej performatívnosti a zbúraní dištancie v klasickom recepčnom konfrontovaní najmä prostredníctvom antiilúzie v niektorých aplikovaných divadelných postupoch. Ako dodáva nemecký teatroológ Hans Thies-Lehmann: „...v záujme oddelenia hracieho a diváckeho priestoru odkladá divadlo jednu hračku za druhou, údajne nevyhnutnú, ba základnú, najmä dej – roly a drámu – v prospech poväčšine improvizovaných akcií zameraných na špecifickú skúsenosť prítomnosti, v ideálnom prípade na rovnocennú spoluprácu hercov a divákov. Charakter „situácie“ v opísanom zmysle sa tu vytvára nasledujúcimi spôsobmi: po prvé, keď divák vojde do divadelného priestoru, nemá inú možnosť ako stať sa pre ostatných návštevníkov „spoluhrajúcou“ súčasťou divadla. Každý jednotlivec sa stáva jediným divákom, pre ktorého sú herci a ostatné publikum „jeho“ divadlom. Po druhé, dochádza k zostrenému vnímaniu vlastnej prítomnosti: aké zvuky vydávame, v akej konštelácii sa nachádzame k iným prítomným atď. Po tretie, telesná blízkosť k hercom prináša bezprostredný kontakt (pohľady, výmenu pohľadov, prípade letmé dotyky) a týmto kontaktom zakúšame osobitú „nedefinovanú“ sféru – ani celkom verejnú, ani celkom súkromnú. (...) Tým, že sa divadlo chápe ako „situácia“, dochádza k rozplynutiu a zároveň vystupňovaniu divadelnosti. Tento koncept nadväzuje na pokusy zo šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov 20. storočia, keď sa úlohy divákov a aktérov vzájomne prelínali, a nenápadne radikalizuje zodpovednosť diváka za divadelný proces, ktorý spoluvytvára, ale svojím správaním ho môže aj narúšať, ba dokonca zničiť.“ (Lehmann, 2007, s. 142)

V niektorých režijných prístupoch sa takýmto priestorovým rozvrhnutím určuje vytýčená funkcia publika, ktoré svojím spôsobom participuje na divadelnom diele (môže dokonca nabrať v niektorých prípadoch i funkciu kolektívne anonymnej postavy ako napríklad v inscenácii Strindbergovej *Hry snov* (Divadlo Andreja Bagara v Nitre, 2000, réžia: Gintaras Varnas) predstavovalo stojace publikum v introdukcii tejto inscenácie svojím situovaním na plochu javiska symboliku / znak nešťastného, plačlivého ľudského plemena ako žiaľneho, slzavého údolia v Strindbergovom poňatí i režijnom uchopení. Podľa P. Pavis: „... v divadle by divák (teoreticky) mohol preniknúť na javisko, pohádať sa tam, zatlieskať či zapískať. V skutočnosti tieto participačné rituály zvnútorňuje bez toho, že by rušil obrad, ktorý umelci namáhavo zinscenovali.“ (Pavis, 2004, s. 124).

Literatúra a zdroje

INŠTITORISOVÁ, D.: *August Strindberg. Interpretáčn  sondy do slovenského divadla*. Nitra:  stav literárnej a umeleckej komunikácie FF UKF, 2012, s. 183 s. ISBN 978-80-8094-923-5.

- KARVAŠ, P.: *Úvod do základných problémov divadla*. Bratislava: Tália press, 1994, 177 s. ISBN 80-85718-18-9.
- KUBÁK, I. K.: *Imerzivní divadlo a médiá*. Praha : Pražská scéna, 2015, 181 s. ISBN 978-80-86102-94-8.
- LEHMANN, H.-T.: *Postdramatické divadlo*. Bratislava : Divadelný ústav, 2007, 364 s. ISBN 978-80-88987-81-9.
- PAVIS, P.: *Divadelný slovník*. Preklad Soňa Šimková, Elena Flašková. Bratislava : Divadelný ústav, 2004, 542 s. ISBN 80-88987-24-5.
- RANCIÉRE, J.: *Emancipovaný divák*. Preklad Mária Ferenčuhová. Bratislava : Divadelný ústav, 2015, 127 s. ISBN 978-80-89369-89-8.

*Doc. Mgr. Miroslav Ballay, PhD.
Katedra kulturológie FF UKF v Nitre*