

**Univerzita Karlova v Praze**

**Filozofická fakulta**

Katedra divadelní vědy

# **Diplomová práce**

Bc. Helena Kunčarová

**Teatralita podle Stefana Hulfelda**

Theatricality according to Stefan Hulfeld

Praha 2015

Vedoucí práce: Mgr. Martin Pšenička Ph.D.

Na tomto místě bych velmi ráda poděkovala Mgr. Martinu Pšeničkovi Ph.D. za jeho odborné vedení a Tomáši J. stejně jako svým rodičům za podporu.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 5. května 2015

.....  
Jméno a příjmení

**Klíčová slova (česky):**

teatralita, Stefan Hulfeld, Andreas Kotte, Rudolf Münz, historiografie, 18. století, Solothurn

**Klíčová slova (anglicky):**

theatricality, Stefan Hulfeld, Andreas Kotte, Rudolf Münz, historiography, 18. century, Solothurn

**Abstrakt (česky):**

Předkládaná diplomová práce se věnuje teatralitě, jak ji na základě svého bádání definuje švýcarský teatrolog Stefan Hulfeld. Práce se snaží představit Hulfeldova bádání, která jsou založena na studiu dobových dokumentů, Hulfeld konkrétně studuje teatralitu 18 století v Solothurnu (Švýcarsko). Jeho teorie je uvedena do souvislostí s teoriemi teatrality Rudolfa Münze a Andrese Kotteho. Obecným cílem této práce je formulování pojmu teatrality založeného na historicko-teatrologickém zkoumání dobových materiálů.

**Abstract (in English):**

This diploma thesis explores the concept of theatricality as developed by the Swiss theatrologist Stefan Hulfeld. The thesis aims at a presentation of Hulfeld's research which is based on examination of historical documents, his particular focus being the theatricality of the 18. century in Solothurn (Switzerland). In this thesis, his theory is compared to other theatricality theories developed by Rudolf Münz and Andreas Kotte. The more general aim of the presented work is to devise a notion of theatricality which is based on historical-theatrological exploration of historical documents.

## Obsah

1. Úvod.....	7
2. Struktura práce a její prameny.....	8
3. Profesní kariéra Stefana Hulfelda.....	10
4. Průřezově o koncepcích teatrality v německé teatrologii.....	11
5. Andreas Kotte a otázka po ústředním pojmu teatrologie.....	13
5. 1. Scénická událost.....	15
6. Teatralita jako pojem.....	19
6. 1. Berlínská a lipská škola.....	21
7. Hulfeldova koncepce teatrality.....	25
7. 1. Odkazy Rudolfa Münze v teorii Stefana Hulfelda.....	26
8. Historiografie.....	30
9. Divadelní interakce.....	32
10. Typy komponentů teatrality dle Hulfelda a jejich definice.....	35
10. 1. Umělecké divadlo.....	36
10. 2. Divadlo života.....	37
10. 3. Divadelní hra (Theaterspiel).....	38
10. 4. Nedivadlo.....	40
11. Podmínky pro definici teatrality jedné epochy.....	42
12. Solothurn - Babylon divadla.....	44
13. Časové vymezení období.....	46
14. Zápisy z kronik a radních schůzí města Solothurnu 1700- 1798 .....	47
15. Závěr.....	52
Bibliografie:.....	54
Příloha 1: .....	60
Příloha 2:.....	61

# 1. Úvod

V posledních letech vzniká nejen v německé teatrologii více proudů, které se zabývají různými koncepcemi teatrality. Ve své magisterské práci se věnuji koncepci teatrality současného švýcarského teatrologa Stefana Hulfelda (\*1967), blízkého spolupracovníka Andrease Kotteho.<sup>1</sup> Stefanem Hulfeldem se doposud žádný český teatrolog či student teatrologie šířeji nezabýval, přestože Hulfeldova koncepce teatrality přináší nejen pro německojazyčné prostředí několik užitečných a důležitých podnětů.

Hulfeldovu koncepci teatrality není možné dobře pochopit vně současné německojazyčné divadelní teorie, vycházející na jedné straně z analýzy divadelního představení nahlíženého v historické perspektivě a z širšího, antropologicky či kulturologicky orientovaného zájmu o problematiku divadelnosti jako fenoménu, jenž konstituuje společnost.<sup>2</sup> Hulfeld čerpá především z poznatků Andrease Kotteho a Rudolfa Münze a jejich teorie propojuje a aplikuje. Münz je v českém prostředí znám především díky studii *Zdechlina, kterou je nutno ještě dorazit*, vydané v Roubalově antologii. Hulfeldova práce *Zähmung der Masken, Wahrung der Gesichter: Theater und Theatralität in Solothurn*<sup>3</sup> či disertační práce *Theatergeschichte als kulturelle Praxis? Ein Beitrag zur Geschichte des Wissens über Theater*<sup>4</sup> jsou výsledkem tohoto zkoumání povahy divadla a divadelnosti na historickém materiálu. Jeho práce představuje inspirativní metodologický přístup, který obohacuje jak teorii, tak i historiografii divadelní vědy, a jako taková si žádá dalšího využití a rozpracování na konkrétním historickém materiálu.

Ambicí této práce bylo spíše ukázat na pluralitu přístupů k práci s historiografickým materiálem, protože jeden z nich je prezentován v této (úzkoprofilové) práci, která si dává za cíl podněcovat k celistvějšímu vnímání určité kultury. Podněcovat k zamyšlení o kultuře a jejich obecných projevech, protože jeden z nich je i teatralita

---

<sup>1</sup> Andreas Kotte: *Divadelní věda : Úvod*. (překlad: Jana Slouková, pedagogické vedení: prof. Jaroslav Vostrý)

<sup>2</sup> Viz Kotte, Andreas. Teatralita konstituuje společnost, společnost konstituuje divadlo In *Souřadnice a kontexty divadla. Antologie současné německé divadelní vědy*. Eds. Jan Roubal. Praha: Divadelní ústav, 2005. s. 119-128.

<sup>3</sup> Sejmutí masek, pravdivost (zkrocení) obličejů: divadlo a teatralita v Solothurnu (překlad H.K.)

<sup>4</sup> Psaní divadelní historie jako kulturní praxe? Příspěvek k historii myšlení o divadle (překlad H.K.)

v Hulfeldově pojetí.

## 2. Struktura práce a její prameny

Mou ambicí bylo shromáždit dostatečné množství materiálu na sestavení průřezové práce, která vybočuje z mantinelů referátu a snaží se na postup Hulfeldovy práce nahlížet komplexně. Na celé bádání nahlížím nikoliv přes jednotlivosti, nýbrž skrz jeho celistvost, skrze snahu Stefana Hulfelda postihnout a obsáhnout teatralitu konkrétní divadelní epochy. Oblast výzkumu divadla a teatrality časově a prostorově ohraničuje teritoriem švýcarského města Solothurn 18 století. Tehdejší společnost byla silně ovlivněna katolickou církví a jinými církevními institucemi, což Hulfeld ve své studii zohledňuje skrze „nedivadlo“, které v jeho koncepci vyjadřuje negativní postoje společnosti k divadlu uměleckému a jeho odrazech v divadle života. Negací myslí Hulfeld částečný nebo celkový zákaz produkcí nebo dokumenty, které divadlo dehonestují či odsuzují.

Žádné Hulfeldovo dílo nebylo přeloženo do češtiny, a proto v hlavní části práce překládám jeho nejdůležitější teze. Kvůli plynulosti textu je citace v hlavním textu přeložena a v poznámce pod čarou uveden originální text. V překladech se snažím postihnout všechny konotace, a proto je v nejnútnejších případech zvolen překlad dvojitý, každý s jiným, neméně důležitým podtextem či odkazem. Dalším důležitým východiskem práce je antologie *Souřadnice a kontexty divadla* Jana Roubala a jeho komentáře, které mi pomohly se zorientovat v širokém teatrologicko-metodologickém diskurzu současné německé divadelní teorie. Dále jsem pracovala se studii, které jsem získala na svém zahraničním pobytu a tvoří většinou nejdůležitější výseč z dané teorie či problematiky. Jedná se převážně o stati Joachima Fiebacha, Rudolfa Münze a Andrese Kotteho.

Hulfeldovy práce působí metodologicky precizním dojmem. Hulfeld, podobně jako Kotte, pracuje metodou logické indukce. Tato práce sice reflektuje Hulfeldovu metodologii, ale aplikuje obrácený postup: nejprve vysvětlím koncept a poté předložím příklady situací, které jsou v dokumentech popsány s použitím výrazů vztahujících se k divadlu (např. veřejně ukazovat, předvádět, prezentovat aj.). Hulfeld uvádí nejrůznější události, které byly v solothurnských radních zápisech v 18. století řazeny k divadelním



aktivitám.

Práce by měla být nejen vzhledem do Hulfeldovy teorie s důrazným zřetelem k jeho koncepci teatrality, ale i do jeho stylu a metody práce s archivními materiály. I proto je má práce rozdělena do dvou částí. První část by měla představit jeho koncept v souvislosti s dalšími předcházejícími teoriemi Rudolfa Münze a Andrese Kotteho. Snažím se v ní přiblížit výsledky výzkumu Stefana Hulfelda pomocí jeho metody zkoumání historie. Druhá část je zaměřená na konkrétní citace z kronik, na kterých Hulfeld staví svůj výzkum. Výběr z citací kronik byl čistě na mém zvážení. Snažila jsem se vybrat co nejrozličnější a na dnešní dobu neobvyklé příklady divadelních akcí a jevů, abych postihla i situace okrajové a hraniční. Práce postupuje systematicky od základních rysů Kotteho a ve zkratce i Münzovy teorie k obecným poznatkům Stefana Hulfelda, vyvozených z dobových dokumentů, jejichž části jsou přiloženy i v poslední části práce.

### 3. Profesní kariéra Stefana Hulfelda<sup>5</sup>

Stefan Hulfeld studoval germanistiku a filozofii na Universität Bern a divadelní praxí a teorií se začal zabývat v průběhu vysokoškolského studia. První zkušenosti s divadelní tvorbou načerpal až po přerušení studia germanistiky a filozofie, kdy v letním semestru roku 1992 absolvoval blíže nespecifikovanou divadelní praxi v Bernu, Grazu a Avignonu. Po návratu na univerzitu obrátil směr svého zaměření na divadelní vědu.<sup>6</sup> V roce 1996 se stal licenciátem divadelní vědy, pod vedením Andream Kotteho. V březnu roku 1999 promoval se svojí disertační prací *Zähmung der Masken, Wahrung der Gesichter: Theater und Theatralität in Solothurn*, která vyšla o rok později v nakladatelství Chronos v Curychu. V roce 2000 založil spolu s Andreasem Kottem a Fridemannem Kreuderem vědeckou společnost zabývající se divadelní historiografií, společnost později i vedl. V roce 2006 předložil svoji habilitační práci *Theatergeschichte als kulturelle Praxis? Ein Beitrag zur Geschichte des Wissens über Theater*, v níž se zabývá historiografií od 18. do 20. století včetně. Přepřacovaná habilitační práce vyšla o rok později v curyšském nakladatelství Chronos pod názvem *Wie Wissen über Theater entsteht*<sup>7</sup>. Mezi Hulfeldovy hlavní výzkumy patří zkoumání starší divadelní historie a dramaturgie 18. století, divadelní teorie, improvizací komedie a historie popisování a zkoumání divadelní historie, čemuž věnoval i svoji habilitační práci.

---

<sup>5</sup> HULFELD, Stefan. Lebenslauf [online]. [cit. 21.12.2013]. URL: <<http://www.dieuniversitaet-online.at/professuren/curricula-vitae/beitrag/news/univ-prof-dr-stefan-hulfeld-1/80.html>>

<sup>6</sup> HULFELD, Stefan. Lebenslauf [online]. [cit. 10.10.2014]. URL: <<http://theaterwissenschaft.ch/institut/assoziierte-forschende-instituts/-stefan-hulfeld>>

<sup>7</sup> Jak se rodí myšlení o divadle? (Jak vzniká myšlení o divadle?) (překlad H.K.)

## 4. Průřezově o koncepcích teatrality v německé teatrologii

Vzhledem k tomu, že se tato práce věnuje výhradně koncepci teatrality Stefana Hulfelda, jsou v následujících kapitolách jen okrajově zmíněny některé přeložené texty. Vzhledem k tomu, že se v německé teatrologii vyskytuje množství koncepcí a směrů, zdůrazňuji zde takové podněty, které jsou pro tuto práci relevantní. Ačkoliv si vždy byly česká a německá divadelní věda velmi blízké, dalo by se říci, že německé teatrologie je starší sestra té česká, která na ni mnohdy navazuje, není tento vztah pro tuto práci zásadní, tudíž se mu nebude zevrubněji věnovat.

