

Gajdoš, Július

Scéničnost a tělesnost v možných souvislostech

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Q, Řada teatrologická. 2005, vol. 54, iss. Q8, pp. [45]-56

ISBN 80-210-3785-7

ISSN 1214-0406

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/114644>

Access Date: 01. 12. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

JÚLIUS GAJDOŠ

SCÉNICHNOST A TĚLESNOST V MOŽNÝCH SOUVISLOSTECH

Ve druhé polovině 20. století se poměrně módní disciplínou v oblasti divadla stala divadelní antropologie. Velkou zásluhou má na tom jistě Richard Schechner jak propagací cambridgeských antropologů, tak svými pracemi. Tato oblast však spojuje více modernistů objevujících se v 60. letech 20. století, vycházejících z rituálu jako základu rodícího se divadla, jejichž úsilím bylo vrátit divadlu posvátnost obřadů a herectví archetypálnost. Jsem skeptický vůči tomuto spojení, proto si dovoluji vnést něco pochybností do myšlení o divadelní antropologii, nikoliv proto, že by těch pochybností nebylo i tak dost, ale proto, abych zpochybnil i to, co se zdá pevné a jisté, a poukázal na to, že nemáme klíč k řešení, jenom prostředky k hledání, které nás k nějakému klíči odkazují.

Nebude to zcela od věci, když udělám spojnici od antropologie obecné k sociální a od sociální přes kulturní až k divadelní. Říká se, že jsou patrné rozdíly v přístupu amerických a evropských vědců. Američtí nejdříve hromadí materiál s vírou, že ho pak nějakým způsobem vytřídí a vymezí, někdy se však k tomu nedostanou. Evropští teoretici se naproti tomu snaží od začátku definovat předmět výzkumu, ale při tomto přístupu hrozí nebezpečí, že samotný výzkum se odsouvá a stává se druhořadou záležitostí. U kulturní antropologie lze zaznamenat prolínání těchto přístupů, i když zejména neutříděnost nebo nedostatečná vymezenost je v oblasti divadelní antropologie víc než patrná. Když se krátce zastavím u koncepcí Lévi-Strausse z doby, kdy působil v Evropě, musíme si všimnout, že u něj převažuje potřeba najít řád a systém, což činí už tím, že rozlišuje mezi přírodou a kulturou a zaměřuje se především na lidské výtvoř – kulturu. Od sociální ke kulturní antropologii je skoro přímá cesta. Uvedu příklad z knihy Sigmunda Freuda *Totem a tabu*. Když otec nedovolí synům stýkat se s jeho ženami (matkami synů), a zákaz incestu tak způsobuje vymírání rodu, a synové tedy otce zabijí a snědí, aby se v nich manifestovala jeho duše a mohli tak vejít ve styk s jeho ženami a svými matkami – jakou funkci přiřkneme tomuto rituálu, ve smyslu manifestace duše jejich otce, jejímž vtělením se synové stávají? Sociální nebo kulturní?

O Barbově vymezení divadelní antropologie z hlediska herecké nebo „tělesné“ techniky pochybuje již Pavis, když namítá, že vnější změnou nelze zásadně měnit

tělo. Do jisté míry to sice možné je, proces je to však dlouhodobý. S Pavisem lze však souhlasit v tom, že zachytitelné je to především medicínsky, otázku postavení herce a divadla ve struktuře umění to ale neřeší. Především je to soustředění na tělo a tělesnost jako na nějakou věc o sobě, bez spojitosti s jinými, a dokonce na základě oddělení od jiných. Tento přístup známe již od strukturalistů, z pozitivistické a holistické větve: ukázalo se, že vede spíše k uzavřenému než otevřenému systému. Jan Mukařovský ve své době na toto poukazoval, nebyl však vyslyšen, aspoň ve světovém měřítku ne natolik jak Derrida o několik desítek let později.

