

Divadelnost/teatralita a inscenace

- 22) Lehmann, H.-T.: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a. M. 1999, s. 466n.
- 23) Eichhorn, H.: *Konrad Ernst Ackermann. Ein deutscher Theatermann*. München 1964, s. 44n.
- 24) Tertullianův odmítavý postoj vůči klamání Peisistratovu, vůči vystavení tragédií a flyackým fraškám byl založen na představě posledního soudu jako největšího divadla všech dob, v němž budou tyrani, tragédií a mimové společně rozdraceni před tváří křesťanů, chránících svou identitu. Srov. Tertullianus, Q. S.: *O hrách. De spectaculis*. Praha 2004, s. 197n.
- 25) Hérodotos: *Dějiny*. Praha 1972, s. 41-42.
- 26) Kotte, A.: *Dreissig Thesen zur Spezifik theatralen Handelns in Theaterwissenschaft*. Bern 1994, s. 98-99.
- 27) Joachim Fiebach používá ve svém příspěvku *Ausstellen des tätigen Darstellerkörpers als Keimzelle von Theater oder Warum Theater kein Medium ist* pojem "prezentace /vystavování/ činného bytí". In: Lesker, M. (ed.): c. d., s. 493-499, cit. s. 496. Takové chápání a stejně tak Brechtovo "jednání za účelem přihlížení" jsou s konceptem zvýrazňování kompatibilní. Rozdíl od Brechta, jenž jako mnoho novějších teorií vyšel z divadla a navrhl popsat "další druhy každodenního divadla" a také již měl částečně "vypracováno teatralizování politiky fašismem", spočívá v tom, že "zvýrazňování tělesných pohybů" ponechává vše nenápadně stranou svého zájmu, tedy to, co jako lež a pokrytectví "provádějí individua bez publika", např. "tajné 'hraní určité role'". To zůstává mimo koncept zvýrazňování a je vyhrazeno psychologii. Brecht, B.: *Arbeitsjournal 1938-1955*. Berlin - Weimar 1977, s. 131n.
- 28) V situaci "křižovatka s chodci, auty a policistou" je policista bezpochyby přímou, místně, atributivně a eventuálně i auditivně zvýrazňován svými tělesnými pohyby, ať už s pódiumem, nebo bez něj. Chodci si všimnou zvýraznění, situaci však jistě za divadlo neoznačí.
- 29) Rudolf Münz navrhl koncem osmdesátých let označovat funkční souvislosti mezi společenským fenoménem "divadla", divadla, "divadla" a ne-divadla v určitém časovém rozpětí jako teatralitu. Srov. Münz, R.: *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*. Berlin 1998.
- 30) Tertullian, Q. S.: c. d., s. 179.
- 31) Hulfeld, S.: *Zähmung der Masken, Wahrung der Gesichter. Theater und Theatralität in Solothurn 1700-1798*. Zürich 2000.
- 32) Viz např. Rapp, U.: *Handeln und Zuschauen*. Darmstadt - Neuwied 1973. Autor zde zkoumá pouze přibuznost mezi divadlem a běžným životem.
- 33) Brauneck, M.: *Die Welt als Bühne*, I. Stuttgart 1993; Faulstich, W.: c. d.
- 34) Bühler, T.: *Luzerner Harlekin-Pantomimen. Beschreibung und Bewertung einer Theaterform zwischen 1740-1840*. Institut für Musikwissenschaft, Bern 2002 (disertace).

I. Teatralita - stěžejní výzkumný program DFG¹

V květnu 1995 rozhodla DFG o zřízení výzkumného programu "Teatralita. Divadlo jako kulturní model ve vědách o kultuře". Práce na programu byla zahájena v létě 1996. Zúčastněné projekty se ve svém bádání zaměřují na rostoucí význam divadelních procesů v evropské kultuře, které byly v teatrologii dlouhou dobu opomíjeny či marginalizovány.

Společným východiskem je shoda o tom, že kultura mimo Evropu a severní Ameriku rozumí sobě samé nejen v textech a památkách, nýbrž také - zčásti dokonce prvořadým způsobem - prostřednictvím divadelních procesů. Kultura předkládá a vykládá své sebeporozumění svým členům prostřednictvím rituálů, obřadů, svátků, her, turnajů, přednesem písní apod. Naproti tomu v evropské kultuře podle mínění, jež dodnes vládne ve vědách o kultuře, plní tuto funkci texty a památky, které jsou pak hlavním předmětem jejich bádání.

Tímto přesvědčením o zvláštním charakteru evropské kultury ořízl nový vývoj jak v kultuře samé, tak i ve vědách o kultuře. Kultura naší současnosti se stále více nevytváří a neformuluje pouze v dílech, nýbrž prostřednictvím divadelních procesů inscenování a předvádění, jež se často stávají kulturními událostmi teprve v médiích. Detailní kulturologické studie posledních let, zaměřené na svátky, politické ceremonie, trestní a pohřební rituály, hry, recitace balad a vyprávění příběhů, koncerty aj. v dějinách evropské kultury navíc prokázaly, že v jednotlivých případech plnily podobně důležitou funkci, jakou má podle etnologů orální kultura.