Českému čtenáři se mohou do ruky dostat jen poměrně kusé studie z německé divadelní teorie a ještě problematičtější je hledání textů o teatralitě. Neopominutelnou publikací je soubor vybraných a přeložených studií *Souřadnice a kontexty divadla, Antologie německé divadelní vědy* Jana Roubala, kterou reflektuje i Vladimír Just ve stati *Byl kníže Potěmkin divadelník? Aneb může být skryté divadlo divadlem?*.<sup>8</sup> Pro základní orientaci v mnohosti přístupů je dostačující především sumarizující studie v úvodu knihy, která ve zkratce popisuje a kategorizuje vydané studie. Roubalova kniha je průřezová, nesleduje jednu linii v teorii, nýbrž se zabývá jejími nejdůležitějšími tendencemi, jako je koncept divadla jako hry Manfreda Braunecka nebo divadlo jako triadická koluze Klause Lazarowicze. Kniha je rozdělena do dvou částí; první je *Co je divadlo a jak se děje* a druhá část *Od divadla k teatralitě a performativnosti* se věnuje širším fenoménům z divadla odvozeným a jejich dopadům na konstituování společnosti. První část, jak její název napovídá, se pokouší odpovědět na jednu ze základních otázek teatrologie: Co je to divadlo? Jak se děje? A za jakých podmínek vzniká? Druhá, větší část se zaměřuje na popisování tohoto fenoménu a jeho jednotlivých složek. Ale věnuje se i jiným fenoménům, jako je tanec, rituál nebo performance.

Pro tuto práci není zapotřebí se věnovat každé studii zvlášť, a proto vyjmeme pouze některé relevantní studie z druhé části, kterou otevírá studie *Zamyšlení nad teatralitou*

---

<sup>8</sup> JUST, VLADIMÍR. Byl kníže Potěmkin divadelník? Aneb může být skryté divadlo divadlem?[online]. [cit. 20.12.2014]. URL: <<http://host.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=15243>>.

Joachima Fiebacha. Tato studie je pouze malá část jeho celoživotního bádání, ve kterém se zabývá hlavně africkým a starším evropským divadlem. Jako jeden ze specifických znaků divadla vyzdvihuje jeho časové ohraničení a moment přítomnosti, který ho odlišuje od jiných médií, která jsou založena na zprostředkování. Fiebach se také zabývá mediálními událostmi ve vztahu ke skutečnosti. Celistvější obraz své koncepce prezentuje v knize *Inszenierte Wirklichkeit*, v níž mapuje vývoj a proměny teatrality v závislosti na čase. Fiebach mapuje i dobu institucionalizace divadla, která dle něho souvisí s tzv. obratem od starší teatrality k teatralitě nové, která měla vliv i na změnu inscenování. Obrat datuje již na začátek 17. století,<sup>9</sup> kdy bylo vše, nejen divadelní texty a pravidla, v moderním společenském uspořádání řízeno centrálně. Změna úzce souvisí s osvícenstvím a nevratně se ustálila v 18. století. Festivaly a svátky již nebyly pořádány řemeslníky, nýbrž vše bylo řízeno vrchností.<sup>10</sup> „Slavnost teď reprezentovala urbanistický pořádek“,<sup>11</sup> jenž společnost nestmeloval, nýbrž rozděloval podle moci, prestiže a vlivu.

Změnu staré teatrality reflektuje i studie Helmara Schramma *Úzkost, divadlo, fragment* vyňatá z jeho knihy *Karneval des Denkens*.<sup>12</sup> Překlad vyšel v Divadelní revue v roce 2005. Schramm nezkoumá divadlo v zúžené optice skrz výhradně divadelní texty a texty o divadle, nýbrž skrz filozofické texty 16. a 17. století proniká do tehdejší teatrality. Schramm píše i o tzv. Theaterum anatomicum, veřejném pitvání mrtvol, které se objevuje od 15. století. Veřejná pitva je důkazem změny perspektivy diváka, která se definitivně proměnila a dokončila až o něco později. Nebyl důležitý akt samotný, ale i jeho pompéznost a veřejné provedení před zraky diváků.

---

<sup>9</sup> více viz FIEBACH, Joachim. *Inszenierte Wirklichkeit*. Berlin: Theater der Zeit, 2007. s. 161-165.

<sup>10</sup> Op. cit., s. 162.

<sup>11</sup> Op. cit.

Das Fest repräsentiert jetzt eine urbane Ordnung

<sup>12</sup> SCHRAMM, Helmar. *Úzkost, divadlo, fragment*. *Divadelní revue 16*, 2005, č. 3, s. 16-22. přel. Miroslav Petříček

## 5. Andreas Kotte a otázka po ústředním pojmu teatrologie

Z Roubalovy antologie je nutno zmínit i jiný text, a to konkrétně studii Andrease Kotteho *Teatralita konstituuje společnost, společnost divadlo. Co může poskytnout historiografie divadla?*, která se zabývá otázkou zkoumání divadelních interakcí s pomocí dobových dokumentů. Kotte vytýká části dosavadních teorií jejich úzký pohled na pojem divadla a teatrologie, soustřeďující se buď na produkci, nebo na účinek. Dle Kotteho je teatralita definována dvěma způsoby: extrahováním z pojmu divadla (Fischer-Lichte) a datace pojmu je tedy modernější, nebo odvozením od chování mimo divadlo s pomocí dobových dokumentů, což je případ Stefana Hulfelda i Kotteho.<sup>13</sup>

V roce 2010 vyšla v edici DISKu kniha Andrease Kotteho *Divadelní věda: Úvod*. Sám autor upozorňuje, že se nejedná o ucelenou koncepci, nýbrž o úvod, o představení jeho pohledu, proto má kniha snad až příliš oblíbený podtitul „úvod“.<sup>14</sup> Kotteho fokus je poměrně rozsáhlý, věnuje se nejen všeobecným teoretickým koncepcím, ale i divadelní historii. Tato kapitola poukazuje na jeho práci s ústředním pojmem teatrality. Dle Kotteho neexistuje jedna správná a celistvá divadelní definice, jeden přístup k pojmům a teatrologickým termínům, nýbrž skrze různé přístupy definování divadla vzniká celá škála pojmů.

V Kotteho teoriích se předmět, kterým se zabývá divadelní věda, spíše rozostřuje, než definuje, což ale obsáhne všechny možné přístupy, protože divadlo chápe jako jeden z projevů teatrality. Pokud aplikujeme jakoukoli koncepci, nikdy není možné ústřední objekt divadelní vědy přesně ohraničit, přestože je časoprostorově ohraničen. Jako nehmotný myšlený objekt má poměrně rozostřené hranice a všeobecně panuje (ne)jistota o tom, co je to divadlo. Pokud už společnost vymezuje pro tento fenomén pojmenování, tuší i jeho, i když rozsáhlý, obsah. Dle Kotteho je „divadlo koulí z neprůhledného skla, pro kterou – bohudík – máme jméno, a tím i místo ve společnosti“.<sup>15</sup> Neboť jev, který je

<sup>13</sup> *Souřadnice a kontexty divadla. Antologie současné německé divadelní vědy*. Op. cit., s. 122.

<sup>14</sup> Viz Christopher Balme, Erika Fischer-Lichte, Renate Möhrmann, Jörg von Brincken

<sup>15</sup> KOTTE, Andreas. *Divadelní věda*. Praha: KANT, 2010. s. 42.

pojmenovaný, má svoje místo ve společnosti, a i když jeho hranice nejsou přesně definované a ohraničené, můžeme pracovat s obecně tušeným pojmem. Kotte se ovšem snaží o bližší vymezení, a čím blíže se k pojmu dostává, tím více se jeho hranice rozostřují. Divadelní věda nikdy nebude „úzkoprofilová“ věda, nýbrž bude rozkročená mezi více pomocných věd a „bude se vždy zabývat jen zlomkem z nekonečného množství scénických událostí“.<sup>16</sup>

Divadlo a život mají styčné body právě v událostech, ve kterých se „divadlo od života nijak neliší, rozdíl je pouze v jejich utváření, vnímání a důsledcích“.<sup>17</sup> Pokud se soustředíme na jejich rozdílnosti, můžeme pozorovat i mezní situace mezi každodenností a divadlem. Z toho můžeme vyvodit, že existuje spleť situací, které tyto dvě skutečnosti řetězově spojují. Bylo nutné najít jejich společné symptomatické vlastnosti kvůli jejich zařazení k jedné či druhé skutečnosti. Záměrně zde i divadlo i život nazývám skutečností, protože obě produkují skutečnost jim vlastní. Určení hranice mezi každodenním životem a divadlem v jakékoliv podobě by mělo být stěžejním úkolem každého teatrologa. Některé situace jsou diváky z různých společenských i kulturních prostředí shodně vnímány jako situace s divadelním potenciálem. Divadlo a život mají, dle Kotteho, společné styčné atributy v „události“ či „situaci“, které jsou vymezeny pomocí odpovědi na otázky: odkud, kdo, kde, proč, kam, co (které si pokládal již Stanislavkij).<sup>18</sup> Až jejich konkrétní odpovědi dokáží situaci determinovat a určit její polohu v síti vztahů.

---

<sup>16</sup> KOTTE, A. Op. cit. 2010, s. 43.

<sup>17</sup> Op. cit., s. 14.

<sup>18</sup> VODIČKA, LIBOR. Andras Kotte: Divadelní věda (Úvod). [online]. [18.1.2015]. URL: <[https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/115597/1\\_Theatralia\\_13-2010-2\\_15.pdf?sequence=1](https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/115597/1_Theatralia_13-2010-2_15.pdf?sequence=1)>. s. 3.

## 5. 1. Scénická událost

Jak bylo výše ukázáno, Kotte nedefinuje divadelní vědu podle sémiotických kritérií, nýbrž inklinuje k problematizování samotného ústředního teatrologického pojmu. Dle Kotteho v divadle „nenacházíme nic, co by neexistovalo předtím i v životě“.<sup>19</sup> Jeho výklad je založen na premise, že divadlo primárně vychází ze života, ale není jeho kopií či parafrází, spíše mezním bodem komunikace. Obě skutečnosti by měly být něčím příznačné, jejich společný jmenovatel tvoří základ jeho teorie.

Ke stěžejním pojmům Kotteho divadelní teorie patří tzv. scénické procesy v Roubalově překladu; scénické události v překladu Jany Sloukové. Překlad Jany Sloukové je vhodnější pro tento pojmenovaný jev, protože obsahuje i konotace původně německého pojmu „der Vorgang“. Proč Kotte mluví o procesech „scénických“ namísto „divadelních“, zdůvodňuje tím, že mu jde o hledání „adjektiva, které vyjadřuje silnější příbuznost s životními procesy“<sup>20</sup> a dostatečný odstup od pojmů s divadlem spjatých, pojem „divadelní“ považuje Kotte za příliš zakořeněný. Z této Roubalovy interpretace vyplývá, jakou důležitost hraje i v Kotteho teorii lidská společnost, respektive scénické procesy v ní probíhající. „Životní situace totiž produkují nekonečné množství scénických procesů, které mají potenciál, jež stimuluje sociální procesy.“<sup>21</sup> Scénické události, dle Libora Vodičky „snad i problematický pojem“,<sup>22</sup> jsou tvořeny scénickými výjevy, situacemi, které reprezentují nejmenší myslitelnou jednotku lidského chování a jednání ve smyslu interakce. Kotte uvádí dva možné způsoby vzniku scénických procesů: akcentace a snížené důsledky jednání. Akcentace scénických událostí osciluje na pomyslné škále, a i když může různě kolísat, nikdy nebude nulová. Samotná akcentace nemůže být ale považována

<sup>19</sup> KOTTE, A. Op. cit. 2010, s. 11.

<sup>20</sup> ROUBAL, JAN. Výzva k přemýšlení o samozřejmosti i nesamozřejmosti divadla. [online]. [cit. 15.12.2014]. URL: <[http://host.divadlo.cz/revue/pdf/2008\\_2/074-082.pdf](http://host.divadlo.cz/revue/pdf/2008_2/074-082.pdf)>. s. 75.

<sup>21</sup> KOTTE, Andreas. *Theaatergeschichte*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag GmbH & Cie, 2013. s. 28. Der Lebensprozess bringt unaufhörlich szenische Vorgänge hervor. Sie existieren als ein kontinuierlich gespeistes, unerschöpfliches Potenzial, das soziale Phantasie freisetzt. Sie heißen szenische, weil darin Inszenierung anklingt, *mise en scène*. Denn wie Hervorhebungsmerkmale benutzt werden, ist Teil von Inszenierung im Alltag, wie stark die Konsequenzen ausfallen, ebenso, beides unabhängig von jeder Diskussion über Theater (bottom-up). Irgendwann entscheiden sich dann diese oder jene Zuschauenden, diese oder jene szenischen Vorgänge *Theater* zu nennen oder nicht.