Jinou oblastí zájmu divadelní antropologie je divadlo jako fenomén ‚různorodého vrstevnatého souboru znaků‘. Přístup je to nepochybně sémiotický – soustřeďuje se na znak a znaky. Podle Peirceovy definice je znak to, co někomu něco nahrazuje. Derrida říká, že zastupuje. Může to být také otázka výkladu slova ‚substituce‘, ale pokud jde Derridovi o zpochybnění původnosti a esenciálnosti znaku a struktury, je lépe dát přednost, slovu ‚zastupuje, před ‚nahrazuje‘. Konstatuji tedy, že pokud divadelní antropologie vstoupí do oblasti sémiotiky, otázku struktury nemůže obejít, jinak by divadlo redukovala na jednodušší jevy, než jsme v současnosti schopni rozpoznat. Třetí oblast zájmu je ‚hledání univerzálních kulturních modelů‘. Obecné námitky vycházející z dlouhodobějších výzkumů ukazují, že v konečném důsledku se tyto modely až tak vzájemně od sebe neodlišují. Model jako takový totiž slouží především k obecnému porozumění, protože je nositelem obecných znaků. Také v této rovině umožňuje simulovat minulost, přítomnost nebo budoucnost, tedy vytvářet hypotézu, jak by to podle předpokladu mohlo probíhat nebo jaký bude předpokládaný výsledek. Model je něco jako předpověď počasí. Nezahrnuje malé vlivy, které ale mohou proměnit celý průběh i výsledek. Nepočítá tedy s jedinečností a specifičností. „Ovlivňování a měření jsou v podstatě nevratné,“ píše Prigogine ve své knize *Řád z chaosu* (2001:72), a tyto složky v sobě model nemůže obsáhnout.

V divadle a umění vůbec nás však více zajímá ojedinělost, specifičnost, troufám si říct nevratnost a neopakovatelnost. Ejzenštejn v souvislosti s mizanscénou usiluje dospět k výchozí situaci, v jistém smyslu k její neopakovatelnosti. Podobně Stanislavskij oceňuje u herců na scéně to neopakovatelné. Když to promítnu do režijní práce – model směřuje k aranžmá, specifičnost a nevratnost situace k mizanscéně. To, co zkoumáme v procesu inscenace v souvislosti se situací, jsou totiž malé odchylky, především ty se podílejí na její specifické proměně. Poltího knížka *Třicet šest dramatických situací* je plodem snahy vytvořit všeplatné modely pro dramatické autory. Bestsellery nebo filmové trháky staví na dobře ‚vychozených‘ modelech, a protože se zaměřují na úspěch, kalkulují se snadným diváckým porozuměním.

Chci tím zdůraznit, že v divadle – a ostatně nejen v divadle – nás zajímá, jak jsou prvky, jednotlivosti nebo celé série spojené ve vzájemných vazbách, jak poukazují nikoli k sobě, ale k jiným prvkům a sériím, aby nakonec poukázaly přece jenom k sobě, což je cesta odstředivá – zpětná. Zmiňuji se o tom, protože se chci vrátit k prvnímu okruhu, kterému divadelní antropologie věnuje snad největší pozornost, a to tělesnosti. Na tuto tělesnost se však zaměřím v souvislosti s prostorem a postavením, tedy v kontextu scéničnosti.

