

Paradoxně nejinspirativnější a zároveň patrně nejpronikavější je studie Elisy Segnini „Between Theatre and Ritual in Švankmajer’s *Faust*“ (Mezi divadlem a rituálem ve Švankmajerově *Lekci Faust; Structuralism(s) Today*; s. 153–164). Vychází z Honzlovy stati o divadle a rituálu, ze statí Karla Brušáka a Petra Bogatyreva, ale od jejich nomenklatury se odpouští a nenechává terminologii ovládnout předmět svého zkoumání. Je to zacházení se strukturalismem, které je značně neortodoxní, ale spásně čiré a věčné.

Oba recenzované sborníky jsou zjevným i skrytým důkazem jisté rozpačitosti nad tím, zda je divadelní strukturalismus *teorií* ve smyslu poválečné Teorie (a v angloamerickém světě se označuje právě jako Teorie s velkým T), nebo zda je „jen“ zjemněním, označením a vysvětlením projevů artefaktů, tedy že je to *kritický jazyk a nástroj*, nikoli filozofický systém jako takový. Pokud tomu tak je, pak jsou poznatky a nástroje pražského strukturalismu platné a dobově nepodmíněné a je zapotřebí nápravě kulturního dluhu věnovat značnou pozornost. Bude patrně nejen retrospektivní, ale i produktivní pro další teatrologické počínání.

AMBROS, Veronika, LE HUENEN, Roland, D’SOUZA, Adil, PÉREZ-SIMON, Andrés (ed.) 2008. *Structuralism(s) Today: Paris, Prague, Tartu*. New York: LEGAS, 2008.

Semiotica. Volume 168 – 1/4 (2008). Double Special Issue. Recenzovaná polovina: *Semiotics of theatre and drama*. Guest editor Yana Meerzon, 2008.

Mgr. Pavel Drábek, Ph.D. (1974), přednáší v Kabinetu divadelních studií při Seminári

estetiky a na Katedře anglistiky a amerikanistiky FF MU. Zabývá se dějinami anglického divadla, zejména 17. stoletím, a teorií dramatického překladu. Překládá starší hry z angličtiny a píše operní libreta, zejména pro skladatele Ondřeje Kyase a soubor Ensemble Opera Diversa, který vede.

Libor Vodička / Andreas Kotte: *Divadelní věda (Úvod)*

Každý český teatrolog, který se v posledních desetiletích, ať již v roli studenta nebo pedagoga divadelní vědy, intenzivněji zabýval teatrologickou propedeutikou, dobře ví, jak mnoho jsme sami sobě v tomto ohledu dlužni. Vždyť poslední příručka pochází z šedesátých let minulého století (Závodský – Srna 1972), nebudeme-li do toho počítat skriptum pisatele tohoto pojednání, které vzniklo jako učební podpora pro externí studium na Univerzitě Palackého v Olomouci (Vodička 2007) a nebudeme-li do toho výčtu zahrnovat dodnes funkční popularizační přehledové příručky Jana Kopeckého (1983) či Jana Hyvnara (1987). Publikace takového charakteru u nás zásadně chybí a již proto je třeba vysoce ocenit další ediční počín Akademie múzických umění v Praze při časopisu DISK. Překlad Jany Sloukové z německého originálu *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, pět let staré knihy Andrease Kotteho (1955), v současnosti profesora Ústavu divadelní vědy na univerzitě v Bernu, můžeme proto považovat za první vlašťovku, od níž – pro její inspirativnost, dráždivost a v jistém

smyslu také pro její provokativnost – je snad i možné slibovat si jaro.

Více než přehlednou propedeutickou příručkou, jakousi „kuchařkou“ pro studenty bakalářského cyklu divadelní vědy, je Kotteho *Úvod* v první řadě pozoruhodnou osobní „konfesi“ autora¹ a současně chytře napsaným vhledem do oboru, který se za poslední desetiletí stihl nejen rozkročit do šíře skrze další vědní obory (estetickou počínaje, přes uměnovědy, sociologii, psychologii až po mediální studia), mnohokrát popřít či alespoň zproblematizovat svá zdánlivě pevná východiska, ale také – zejména v posledních dvaceti letech – znejasnit, co to vůbec ona „divadelní věda“ je.