Proto je na místě otázka, zda se evropská kultura v tomto ohledu skutečně tak zásadním způsobem liší od jiných kultur. Výzkumný program "Teatralita" má tuto otázku vyjasnit tím, že zkoumá funkci a význam divadelních procesů od středověku až do současné doby. Z komparativních důvodů se však analyzují i divadelní procesy v mimoevropských kulturách, případně v evropské antice.

Protože vědy o kultuře až dotud preferovaly texty a památky, mohl se možný význam divadelních procesů v rámci evropských kulturních dějin vynořit v zorném poli jen zřídka. Proto je třeba usilovat o to, aby se ve vědách o kultuře začalo přesouvat jejich těžiště. To by za prvé mělo znamenat změnu předmětu - od památek a textů k divadelním procesům - a za druhé změnu badatelských strategií. Neboť zkoumání divadelních procesů prolomuje hranice jednotlivých kulturních oborů, jež jsou ve své většině definovány příslušnými specifickými druhy textů a památek. V rámci hlavního výzkumného programu by se tedy současně měla hledat a rozvíjet mezioborová či transdisciplinární spolupráce. Společným kulturním modelem, k němuž se mají při svém bádání vztahovat zúčastnění zástupci oborů, jako je filozofie, religionistika, psychologie, egyptologie, sinologie, teatrologie, muzikologie, architektura, literární věda, etnologie, sociologie, publicistika, ekonomie a politologie, se má stát divadlo. Protože se očekává, že tento způsob mezioborové spolupráce otevře nové perspektivy příštímu kulturologickému bádání, chápeme rámcový program jako kulturologický "pilotní projekt", jenž má modelový charakter.

Při zkoumání uvedené otázky, jakou úlohu hrají divadelní procesy v ustavování a formulaci naší evropské kultury, jsou směrodatné čtyři aspekty teatrality, jejichž zásadní význam byl zjištěn příslušným bádáním:² (1) performance, (2) inscenace, (3) tělesnost, (4) vnímání. [...]

II. K dějinám pojmu "inscenace"

Pojem inscenace se dnes těší značné konjunktuře. V posledních pěti až deseti letech zaplavuje německý knižní trh spousta publikací, v jejichž názvu je slovo "inscenace" či "inscenovat": *Inscenace každodenního světa* (1977), *Inscenované společenství* (1985), *Inscenované události* (1988), *Inscenace světa* (1989), *Inscenace ega* (1990), *Inscenace Krále slunce*

(1992), *Inscenace zdání* (1992), *Inscenace dějin* (1996), *Inscenace těla* (1996), *Společnost inscenací* (1998). Sem je třeba zařadit i XXIV. kongres německých historiků výtvarného umění, který se uskutečnil v březnu roku 1997 k tématu "Inscenace uměleckého díla". Ale celý seznam by se ještě dal značně rozšířit.³

Pro studie, v jejichž názvu se dnes vyskytuje pojem "inscenace/inscenování", je charakteristické, že pocházejí z nejrozličnějších vědních oblastí, avšak v mnoha případech je nelze přiřadit k nějakému jasně vymezenému oboru, resp. disciplíně. Zdá se, že v dnešní době má pojem inscenace fungovat způsobem, jímž se v 17. století pracovalo s pojmem divadla.

Nelze přehlédnout, že pojem inscenace je termín, který patří k sémantickému poli pojmu divadla. To je tvořeno pojmy, jako je představení, inscenace, herec/představitel, tělesnost, tělo, obraz těla, úloha, maska, hra, podívaná, jeviště, scéna, divák/pozorovatel, vnímání. Zatímco většina těchto pojmů se již v 17. století používala k diferenciaci či bližšímu určení pojmu divadla, jde naopak v případě pojmu inscenace, resp. inscenování o pojem relativně mladý, který byl do němčiny zaveden teprve na začátku 19. století. Ve svém článku *In die Szene setzen* (1837) August Lewald podává následující vysvětlení:

"V novější době byl výraz 'uvést na scénu' zaveden ve všech německých divadlech; poprvé jsem ho slyšel na podzim osmnáctého roku ve Vídni a ani jsem pořádně nevěděl, co si s ním počít. Pan Carl Blum, jehož jsem potkal na ulici, mi řekl, že chce zůstat ve Vídni tak dlouho, dokud neuvede na scénu svůj nejnovější balet *Aline*. Zní to vznešeněji než obyčejné: dávat, předvést a výraz sám jsme zjevně převzali od Francouzů. Ti však také říkají 'la mise en scène', což u nás ještě obvyklé není."⁴ Když svůj článek připravoval k tisku, doplnil jej na tomto místě poznámkou pod čarou: "V poslední době je oblíbené slovo 'inscenování'." Dále se pak Lewald snaží tento pojem blíže vymežit: "Uvést na scénu znamená plně předvést dané dramatické dílo tak, aby se vnějšími prostředky doplnil záměr umělcův a posílil dramatický účinek."⁵

Jak již Lewald naznačuje, je pojem "uvést na scénu"/"inscenování" ve významech, které uvádí, převzat z francouzštiny. Zde již od roku 1660 zdomácněl obrat "mettre quelqu'un, quelque chose sur la scène" - jakkoli s jinou sémantikou: znamenal totiž jak "učinit něco či někoho předmětem divadla", tak "vykázat něčemu či někomu místo v literárním či jiném

uměleckém díle, například na obraze". Ke konci 18. století byl nahrazen výrazem "mettre en scène". Nejstarší doklad pochází z Diderotova *Salonu* z roku 1765, kde se týká malířství. Zdá se, že tento úzus ještě odkazuje ke starému významu slova "divadlo", který nadále platí i pro slovo "scéna": jeviště, resp. místo, na němž se odehrává to, co je hodno ukazování.