Uvažují-li o scéničnosti, mám na mysli jevy, projevy, chování, situace, události, které nutí, provokují nebo vyžadují sledování. Tyto projevy jsou součástí prostoru, prostor je pro scénické určující, a to i v tom smyslu, že rozděluje účastníky na pozorovatele a pozorované. Jaroslav Vostrý uvádí příklad slovního spojení ‚udělal/a mu/jí scénu‘, související se způsobem, jímž jeden z partnerů udělá z druhého diváka, donutí ho k sledování – jako jistou formu scéničnosti. (Vostrý, 2004:7) Jde o nespécifickou formu scéničnosti, tedy o takovou, která nemá přímý vztah k divadlu, a to navzdory tomu, že při jejím vymezení používáme výrazy odkazující k divadlu nebo k dramatu. Tyto výrazy ale současně naznačují, že i v těchto nespécifických případech je třeba o nějakém spojení s divadlem či dramatem uvažovat, a současně nám umožňují ukázat, jak mohou jednotlivé nespécifické scénické prvky odkazovat ke specifickým, ve smyslu určité intencionality, tj. ve smyslu poukazu k tomu, co není na první pohled zřejmé, ale skryté a utajené. Odhalit toto spojení vyžaduje určitou mobilizaci sil – jakési vystoupení ze sebe a prostoupení vnějšího, tj. schopnost vnímat a vcítit se, související s jednou ze základních hereckých technik, umožňující obrátit se nikoliv do sebe, ale ven ze sebe: skutečně vyjít ven ze sebe k jinému. Toto ‚ze sebe‘ ale nikdy neznamená ‚bez sebe‘ nebo ‚mimo sebe‘. Je to vždy propojení vnitřního s vnějším, vlastního s cizím, a ‚pravdivost‘ výsledku je závislá na schopnosti obojí vhodně kombinovat. Ostatně, jedna ze scén, která už staletí přitahuje malíře svou scéničností, je *Poslední večere*.

Například u Leonarda da Vinciho je tento známý příběh scénován, tj. scénickým způsobem fragmentován do prostoru tak, že právě fragmentace nás přivádí k jednotě a celku a dělá z nás pozorovatele nebo diváky. Vždy je to vztah části a celku. Například gesta a výrazy apoštolů jsou nasměrované nikoliv k sobě dovnitř, k vlastním prožitkům, ale ven, směrem k druhým a k Ježíši, tím také určují svůj vztah a své postavení v rámci celku. V tomto kontextu nás zajímá nikoliv to, co je uvnitř těla a tělem ohraničeno, ale to, co tělo přesahuje a směřuje k božskému. Tělesnost je překonávána, dokonce viditelně symbolizována v auře. Zdánlivě je to paradoxní situace, k dispozici je jenom tělo, a přece právě toto tělo má být překonáváno. Je to v rozporu se známým existenciálně zaměřeným výrokem André Malrauxe, že člověk je to, co dělá, protože tady potřeba *být* převažuje nad ztotožněním se svou činností nebo výtvořem. Určité trauma s vymezením tělesnosti na tělesnou schránku a potřeba překonání koncentrace na tělesnou schránku, potřeba přestupu a překonání tělesnosti, je patrná u divadla a dramatu AIDS. Právě kůže je hranicí mezi ohroženým, nemocným tělem a vnějškem. Nikoliv náhodou je guma (kondom) frekventovaným tématem, protože znásobuje tuto hranici a symbolicky zdvojuje tělesnost, a ztěžuje tak její překonání. V souvislosti s Leonardovou *Poslední večerí* si lze povšimnout ještě další důležité roviny, ke které nás obraz odkazuje, a to je rovina diváka. Obraz stejně tak jak divadlo vymezuje divákovi místo a určuje jeho postavení. U Leonarda jsme účastníci. Neobsazená část stolu jako by byla pro nás. Od obrazu si nelze odmyslet toto propojení a přestoupení jeho hranic zevnitř do prostoru mimo obraz, kterého jsme my součástí. Nejde tedy jenom o překonání tělesnosti postav uvnitř, související s intencí k duchovnosti, ale o přestup samotného obrazu mimo jeho vymezený prostor. Malíř tak svým obrazem určuje postavení

diváka, umísťuje ho: i když je to prostor mimo obraz, přece se stává součástí širšího prostoru, který se vztahuje k obrazu, a tak překonává svůj vlastní prostor. Pozorování a popis obrazu vychází vždy z místa, které je pozorovateli tímto způsobem určeno.