<sup>22</sup> VODIČKA, LIBOR. Andras Kotte: Divadelní věda (Úvod). [online]. [18.1.2015]. URL: <[https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/115597/1\\_Theatralia\\_13-2010-2\\_15.pdf?sequence=1](https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/115597/1_Theatralia_13-2010-2_15.pdf?sequence=1)>. s. 2.

za jediné kritérium. „Akcentace je jednoduše popsatelný specifický způsob, pomocí kterého můžeme doložit původ divadla v životních procesech. S akcentací nejrůznějšího stupně se můžeme setkat tak často, že kdyby byla jediným kritériem pro scénické dění, stala by se z divadelní vědy věda o životě“.<sup>23</sup> Kotte uvádí více variant akcentace. Akcentace, zdůraznění „znamená odlišit se od diváků – lokálně, gesticky, akusticky nebo pomocí věcných atributů“.<sup>24</sup> Některé scénické procesy mohou být akcentované všemi čtyřmi variantami (akcentace lokální, gestická, akustická a pomocí věcných atributů), jiné pouze jednou, vždy ale záleží na míře akcentace. Všechny varianty akcentací, jakož i akcentaci samotnou, Hulfeld od Kotteho přebírá, ale jinak pojmenovává. Hulfeld definuje akcentaci primární a sekundární. Primární akcentace, která je závislá na předvádějícím, je vícedruhová, např. vzezření (oblečení, věcné atributy) či chování (skrz pohyb v prostoru, tělesné jednání a mluva) předvádějího. Sekundární akcentace souvisí s prostorem a jeho rozdělením či zařízením.<sup>25</sup> Protože oba teoretikové vychází ze společenského chování a života, je akcentace jedním z prvků, které odlišují divadlo od života. Není důležitá kvalita akcentace, ale její působení na diváka, který je v tomto případě rozhodujícím činitelem. V centru pozorování Andrease Kotteho stojí recipient, který určuje, zda je možno situaci považovat za divadelní, nebo každodenní. I když Kotte definuje podmínky přerodu scénických procesů v divadlo, nikdy je nemůže pojmenovat všeobecně a stejně pro všechny účastníky divadelní akce, protože divadlo je společensky a sociálně determinované. Ale zatímco Kotte staví na scénických událostech, Hulfeld pracuje s pojem divadelní interakce. Ačkoliv se zdá, že pojem scénických událostí je bezbřehý, není tomu tak. Scénické události jsou limitovány stejně jako život smrtí. „V rámci teatrologického zkoumání považujeme za nejzazší hranici hry smrt jedné strany interakce coby maximální důsledek a za maximální akcentaci proměnu předvádění ve strnulý obraz“.<sup>26</sup>

Protože existuje velké množství událostí, dělí je Kotte do čtyř skupin podle jejich zvýraznění a podle toho, zda aktéři snižují důsledky svého chování, či nikoliv. První variantou je situace, v níž není akcentována akce ani její účastníci a zároveň nejsou ani umenšeny důsledky jednání (např. bitva). Další variantou je situace akcentovaná, například lokálně, ale jsou zachovány důsledky jednání (například veřejná poprava, která je

<sup>23</sup> KOTTE, A. Op. cit. 2010, s. 21.

<sup>24</sup> Op. cit., s. 19.

<sup>25</sup> HULFELD, Stefan. *Zähmung der Masken. Wahrung der Gesichter*. Zürich: Chronos Verlag, 2000, s. 458.

<sup>26</sup> KOTTE, A. Op. cit. 2010, s. 31.



akcentována vyvýšeným prostorem, ale odsouzenec je skutečně zabit). Třetí variantou je jednání bez akcentace se sníženými důsledky (dle Kotteho například karetní hra) a poslední variantou je, mohlo by se zdát, divadlo. Jedná se o variantu akcentovanou, která má ale snížené důsledky jednání (dle Kotteho například válečný tanec). Snížení konsekvence neboli snížení důsledků jednání je důležité kvůli přesunutí zájmů a hodnot. Reálné činnosti mají i reálné a viditelné důsledky, akteur jedná, protože chce něčeho dosáhnout. Ale pokud se hodnota transformuje z hodnoty reálné (Realwert) do hodnoty ukazující/předvádějící (Schauwert), jsou důsledky snížené, někdy hrané. Poslední skupinu scénických událostí „považuje [Kotte – pozn. H.K.] za zdroj a základ všech forem divadla projevujících se v kontinuu jevů od "divadla života" (Lebenstheater) po vlastní umělecké divadlo (Kunsttheater)“.<sup>27</sup>

Zároveň Kotte zdůrazňuje tok ovlivňování; charakteristické životní vlastnosti se vměstňávají do divadla, nikoliv naopak, a z toho můžeme logicky odvodit, že divadlo se odvozuje ze scénických procesů, které jsou vlastní každodennímu životu. Dle Kotteho má „smysl [...] rozlišovat mezi divadlem a scénickými procesy. Scénické procesy představují skutečnost, zatímco divadlo pojem nebo označení, které (ne)propůjčují diváci“.<sup>28</sup> Ale oba pojmy na sebe vzájemně působí a ovlivňují se. Určující význam má kvantita akcentace, která určuje hranice mezi divadlem a životem, pokud taková hranice vůbec existuje. Z komplexního hlediska jasná hranice neexistuje, nýbrž životní procesy se kloní více k životu nebo více k divadlu. Jasná hranice existuje jen pro potřeby definice, pro potřeby ideálního vymezení pojmu. A hranice je tím tenčí, čím bližší je s životem spjata i konkrétní teorie. A hranici mezi divadlem a životem určuje divák. Tím se na jednu stranu Kotte zbavuje odpovědnosti, na stranu druhou ale samozřejmě hraje divák nezastupitelnou roli, protože na více místech ve své knize Kotte zdůrazňuje důležitost přítomnosti. Divák musí být fyzicky přítomen. Bez diváka není divadlo. Fyzická přítomnost diváka zároveň vymezuje divadlo vůči médiím. Přenášení skrz média je zprostředkované, a tudíž, dle Kotteho, nesplňuje podmínku pro divadlo.

Hulfeldova teorie navazuje na induktivní přístup Kotteho, který vychází čistě

<sup>27</sup> ROUBAL, J. Op. cit., s. 74.

<sup>28</sup> KOTTE, A. Op. cit. 2013, s. 27.

Es macht daher Sinn [...] zwischen Theater und szenischen Vorgängen zu unterscheiden. Die szenische Vorgänge stellen das faktische dar, während Theater ein Begriff oder ein Name ist, den Zuschauenden vergeben - oder auch nicht.

z každodenních situací, ale Hulfeld obohacuje svůj přístup o detailní historiografický rozbor různých konkrétních historických událostí. Hulfeld bere v potaz pouze takové historické události, které jsou v radních zápisech přiřazovány k povolením pro provozování divadla, nebo při jejichž zápisu písař použil slovo, které se běžně používá k popisu primárně divadelních událostí, což je ovlivněno premisou, že divadlo vzniklo odvozením ze všednodenního života.

## 6. Teatralita jako pojem

Tato kapitola se soustředí na ústřední pojem této studie: na teatralitu. Protože se jedná o pojem mnohoznačný, obsažený ve vícero koncepcích, pokouší se následující kapitola nastínit alespoň některé z nich a vysvětlit nutnost vzniku a definice tohoto pojmu.

„Všechny pokusy, které by měly nahradit tradiční pochopení pojmu divadla jiným obšírnějším divadelním pojmem, jsou z teatrologického hlediska neobyčejně problematické. Neboť ten, kdo jako 'divadlo' označuje všechno veřejné předvádění, ve kterém vystupují aktéři před publikem, musí stejný pojem přiřknout i rituálním masovým vraždám Aztéků, šamanským magickým praktikám, fyzickému a psychickému týrání inkvizicí, čarodějnickým procesům, popravčím rituálům francouzské revoluce, kostýmovanému teroru Ku-Klux-Klanu a moskevským monstrprocesům. Před touto neúnosnou a nevhodným zdomácněním ho může pádnou argumentací ochránit teatrologie a divadelní praxe.“<sup>29</sup>

Výrok Klause Lazarowicze ilustruje nutnost nalezení nového centrálního pojmu, který by zastřešoval i jiné situace, které se sice divadlu podobají, ale zároveň se nedají definovat pomocí klasického pojmu uměleckého divadla. Měl by být nalezen pojem obecnější, který by zastřešoval i jiné situace se stejnými vlastnostmi.

V druhé polovině 20. století se pozornost teatrologů přesunula z výzkumu uměleckého divadla a toho, co se děje na jevišti, k širší oblasti projevů, které mají s divadlem společné rysy. Změnili fokus svého zájmu od jeviště jako prostoru pro předvádění k metaforickému jevišti, které je ovšem teoreticky obtížněji uchopitelné. Koncepce teatrality se fakticky zrodila na Humboldtově univerzitě v Berlíně, ale tendence

---

<sup>29</sup> LAZAROWITZ, Klaus. Einleitung. In *Texte zur Theorie des Theaters*. Eds. Klaus Lazarowitz, Christopher Balme. Ditzigen: Reclam, 1991, s. 29.

Alle Versuche, das traditionelle Verständnis von Theater durch einen erweiterten Theaterbegriff abzulösen, sind aus theatertheoretischer Sicht außerordentlich problematisch. Denn wer alle öffentlichen Schaustellungen, in denen Akteure vor Publikum auftreten, als 'Theater' bezeichnet, wird auch die rituellen Massenschlachtungen der Azteken, die magischen Praktiken der Schamanen, die physischen und psychischen Folterungen der Inquisition, die Hexenprozesse, die Hinrichtungs-Rituale der französischen Revolution, den kostümierten Terror des Ku-Klux-Klan, die Moskauer Schauprozesse dem Theater zuschlagen müssen. Vor dieser unerträglichen und beleidigenden Familiarisierung kann die Theatertheorie die Theaterpraxis mit triftigen Argumenten bewahren.

studia divadla v mimodivadelním kontextu nalézáme i v SRN. Tehdejší teatrologové zkoumali divadlo mimo obvyklé hranice, což vedlo k pozvolnému „vzniku teorie teatrality, jež se svou tematickou a interdisciplinární šíří stala po roce 1989 jednou z nejživěji se rozvíjejících linií německé divadelní teorie“.<sup>30</sup> Do dalších výzkumů se investuje, tudíž tyto koncepce a fokus výzkumu zůstávají pořád v popředí zájmu.

---

<sup>30</sup> *Souřadnice a kontexty divadla. Antologie současné německé divadelní vědy. Op. cit., s. IV.*

## 6. 1. Berlínská a lipská škola

Nastupující teatrologická generace si pokládá otázku, co je divadlu vlastní a jaké společné prvky můžeme najít i v (každodenním i společenském) životě. A „toto v podstatě kulturně komunikativní a antropologické směřování vedlo postupně ke vzniku teorie teatrality“<sup>31</sup> a její vlastní definici. Tímto posunem se rozšířila i pojmová oblast, ve které „se rozplývají hranice mezi životem a uměním“.<sup>32</sup> Z divadelněvědného výzkumu teatrality, který ovšem u některých teatrologů budí značnou skepsi, protože například Helmar Schramm tvrdí, že pojem teatrality není možno „definovat jako exaktní pojem“<sup>33</sup> a dle Rudolfa Münze „postrádá [pojem teatrality – pozn. H.K.] vlastní operativní smysl“<sup>34</sup> se vyčleňují dva hlavní směry, dvě hlavní školy: berlínská, reprezentovaná Joachimem Fiebachem, který je „iniciátorem teorie pojmu teatrality v německé teatrologii“<sup>35</sup> a lipská koncepce, kterou zastupuje Rudolf Münz.

Mezi první teoretiky zabývající se teatralitou patří Joachim Fiebach, který „díky rozpětí svých zájmů sahajících od evropské divadelní moderny a avantgardy po „teatralitní“ projevy kultur subsaharské Afriky zavedl zastřešující pojem pro tyto po mnoha stránkách odlišné jevy“<sup>36</sup> zdánlivě společensky a sociálně vzdálených kultur. Teatralita je ve Fiebachově pojetí „podstatnou formou kulturní komunikace, jež vyjadřuje i spoluvytváří, formuje i deformuje společenské vztahy“<sup>37</sup>, je nedílnou součástí kultury, jíž je podmíněná. Mělo by se jednat o centrální pojem, pomocí kterého můžeme zkoumat i společnost. Teatralita je pojem, kterým se v posledních desetiletích zabývají nejen různé divadelní teorie, ale jako pojem se vyskytuje i v jiných humanitních vědách. Pojem teatrality Fiebach odvozuje z různých divadelních forem a jako pojem je, dle Fiebacha, aplikovatelný i na jiná média, jako například na televizi. Fiebach akcentuje tělesnost pomocí pohybu těl. Teatralita je v jeho pojetí těsně svázána se společností, ve které jednají

<sup>31</sup> *Souřadnice a kontexty divadla. Antologie současné německé divadelní vědy.* Op. cit. s. IV.

<sup>32</sup> HULFELD, Stefan. *Theatergeschichte als kulturelle Praxis. Wie Wissen über Theater entsteht.* Zürich: Chronos Verlag, 2007. s. 309.  
[...], das die Grenzen zwischen Leben und Kunst verschwimmen lässt.

<sup>33</sup> *Souřadnice a kontexty divadla. Antologie současné německé divadelní vědy.* Op. cit., s. 102.

<sup>34</sup> Op. cit., s. 82.

<sup>35</sup> MUSILOVÁ, Martina. Teatralita veřejných událostí. [online]. [cit. 12. 12. 2014]. URL: <[https://is.muni.cz/el/1421/podzim2014/DVBS09/Musilova-Teatralita\\_veřejnych\\_udalosti.pdf](https://is.muni.cz/el/1421/podzim2014/DVBS09/Musilova-Teatralita_veřejnych_udalosti.pdf)> s. 3.

<sup>36</sup> *Souřadnice a kontexty divadla. Antologie současné německé divadelní vědy.* Op. cit., s. VIII.

<sup>37</sup> Op. cit.

lidé nebo zastupující objekty. Fiebach tvrdí, že „relevantní studie by se měly zaměřit spíše na *historicky příznačné* příklady teatrality a jejich prostřednictvím se pokoušet klást otázky směřující ke kritickému porozumění kulturních a společensko-politických událostí v minulosti a přítomnosti.“<sup>38</sup> Fiebach upřednostňuje studium teatrality na specifickém území ve specificky ohraničeném časovém období.