Pojem "mise en scène" je doložen po roce 1800, ale četněji se vyskytuje až po roce 1835. Používá se ve významu "dispositions prises pour mettre une pièce en état d'être représentée"⁶ (schopnosti nezbytné k tomu, aby bylo určitou hru možno předvést), resp. ve smyslu "transformation d'un texte dramatique en spectacle"⁷ (proměny /divadelního textu/ v podívanou). Odpovídajícím způsobem se pak ve stejné době proměnil i význam výrazu "mettre en scène".

Pojem "mettre en scène" / "inscenování", který se ve dvacátých a třicátých letech vytvořil ve francouzštině a byl převzat i do němčiny, vznikl v době, kdy se již na divadle začaly projevat zásadní změny: režisér se z aranžéra stává umělcem, dokonce vlastním tvůrcem předváděného uměleckého díla. V době, kdy vedl Dvorní divadlo ve Výmaru si Goethe již v mnoha ohledech uvědomoval tuto novou funkci režiséra, neboť řídil čtené zkoušky, detailně s malířem probíral dekorace, dbal o rovnováhu barev dekorací a kostýmů, určoval chůzi i pozice herců, zkoušel s nimi deklamaci, gestiku a pohyb, staral se o hudbu i zvukovou stránku. Právě to jsou činnosti, které jak Lewald v citovaném článku, tak i *Allgemeine Theaterlexikon* z roku 1864 pod heslem "Inscenieren" uvádějí jako úkoly režiséra. Avšak výmarské Dvorní divadlo bylo v tomto ohledu spíše výjimkou než pravidlem. Teprve ve čtyřicátých letech se obecně začalo pokládat za úkol režiséra "organizování osob i materiálu k celkovému představení dramatického díla"⁸, jak to popisuje zmiňované heslo. V té době také zdomácněla praxe uvádět jméno režiséra na divadelním plakátu.

Avšak ve čtyřicátých letech ještě ani zdaleka nepanovala shoda v otázce, zda se má inscenování chápat jako umělecká činnost. Tak Lewald zdůrazňuje - podobně jako autor slovníkového hesla v *Allgemeine Theaterlexikon* -, že jejím předpokladem je široká paleta znalostí a schopností.

"Záležitost mise en scène - [...] vyžaduje [...] zejména nejen nezbytné pochopení podstaty uměleckého díla a co možná nejúplnější znalost hereckého umění, nýbrž nutná je i obeznamenost s uměním obsluhy divadelního stroje [...],

a dále je na místě předpokládat i citlivé oko pro malebnost, aby se v uspořádání dekorací [...] nekřížily a nelámaly linie a aby se světlo a stín tak prolínaly, aby nerušily žádnou iluzi, [...]. A stejně tak nesmí tento vypěstovaný cit pro malebnost chybět ani při uspořádání kostýmů. Aby se bylo možné vyhnout anachronismům, musí zde být vědecká znalost kostýmů vůbec jakož i rozmanitých stavebních stylů."⁹

I když Lewald popisuje inscenování jako nesmírně komplikovanou práci, jejíž význam pro jeviště je zcela neocenitelný, přesto ji nikde necharakterizuje jako uměleckou činnost. Franz von Aktás, který ve svém pojednání *Kunst der Scenik* z roku 1841 rozlišuje z estetického a ekonomického hlediska ve scénickém umění "uspořádání výzdoby" a "uspořádání živých věcí", řadí sice inscenování mezi výtvarná umění, protože jeho cílem je "předvádění estetických idejí prostřednictvím obrazů", avšak výslovně mu upírá ráz "tvorby ve vlastním smyslu".¹⁰

Dokud byl umělecký charakter divadelního představení podmíněn a garantován uměleckým charakterem dramatu jako literárního díla, nepovažovalo se inscenování za uměleckou činnost v pravém slova smyslu. To se změnilo teprve tehdy, když historická avantgardní hnutí prohlásila divadlo za svébytnou uměleckou formu nezávislou na literatuře a představení za autonomní umělecké dílo. Edward Gordon Craig proto ve svém spisu *Die Kunst des Theaters* (1905) píše: [...] "Umění divadla nezáleží toliko v umění herce, ani dramatika, ani v umění režiséra nebo tanečníka, nýbrž v tom, co mají všechny tyto složky společného: v pohybu, jenž je duchem herectví, v slovech, vytvářejících tělo dramatu, v liniích a barvách, určujících výpravu, a v rytmu, jenž je podstatou tance."¹¹

Představení vzniká výběrem a kombinací těchto nejmenších konstitutivních prvků. Obojí - výběr a kombinace - je dílem režiséra, který "jako umělec" "rozhoduje o použití pohybů, slov, linií, barev a rytmu"¹². Tím, jak vysvětluje Lothar Schreyer ve spise *Das Bühnenkunstwerk* (1916), se vyžaduje "jevištní umělecké dílo jako samostatné umělecké dílo" a "jevištní umění jako samostatné umění"¹³. Činnost režiséra, inscenování, se tedy stala činností tvůrčí.