Obraz 1. a 2. Tintoretto – Poslední večeře

Tintoretto, na rozdíl od Leonarda, svým diagonálním řešením nabízí divákovi pohled shora nebo zespodu a dává jisté možnosti nadhledu nebo podhledu, které vždycky více souvisí se vcítěním a porozuměním než s přímou účastí. U Tintoretta jsme tak pozorovateli, u Leonarda spíše účastníky, nebo dokonce svědky.

Velázquezův obraz *Dvorní dámy*, známý také jako předmět interpretace Michela Foucaulta v knize *Slova a věci*, naopak jako by se odděloval od vnějšího prostoru neboli od prostoru diváka, ale současně nás vybízeli k nahlédnutí. Vybízí nás především tím, co skrývá. Obraz je k nám otočen zády a my se jenom dedukcí – skrze zrcadlo – dozvídáme, co je na obraze. Jako bychom se dívali oknem.

Okno je pozoruhodným scénickým prostředkem, protože umožňuje nahlédnout zvenčí dovnitř. Odděluje a vymezuje prostor pozorovaného a prostor pozorovatele, jak to známe z protestantské tradice, například v Holandsku, kde okno bez záclon znamenalo, že vevnitř je vše ‚v pořádku‘, tj. odpovídá požadovaným konvencím. Byla to výkladní skříň spořádaného rodinného života. Vnitřek byl tak vystaven k veřejnému nahlédnutí. Oba prostory však byly zřetelně oddělené.

Okno je ale také propojení jednoho prostoru s druhým, spojuje vnitřek s vnějškem. ‚Otevřít okno do světa‘ znamená vpustit nebo přijmout cizí vlivy. Okno umožňuje vyvětrání, pročištění a změnu vevnitř, tedy obnovu původního prostředí, nebo naopak uzavření a izolaci od vnějšku. Například Gadamer píše o renesanční perspektivě chápané jako pohled z okna, který malířství modernizmu opustilo; jedna z Karvašových absurdních her ze 60. let je o tom, jak nový dům zamezí nájemníkům výhled z okna. Nemožnost otevřít okno může navozovat pocit končícího světa (Beckettův *Konec hry*). Patrné je, že zmiňují okno, ale tím také zdůrazňují prostor, který vymezuje a ve kterém má člověk vždy nějaké místo související s jeho vztahy.

Obraz 3. Murillo – Ženy v okně

V Murillově obraze *Ženy v okně* se ženy dívají směrem k divákovi a zdůrazňují tak propojení obou prostorů – vnitřku, který představuje obraz, a vnějšku existujícího mimo obraz. Součástí prostoru mimo obraz je také divák – ale nejenom on: jde především o přesah obrazu mimo vlastní prostor, tedy do prostoru diváka a poukaz k jinému možnému prostoru, k jiné možné situaci, která se již odehrála, odehrává nebo kdykoliv může odehrát. Matka a dcera svými výrazy, gesty a projevem tak poukazují k jinému prostoru, samy však v původním prostoru zůstávají. Zatímco část těla obou žen, ta neviditelná, od pasu dolů, je jaksi

ukotvena v původním prostoru, druhou částí, od pasu nahoru, a svým postojem naznačují, že něco důležitého se děje také mimo obraz. To vše nám dávají najevo svým tělem, přesněji tělesností umístěnou v konkrétním prostoru, tj. v okně, aby tímto způsobem odhalovaly, co je skryté a utajené uvnitř nějakého prostoru, a poukazovaly k jiným prostorům. Poukazem k jiným prostorům a situacím však neztrácejí svou vlastní integritu. Právě naopak: tím, že poukazují k něčemu jinému než k sobě, jako by samy svou existenci opodstatňovaly.