Andreas Kotte má právě na mysli, že není zcela automatické a jednou pro vždy jasné, co je divadelní věda, stejně jako fakt, že ve společenském vědomí panuje jenom zdánlivá jistota (jistota diletantů) o tom, co je divadlo. To se stalo také východiskem jeho psaní *Úvodu* a na více než dvou stovkách stran nám nabízí komentovaný a problematizovaný výčet všech možných odpovědí na tuto základní otázku. Příznačná pro jeho metodu je metafora s koulí z neprůhledného skla, kterou na několika místech při hledání odpovědi na otázku „co všechno je divadlo“ použije. Říká nám: máme pro ni „jméno a tím i místo ve společnosti, i když toto jméno stejně jako místo podléhá dynamice dějin. Nikdo nedokázal do této koule skutečně proniknout, protože každé přiblížení pochází z konkrétní doby a přibližuje nám je ten nejnevhodnější prostředek, totiž slova. Verbální pokusy o popis se podobají bodovému světlu namířenému na kouli. Každý z nich, ať pokus čistě empiric-

ký nebo sémiotický, inspirovaný teorií interakce nebo teorií rolí, dokázal osvětlit jen část koule.“ (s. 42)

Andreas Kotte je zejména odchovanec fenomenologické filosofie (divadelní vědu a estetiku studoval na Humboldtově univerzitě v Berlíně) a metodologicky vychází, důsledně veden indukci, z jednotlivých zredukovaných jevů a fenoménů. Postupuje trpělivě od konkrétního jednání a projevu k teorii. Sleduje divadelní formy a jevy v dnešním širokém a otevřeném spektru, což znamená nejen umělecké divadlo a jeho formy a projevy (o nich obecně hovoří jako o „vysoce komplexních procesech“, s. 9), ale rovněž – a to s výraznou pozorností, o divadle v životě, o projevech „divadla“, které ze života vyrůstají jako bezprostřední smyslově vnímatelné skutečnosti. A protože svým zaměřením je nejen teoretik divadla, ale i historiograf zabývající se především antickým divadlem, středověkem a starším evropským divadlem, nešetří příklady.

To však může být pro současného českého studenta teatrologie zpočátku i trochu matoucí a ne úplně jasné, neboť Kotte nevychází (až chtělo by se říci) z definice „co je divadlo“ (kdy se tedy poměrně jasně implikuje, co již divadlem není), jak jsme si navykli, ale hovoří o „scénické události“ (kp. 1). K ní se dostává zvolna, neboť hledá nejprve prostřednictvím mnoha příkladů možnosti univerzálního východiska a základu divadelnosti v životních procesech lidské každodennosti.

Abychom mohli přiblížit Kotteho snad i problematický pojem „scénické události“ (či jinak: scénické procesy, scénické děje), nejprve vysvětlíme jeho postup fenomenologické redukce. A. Kotte připomíná, že

1 V tomto smyslu hovořil již Jan Roubal (2008) ve své podrobné recenzi.

v divadle (stejně jako v životě) je vše ukotveno v „situaci“ či „události“. Stejně tak můžeme hovořit o „jednání“ (řec. Πράξις, lat. actio), neboť „jednání v dané situaci“ je také obecným specifikem herectví (a tedy divadla). Situace je charakterizována tím, že známe odpovědi na otázky „odkud?“, „proč?“, „kde?“, „kdo?“, „kam?“ a „co?“ – teprve tyto „jednotlivé komponenty situace“ ji ozřejmují, vyjasňují. (Ostatně těmito otázkami je veden ve své tvůrčí práci každý herec, jenž scénické situace vytváří, vzpomeňme K. S. Stanislavského, který pracoval se stejným systémem otázek: kdo – kdy – co – kde a proč). Z lidského chování, běžného životního jednání, tedy Kotte analyzuje situace a jednání, které jsou nositelem elementárního divadelního potenciálu. To je však právě také moment, jenž může být pro českého studenta teatrologie matoucí a zpočátku snad hůře pochopitelný, neboť Kotte hovoří o „scénických událostech“, aniž by měl na paměti „umělé“ (umělecké) jednání herců v divadle. Vzpomeňme na Zichovu dodnes platnou definici „dramatického díla“ („Dramatické dílo je umělecké dílo, předvádějící vešpolné jednání osob hrou herců na scéně.“ (1931: 68), z níž vychází všechny dosavadní české teatrologické propedeutiky a tedy i naše všeobecná představa, čeho se týká divadelní věda. Tato definice má, jak známo, svůj původ v Aristotelovi a v klasicistní teorii divadla a dramatu a vrcholí v 19. a 20. století (od Francouzské královské akademie, přes Hegela, Kanta, Schopenhauera až ke strukturalistům a sémiotice divadla). Kotte se vrací v souladu s dnešní především německojazyčnou divadelní teorií (Fiebach, Fischer-Lichte, Lehmann, Paul,