Protože je představení, výsledek a produkt inscenování, myšleno jako autonomní umělecké dílo, je nezbytné nově vymezit i úkol inscenace. Zatímco v 19. století měla "plně předvést dané dramatické dílo", "aby se [...] doplnil záměr uměl-

cův a posílil dramatický účinek", definuje ji Craig tím, že má vyjevovat "cośi neviditelného".¹⁴

III. "Inscenace" jako estetická a antropologická kategorie

Nová definice pojmu inscenace jde ruku v ruce s novou definicí pojmu divadla. Aby bylo možné přesněji určit dosah a funkci takto nově definovaného pojmu inscenace, je tedy rozumné přesněji vymezit vzájemný vztah obou těchto pojmů. To je o to nezbytnější, neboť v mnoha vědách o kultuře - a především v dějinách umění - se pojem inscenace používá ne-li jako pozitivní, tedy přinejmenším jako hodnotově neutrální pojem, zatímco odkaz k divadlu často implikuje vyslovené negativní hodnocení.

Tak Michael Fried ve svých textech od konce šedesátých let až dodnes používá pojmy "theatre", "theatrical" a "theatricality" jako negativně chápané členy opozitních dvojic, proti nimž vystupují jako pozitivní pojmy termíny "genuine objecthood", "absorption", "authenticity". Když se v šedesátých letech Fried zabýval recepcí druhé generace americké avantgardy, soustředil se na základní fenomenální vlastnosti děl. V této souvislosti požadoval "genuine objecthood" a "to defeat theatre".¹⁵ Teatrálnost zde znamená krizi v definici uměleckého objektu.

V knize *Absorption and Theatricality* o francouzském malířství 18. století aplikuje Fried pojem teatrálnosti na postavy, jež malby znázorňují. Pózy těchto barevně silně zdůrazňovaných postav, jež si uvědomují, že je malíř portrétuje, hodnotí jako "theatrical" a negativně je odlišuje od postav, které vykazují silně "absorbované chování", jak je tomu při hře či při práci, kdy si neuvědomují malíře, který přihlíží jejich konání.¹⁶ V knize *Courbet's Realism* užívá Fried pojmů "theatrical" a "theatricality" opět s podobně negativně konotovaným významem.¹⁷

Původ tohoto způsobu používání pojmu divadlo lze do jisté míry hledat v určité fázi dějin pojmů "theatrical" a "theatricality".¹⁸ Nejstarší doklad pro tyto výrazy se objevuje již v 18. století. Ve svých *Characteristics of men, manners, opinions* z roku 1711 píše Earl of Shaftesbury: "The good painter must [...] take care that his action be not theatrical, or at second hand, but original and drawn from nature herself."¹⁹ Již tento raný úzus pojmu, který se výslovně vztahuje k malířství, ustavuje protiklad mezi "theatrical" a "nature", a zakládá tak platnost protikladu "divadelnost - autentičnost".

V různých jiných evropských jazycích byl pojem "divadelnost/teatralita" zaveden teprve na počátku našeho století, a to ve dvou hlavních variantách: první varianta se týká jasných kritérií, v souladu s nimiž je možné vymezit divadlo jako zvláštní uměleckou formu. V tomto případě "divadelnost" označuje soubor všech materiálů, resp. znakových systémů, jichž se užívá při provedení a které zakládají jeho svébytnost jako divadelního představení; označuje tedy specifickou organizaci tělesných pohybů, hlasů, zvuků, tónů, světla, barvy, rytmu atd., s níž pracuje určitá inscenace. V této variantě na sebe pojmy divadelnost a inscenace bezprostředně odkazují. Inscenace je to, čím se vyjevuje divadelnost.

Druhá varianta definuje divadelnost mimo rámec a okruh divadla jako autonomního umění či sociální instituce. V tomto případě "teatralita" se zde chápe jako "všeobecně závazný zákon umělecké proměny světa, jak jej vnímáme"²⁰; je definována jako "před-estetický instinkt" člověka, který je jakožto kulturotvorný a kulturní dějiny pohánějící princip základem a podmínkou možnosti nejen umění, nýbrž i náboženství, práva, mravů a politiky.²¹

Zatímco první varianta pojmu ukazuje ke svébytnosti divadla jako samostatné umělecké formy, druhá míní všeobecný kulturotvorný princip. První vymezuje pojem jako v užším smyslu estetický - totiž vztahující se výlučně k umělecké formě divadla -, druhý jej chápe jako antropologickou kategorii. Novější teorie divadelnosti, resp. teatrality představují buď modifikace či rozvíjení první varianty, anebo se snaží konkretizovat a zpřesnit jednotlivé aspekty Jevrejnovova pojetí. V dalším se omezím jen na teorie druhého druhu.