Obraz 4. Goya – Balkon

Balkon na rozdíl od okna vystupuje z původního prostoru. Je sice propojený s vnitřkem, vyžaduje však překročení prahu, tedy vystoupení z původního prostoru a vkročení do jiného. K balkonu, stejně tak jako k oknu, se vzhlíží, vyžaduje pohled zespoda nahoru, jako něco, co je nad námi, co nás převyšuje, a to natolik, že fyzicky musíme zvedat hlavu. Balkon je tak prostorem k vzhlížení, protože to, co se na něm ukazuje/objevuje, se dává na odiv – jistým způsobem se scénuje. Balkon je výrazným scénickým prostředkem, protože se vzpírá přímé autentičnosti ve smyslu pouhé životnosti. Být na balkoně znamená být viděn, a to vyžaduje jiný způsob chování, což divadlo samozřejmě také náležitým způsobem využívá. Scéna ze Shakespearovy hry *Romeo a Julie*, které se u nás říká balkonová, i když Julie je původně v okně, je o identifikaci se jmény Kapulet a Montek, která se najednou stává překážkou vztahu. Toto zpochybňování jména otázkami, jestli jméno je, nebo není součástí fyzického těla, a úvahy o možnostech jeho odvržení, tedy vztah fyzického a znakového a jejich dezintegrity se nikoliv náhodou odehrává na pomezí prostoru – v okně a v prostoru na zahradě.

Goya i Murillo nás tak vtahují do zmiňovaných děl zvláštním způsobem. V okamžiku, kdy do nich pronikáme, odkazují nás také k něčemu jinému mimo obraz, k něčemu utajenému. Přitom je víc než zřejmé, že jejich díla by bez tohoto propojení nemohla dosáhnout požadovaného účinku. Goyův obraz se však od Murillova přece jen v něčem odlišuje. Zatímco u Murilla ženy otevřeně svým postojem směřují náš zájem od sebe také ven z obrazu, Goyovy *Ženy na balkoně* to jenom naznačují. Nejdříve jsme vtahováni dovnitř, v potřebě účastnit se určitého vnitřního spříznění nebo alespoň naslouchat tajemství, o kterém si ženy povídají, abychom vzápětí byli odkazováni k něčemu mimo obraz. Jsme vtahováni do obrazu, abychom zjistili, že tajemství není tam, kde se na první pohled skrývá. To, co se odehrává mezi ženami, za zády jiných, je o přemísťování tajemství.

Obraz 5. Manet – Balkon

U třetího obrazu *Balkon* od Maneta je to poněkud ozvláštňující. Každá postava se dívá jiným směrem, jakoby do jiných prostorů – mimo balkon. Nepropojují ho s vnějškem, ale v jistém smyslu izolují. Zatímco u Goyi se ženy jakoby vědomě oddělují od ostatních, vše, co si říkají za zády jiných, patří jenom jim, zatímco těm