Steinbeck aj.)² před ní a důsledně vychází z empirie a tedy z popisu historických událostí, k nimž vždy váže základní otázku: „Jak vzniká divadlo?“

Ovšem, aby se vůbec přiblížil fenoménu divadla, nemůže si pochopitelně vystačit s jakýmkoliv jednáním nebo chováním. Jsou nutné specifické interakce, přímé, viditelné, nezprostředkované oboustranné působení lidských jedinců. Teprve v interaktivním jednání může být totiž některá z jednajících stran zvláště akcentovaná. Kotte přece hledá právě takové komplexy jednání, které na rozdíl od ostatních přichází podle diváků v úvahu označit jako divadlo. K tomu mu slouží odpovědi na dvě základní otázky. První je analýza, jakými varianty akcentace jsou jednotlivé události charakterizovány, zda se jedná o akcentaci „lokální, gestickou, akustickou nebo pomocí věcných atributů“, neboť je to – podle něj – právě akcentace jako „jednoduše popsatelný specifický způsob, pomocí kterého můžeme doložit původ divadla v životních procesech.“ (s. 21). Druhou pak je otázka, jaké důsledky každé „scénické jednání“ v reálném životě má.³ Podle Kotteho se totiž divadelní věda „může s ohledem na akcentované dění soustředit na jeho důsledky ve smyslu jejich minimalizace či stupňování“ (s. 27), přičemž platí: „Aby však předmět divadelní vědy získal a udržel své kontury, musí ke kritériu minimalizace důsledků přistoupit i akcentace.“ (s. 29)

Pokusili jsme se co nejstručněji a přehledně pojmenovat, jak je kniha strukturována metodologicky – podívejme se blíže

2 Viz Roubal (2005).

3 Zde vychází z teorie her a zejména z Huizingy a Cailloise.

na její samotný obsah. Celkem osm kapitol knihy působí dojem oblouku či rovnou kruhu, v němž je ale jasně řečeno, od kterého bodu se začíná (scénické jednání) a kterým bodem (hned v sousedství, ale na pomyslném konci) končí (divadelnost – teatralizace). Kotte své líčení založil na úvodním zpřesňování pojmu „scénické události“ (varianty akcentace, varianty hry, schéma scénických událostí, mezní oblasti, varianty událostí, od chování ke scénickým událostem), čímž se posléze konečně dostal k pojmu „divadlo“. To je podle něj charakterizováno prostorem (lokální akcentace), „používáním“ těla (zviditelňováním, stylizováním atd., tj. „gestickou akcentací“) a různými formami užití slova čili dramatu (akustická akcentace). V tomto okamžiku se Kotte teprve dostává k tomu, co naše divadelněvědná tradice (a všechny dosavadní propedeutické příručky) mají za vlastní ohnisko a zájem oboru a čím většinou začínají – k divadelnímu artefaktu, tj. k divadelní inscenaci. Zde se možná skrývá pro nás i jeden z největších problémů tohoto úvodu k divadelní vědě, proč je pro nás podnětný, ale jako základní studijní příručka problematický: obor je v našem prostředí a tradici zakotven poněkud jinak (počínaje Zichem, Bogatyrevem, Honzlem, Mukařovským, přes Brušáka, Veltruského, Procházku, Osolobého aj.) a kapitola 2.5. „Teoretické utváření dominanty“ je pro nás – domnívám se – příkladem k tomu, jak se lze dobrat stejných (a dávno známých) závěrů mnohem složitější cestou a s pomocí často mnohem nešikovnějších, vágních či ne tak precizovaných instrumentů, teorií a pojmů, jaké jsme si od třicátých let minulého století v české teatrologii osvojili. Tak jako se ještě snadno ztotožníme s Kottého postřehem, že „Pro divadelní vědu tu vzniká problém, že