Fiebachovo pojetí teatrality se v tomto ohledu setkává s pojetím teatrality u A. Kotteho, který řadí teatralitu „k oněm společenským okolnostem, na kterých se společnost snaží obhájit svůj vlastní charakter, zvyklosti, dění a budoucnost“,<sup>39</sup> protože skupiny scénických procesů probíhají veřejně. V takovéto struktuře teatrality se projevují všechny společenské skupiny a teatralita vysvětluje i síť vazeb mezi lidmi, protože je dle Kotteho odvozena ze života. Fiebach ale pojem teatrality odvozuje od afrického divadla. Dle Fiebacha je tato kultura původní, nedeformovaná moderní společností. Africké divadlo se od evropského liší silnější tradicí orální kultury. Naproti tomu evropská tradice uznává hlavně psané kulturní dědictví. S tím souvisí i pohled na divadlo. Evropské divadlo je studováno skrz různé písemné záznamy, protože bylo často transformováno a do divadelních tradic bylo zasahováno i zvenčí. Naopak africké divadlo překonává psanou bariéru a soustředí se na orální předávání tradic.

Joachim Fiebach tvrdí, že každý pokus o koncept teatrality je těsně spjat s daným kulturním prostředím, a tudíž se pro každou kulturu musí definovat jinak. „Teatralita“, pokud vezmeme v úvahu *fundamentálně strukturální* charakteristiku množství nejrůznějších esteticky podmíněných divadelních forem, by tedy měla být chápána a používána jako koncept spojený s takřka jakýmkoli typem *společensky komunikativního*, uměle konstruovaného („dramatizovaného“) pohybu a pozic jednoho či více lidských těl a - popřípadě nebo - jejich audiovizuálních „replikantů“, či lépe řečeno jejich reprezentací, jimiž se mohou stát „masky“ nebo technologicky „objektivizované obrazy“. Takové reprezentace mají potenciál sémanticky intenzivních prostředků neboli *symbolických akcí* s tím, že tento potenciál uplatňují ve většině případů. Jako ostentativně představované komunikativní techniky jsou - ať záměrně nebo neodvratně - adresovány někomu dalšímu, určitému „publiku“. Z toho vyplývá, že označení „divadelní“ lze používat pro takřka

---

<sup>38</sup> *Souřadnice a kontexty divadla. Antologie současné německé divadelní vědy*. Op. cit., s. 70.

<sup>39</sup> Kotte, A. Op. cit. 2010, s. 210.

nekonečný počet jevů s výše popsanými charakteristickými (strukturálními) rysy“.<sup>40</sup>

Fiebachova koncepce teatrality vychází ze společenské komunikace a vzájemného vztahu těl v prostoru. Tvrdí, že „každá snaha o koncept „teatrality“ by měla být založena na strukturálních „principech“ inscenování divadla specifických pro dané kulturní prostředí“.<sup>41</sup> Je nezbytné na pojem teatrality nahlížet obsírněji v kulturních souvislostech dané epochy, protože je to kulturně podmíněný pojem. Proto je nutné zkoumat vždy lokálně i časově ohraničenou teatralitu jedné epochy.

Feibach reprezentuje přístup, který byl aplikován na univerzitě v Berlíně. Druhou, lipskou, školu, která se rovněž zaměřuje na koncepci teatrality, reprezentuje Rudolf Münz. Tato škola je na rozdíl od berlínské spjata s historiografií. Jde tedy o pokus inovovat práci s divadelními historiografickými texty. Münz požaduje zkoumat a popisovat ne „dějiny německého národního divadla“,<sup>42</sup> nýbrž „národní dějiny německého divadla“.<sup>43</sup> Münz nezkoumá dějiny divadla pomocí divadelního souboru a jeho vývoje, nýbrž pomocí dějin konkrétní epochy jednoho národa studuje pojem teatrality. Národní divadlo nereprezentuje společnost v její plnosti, protože má primárně jinou, reprezentativní či vzdělávací funkci, a nereprezentuje rozličné společenské jevy v jejich plnosti a opravdovosti. Lipská škola se v některých aspektech prolíná s berlínskou, významný rozdíl je v zájmu berlínské školy o historiografii.

Münzův výzkum teatrality vychází zjednodušeně řečeno z historiografie a zkoumání dobových historických materiálů. Münz prezentuje „koncept teatrality, jako metodický přístup k historiografii staršího [evropského – pozn. H.K.] divadla“,<sup>44</sup> zatímco Fiebach se soustředí na divadlo afrických kmenů a divadla mimoevropská, obě koncepce se podobají svoji rozlehlostí. Münz se od „berlínské školy“ liší svým přístupem k pojmu teatralita, který by měl odrážet pokud možno konotace geneze pojmu v následující řadě,

---

<sup>40</sup> *Souřadnice a kontexty divadla. Antologie současné německé divadelní vědy.* Op. cit., s. 66.

<sup>41</sup> Op. cit., s. 65.

<sup>42</sup> MÜNZ, Rudolf. Theater und Theatralität; Konzeptionelle Erwägung zum Forschungsprojekt »Theatergeschichte« In: *Theater und Theatralität.* Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 1998. s. 67. Geschichte des deutschen Nationaltheaters

<sup>43</sup> Op. cit.

Nationalgeschichte des deutschen Theaters

<sup>44</sup> HULFELD, S. Op. cit. 2007, s. 327.

Als Münz [...] über das Theatralitätskonzept «als methodisches Prinzip der Historiographie älteren Theaters» sprach [...]

jak se slovo se slovním kořenem thea vyvíjelo: „théa / theatra / theatrum (mundi)/ divadlo / divadelní – včetně divadlu přiměřeného, divadelně oprávněného, scénického atd. / divadelno – včetně divadelního / teatrálnost – včetně teatrálního / teatralizace / teatralita“.<sup>45</sup> S rozbohem tedy musíme začít na úplném začátku, protože je pojem teatralita ve vleku mnoha předchozích okolností a pojmů. Od žádného pojmu se teatralita nemůže zcela odtrhnout a nemůže být používán dál bez přidružených konotací. Pojem teatrality v těchto intencích reprezentuje v tomto konceptu ostentativní chování.

---

<sup>45</sup> *Souřadnice a kontexty divadla. Antologie současné německé divadelní vědy.* Op. cit., s. 82.



## 7. Hulfeldova koncepce teatrality

Po obecnějších kapitolách pro lepší orientaci v širokém pojmovém poli se následující část práce bude zabývat výhradně Hulfeldovou koncepcí, která navazuje na Kotteho koncepci teatrality a snaží se pojem obsáhnout v jeho plnosti. I Hulfeld aplikuje dynamicky třídící model, protože ne všechny scénické procesy mají divadelní charakter. Navíc je nutné vytrdit události pro zkoumanou oblast relevantní. Pokud se žádné takové události v daném časovém úseku, jehož teatralitu chceme zkoumat, neobjeví, stanoví se negativní nález. Při zkoumání teatrality je nezbytné stanovit si časové úseky a prostorové vymezení, aby se teatralita dané epochy mohla zkoumat v její celistvosti.

Předpokládáme, že námi vymezený časový úsek obsahuje příliš mnoho takových událostí, kterým přiřazujeme divadelní charakter. Protože se můžeme setkat s diametrálně odlišnými aspekty scénických událostí, definuje Rudolf Münz čtyři charakteristické skupiny, které se podílejí na formování teatrality jedné epochy. Protože ale pojmy divadlo, <divadlo>, «divadlo» a nedivadlo mohou být v mluvené řeči matoucí, přeformulovává Hulfeld pojmy na divadlo života, divadelní hru, umělecké divadlo a nedivadlo, s tím, že jejich význam převážně odvozuje z Münzovy teorie.

## 7. 1. Odkazy Rudolfa Münze v teorii Stefana Hulfelda

Rudolf Münz pracuje s párovými pojmy: divadlo a «divadlo», které bere jako základní pojmy své teorie, protože tyto dva základní typy jsou ve společnosti a v kulturním životě nejvíce viditelné, a jako takové jsou snadněji definovatelné. Pod divadlem rozumí Münz klasické divadlo, předváděné v prostoru, často vyvýšeném, k tomu určenému. Divadlo je zde fenomén v širokém smyslu svého původu, i proto je pojem bez jakýchkoliv uvozovek. Jedná se právě o to umělecké divadlo, které bylo a je normativní pro mnohé divadelní teorie.

„Aby bylo možno analyzovat a ocenit tuto mnohotvárnost, rozlišují se v novější divadelní historiografii strukturní typy divadla, které jsou od sebe pojmově obtížně rozlišitelné.

Za základní typy se považují pojmy *divadlo* a «*divadlo*».

Zatímco pod divadlem se – zkráceně řečeno – jako obvykle rozumí formované («ryzí») divadelní umění v nejširším smyslu. Pojmem «*divadlo*» se označuje určitý vztah člověka/lidí v mimo umělecké oblasti: sebe-prezentování v každodenním životě (každodenní stylizace (předvádění), chování, oblečení, líčení atd.), sociální hra rolí, organizované chování (při ceremoniích, přehlídkách, shromážděních apod.) a elementy každodenní zábavy.

V průběhu (přínejmenším feudální) historie existoval mezi oběma komponenty úzký korelativní vztah.

Tento korelativní vztah byl podmíněn převážně společensky a musí na něj být nahlíženo ve spojitosti s osobní identitou.

U obou fenoménů po staletí dominuje silná tendence po normativně odpovídajících vztazích; pro které je přirozenost hlavním kritériem. «Vztah neodpovídající normám» byl okamžitě «nepřirozený», «teatrální» (přetvářka, pokrytectví, podvod) = byl negativní. Dějiny na to reagovaly zásadními způsoby.

1. všeobecné odmítnutí jakéhokoliv «divadelnictví» (Theateri) (stejně jako umění v životě) a velebení časů ne-divadla s ideálem vlastní realizace.
2. koncipování protikladných strukturních typů <divadla>, divadla a «divadla», které

kriticky objasňuje «divadelno» [...] «Divadlo» se akcentuje a ukazuje «nepřirozeně», tzn. artificialně, jeho hlavní reprezentant, Harlekýn, neměl «žádný předobraz v přirozenosti», nýbrž se stal «tvůrcem života»<sup>46</sup>.

Münz mluví o těsné provázanosti dvou fenoménů: uměleckého divadla a divadla v životě, která se projevovala převážně v dobách feudalismu, s tím, že tento pojem Münz nejspíš používá v podobném časovém ohraničení jako marxistická filozofie. Feudalismus nahlížený marxistickou optikou označuje období vykořisťování společnosti, kdy byla společnost založena na vládnoucí vrstvě, která svoji pozici upevňovala společenskými akcemi s prvky přejatými z uměleckého divadla. Zatímco v pojmu «divadlo» se Münz přibližuje pojetí divadla v sociologickém kontextu jako divadla v každodenním životě, v němž se jevištní role transformuje do role životní. Z výše uvedeného jasně vyplývá, že v pojmu se bezprostředně zrcadlí zvyky, pravidla a normalita určitých epoch a jejich společenské využití, přičemž je jasně rozpoznatelné i tehdejší společenské rozložení. Tradice, zvyky a oficiální ceremonie se v průběhu staletí mění jen postupně a ztuhá. Takže jakákoliv i velmi malá změna má velký význam.<sup>47</sup> Oba pojmy divadlo i «divadlo» závisí na estetice dané kultury. A v kulturách, ve kterých toto označení existuje pro divadlo, existuje umělecké divadlo s jeho specifickými znaky: nejen prostorové ohraničení,

---

<sup>46</sup> Münz, Rudolf. Theater und Theatralität . Konzeptionelle Erwägung zum Forschungsprojekt «Theatergeschichte». In *Wissenschaftliche Beiträge der Theaterhochschule Hans Otto*. Leipzig: 1989. Heft 1, s. 5. [cit. dle HULFELD, Stefan. *Wie Wissen über Theater entsteht*. Zürich: Chronos, 2007, s. 325.] Um diese Vielfalt analysieren und bewerten zu können, unterscheidet die neuere Theaterhistoriographie strukturelle Typen von Theater, die begrifflich schwer zu kennzeichnen sind. Als Grundtypen sind anzusehen

*Theater und «Theater»*

wobei unter Theater – sehr verkürzt – wie auch immer geartete («reine») Theaterkunst im weitesten Sinne verstanden wird, unter «Theater» ein bestimmtes Verhalten des/der Menschen im außerkünstlerischen Bereich: Selbstdarstellung im Alltag (Gebaren, Kleidung, Schminken usw.), soziales Rollenspiel, Verhaltensverhalten (bei Zeremonien, Paraden, Versammlungen usw.), Elemente der Alltagsunterhaltung.

Im Laufe der (mindestens Feudal-) Geschichte bestand zwischen beiden Erscheinungen ein enges Wechselverhältnis bei Vorgabe, nichts miteinander zu tun zu haben. Dieses Wechselverhältnis war überwiegend sozial bestimmt und muß im Zusammenhang mit dem großen Programm der Persönlichkeits-Identität gesehen werden. Bei beiden Phänomenen herrschte jahrhundertlang eine starke Tendenz zu Normierung entsprechenden Verhaltens vor; das Haupturteilstkriterium dafür bildete Natur. «Fehlverhalten» war gleich «unnatürlich», war «theatralisch» (Verstellung, Heuchelei, Täuschung) = negativ. Die Geschichte kennt zwei wesentliche Reaktionen darauf.