‚druhým‘ není dovoleno do rozhovoru vstoupit, nanejvýš jenom ve skrytu naslouchat. U Maneta jsou postavy vystaveny veřejnosti, tj. nabídnuty vnějšku, a přece se od vnějšku výrazně oddělují. Obraz *Balkon* soustřeďuje pozornost především na sebe, a to tím, jak jeho jednotlivé části rozkládají celek. Z formálního hlediska malíř jako by na jedné straně usiloval vytvořit jednotný celek, a to zejména pomocí barev (lze si povšimnout opakující se zelené v prostředí a u postav – viz balkonové dveře, zábradlí, stužku na krku sedící dámy, deštník dámy s květinou –, ale také fialové, černé a bílé), ale i pohledu psa a muže upřených stejným směrem: to vše naznačuje tendenci k stmelování částí, dokonce i takový detail, jaký představuje sluha, jenom naznačený a umístěný v jiném prostoru, je připravený prostoru-balkonu sloužit. Na druhé straně však Manet umísťuje a ztvárňuje postavy tak, aby tuto formální jednotu rozkládaly. Ovšem zcela jiným způsobem, než o jakém jsem se zmínil v souvislosti s obrazem *Poslední večere* od Leonarda. Z jejich rozmístění, gest a výrazů lze usuzovat, že prostor nestmelují, nepropojují ho s jiným, jsou zahleděné buď do sebe (sedící žena s tmavými vlasy), nebo zasněné (žena s květinou na hlavě), případně nervózně těkavé (muž). Osoby na balkoně se určitým způsobem dívají do sebe, nikoliv mimo sebe. Naznačují tím, že to důležitější probíhá uvnitř, v nich. Vystavují nám tak na odiv nikoliv své vzájemné vazby, ale to, co je rozděluje. Představují nám tak to, co se osobně dotýká každého z nich. To, co je zatěžuje a pronásleduje, je natolik silné, že překrývá svou naléhavostí okamžik, kdy jsou vystaveni na odiv. Namísto toho vystavují na odiv to, čím jsou osobně zasažení. Zosobňují to nejen svými tvářemi, z nichž každá je natočená jiným směrem a které představují tři body trojúhelníku, jehož střed tvoří ruce muže zachycené v křečovitém gestu (jakoby v tom ‚měl prsty‘), ale celým svým umístěním a postojem: muž je pootočený k ženě s květinou, sedící žena je odvrácena od nich obou. Ukazují nám nikoliv to, co je spojuje, ale naopak, co je rozděluje, tedy to, co vztahu, ve kterém se nacházejí, chybí, tedy odkazují nás k absenci vztahu. Protože nenacházíme vazby a propojení, jsme nuceni při interpretaci diferencovat, přistupovat k představenému juxtapozičně, tj. skrze srovnávání, a tak teprve kontrasty a protiklady nás vedou ke smyslu, a ty poukazují nikoliv k tomu, co je, ale co v tom vztahu není jak má být. Je to scénická situace, která jako by se dožadovala rozehrávání až k dramatické situaci. Jistě k tomu podněcuje již samotný trojúhelník, výrazně inspirativní pro drama, ale jsou to všechny složky tvořící umělecké dílo, jejich vztahy mezi rovnováhou a nerovnováhou, které se bezděky dožadujeme.

Na třech obrazech jsem se pokusil poukázat na jejich nespécifickou scéničnost ve vztahu k tělesnosti a k prostoru, který je součástí obou. Ale tím, čím jsem je popisoval, byly pojmy, a přece jsem tím obrazné nevyčerpал, a to navzdory vědomí, že chceme-li obraz popsat, nemáme k dispozici nic jiného než pojmy. Když se vrátím k tělesnému, kterým jsem začal, jde o totéž: středem našeho zájmu má být nikoliv to, co tělo a tělesnost uzavírá, ale co ho překračuje, co poukazuje k jiným dimenzím. Řečeno slovy Foucaulta: „Mezi popisovaným a zobrazovaným předmětem se vznáší velký mýtus čirého pohledu, který by v čirém jazyce byl mluvící znak.“ (Foucault, 1978:114) Dodám, že je to něco, co snad lze považovat za nedosažitelné, ale o co skutečné umění a věda nikdy nepřestaly usilovat.

POUŽITÁ LITERATURA:

- FOUCAULT, M. *The Birth of the Clinic*. London and New York 1978.
PRIGOGINE, I., STENGERSOVÁ, I. *Řád z chaosu*. Praha 2001.
VOSTRÝ, J. Scéna a scéničnost. *Disk*, 2004, č. 10.

SCENICALITY AND PHYSICALITY IN CONTEXT

The study focuses on physicality, which became a key topic in theatre anthropology. In this view, physicality is often researched as “the thing about itself” with regard to the shifts in the actor’s body. The article concentrates more on the body in relation to the space and position in the context of scenicality. It points to specific and unspecific forms of scenicality, their mutual relation as well as their direct and indirect connection to the theatre. An example of three paintings is used to show the importance of perceiving elements and particulars or whole series not only in their mutual relations, but also in how they refer to other elements so that they can ultimately reveal something of themselves, too.



Tintoretto : Poslední večeře (1594)



Tintoretto : Poslední večeře – detail



Murillo : Ženy v okně



Goya : Dámy na balkoně



Manet : Balkon