nemůže přistupovat k pozorování scénické události jakožto ke svému předmětu stejně jako třeba teorie výtvarného umění k obrazu, protože zkoumá procesuální tranzitorní událost, které se člověk zúčastňuje a sám ji svým sledováním dotváří, nebo kterou se snaží znázornit podle zanechaných stop.“ (s. 76), nemůžeme už souhlasit s tvrzením, že první fáze divadelněvědného bádání (historická) trvala od konce 19. století do 60. let dvacátého století, zatímco ta druhá – teoretická „usilující uchopit to specificky divadelní ze situativního aspektu“ (s. 77), který odhlížel od historické dimenze, existuje až od sedmdesátých let minulého století. V našem pojmosloví máme také například mnohem preciznější vědomí, jaký je rozdíl mezi dramatickou osobou a rolí (Zichův termín „herecké postava“), anebo že herec může být nahrazen třeba „jednajícími objekty“ (Honzl) apod.

Nepřehledná je z našeho hlediska rovněž „spona“, kterou na tomto místě pro nás Kotte udělal, když svou pozornost na tomto místě rychle obrátil do všednodenního reálného života k „rolím“ podle Ervinga Goffmana, což mu na druhé straně umožnilo zpřítomnit metodologii Arno Paula a jeho teorii o divadle jakožto „specifické symbolické interakci“: „Divadlo je jen a pouze divadlem, pokud se v symbolické interakci na chování vyjadřující roli odpovídá chováním roli podporujícím, které se zakládá na společně respektovaném jakoby.“ (s. 79) Také následná „semiotizující“ kapitola, v níž se opírá o znalost metodologie Jürgena Trabanta, Klause Lazarowicze, Eriky Fischer-Lichte či Tadeusze Kowzana českým studentům tuto problematiku neprojasní a lze ji považovat v našem prostředí jen za dílčí příspěvek rozšiřující teoretické pole i pojmosloví. To se týká i některých dalších

kapitol, zejména pak 2.7 – „Systematičnost divadelních pojmů“, kde nám nejvíce chybí bližší propojení s naší tradicí. Na tomto místě a v této souvislosti si nemůžeme odpustit povzdechnutí, že redakce svazku (Zuzana Sílová) neprojevila větší důslednost a pečlivost, neboť s obdobnými problémy se u překladové teoretické literatury setkáváme běžně a lze to poměrně snadno vyřešit poznámkami a odkazy na místní zdroje, literaturu i pojmosloví (nabízí se to na mnoha místech, za všechny připomenu okamžik, kdy autor velmi pěkně osvětluje tezi, že účelem některých zkoumání je snažit se určit, zda se vychází spíše z jednání aktérů, nebo z aktivity publika a použije jednou příklad citací Maxe Frische, podruhé Petera Brooka, přičemž v našem prostředí automaticky evokuje problematiku rozdílu mezi prostorem jevištním a dramatickým – viz s. 91).

Dále Kotte postupuje opět velmi systematicky a logicky, neboť v následující kapitole se zabývá otázkami přechodů a hranic, tedy problematikou odchylek od základního vzorce scénických událostí, jak v rovině fenoménů, tak v rovině konceptů (instalace, iluminace, performance a performativita, tanec a rituál), což uzavírá kapitola, v níž shrnuje celou problematiku splývání života s divadlem (či divadla s životem), kdy divadlo se stává metaforou celého života (lidský život jako divadlo pro boha? – Tertullianus). Zde se Kotte dotýká fenoménu mimeze, Platonem počínaje a Baudrillardem konče.