1. generelle Ablehnung jeglicher «Theatererei» (als Kunst ebenso wie im Alltag) und Lobpreisung der Zeiten von Nicht-Theater mit dem Ideal der Identitäts-Realisierung
2. die Konzipierung eines Strukturtypus von «Theater», der Theater und «Theater» bewußt entgegensteht, der das «Theatralische» beider kritisch durchleuchtet. [...] Dieses «Theater» gibt sich betont und bewußt «unnatürlich», d. h. Supra-artifiziell; sein Hauptrepräsentant, Harlekin, hatte «kein Vorbild in der Natur» avancierte aber zum «Genius des Lebens».

<sup>47</sup> Viz výše: změna staré teatrality, jak ji definuje Joachim Fiebach

ale i oddělení účinkujících a diváků nebo představování něčeho za pomoci něčeho jiného. Zatímco označení «divadlo» často splývá s každodenními situacemi. Divadlo a «divadlo» jsou polaritní pojmy, které by měly ohraničovat pole zkoumání. „A z toho jasně vyplývá, že tyto strukturní typy jsou myšleny jako ideální, které označují jádro (střed) dvou rozličných možností, divadlo dělat a divadelně smýšlet.“<sup>48</sup> Münz pracuje vícekrát s polaritními pojmy i ve své knize *Das <andere> Theater*,<sup>49</sup> ve které se zabývá lidovým divadlem<sup>50</sup> doby Gottholda Ephraima Lessinga. Pokud na jedné straně stojí divadlo <jiné>, musí na druhém konci zkoumat i divadlo první, které je bráno jako norma pro všechny ostatní, se kterými je srovnáváno.

Protože ale existují divadelně symptomatické interakce, které jsou do pojmových definic divadla a «divadla» nezařaditelné, popisuje ještě další pár pojmů: nedivadlo a <divadlo>. A tuto komplexnost Münzova bádání oceňuje i Hulfeld, protože se jedná o „jedinečný pokus o rozšíření pole historiografického bádání, aniž by přestal platit fenomenologický požadavek celistvosti“.<sup>51</sup> Stejně jako Rudolf Münz, zkoumá i Stefan Hulfeld, jak a čím se definuje a určuje teatralita určité epochy. Ve výše zmíněných studiích existuje několik společných prvků, jedním z nich je, že divadlo a teatralitu zkoumají v dějinné perspektivě na základě historických dokumentů. Hulfeld se primárně zabývá divadelní historiografií a koncept teatrality je to pro něho nástrojem pro co nejpřesnější popsání a pochopení vybrané historické epochy, její společnosti a kultury. Definuje ji stejně jako Münz, pomocí čtyř komponentů a jejich vzájemných vztahů, které ji formují: „Teatralita v tomto smyslu vyjadřuje jistý vztah, nikoli chování. Teatralita nehodnotí; popisuje historicky proměnlivé a dynamické vztahy mezi divadlem a «divadlem». Je to systém, který obsahuje navzájem se prostupující a koexistující komponenty. Jen z důvodů analýzy je možné je posuzovat izolovaně“.<sup>52</sup> I v tomto případě je teatralita společensky

<sup>48</sup> HULFELD, S. Op. cit. 2007, s. 323.

Und daraus wird deutlich, dass diese Strukturtypen als Idealtypen gedacht sind, die den Kern zweier unterschiedlicher Möglichkeiten, Theater zu machen und zu denken, umreißen.

<sup>49</sup> <jiné/druhé> divadlo (Přel. H.K.)

<sup>50</sup> Zkoumá teatro dell'arte, improvizovanou italskou komedii

<sup>51</sup> HULFELD, S. Op. cit. 2007, s. 319.

[...] einen singulären Versuch, das Feld theaterhistorischer Forschung zu erweitern, ohne dabei einen phänomenologischen Ganzheitsanspruch zu verfallen

<sup>52</sup> MÜNZ, R. *Theatralität und Theater*. Berlin: Schwarkopf + Schwarkopf, 1998. Heft 1. s. 5. [cit. dle HULFELD, Stefan. *Wie Wissen über Theater entsteht*. Zürich: Chronos, 2007. s. 326. ]

bestimmen die Theatralität einer Epoche, Theatralität in diesem Sinne drückt ein Verhältnis aus, kein Verhalten, und ist zunächst wertfrei zu sehen; sie bezeichnet die historische veränderliche, dynamische Relation von Theater und «Theater»; sie ist ein System, dessen Elemente ständig ineinander greifen oder korrespondierend nebeneinander bestehen; man darf sie aus Gründen der Analyse isoliert betrachten.

determinovaná, navíc i časově proměnlivá. Další dva komponenty jsou <divadlo> a nedivadlo, které s divadlem a «divadlem» koexistují, protože na ně reagují, reflektují je buď pozitivně skrz smích (<divadlo>) nebo negativně zákazem nebo dehonestací (nedivadlo). Kotte charakterizuje Münzovu koncepci pomocí hesla „všichni proti všem“,<sup>53</sup> protože komponenty jsou ve vzájemné opozici.

Münz sice zkoumá pojem teatrality v širších souvislostech, ale poněkud zmatečně pojmenovává jednotlivé komponenty, což je jeden z problematických aspektů koncepce. Termíny divadlo, «divadlo», <divadlo> a nedivadlo jsou si tak podobné a zaměnitelné, přestože jsou vymezené dostatečně. Hulfeld reaguje přejmenováním pojmů dle jejich původu; Münzův pojem divadlo nazývá umělecké divadlo, «divadlo» jako divadlo života, <divadlo> jako divadelní hru a pojem nedivadla nechává nedotčený.

I v Hulfeldově schématu<sup>54</sup> teatrality jsou izolované prvky myšleny pouze jako ideje, nikdy ne v čisté podobě. Komponenty se vzájemně prostupují a mění se jejich vzájemné pozice a vztahy. Jejich základní pozice je, že pojmy stojí ve vzájemné opozici, a protože některé divadelní interakce nejsou přesně zařaditelné, ale mohou být zařazeny do více komponentů teatrality, protože komponenty mají pouze přesně definované těžiště na svých okrajích se vzájemně prostupují.<sup>55</sup> Protože teatralita je pojem časově variabilní, může být její variabilita vyjádřena i pomocí vzájemných vztahů mezi komponenty, které se pro lepší ilustraci znázorňují graficky.

---

<sup>53</sup> KOTTE, A. Op. cit. 2010, s. 187.

<sup>54</sup> Viz příloha č. 1

<sup>55</sup> Viz. Příloha 1. (HULFELD, S. Op. Cit. 2000, s. 401.)

## 8. Historiografie

Historiografie a zkoumání divadla pomocí dobových dokumentů je fenoménem poslední doby. Dříve byla za výchozí bod zkoumání považována divadelní hra a divadelní architektura, protože se jednalo o jednu z hmotných složek, která participuje na formě uměleckého divadla. Divadelní budovy a zprávy o nich jsou lépe uchovatelné a zdokumentované než samotné divadelní interakce. Divadelní budovy prezentují nejen architekturu samotnou, ale odkazují také k dobovým divadelním tendencím, protože následují dobové zvyklosti, například rozdělení hlediště a jeviště či použití technických vymožeností (osvětlení, opona atd.).<sup>56</sup> Hulfeld primárně nevychází z popisu divadelní architektury, dramatického textu, divadelního stylu či herectví, ale hledá zápisy situací s divadelním charakterem, zkoumá dobové dokumenty: kroniky. Hulfeld si pro svá zkoumání vybral specifickou oblast i specifické území – 18. století v Solothurnu, na území dnešního Švýcarska. Nachází zde podrobné zápisy, nepostradatelné pro jeho bádání, a navíc zdůrazňuje přerod myšlení v 18. století.

Moderní evropská kultura v jisté době přesunula své těžiště z orální na psanou, a proto se dochovaly různé zprávy o divadle, ať už cestovní zápisy, poetiky, divadelní oznámení a povolenky či letáky proti divadlu. Jedná se o přístup zprostředkovaný a navíc redukovaný, ať již dochovanými písemnostmi, tak i celkovou tehdejší kulturou, protože nevíme, co bylo možné zapisovat a zda byly všechny akce s divadelním charakterem jednotně zapisované, nebo byly zapisované pouze akce největší či společensky nejdůležitější. Tady opět narážíme na problém časoprostorového ohraničení divadla, které se při výzkumu jeví jako omezující. Při zkoumání něčeho, co trvá jen po určitý časový úsek a není možno tento artefakt reprodukovat nebo objektivně popsat, je nutno hledat dochované dokumenty. Předpokládáme, že výzkum založený na historiografii je poměrně zdoluhavý a časově náročný a je téměř nemožné provádět výzkum teatrality s pomocí historiografie, zvláště těch období, ze kterých se nezachovaly žádné popřípadě jen kusé písemné dokumenty. A navíc písemné záznamy dokumentující události s divadelním

---

<sup>56</sup> Srov. HULFELD, S. 2007, s. 285.

charakterem se dle Helmara Schramma stávají „zkamenělinou vzhledem k mihotavým fenoménům času, spektakulárním obrazům, inscenovanému pohybu, vůním a atrakcím“.<sup>57</sup> Hulfeld třídí dobové dokumenty pomocí klíčových slov, která slouží převážně pro popis uměleckého divadla, díky kterým obsáhne i události, které nejsou primárně chápány jako divadelní.

V historiografických dokumentech můžeme dle Ernsta Bernheima (1850- 1942) rozlišit tři obecné typy historických textů. Všechny typy koexistují vedle sebe a každý má jinou funkci a podle toho je musíme i vyhodnocovat. První typ jsou texty „vyprávějící a referující“, jedná se převážně o zprávy, které se zaměřují na estetické funkce díla. Za druhé texty „didaktické a pragmatické“ a poslední texty „genetické a o vzniku“.<sup>58</sup> Zprávy pragmatické zaznamenávají praktické účely představení a poslední skupina záznamů zkoumá, jak dílo vzniklo, jeho genezi. Všechny tři typy jsou ovlivněny soudobou estetikou, etikou a normami a většinou zpráva obsahuje více než pouze jeden typ. V solothurnských kronikách, které jsou výchozími dokumenty pro Hulfeldův výzkum, se vyskytují převážně první dva typy textů. V převážné části se jedná o texty, které informují jen o praktických a technických stránkách předvádění, jak velké pódium je potřeba postavit a kolik bude stát vstupné, jiné se zabývají pragmatickou stránkou představení a proč ho (ne)povolit. Své závěry Bernheim formuloval v knize *Lehrbuch der historischen Methode* (1889).

---

<sup>57</sup> *Souřadnice a kontexty divadla. Antologie současné německé divadelní vědy*. Op. cit. s. 89.

<sup>58</sup> HULFELD, S. Op. cit. 2007, s. 261.

## 9. Divadelní interakce

Hulfeld ve své habilitační práci *Wie Wissen über Theater entsteht. Theatergeschichte als kulturelle Praxis* z roku 2006 zkoumá starší evropské divadlo a jeho tehdejší recepci a reflexi. Hulfeldův záměr je konečně oprostít výzkum teatrality od nejrůznějších omezení, jak časových, tak prostorově-funkčních, a na základě historických podkladů najít platnou definici, i když platnou jen pro určitou epochu. Klíčem, podle kterého jsou tříděny všechny události, je pro Hulfelda divadelní interakce. Při definici interakce Hulfeld konkretizuje její čtyři neodlučitelné a stejně důležité komponenty: konkrétní časoprostor (konkrete/r Zeit/Raum),<sup>59</sup> částečná akcentace (komponente Hervorhebung),<sup>60</sup> částečný interpretační horizont (komponente Interpretationshorizont),<sup>61</sup> při jejichž (i částečném) splnění vzniká tzv. funkčně rozdělená společnost. Konkrétní časoprostor je důležitý, protože divadelní interakce je časově i prostorově omezená, navíc produkce a recepce se děje současně a obousměrně. Také proto, že divadlo je určeno svojí přítomností a přítomností diváka, kterému se otvírá určitý komunikační kanál. Částečná akcentace je důležitá pro odlišení aktérů a recipientů. Akcentaci Hulfeld dělí na primární, týkající se aktérů: vzhled a chování, a sekundární, spjatou s prostorem. Akcentace může být pomocí jednoho atributu nebo vícečetná. Některé druhy akcentace jsou dlouhodobější, jako kostým, jiné krátkodobější, jako mimika a gesta. A poslední neméně důležitý komponent divadelní interakce je společný interpretační rámec, jako prostředek každé probíhající komunikace a nezbytný pro diváckou konkretizaci. Při chybném či neexistujícím komunikačním kanálu se ztrácí možnost přenosu informace, a tím i potenciál umění. Pokud jsou všechny tři podmínky splněny, může vzniknout tzv. funkčně rozdělená skupina (společnost; funktionsteilige Gemeinschaft), která se významně podílí na vzniku fenoménu divadla, protože v této společnosti vznikne jistá specifická interakce: „[...] tímto způsobem vzniká funkčně rozdělená společnost přihlížejících a aktérů. Toto rozdělení se projevuje uspořádáním osob v prostoru a může být nestabilní (labilní), proměnlivé – jako třeba v kruhových tancích, kde se střídají protagonisté uprostřed kruhu – stejně jako násilně stabilní, které je určeno

---

<sup>59</sup> HULFELD, S. Op. cit. 2000, s. 394.

<sup>60</sup> Op. cit.

<sup>61</sup> Op. cit.



psychickou nebo mentální rampou (bariérou)<sup>62</sup>.