Tak například Elisabeth Burnsová chápe teatralitu jako to, co je definováno specifickou perspektivou pohledu a definuje ji tedy jako *modus vnímání*. Podle této teorie závisí na konkrétní perspektivě, zda se určitá situace pokládá za projev teatrality, či nikoli.²² Teatralita je zde kategorií recepční estetiky. Joachim Fiebach vymezil teatralitu jako pokaždé specifický, historicky a kulturně podmíněný *způsob používání těla* v komunikačních procesech, takže tohoto pojmu užívá jako kategorie v rámci teorie jednání neboli jako kategorie materiální estetiky, resp. estetiky reprezentace.²³

Ve své knize *Semiotik des Theaters*²⁴ jsem divadelnost definovala z hlediska producenta a recipienta jako *modus užívání znaků*, který lidské tělo a objekty v jeho prostředí mění podle principů mobility a polyfunkčnosti v divadelní znaky. Určila jsem tedy divadelnost jako sémiotickou kategorii.

Ve všech těchto případech se divadelnost/teatralita definuje odkazem k obecně kulturněhistorickým faktorům, jako je vnímání, používání těla a tvorba významů. Znamená to, že pojmová určení prostřednictvím těchto faktorů ustavují vztah mezi divadlem a divadelními procesy mimo oblast divadla. V době zcela nedávné předložil Helmar Schramm teorii teatrality, která vychází z těchto faktorů, avšak chce je zasadit do nové souvislosti. Vychází přitom z toho, že divadlo funguje přímo modelovým způsobem jako ambivalentní souhra vnímání, pohybu a řeči, tedy teatralitu definuje tím, jak se specifickým způsobem propojují tři zásadní faktory kulturní energie: aisthesis, kinesis, semiosis.²⁵

Z těchto čtyř teorií je možné odvodit čtyři aspekty, které konkretizují Jevrejnovův pojem teatrality způsobem, který přesahuje divadlo a týká se obecně kultury vůbec. Lze v něm rozlišit čtyři aspekty:

1. Aspekt *performance*, která se chápe jako proces předvádění prostřednictvím těla a hlasu před tělesně přítomnými diváky a která zahrnuje ambivalentní souhru všech zúčastněných faktorů;
2. aspekt *inscenace*, který je třeba popsat jako specifický *modus užívání znaků* v produkci;
3. aspekt *tělesnosti*, který vyplývá z faktoru předvádění, resp. materiálu, a
4. aspekt *vnímání*, který se vztahuje k divákovi, k jeho funkci a perspektivě pozorovatele.

Tyto čtyři aspekty určují jako celek i ve svých měnících se konstelacích pojem teatrality.

Vztah mezi pojmy inscenace a teatralita lze tedy popsat tak, že "inscenací" se míní ten aspekt teatrality, jenž poukazuje k tvůrčímu vytváření. To znamená, že do pojmu inscenace přecházejí ony významové momenty, které u Jevrejnova vytvářejí či konstituují pojem teatrality.

Pojem inscenace se dnes v mnoha oblastech kultury stal centrálním pojmem. Lze to mj. vysvětlit i tím, že se vztahuje k oběma variantám pojmu divadelnosti, resp. teatrality, tj. je koncipován jako estetická i jako antropologická kategorie. Jakožto estetický pojem má "inscenace" zahrnout "estetickou práci" (Gernot Böhme) v celé její šíři, tedy vedle umělecké produkce v užším smyslu rovněž v oblasti urbanistiky i plánování krajiny, design, módu, kosmetiku, reklamu atd. V tomto smyslu pak pojem označuje kulturní techniky a praktiky

ukazování. Inscenace se tedy chápe jako estetický, resp. estetizující proces a její výsledek jako estetická resp. estetizovaná skutečnost - např. v politice, hospodářství, chování i přírodě.

Jako estetická kategorie se inscenace bezprostředně vztahuje k dalšímu aspektu teatrality: k aspektu vnímání. Zatímco v případě divadelních inscenací platí, že mohou působit jen tehdy, pokud jsou současně vnímány i jako inscenace, pro jiné druhy inscenací tato podmínka neplatí. Jestliže nějaký turista vnímá anglickou zahradu jako "přirozenou" anebo jestliže partner vnímá pečlivě inscenované chování jako "přirozené", vnímají sice krajinu a chování v souladu s určitou strategií inscenování, avšak nikoli jako inscenaci. To znamená, že inscenace zde může působit právě proto, že není jako taková vnímána. Vedle toho však v sociálním životě existuje mnoho situací, v nichž se inscenace nějakého prostředí, jevu či chování jako taková vnímá a je i předmětem obdivu, aniž by tím ztratila na své působnosti; častokrát může zapůsobit právě proto.