Následující dvě kapitoly („Teorie a styly herectví“ a „Dramaturgie“) jsou čistou ukázkou žánru přehledového „úvodu“ do divadelní vědy. V první se Kotte (přihlásiv se k Brechtovi) úspěšně pokouší přiblížit možnosti popisu různých vlastností

hereckého jednání rozprostřeného na pomyslné ose mezi skrytým a zjevným; ve druhé kapitole se zabývá dramaturgií, kterou považuje za praktickou, koncepční disciplínu, kdy Kotte rozlišuje nejen textovou složku (psaní, práce s textem, dramaturgie jako teoretický obor), nýbrž také produkční, koncepčně scénickou složku oboru. Jde mu o to využívat „co nekompatibilnější pojmy teorie divadla a herectví, které by byly bez zřetele k jakýmkoli normativním nárokům co nejadekvátnější potřebám divadla, tance i performance a zároveň byly srozumitelné pro praktiky“ (s. 136). Šestá kapitola – „Otázky původů“ – přibližuje problematiku zrodu, vzniku divadla a vrací se k neukončené diskusi původu divadla. V přehledu se Kotte postupně zabývá jednotlivými koncepcemi, které vyrůstají z etnografických, etnologických, antropologických a psychologických východisek, přičemž sám nepreferuje žádnou – každá má svou platnost, záleží na úhlu pohledu, záleží vždy na definované představě divadla a jeho jednotlivých forem v čase i prostoru. Sám za nejprůkaznější a divadelně archeologicky nejstarší doložitelný hmotný pramen pak považuje masku, které také věnuje v této kapitole největší prostor.

A na pomyslném kruhu se dostává k problematice rozhraní mezi divadlem a médií, kdy se pokouší čistě divadelněvědní problematiku obohatit o výsledky mediálněvědního zkoumání. Je možné s Kottem souhlasit, především pak v místech, kdy problematizuje dnes i módní tendence považovat divadlo za jedno z médií (stejně jako herec bývá považován za lidské médium), poněvadž cítíme vágnost takového chápání divadla, odvozeného především z analogie informačního přenosu (s. 170). Skutečně platí, že „jakmile začne divadelní nebo mediál-

ní metafora fungovat jako metoda, do popředí se dostanou univerzální nároky. Vyšší stupeň abstrakce má za následek klesající poznávací schopnost. Síla divadelní nebo mediální vědy je (jako síla hudební vědy a dějin umění) vázána na konkrétnost jejího předmětu.“ (s. 172) (koda, že i tady chybí komentovaný odkaz na Ivo Osolsobě a jeho studie.

A konečně na pomyslném kruhu jsme se ocitli těsně vedle bodu, kde jsme spolu s Andreasem Kottem naše rozvažování začínali. Osmá kapitola „Divadelnost“ se zdánlivě vrací k počátku. Proč však jen zdánlivě? Kotte na rozdíl od empirického chápání divadla klade pojem divadelnost (teatralita) mezi pracovní vědecké pojmy, které vznikly ve dvacátém století (Nikolaj Jevrejnov) a lze jím prosvětlovat vztahy mezi životem, scénickými událostmi a divadlem „takže se za prvé může provést srovnání vlastností scénických událostí a divadlo se jako umělecká forma ohraničí od jiných umění a praktik. Nebo se za druhé dají scénické události dohromady s divadelními formami za účelem usouvztažení jejich funkcí, a divadelnost se ukáže coby vztah konstituující společnost.“ (s. 183) Kotte nejprve vysvětlí počátky tohoto pojmu a rozliší dva základní přístupy: chápání toho, co v divadle není textem (Roland Barthes, Hans-Thies Lehmann) i jeho širší pojetí, tedy teatrality založené na některých rysech komunikativního, potenciálně divadelního nebo kvazidivadelního projevu (mimo divadlo), které však mnozí badatelé od divadla odvozují. Kotte polemizuje s tímto „divadelněcentristickým“ pojetím a jako historik divadla správně zdůrazňuje, že v minulosti byla celá dlouhá období, kdy existovaly různé formy chování a jednání orientované na podívanou, aniž by existo-

valo divadlo v užším slova smyslu. Podle Kotteho se zásadně pro divadelnost nabízí dva typy teoretických formulací, na které můžeme dělit vzhledem ke způsobu jejich odvození. „Bud’ je pojetí divadla omezené nebo rozšířené, což umožňuje zpětný převod divadelních příznaků na jiné chování – ve smyslu ‘teatralizace života’. Nebo se vztah mezi jednotlivými oblastmi fenomenů, skupinami scénických událostí, ustavuje v kontinuu mezi divadlem života a uměleckým divadlem na pozadí opačných tendencí a reglementace. Poměr je pro každý časoprostor jiný. Takovým způsobem se maximálně diferencuje pojetí divadelnosti od pojetí divadla. Zatímco divadlo se objevuje jako označení, obsahuje divadelnost jako okolnost něco, co se netýká žádného pojetí divadla: divadelnost konstituje společnost, společnost divadlo.“ (s. 210)