Rozdělení společnosti na protagonistu/protagonisty a diváka/diváky rozhodně nemusí být zřejmé na první pohled, velmi důležitá je také variabilita všech účastníků. Rozdělení se může dít pomocí fyzické bariéry a místní akcentace – jevištěm, či pomocí vztahových kompozic účinkujících. Aktéři se mohou rychle měnit v publikum a naopak. O tom rozhoduje hlavně časový moment, kvalita a kvantita zvýraznění.

Vzájemný vztah těchto aspektů je jádrem procesu „divadelní interakce“:

„V důsledku toho se vyvozuje divadelní charakter interakce z dynamického vztahu v konkrétním časoprostoru zvýrazněných osob, které jsou interpretovány a vnímány nad rámec každodennosti, a proto jsou aktivní a oscilují mezi možnostmi pochopení. Z tohoto vzniká funkčně rozdělená společnost ukazujících a přihlížejících“.<sup>63</sup> Pro lepší pochopení je divadelní interakce ztvárněna i ilustrací.<sup>64</sup>

Osoby předvádějící a diváci se musí nacházet v konkrétním čase a prostoru. Zároveň předvádějící jsou akcentováni něčím, co se odlišuje od všedního dne (života). „Jestliže se každé lidské chování projevuje v konkrétním čase a prostoru, platí to tím spíš pro jednání, situace a události. Abychom se ovšem přiblížili fenoménu divadla, nestačí nám jakékoliv chování nebo jednání, například štípat za domem dříví, ale jsou nutné specifické interakce“.<sup>65</sup> Hulfeld vidí divadelní interakci jako kruh, který scelují tři komponenty, které se vzájemně ovlivňují. Uvnitř kruhu vzniká proměnlivá skutečnost divadelní interakce. Divadelní interakci v rámci definice divadla nezdůrazňuje jen Hulfeld, ale i jeho učitel a později kolega Andreas Kotte, který si detailněji všímá i lidského chování všeobecně.

---

<sup>62</sup> Op. cit. s. 393.

[...]dass in dieser Weise eine funktionsteilige Gemeinschaft von Zeigenden und Schauenden entsteht. Diese Spaltung in zwei Gruppen manifestiert sich gewöhnlich in der räumlichen Anordnung der Personen und kann wohl labil, veränderbar – wie etwa in jenen Rundtänzen, wo wechselnde Protagonisten in den Kreis treten – als auch zwingend stabil durch eine psychische oder mentale Rampe markiert sein.

<sup>63</sup> HULFELD, S. Op. cit. 2000, s. 395.

Insgesamt resultiert demzufolge der theatrale Charakter eine Interaktion aus dem dynamischen Bezug vom konkreten Zeit/Raum hervorgehobenen Personen, die von anderen in einem über den Alltag hinausweisenden Horizont interpretiert und dadurch aktiv – tastend, vergleichend zwischen Verständnismöglichkeiten oszillierend – wahrgenommen werden, woraus sich eine funktionsteilige Gemeinschaft von Zeigenden und Schauenden ergibt.

<sup>64</sup> Viz příloha práce č. 2.

HULFELD, S. Op. Cit. 2000, s. 395.

<sup>65</sup> KOTTE, A. Op. cit. 2010, s. 21.

Dle Kotteho se tyto interakce musí střídat přímo, ne zprostředkovaně. Kotte stejně jako jiní zdůrazňuje společně strávený čas a sdílený prostor, kdy nejen že aktéři přímo působí na diváky, ale i naopak. Mezi účastníky musí existovat obousměrný komunikační kanál. Hulfeld stejně jako Kotte přikládají důležitou roli divákovi, je to podle nich právě on, kdo rozhoduje, která situace má divadelní charakter a která nikoli. Je pravděpodobné, že interakce hodnotí podle kulturně vžitých vzorců a společností uznávaných událostí.

Dalším specifickým divadelním interakce, které Hulfeld zmiňuje a které je přímo obsaženo v jeho označení, je jistá dynamika procesu. Jeho neustálé stimulování, které aktivuje vnímání diváka a hraje také podstatnou roli v udržení jeho koncentrace: „Tento způsob dynamiky může trvat pouze okamžik, vzniká z krátkého momentu rozrušení/vybuzení a poté se zase ztrácí. Aby se vzniklá interakce stala divadelní, musí být vztah mezi přihlížejícími a předvádějícími rytmizován, musí tedy vykazovat určitou dramaturgii. Předváděné události jsou jistým způsobem méně vázány na časový úsek a více na určitý základní vzor rytmizovaných akcí a reakcí“.<sup>66</sup> Podle Hulfelda není tak důležitý časový úsek, nýbrž střídání interakcí mezi přihlížejícími a předvádějícími, která recipienta aktivizuje. Bez určité rytmizace by interakce ztratila napětí. Tato rytmizace ale nemá nic společného se samotnou rytmizací, potažmo rychlostí samotného představení, nýbrž zde v popředí figurují dva střetávající se světy, které tvoří jednu funkčně rozdělenou společnost. V ideálním případě je rytmizace závislá na reakcích přihlížejících, kteří by ji měli i bezprostředně ovlivňovat.

---

<sup>66</sup> HULFELD, S. Op. cit. 2000, s. 395.

Diese Art von Dynamik kann nur einen Augenblick dauern, aus einem kurzen Moment der Irritation entstehen und sich dann wieder verlieren. Damit theatrale Interaktion Ereignischarakter annehmen, muss der dynamische Bezug von Zeigenden und Schauenden eine bestimmte Rhythmisierung aufweisen, eine bestimmte Dramaturgie, Schauereignisse sind in diesem Sinne weniger an eine bestimmte Zeitdauer gebunden denn an bestimmten Grundmuster in der Rhythmisierung von Aktion und Reaktion.

## 10. Typy komponentů teatrality dle Hulfelda a jejich definice

Pokud akceptujeme Hulfeldův přístup k teatralitě a její odvození od divadelních interakcí, dostaneme se k faktu, že skoro všechny události a interakce kolem nás vykazují znaky divadelně charakteristické. Je tedy nutné jejich další třídění na základě jejich hlavních rysů. Dělení do více komponentů je nutné i proto, aby se předešlo rozmělnění pojmu. Hulfeld definuje čtyři základní komponenty teatrality, typy divadelních událostí. Tyto komponenty nejsou od sebe odděleny jasnou hranicí, nýbrž určité akce se mohou vyskytovat na okrajích komponentů či mezi nimi volně fluktuují. Pokusme se nyní tyto nejobecněji konstatované fenomény popsat podrobněji.

Pojem divadla je v nejobecnější rovině mnohoznačný a poměrně širokospektrý. Může se jednat o divadelní budovu, jeviště. Označení se může používat i pro divadlo v jisté zemi; například německé divadlo. Jako divadlo může být nazývána syntéza jiných umění, nebo přeneseně i jistý ostentativní charakter situace; metaforické divadlo. Význam pojmu se mnohokrát redefinoval a transformoval, což se děje dodnes. Divadlo jako „nadřazený pojem pro představení scénických procesů se začal prosazovat až na konci 18. století a navíc byl redukován na určitou estetiku“.<sup>67</sup> Hulfeld používá pojmu divadlo pro oblasti, ve kterých probíhá divadelní interakce, a proto nalezneme tento pojem v každém označení komponentu teatrality.

---

<sup>67</sup> HULFELD, S. Op. cit. 2007, s. 308.

„da Theater als Oberbegriff für die Aufführung szenischer Vorgänge sich erst gegen das Ende des 18. Jahrhunderts durchzusetzen begonnen hat, und dies zudem in der Einschränkung auf eine bestimmte Ästhetik.“

## 10. 1. Umělecké divadlo

Jeden ze dvou hlavních komponentů teatrality je dle Hulfelda tzv. umělecké divadlo, které se vyčlenilo od života a vytvořilo tak samostatný fenomén. „Jak zdůrazňuje Münz, nemůže se umělecké divadlo nikdy odpoutat od divadla života, i když se o to programově snaží. Pokus o evokování co nejdokonalejší iluze a časté odkazy na životní procesy ztroskotávají na prezéntnosti divadla, na to, že se divadlo – umění děje skrze časově a místně ohraničenou tělesnou interakci předvádějících a ukazujících“.<sup>68</sup>

V tomto komponentu se Hulfeld soustřeďuje na pojem, který byl již tolikrát definován jako představení a který většina ostatních (Klaus Lazarowitz, Arno Paul) bere jako jediný a výchozí fenomén, ústřední pojem divadelní vědy. U Hulfelda je ale jen jednou z částí, protože se snaží o celistvější pohled. Co ovšem u jiných stojí na okraji zájmu, staví Hulfeld do popředí., konkrétně se jedná tzv. divadelní paraformy jako rituály, hry, různé svátky či performance, ale v jeho koncepci mají i tyto jindy okrajové formy své výsadní místo. I u Hulfelda je umělecké divadlo pojem stěžejní, na které odkazují všechny ostatní komponenty, a protože pro tento fenomén existuje v naší kultuře mnoho jmen a definic, je v ní silně zakořeněn a zaveden, není nutná jeho další redefinice.

---

<sup>68</sup> HULFELD, S. Op. cit. 2000, s. 400.

Wie Münz betont, kann die Gebundenheit auf das Lebenstheater allerdings auch dann nicht vollständig aufgegeben werden, wenn dies programmatisch versucht wird. Der Versuch, eine möglichst perfekte Illusion zu evozieren und nur referentiell auf Lebensprozesse zu verweisen, scheitert an der zwingenden Gegenwärtigkeit von Theater, an der sich in Zeit und Raum ereignenden, körperliche Interaktion von Zeigenden und Schauenden.

## 10. 2. Divadlo života

Jestliže umělecké divadlo bylo odvozeno ze života, jsou i v životě jisté situace s divadelním charakterem, s divadelní interakcí. Situace jsou neodlučitelné od života, stejně jako jsou neodlučitelné do divadla. Pojem divadla života volí s respektem k Münzovi, který ho roku 1979 pojmenoval jako «teatralità della vita». „Tento pojem převzal od Tavianiho<sup>69</sup>, který ho používal, aby zdůraznil protikladný vztah ke commedii dell'arte a k reprezentativnímu stylu barokních spektaklů.“<sup>70</sup>

Pod pojmem divadlo života Hulfeld rozumí:

[...] Divadlo života se rozvíjí tam, kde se politika, náboženství, lékařství vyjadřují slavnostními, svátečními, rituálními projevy tělesné interakce ukazujících a přihlížejících.<sup>71</sup> Tyto formy jsou těsně spjaty s určitou kulturou a společností. Velmi často také vychází z různých rituálů, přírodních a společenských koloběhů, které ohraničují nějakou přírodní či životní fázi. Může se jednat i o iniciační rituály, které simulují životní přechody.

Divadlo života, jež se koná každý den, a proto již sešlo ze zřetele společnosti a zařadilo se mezi běžné činnosti. Teprve vydělením divadla života došlo i k možnosti zkoumání přirozeného divadla, jako jedné z variant teatrality.

---

<sup>69</sup> Ferdinando Taviani (\*1942)

<sup>70</sup> HULFELD, S. Op. cit. 2007. s. 324.

Diesen Begriff entlehnte er von Taviani, der ihn verwendet hatte, um das Oppositionsverhältnis von Commedia dell'arte und dem Repräsentationsstil der barocken Spektakel zu betonen.

<sup>71</sup> HULFELD, S. Op. cit. 2000, s. 400.

[...] Lebenstheater entfaltet sich also dort, wo Politik, Religion, Medizin [...] einen feierlichen, festlichen, rituellen u.a. Ausdruck in der körperlichen Interaktion von Zeigenden und Schauenden findet.

### 10. 3. Divadelní hra<sup>72</sup> (Theaterspiel)

První dva komponenty teatrality popisují nejdůležitější projevy teatrality ve společnosti. I následující dva pojmy jsou pro jejich snadnější definici myšleny jako ideální, jejich definice, stejně tak jako pojmenování, se jeví jako problematičtější. Hlavně pojem divadelní hry, který se může projevovat jako součást divadla života nebo uměleckého divadla. Jeho výskyt je poněkud teoretičtější a abstraktnější než pojmy výše uvedené.

Rudolf Münz tento druh divadla označuje pojmem <Theater>. „Jako divadelní hru [...] pojmenovávám [...] takový popisovaný strukturální typ, který se vztahuje na herní divadelní podmínky sociálního života, především na předvádění strnulosti společnosti pomocí masek, kdy se předvádí současně jejich směšné i strašidelné stránky. Hra a parodie jsou interakční principy, které spoléhají na míšení pravidel a náhody a umožňují takovýto způsob proměny, překvapení nebo otevřené nelogičnosti, zatímco stimulují smích, centrální element účinné strategie této divadelní formy“.<sup>73</sup> Divadelní hra se projevuje skrz komediantství či šaškování, ironii a satiru, fluktuuje ve veřejném prostoru „ve formě scénických událostí, které jsou namířeny proti divadlu života a uměleckému divadlu.“<sup>74</sup> Ačkoliv se proti těmto dvěma komponentům vymezuje, projevuje se skrz ně.