Jestliže určujeme inscenaci jako proces, který prostřednictvím specifického výběru, organizace a strukturace materiálu/osob ukazuje něco, co "se ze své povahy samo předmětným stát nemůže"²⁶, je hned patrné, že a jakým způsobem jsou v inscenaci ve vztahu k sobě navzájem rozměr estetický i antropologický. Tato definice totiž implikuje, že inscenaci "musí cosi předcházet, co se skrze ni vyjevuje. To, co předchází, však nikdy nemůže plně přejít do inscenace, protože pak by samo bylo opět tím, co ji předchází. Jinak by se dalo rovněž říci, že každá inscenace žije z toho, čím není. Neboť vše, co se v ní zhmotňuje, slouží něčemu nepřítomnému, jež je sice přítomným zpřítomněno, avšak samo se v přítomnosti ocitnout nesmí. Inscenace je tedy povýtce formou zdvojení, a to v neposlední řadě i proto, že si je plně vědoma nezrušitelnosti tohoto zdvojení."²⁷

Chápeme-li s Plessnerem *conditio humana* jako závislost člověka na sobě samém, jako jeho excentricnost, lze pak tvrdit, že s touto *conditio humana* je zároveň dána možnost i nutnost inscenování: člověk vystupuje sám před sebe - anebo před někoho jiného -, aby načrtl a ukázal obraz sebe jako někoho jiného, který vnímá očima jiného, resp. který se zrcadlí v očích někoho jiného. Proto Iser vymezuje inscenaci jako "instituci

lidského výkladu sebe sama"²⁸, resp. jako "ustavičnou snahu člověka představovat sebe sama"²⁹: "V inscenaci se osamostatňuje vlastní jinakost člověka [...]. Člověk se může setkat se sebou jen jakožto inscenovaný; inscenace se tak stává kontrastní figurou vůči všem transcendentálním urcům člověka."³⁰

IV. Dosah a funkce pojmu inscenace

Jako estetická a současně i antropologická kategorie označuje pojem inscenace tvůrčí procesy, v nichž je cosi rozvrženo a ukázáno - procesy, které specifickým způsobem propojují imaginární, fiktivní a reálné (empirické). Protože takové procesy se odehrávají v různých oblastech kultury - v umění, náboženství, vědě, politice, ekonomii, sociální interakci atd. -, funguje pojem inscenace jako výrazný průsečík v mezioborovém diskurzu; jak to již prokázal Helmar Schramm v případě pojmu divadla.³¹

Třebaže je pojem inscenace co do svého dosahu omezenější než pojem "teatrality", protože se týká pouze *jednoho* ze čtyř jejích momentů, lze s ním rovněž pracovat jako s interdisciplinárním prvkem kulturněhistorického diskurzu - což ostatně platí i pro zbývající momenty, z nichž pojem teatrality sestává, tedy pro pojmy "performance", "tělesnost", "vnímání". V rámci sémantického a kulturního pole, které tyto momenty jako celek tvoří, tedy označuje "inscenace" aspekt kreativního a transformujícího vztahu člověka k sobě samému i vůči světu, který jej obklopuje. [...]

Přeložil Miroslav Petříček

Originál: *Theatralität und Inszenierung*. In: Fischer-Lichte, E. - Pflug, I. (ed.): *Inszenierung von Authentizität*. Tübingen-Basel 2000, *Theatralität*, sv. 1., s. 11 - 27.

Text je částí úvodu k publikaci, shrnující příspěvky z prvního kolokvia výzkumného programu *Teatralita - divadlo jako kulturní model*, které se konalo pod názvem *Inscenace autentičnosti* v Berlíně v roce 1997. Otištěno také v mírně pozměněné podobě pod názvem *Inszenierung - ein ästhetischer und/oder anthropologischer Begriff?* in: Fischer-Lichte, E.: *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*. Tübingen und Basel, 2001, s. 291-300. - Pozn. edit.