Závěrem stručně shrnuto je spis *Divadelní věda (Úvod)* Andraese Kotteho pozoruhodným příspěvkem, který nám přibližuje a ve víceméně přehledné formě zpřístupňuje aktuální stav teatrologického bádání, zejména pak jeho německojazyčnou „větev“. Vyžaduje čtenáře nejen pozorného, ale také znalého. Těžko tedy poslouží českému studentu teatrologie jako skutečný úvod do studia oboru. Avšak jako podklad metodologického semináře pro pokročilé studenty je to skvělá kniha, která trpělivého čtenáře pomalými krůčky provede skrze současnou teatrologii a český vydavatel za ni zaslouží poděkování i uznání.

Bibliografie:

- BERNARD, Jan (KOPECKÝ, Jan). 1983. *Co je divadlo*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1983.
- KOTTE, Andreas. 2010. *Divadelní věda (Úvod)*. Praha: Kant, 2010.
- PERKNER, Stanislav – HYVNAR, Jan. 1987. *Řeč dramatu (Umění vnímat umění) 1. Divadlo a rozhlas*. Praha: Horizont, 1987.
- ROUBAL, Jan (Ed.). 2005. *Souřadnice a kontexty divadla – Antologie současné německé divadelní teorie*. Příloha Divadelní revue. Praha: Divadelní ústav, 2005.
- ROUBAL, Jan. 2008. Výzva k přemýšlení o samozřejmosti i nesamozřejmosti divadla. *Divadelní revue*, roč. 19, 2008, č. 2, s. 74–82.
- VODIČKA, Libor. 2007. *Úvod do studia divadla*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2007.
- ZÁVODSKÝ, Artur – SRNA, Zdeněk. 1972. *Úvod do divadelní vědy (Teatrologie)*. Brno: Univerzita Jana Evangelisty Purkyně, 1972.
- ZICH, Otakar. 1931. *Estetika dramatického umění – Teoretická dramaturgie*. Praha: Melantrich, 1931.

Barbora Příhodová / Josslin McKinney – Phillip Butterworth: *The Cambridge Introduction to Scenography*

Britské nakladatelství Cambridge University Press v rámci své řady „úvodů,” které se snaží zprostředkovat základní informace k vybraným autorům či tematickým celkům (např. úvod k Jane Austen nebo úvod do moderní irské poezie), vydalo v loňském roce také *Úvod do scénografie (The Cambridge Introduction to Scenography)*. Autoři, britská scénografka a pedagožka scénografie Josslin McKinney a odborník na středověké divadlo Philip Butterworth, si kladou za cíl představit tento obor jako celek, přiblížit jeho podstatu, náplň, a představit kritické koncepty, které jej uchopují, a to především studentům divadla na vysokých školách.

Při čtení této knihy je třeba si připomenout, že v anglosaském kulturním prostoru, kde neexistuje tradice divadelní vědy tak, jak ji známe ve střední Evropě, se na divadelních katedrách praxe mísí s teorií a velmi často také ti, jež se věnují kritické reflexi divadla, jej zároveň prakticky provozují. Přesto, a nebo právě proto, přichází z tohoto prostředí práce, jež v mnohém přesahuje formát obrázkových katalogů, ke kterému se v literatuře o scénografii všeobecně tak často uchyluje. McKinney a Butterworth k tématu shromáždili velké množství různých textů, s jejichž pomocí se snaží, byť jen v zárodku, z různých perspektiv poodkrýt mechanismy, jež předmět jejich zájmu utváří. V tomto ohledu se spíše než o úvod do scénografie jedná o úvod do teorie scéno-