K divadlu života i k uměleckému divadlu je možno přiřadit specifické divadelní interakce, situace se ale komplikuje, pokud chceme nalézt příklad divadelní hry. Münz i Hulfeld k pojmu dochází studiem commedie dell'arte a postavy Harlekýna, který se z divadelní hry rodí. Divadelní hra se nemůže realizovat na rozdíl od divadla života a uměleckého divadla skrz konkrétní divadelní události, protože se jedná o „hybný

---

<sup>72</sup> Překlad Theaterspiel jako divadelní hra neodkazuje na divadelní hru ve smyslu dramatu nebo textové předlohy

<sup>73</sup> Hulfeld, S. Op. cit. 2000, s. 400.

Als Theaterspiel [...] bezeichne ich [...] jenen bezeichneten Strukturtyp, der sich spielerisch auf theatrale Bedingungen sozialen Lebens bezieht, der vorzugsweise mit Masken die Maskenhaftigkeit gesellschaftlicher Beziehungen gleichzeitig von ihrer lächerlichen wie bedrohlichen Seite vorführt. Spiel und Parodie als Interaktionsprinzipien setzen auf eine Mischung aus Regel und Zufall und ermöglichen jegliche Art von Verwandlung, Überraschung oder offensichtlicher Unfolgerichtigkeit, während Lachen das zentrale Element der Wirkungsstrategie dieser Theaterform darstellt.

<sup>74</sup> Kotte, A. Op. cit. 2010, s. 200.

*princip*<sup>75</sup> Divadelní hry se projevují i v antice ve formě mimu či pantomimu. A proto je pojem tak problematické pojmenovat, protože je teoreticky zařaditelný do uměleckého divadla i do divadla života, do komponentů, které sám paroduje a reaguje na ně. „Každá oficiální římská stejně jako křesťanská scénická událost ve všedním životě se stala díky mimu směšnou.“<sup>76</sup> Divadelní hra působí na diváka skrz smích a zesměšnění, ukazující se skrze divadelní formy (mimus, pantomimus, později *commedia dell'arte*) či skrz postavy (Harlekýn). Protože smích, parodie či napodobování jsou hlavní působící strategie pojmu, nazývá Hulfeld tento komponent slovem *hra*, protože i ve hře hrají tyto aspekty své nezastupitelné místo. I v divadelní hře platí pravidla, zároveň je akcentována i náhoda a bezprostřednost.

---

<sup>75</sup> MÜNZ, R. *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen..* Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf Verlag, 1998. s. 60-65. [cit. dle KOTTE, A. Op. cit. 2010, s. 200. ]

<sup>76</sup> Op. cit., s. 201.

## 10. 4. Nedivadlo

Posledním ze čtyř komponentů teatrality je nedivadlo. Nedivadlo je stejně jako divadelní hra problematicky definovatelná kategorie. S ohledem na historiografii se jedná o spisy, které divadlo, potažmo divadelno negují nebo odsuzují.

„Protikladnou pozici k divadelnímu vlivu a radosti ze sociálních kontaktů zastupuje typ ne-divadla, pojem, který přímo přebírám od Münze. V nejčistší formě nevystupuje jako chování, nýbrž jako myšlenkové představy, většinou znázorňované negativně. Správným chováním – vzhledem k Bohu či přírodě – [se rozumí – pozn. H.K.] právě chování nedivadelní/neteatrální.“<sup>77</sup> Nedivadlo je fólie, přes kterou můžeme studovat pojem teatrality. Je to podklad ostatních tří komponentů. Pro teoretické účely je potřeba definovat i takové události, které na teatralitu zdánlivě nemají žádný vliv, protože je nutné takové události oddělit od scénických procesů, které se na teatralitě jedné epochy aktivně podílí. Jedná se tedy i o knihy o divadle, divadlo nebo jeho části, např. dramata odsuzující nebo o divadelní zákazy a jiná nařízení divadlo nebo jisté formy divadla zakazující. Jedná se o postoj (osobní i společenský), který je ovlivněn „specifickým chováním, místem, dobou“<sup>78</sup> a jinými podmínkami (estetické, ekonomické, mocenské aj.). V Solothurnu bylo nejvíce odmítnutí kočovných divadel v 18. století zdůvodněno nevhodným časem (55% z celkového počtu odmítnutí; tzn. 34 kočovných divadel). Kvůli posvátné době bylo odmítnuto 12 kočovných divadel, kvůli době revoluce 9 a kvůli nevhodné nebo smutné době 7 divadel. Důvody 25 odmítnutí (40%) nebyly zveřejněny; a to se týkaly především loutkoherců (11 odmítnutí).<sup>79</sup> Z výše uvedeného vyplývá, že teatralita 18. století v Solothurnu byla velmi ovlivněna církevními svátky, jednalo se o svátky narození, ukřižování a zmrtvýchvstání Ježíše Krista, stejně tak jako dalšími svátky, oslavujícími jiné svaté. Divadelní zákazy se lišily podle doby, země i velikosti města. Nedivadlo tvoří

<sup>77</sup> HULFELD, S. Op. cit. 2000, s. 400.

Die gegenteilige Position im Umgang mit theatralen Zwängen und Freuden sozialer Kontakte vertritt der Typus des Nicht-Theaters, einen Terminus, den ich von Münz direkt übernehme. In reiner Form tritt er nicht als Verhalten, sondern als Gedankengebilde auf, wobei die Argumentation die positiv besetzten Werte meist nur ex negativo darzustellen vermag. Das - gemäss Gott oder der Natur etc. - richtige Verhalten ist eben das nicht-theatrale.

<sup>78</sup> KOTTE, A. Op. cit. 2010, s. 191.

<sup>79</sup> Tabulka odmítnutí kočovných skupin  
HULFELD, S. Op. cit. 2000, s. 403.



protipól uměleckého divadla a divadla života, slouží k „orientaci při určování jejich  
těžiště“<sup>80</sup> nedivadlo je „pozadí, na kterém se to děje.“<sup>81</sup>

---

<sup>80</sup> КОТТЕ, А. Op. cit. 2010, s. 200.

<sup>81</sup> Op. cit.

## 11. Podmínky pro definici teatrality jedné epochy

Všechny čtyři typy tvoří určitou teatralitu konkrétního časoprostoru. A stejně tak, jako se mění pravidla ve společnosti, mění se i společnost sama a s ní i teatralita. Abychom objasnili vztahy mezi komponenty a mohli popsat teatralitu, musíme dle Kotteho:

- „– vždy provést jasné časové a prostorové vymezení
- divadelní formy nahlížet simultánně
- analyzovat postoje k divadlu stejně jako
- diskutovat o zvláštnostech divadelní hry“<sup>82</sup>

Pokud tedy chceme mapovat teatralitu určité epochy, musíme zkoumat všechny komponenty teatrality zároveň, i když některé budou mít negativní nálezy, ale i ten vypovídá o stavu tehdejší společnosti a teatrality. Jen takto můžeme popsat celé divadlo určité společnosti a detailněji i společnost celou. Pokud definujeme teatralitu jedné epochy, musíme nejen zkoumat její komponenty, ale vztahy mezi nimi.

Tento model teatrality na základě divadelní historiografie je použitelný, ostatně jako všechny výzkumy založené na písemných dokumentech, pouze pro kultury se silnou písemnou tradicí; pro kultury, které uchovávají písemné dokumenty, zachycující nejen rozličné divadelní interakce, ale i životní události a každodenní dění. Zkoumání teatrality je, podle mě, jedním z důležitých aspektů při poznávání celé kultury a jejího studia, protože teatralita nejen že společnost formovala, ale navíc zrcadlila její typické chování. Umožňuje zkoumání kultury v její celistvosti.

Velký přínos takovéto koncepce vidím v tom, že studuje jednu epochu komplexně, ne jako lineární řadu divadelních interakcí nebo uměleckých akcí, ale jako soubor charakteristických divadelních interakcí, vyskytujících se v jedné časově ohraničené epoše. Komponenty můžeme popisovat i ex negativo, pokud se v epoše nevyskytuje žádný

---

<sup>82</sup> KOTTE, A. Op. cit. 2010, s. 189.

relativní nález. Různé závěry můžeme vyvodit i z toho, jaký komponent je v dané epoše dominantní a jaký naopak minimalizovaný.

## 12. Solothurn - Babylon divadla

Po teoretické části se následující kapitoly soustředí na ukázky zápisů, dokumentujících různé projevy teatrality. Stefan Hulfeld zkoumá, jak již bylo zmíněno, teatralitu města Solothurn 18. století. Napsal o tomto významném kulturním městě nejen několik příspěvků,<sup>83</sup> ale i svoji disertační práci, která po přepracování vychází spolu s vybranými dobovými zprávami jako kniha *Zähmung der Masken, Wahrung der Gesichter*. Solothurn bylo město, co se kultury týče, výjimečné. Andreas Kotte ho označuje jako „divadelní Babylon Švýcarské konfederace“.<sup>84</sup> V Solothurnu se koncentruje jak církevní a městské divadlo, tak i okrajové nejevištní formy divadla jako kočovné společnosti, cirkusy a různé exhibice. A kočovní herci jsou v 18. století nositelé proměnlivé divadelní kultury a tradic. Kočovní herci, artisté a lékaři cestují po mnoha cizích zemích a asimilují do svých představení prvky cizích kultur. Zároveň ale mohou pružně reagovat na společenské změny. Kočovní herci jsou na okraji společnosti a o povoleních k hraní se rozhoduje převážně na radnicích či u vrchnosti.

„V polovině 18. století nebyly divadelní metropole zároveň největší [švýcarská – pozn H.K.] města jako Curych, Ženeva, Bern či Basilej. V Curychu a Ženevě se reformace prosazovala již delší dobu a byla nepřítelem divadelního myšlení i dokumentů o divadle. V Bernu a Basileji byly sice světské instituce divadlu nakloněny, ale církvev proti němu pořád brojila“.<sup>85</sup>[...] „Solothurn platil za divadelní baštu stejně jako katolicismem a jezuitu formovaný Lucern“.<sup>86</sup> Z výše uvedeného vyplývá, že divadelní tradice byla ve Švýcarsku velmi ovlivněna různými církevními hnutími a reformacemi. Jezuité nejen určovali, co se hrát smí, ale i zakazovali nevhodné kusy. Solothurn nebylo hlavní ani největší město, a

<sup>83</sup> HULFELD, Stefan. Bürgerliches Theater in Solothurn 1753 bis 1755. In: *Sondierung zum Theater. Zehn Beiträge zur Theatergeschichte der Schweiz. Enquêtes sur le théâtre*. Eds. Andreas Kotte. Basel: Theaterkultur-Verlag, 2005. s. 143-196.

<sup>84</sup> HULFELD, S. Op. cit. 2000, s. 7.  
Theaterbabel der Eidgenossenschaft

<sup>85</sup> *Sondierung zum Theater: zehn Beiträge zur Theatergeschichte der Schweiz*. Op. cit. s. 169.  
In der Mitte des 18. Jahrhunderts waren die größeren Städte Zürich, Genf, Bern oder Basel nicht gleichzeitig auch die Theatermetropolen. In Zürich und Genf zeigte die Reformation durch eine Tradition theaterfeindlicher Gesinnungen und Schriften Langzeitwirkung. In Bern und Basel waren die weltliche Instanzen theaterfreundlicher, in den Kirchen wurde aber noch immer gegen das Theater gewettert.

<sup>86</sup> Op. cit., s. 170.

In Solothurn galt zusammen mit dem ebenfalls vom Katholizismus und den Jesuiten geprägten Luzern als Theater-Hochburg.

proto nebylo pro jezuity tak podstatné prezentovat a ukazovat zde svoji moc. Tudíž i zákazy byly prosazovány jen pozvolněji.

### 13. Časové vymezení období

Hulfeld si vybral období bezmála sta let, což je dostatečný časový úsek na to, aby zkoumal zásadní změny i menší nuance, jak v zápisech divadelních událostí, tak v jejich pojetí a prezentování. Období zkoumání končí rokem 1799, protože v témže roce vydává helvetská vláda všeobecný divadelní zákaz kvůli vnějšímu ohrožení Helvetské republiky. Nebylo zakázáno jen hraní a exhibice, například matematické nebo předvádění technických novinek, ale „v této chvíli je zakázáno zřizování divadelních jevišť“.<sup>87</sup> 18. století je obecně vnímáno jako století přerodu člověka, jako století změn ve vnímání a zkoumání.

V 18. století byly kultury jak národní tak městské ještě poměrně izolovány a jedním z mála „cizorodých“ prvků byly kočovné skupiny, které dříve či později vsákly prvky kultury nové, a kočující lékaři. Předpokládám, že volba časového období v 18. století není náhodná. Prvním důvodem by mohly být dochované kroniky, které tvoří kvalitní základ pro studium. Dalším důvodem je skutečnost, že v 18. století se začalo proměňovat chování a později myšlení lidí. A třetím důvodem může být i jistá částečná místní izolovanost, která ještě prohlubuje úvahy o specifičnosti teatrality této epochy a města Solothurn.

---

<sup>87</sup> HULFELD, S. Op. cit. 2000, s. 322.

Es soll in diesem Zeitpunkt keine Schaubühne in der Republik eröffnet werden.