- 1) DFG - Deutsche Forschungsgemeinschaft (Německá výzkumná společnost) je nejdůležitější organizující, financující a zajišťující institucí vědeckého výzkumu v celoněmeckém měřítku. - Pozn. edit.
- 2) K největším teoriím teatrality viz Burns, E.: *Theatricality. A study in convention in theatre and every day life*. London 1972; Féral, J.: *Performance and Theatricality. The Subject Demystified*. Modern Drama 25, 1982, č. 1, s. 169-183; Fiebach, J.: *Brecht's "Straßenszene". Versuch über die Reichweite eines Theatermodells*. Weimarer Beiträge 1978, č. 2, s. 123-147, Týž: *Die Toten als die Macht der Lebenden. Zur Theorie und Geschichte von Theater in Afrika*. Berlin 1986; Fischer-Lichte, E.: *Semiotik des Theaters*. 3 sv. Tübingen 1983, 3. vyd. 1994; Münz, R.: *Theatralität und Theater. Konzeptionelle Erwägungen zum Forschungsprojekt "Theatergeschichte"*. In: Wissenschaftliche Beiträge der Theaterhochschule "Hans Otto". Leipzig 1990, sešit 1, s. 25-61; Pavis, P.: *Dictionnaire du théâtre*. Paris 1980, české vydání: *Divadelní slovník*. Praha 2003; Schramm, H.: *Theatralität und Öffentlichkeit. Vorstudien zur Begriffsgeschichte von "Theater"*. In: *Ästhetische Grundbegriffe. Studien zu einem historischen Wörterbuch*. Ed. Barck, K. aj. Berlin 1990, s. 202-242 (srov. stránky 89-105 v naší publikaci); Týž: *Theatralität und Denkstil. Studium zur Entfaltung theatralischer Perspektiven in philosophischen Texten des 16. und 17. Jahrhunderts*. Berlin 1995.
- 3) Přímá lavinovitě vydávání podobných titulů v posledních letech připomíná v mnohých ohledech akumulaci titulů, v jejichž názvu se objevují pojmy "teatrum" a "divadlo", které lze pozorovat v 17. století: *Theatrum Virtutis et Honoris Oder Tugend-Büchlein* (Nürnberg 1606), *Theatrum Morum* (Praha 1608), *Theatrum Europaeum* (Frankfurt a. M. 1634-1738), *Theatrum Pacis, oder Friedensschauplatz aller fürnehmsten Frieden-Instrumenten und Tractaten* (Nürnberg 1663-1685), *Theatrum chemicum* (Argentorati 1613-1661), *Theatrum Florae* (Paris 1622), *Theatrum Insencorum* (London 1634), *Theatrum Sympatheticum* (Nürnberg 1660), *Theatrum machinarum* (Nürnberg 1661), *Theatrum Orbis Terrarum* (Antwerpen 1570). Ale i v tomto seznamu by bylo možné libovolně pokračovat. Slova "teatrum" se ve všech zde uvedených případech používá převážně ve významu "jeviště", resp. "místo, na němž se odehrává cosi ukazování hodného" (Rusterholz, P.: *Theatrum Vitae Humanae. Funktion und Bedeutungswandel eines poetischen Bildes*. Berlin 1970, s. 15). Výslovně se tak upozorňuje na to, že je cosi vystaveno na odív, a to před - hloubavým - zrakem druhých, což podtrhuje etymologicky zdůvodněnou souvislost mezi "teatrum" a "theoria".
- 4) Lewald, A.: *In die Szene setzen*. Poprvé: Allgemeine Theater-Revue 3, 1837, s. 251-257, přetištěno in: Lazarowicz, K. - Balme, C. (ed.): *Texte zur Theorie des Theaters*. Stuttgart 1991, s. 306 n.
- 5) Tamtéž, s. 307.
- 6) *Französisches etymologisches Wörterbuch*. Sv. 11, 1964, s. 294.
- 7) *Dictionnaire historique de la langue française*. Sv. 2. Paris 1992, s. 1892.
- 8) *Allgemeines Theaterlexikon oder Encyclopädie alles Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde unter Mitwirkung der sachkundigsten Schriftsteller Deutschlands*. Nové vyd., 3 sv., Altenburg - Leipzig 1846, s. 284.
- 9) Tamtéž, s. 308.
- 10) Akáts, F. von, zvaný Grüner: *Kunst der Scenik in ästhetischer und ökonomischer Hinsicht*. Wien 1841, s. IV.
- 11) Pörtner, P.: *Experimentální divadlo*. Praha 1965, s. 17.
- 12) Tamtéž, s. 106.
- 13) Schreyer, L.: *Das Bühnenkunstwerk*. Berlin 1916, s. 50.
- 14) Tamtéž, s. 45.
- 15) Fried, M.: *Art and Objecthood*. In: Battcock, G. (ed.): *Minimal Art*. London 1969.
- 16) Srov. Fried, M.: *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Berkeley 1980.
- 17) Fried, M.: *Courbet's Realism*. Chicago 1980.
- 18) Srov. k tomu Quinn, M.: *Theatricality in Contemporary Art History*. Theatre Research International 28, 1995, č. 2 (Summer), s. 106-113.
- 19) "Dobrý malíř musí [...] dbát na to, aby jeho konání nebylo divadelní či odvozené, nýbrž původní a vyvozené z přírody samé." Cit. podle *Oxford English Dictionary*.
- 20) Jevrejnov, N.: *Teatr dla sebja*. Část 1. St. Petersburg 1915.
- 21) Jevrejnov, N.: *Apologija teatralnosti* (1908). In: *Teatr kak takovoj*. St. Petersburg 1912, s. 15-24.
- 22) Srov. Burns, E.: c. d.
- 23) Fiebach, J.: c. d. (1978 a 1986).
- 24) Fischer-Lichte, E.: c. d.
- 25) Schramm, H.: c. d. (1995).
- 26) Iser, W.: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven einer literarischen Anthropologie*. Frankfurt a. M. 1991, s. 504.
- 27) Tamtéž, s. 511.
- 28) Tamtéž, s. 512.
- 29) Tamtéž, s. 525.
- 30) Tamtéž, s. 514 n.
- 31) Srov. Schramm, H.: c. d. (1990).

Ztělesnění / Embodiment

(K proměně jedné staré teatrologické kategorie v novou kategorii kulturní vědy)

Ke konci 18. století se v němčině utvořil nový pojem označující činnost herce. Zatímco se až do té doby obvykle říkalo, že herec hraje roli, případně že ji představuje anebo se jí dokonce stává ("Cenie je paní Henselová," jak říká Lessing ve 20. kusu *Hamburské dramaturgie*), začíná se teď mluvit o tom, že herec roli "ztělesňuje". Nového obratu se zprvu sice používalo jen ojediněle, avšak během 19. století zdomácněl tak obecně, že v jeho posledních desetiletích již představuje zcela běžný výraz.

Co tento nový pojem označoval? A proč vznikl právě ke konci 18. století?

Německé divadlo prošlo ve druhé polovině 18. století dvojitým důležitým vývojem: došlo k vytvoření literárního divadla a rozvinulo se nové - realisticko-psychologické - herecké umění. Obojí je spolu těsně spjato.

Pokus jistých měšťanských intelektuálů zlomit nadvládu herce na divadle směřoval k tomu, aby se dramatikův text stal na divadle kontrolující instancí. Herec již neměl hrát tak, jak mu to vnukaly jeho radost ze hry, jeho improvizací talent, jeho vtip, jeho génius anebo jeho marnivost a snaha zalíbit se. Jeho úloha se měla omezit na to, aby svým tělem a na něm produkoval významy, které básník vyjádřil jazykovými prostředky ve svém textu. Herec se měl z vládců divadla proměnit v nezištného služebníka básníkovy díla.

Aby však mohl splnit tuto novou funkci, potřeboval herec nové herecké umění. To mu mělo dát schopnost vyjadřovat svým tělem významy, které v textu uložil básník - především city, duševní stavy, myšlenkové pochody a charakterové vlastnosti *dramatis personae*. Toto umění mělo herci pomoci, aby dokázal na jevišti potlačit své tělesné bytí-ve-světě (In-der-Welt-Sein), své fenomenální tělo tím, že je v co možná největší úplnosti přetvoří do "textu", skládajícího se ze znaků duševních stavů, citů atd. jeho postavy.

Proto Johann Jakob Engel ve své knize *Ideje k mimice* (*Ideen zu einer Mimik*, 1785/86) kárá herce, že užívá svého tě-

la způsobem, jenž divákovi ztěžuje vnímat je jako znak postavy a namísto toho obrací jeho pozornost k fenomenálnímu tělu herce, k jeho tělesnému bytí-ve-světě.

"Nevím, jaký nepřátelský démon ovládl dnes naše herce, zejména ženského pohlaví, že hledají velké umění v pádech či jak bych měl spíše říci, ve zhrouceních? Vidíme Ariadnu, jež ve chvíli, kdy se od bohyně skaliska dozvídá svůj smutný osud, padne jak široká tak dlouhá; rychleji, než kdyby ji srazil blesk, a s takovou silou, jako by si chtěla roztržít lebku. Jestliže takové nepřírozené, protivné hraní vyvolává potlesk, pak zajisté jen z rukou nevědoucích, kteří se nedokážou přenést do pravého smyslu kusu, kteří si kupují lístky kvůli civění a raději by šli do nějaké kejklířské boudy anebo na býčí zápas. Pokud snad zatleská i znalec, pak vskutku jen ze soucivé radosti, že onen nešťastný tvor, tato jinak jistě výtečná dívka, z toho vyvázla bez úhony. Krkolomná umění [...] patří do boudy akrobatů, kde se veškerý zájem obrací ke skutečným lidem a k jejich tělesné obratnosti a roste tím více, čím většímu nebezpečí se takový odvážlivec vystavuje."²

Na divadle má divák naproti tomu vnímat pouze postavu a pouze s ní má citově souznít. Je-li jeho pozornost obrácena k tělu herce jako tělu fenomenálnímu a k jeho tělesnému bytí-ve-světě, jestliže toto tělo není vnímáno jako znak duševního stavu postavy, začíná "cítit s hercem". A to jej nutně "vytrhuje z iluze".³ Je nucen opustit fiktivní svět divadelní hry a zabývá se světem reálné tělesnosti.

Z této polemiky je zřejmé, co znamená výraz "ztělesnění": herec má proměnit své fenomenální smyslové tělo na tělo sémiotické tak, aby bylo schopno sloužit jako materiální nositel, jako materiální znak pro významy textu, které produkuje jazyk. Významy, které vyjádřil básník v textu, mají v žitím těle herce nalézt nový, smysly vnímatelný znak-tělo, v němž je setřeno, resp. odstraněno vše, co neslouží jako prostředník těchto významů, co by tyto významy mohlo oslabo-

Souřadnice a kontexty divadla

Antologie současné německé teorie

Příloha Divadelní revue

Uspořádal a předmluvu napsal Jan Roubal

Redakce Štěpán Otčenášek

Přeložili Jitka Ludvová, Václav Maidl, Miroslav Petříček, Pavel Peč, Vlasta Reittererová, Jan Roubal

Obálka a grafická úprava Adam Hoffmeister

Vydal Divadelní ústav v Praze, Celetná 17, v roce 2005 jako svou 548. publikaci

1. vydání

Doporučená cena 130 Kč, pro předplatitele Divadelní revue 70 Kč

Sazba Petr Prokop

Tisk studio WOW, Praha