## 14. Zápisy z kronik a radních schůzí města Solothurnu 1700- 1798

Hulfeldova kniha *Zähmung der Masken, Wahrung der Gesichter* je hojně doplněna dobovými materiály, jejichž příklady uvádím a překládám v následující kapitole. Hulfeld hledal v radničních zápisech zmínky o takových událostech, které jsou líčeny jako divadelní, protože stejně jako Münz vychází z toho, že „především používání „aktivní“ divadelní terminologie“<sup>88</sup> vede „k objasnění podstaty činu“.<sup>89</sup> Citace pochází z radních knih v Solothurnu z 18. století, protože se jedná o akce nejrůznějšího charakteru, ale přesto byly všechny zařazovány do divadelních událostí, nebo byla v zápisech použita slova na divadlo přímo odkazující. Zápisy se zaobírají událostmi, jako jsou herecká vystoupení, pokračují přes různé matematické exhibice a cirkusy a končí u exhibujících lékařů, kteří měli výsadní a zvláštní postavení. „Specifický status náleží cestujícím lékařům, kteří jsou v radničních dokumentech označováni jako «operátoři». Jejich poplatky se řídily jak vyhláškou z roku 1710, tak i podle druhu akcentace, potažmo místa, které vyžadovali. Ten, kdo bude vychvalovat své univerzální léčebné prostředky či léčebné umění a bude přitom sedět na koni či stát na židli, zaplatí městu «šest kupek krejcarů». Pokud ale prodává zboží z vozu, zaplatí jednu korunu. Když mastičkář postaví skutečné jeviště (Theatrum), zaplatí jednu korunu a na jevišti se budou hrát i kusy veřejně vzdělávací“.<sup>90</sup>

Hulfeld v první části knihy hledá v radních zápisech města Solothurnu všechny akce, které byly zařazovány pod záštitou divadelních událostí. K jeho bádání mu buďto napomáhá zařazení žádosti, povolení, popřípadě zprávy nebo použití příznačných sloves. Kromě zřejmých divadelních událostí se k divadelním povolením přiřazovaly i akce poněkud odlišné, například zmínění cestující lékaři, kteří své řemeslo provozovali pod zvláštním zařazením tzv. výstavní lékařství (Schaumedizin). Die Schau česky

<sup>88</sup> *Souřadnice a kontexty divadla. Antologie současné německé divadelní vědy*. Op. cit., s. 84.

<sup>89</sup> Op. cit.

<sup>90</sup> *Sondierung zum Theater: zehn Beiträge zur Theatergeschichte der Schweiz*. Op. cit., s. 174.

Ein Sonderstatus kommt den fahrenden Ärzten zu, die in den Ratsprotokollen als «operatoren» bezeichnet werden. Ihr Standgeld richtete sich gemäss eines Erlasses aus dem Jahr 1710 nach der Art ihrer Hervorhebung, bzw. dem Platz, den sie dabei beanspruchten. Wer seine Universalheilmittel oder Heilkünste auf einem Pferd sitzend oder auf einem Stuhl stehend anpries, bezahlte der Stadt «sechs Batzen ein Kreuzer», diente ein Wagen als Verkaufsstand, war eine Krone zu entrichten, baute der Quacksalber eine richtige Bühne (Theatrum) auf, eine Krone. Theater wurde dabei zur Öffentlichkeitsbildung gespielt.

podívaná, ve smyslu ukazování a předvádění. Již z tohoto označení je patrný příklon k divadlu. Der Schauspieler je německé označení pro herce, das Schauspiel je poté činohra. Die Schaumedizin měla za úkol nejen léčit, ale i léčení prezentovat způsobem přitažlivým pro diváky a přilákat tak další potenciální pacienty. Byla to událost, která má jak hodnotu reálnou (Realwert), tak hodnotu předváděcí (Schauwert), přičemž důsledky lékařova chování jsou sníženy.

Lékařské zákroky se ve společnosti divadelních událostí vyskytují hojně:

„Povolená exhibice jednoho lékaře: V nepříznivém počasí je zde uvedenému lékaři po dobu 8 dnů dovoleno provozovat své umění a prodávat své léky v obchodním domě. Pokud jeviště poškodí, uhradí náklady na opravu.“<sup>91</sup> Proč zrovna v tomto konkrétním případě bylo lékařské ošetření zařazeno do divadelní akce? Lékařovo chování vykazuje silně divadelní znaky, odlišující jeho chování od každodenního chování. Lékař jedná na veřejném prostranství, je zvýrazněn, jak primárně: oblečením, tak sekundárně, protože praxi provozuje na jevišti. Vzniklá společnost je rozdělena do dvou funkčních skupin: přihlížející a lékař s pacientem, kteří jsou oba prostorově akcentováni. Lékař získal povolení vykonávat svoji praxi přímo na vyvýšeném prostoru (Theatrum) na zastřešeném obchodním tržišti, kde se tradičně hrají divadelní kusy. Tím je lékařova příslušnost k divadelním artistům zpečetěna. Theatrum ještě v 18. století neznamenovalo pouze prostor pro divadelní představení, ale bylo to označení „také pro vyvýšená místa v zahradách, která byla zkrášlována zpravidla vodotrysky a sochami nebo pro vyvýšené místo k demonstraci a ostentativnímu předvádění. Pojem tedy zahrnoval jak popravčí lešení (konstrukci), tak i pódium pro komedianty.“<sup>92</sup> Byl to prostor k předvádění, většinou ještě zvýrazněný vyvýšením a/či oddělením přihlížejících a předvádějících.

Na jiném místě knihy je zmíněn zubní lékař Gottlieb Kuntzman.

„Atestace. Christianu Gottliebovi Kuntzmannovi, zubnímu lékaři ze Sachsenu, který se zde

---

<sup>91</sup> HULFELD, S. Op. cit. 2000, s. 28.

Verwilligte Exhibition eines Operatorii: Dem allhier anwesenden Herrn Operatoris, ist weylen das Wetter ihm nicht günstig, seine Sachen öffentlich zu exhibirn, gnädig verwilliget acht Tag lang im Khauffhaus allhier zu spihlen, und seine Medicamenten zu verkaufen. mit dem Beysatz, dass er dasjenige was durch ein uffgerichtetes Theatrum verderbt, in seinen Cösten widerumb repariern laßen solle.

<sup>92</sup> Kirchner, Thomas. Der Theaterbegriff des Barocks. In *Maske und Kothurn* 31. 1985. s.131-140. [Cit. dle Kotte, Andreas. Teatralita konstituuje společnost, společnost divadlo. Co může poskytnout historiografie divadla? In *Souřadnice a kontexty divadla*. Ed. Roubal, J. s. 120. ]



zdržuje podruhé, je dovoleno provozovat před publikem své umění a vědění“.<sup>93</sup> Městská rada počítá s tím, že doktora bude pozorovat nějaké publikum, což je nejspíš při takových akcích běžné. Lékařovým cílem je léčení i sebe prezentace za účelem většího zisku. Lékařův um sebe prezentace souvisí přímo s jeho živobytím, s jeho úspěchem a výdělkem. „Mezi lékařskými exhibicemi můžeme rozlišit tři skupiny: První skupina podněcovala zájem o nákup mluvou, svým vzhledem nebo různými atributy na scéně. Lákali [kupující – pozn. H.K.] svými proslovy o cestách, které podnikli, o provedených uzdraveních a zázracích způsobených jejich medikamenty. Byli akcentováni specifickým oblečením – například holandský operátor Dürich prodával v tureckém oděvu –, ukazovali opice, či měli hudební kulisu. K druhé skupině se počítají operátoři, kteří cestovali Evropou spolu s divadelními skupinami, buffony (Hanswursty) nebo provazovými tanečníky. A třetí skupina byly osoby, které byly zároveň chirurgy [lékaři – pozn. H.K.] i herci“.<sup>94</sup> Lékaři akceptovali to, že byly vnímány podobně jako herci,

Další zvláštní události přejímající dle Solothurnských radních divadelní znaky jsou veřejné experimenty a exhibice.

„Mechanik: Martinu Bärtschützovi, strojníkovi z Vídně, je milostivě dovoleno do příštího pátku ukazovat zde své stroje.“<sup>95</sup> Ovšem v Solothurnu se předváděly nejen mechanické experimenty, ale i matematictí umělci a vědci.

„Exhibice matematického umění: Mathysovi Franzovi Perinovi Pelletieremu z Paříže je dovoleno po dobu osmi dní ukazovat své matematické a fyzikální umění.“<sup>96</sup> Označení „matematické a fyzikální umění“ může znamenat i předvádění neobvyklého stroje

<sup>93</sup> HULFELD, S. Op. cit. 2000, s. 195.

Attestation: Christian Gottlieb Kuntzman einem Zahnarzt aus Sachsen, das er zum zweyten Mahl in hier sich aufgehalten, uff seiner Wüßenschaft und Kunst sich geubet und dem Publico bedient gewesen

<sup>94</sup> *Sondierung zum Theater: zehn Beiträge zur Theatergeschichte der Schweiz*. Op. cit., s. 174.

Mindesten drei Gruppen sind zu unterscheiden. Entweder belebte der Operator die Kauflust, indem er sich durch sein sprachliches Verhalten, durch sein Aussehen oder besondere Attribute in Szene setzte. Stimmlich, indem Monologe über unternommene Reisen, vollbrachte Heilungen und Wunder wirkende Medikamente hielt, durch besondere Kleidung - der niederländische Operator Dürich verkaufte beispielsweise in türkischen Gewändern - oder aber indem Affen, missbildungen und ähnliches auf seiner Bühne zu sehen, musikalische Darbietungen zu hören waren. Zur zweiten Gruppe sind diejenigen Operatoren zu zählen, die gemeinsam mit Schauspieltruppen, einzelnen Buffoni oder Seiltänzern durch Europa reisten. Drittens gab es Personen, die Chirurg, Apotheker und Schauspieler zugleich waren.

<sup>95</sup> HULFELD, S. Op. cit. 2000, s. 243.

Machinist: Dem Martin Bärtschütz einem Maschinisten von Wien wurde gnädig vergünstiget seine Maschinen biß künfftigen Freytag in hier zeigen zu dörrffen.

<sup>96</sup> Op. cit., s. 244.

Exhibition mathematischer Künsten: Dem Mathys Franz Perin Pelletier von Paris wurden acht Täg anberaamet, um seine mathematische, und physikalische Künsten in hier zu zeigen.

Další kategorií uměleckých a předvádějících profesí jsou vedle lékařů i lidé předvádějící své matematické a jiné neobvyklé schopnosti, ale i zázračné děti nebo lidé neobyčejní – trpaslíci. Obě skupiny jsou akcentovány místem a zvukem; hrají na vyvýšeném jevišti a někteří jsou veřejně ohlašováni pomocí hlásné trouby.

„Muž s podivuhodným dítětem, které vypadá jako jelen, se zde (v městě Solothurnu) může ukazovat po tři dny.“<sup>97</sup> *Offentlich zeigen* jsou dvě klíčová slova této zprávy. Něco/někoho veřejně ukazovat či předvádět je jedna ze zásadních podmínek pro vznik divadelní interakce, něco se ukazuje divákovi, něco musí upoutat jeho pozornost. „Po tři dny může Jacob Schändler z Würzburgu ukazovat trpaslici. Svoji produkci může jednou ohlásit trumpetou.“<sup>98</sup> Dalším důležitým aspektem divadelních produkcí je i možnost jejich opakování.

Solothurnští neviděli jen neobvyklé lidi, nýbrž i pozoruhodná zvířata, například tančícího psa. „Po tři dny mohou chudí lidé ukazovat ve městě k tanci vycvičeného psa.“<sup>99</sup> Tančící pes dopomáhal chudým lidem k obživě.;

Dalším příkladem veřejné akce s divadelními prvky je poprava. Poprava se řadí k situacím, ve kterých balancujeme nad tím, jakou hodnotu, zda reálnou nebo obrazovou, situace má. Pro popraveného se situace odehrává reálně, ale pro přihlížející může zastupovat jistou symboliku, například jako odstrašující či vzrušující podívaná. V dnešní mocichtivé době se opět poprava stává nejen popravou, ale i veřejnou demonstrací moci a zároveň jistou formou zastrašování. Poprava je hraniční akce teatrality, je to akce nevratná a neopakovatelná.

„Dvacátého třetího dne tohoto měsíce se konal zemský sněm. Jeden nešťastník byl kvůli svému zločinu sťat mečem a stal se tak odstrašujícím případem. – Bolestně a hrůzně zněl umíráček, diváci se hrnuli ze všech stran. Milí lidé, co vás vábilo k této žalostné hře? [...] Umírání je něco všedního; ještě často uvidíte mrtvolu, moji milí současníci.“<sup>100</sup>

<sup>97</sup> HULFELD, S. Op. cit. 2000, s. 245.

Der Mann mit einem wunderbarlichen Kind, welches wie ein Hirsch gestaltet ist, kann solches drey tag lang öffentlich zeigen.

<sup>98</sup> Op. cit., s. 246.

Drey Täg lang kann Jacob Schändler von Würzburg eine Zwergin zeigen und solches einmahl durch die Trommel auskünden laßen.

<sup>99</sup> Op. cit., s. 247.

Drey Tag lang können arme Leüth zum tanzen abgerichtete Hund in der Statt zeigen.

<sup>100</sup> Op. cit., s. 297.

Den 23ten dies Monats war hier ein Landtag. Ein Unglücklicher wurde seiner Verbrechen wegen ein Schreckopfer des Schwertes. - Wehemuthsvoll und schauerlich hallt die Sturmglocke; Zuschauer in Menge strömen von allen Seiten herbey. Liebe Leute, was lockt euch so eilfertig zu diesem jammervollen

Zpráva informuje nejen o konané popravě. Smrt je, jak dodává pisatel, skutečně součástí života. Popravu radní využívali jako odrazující příklad, jako nástroj pro zastrašování. Tudíž se musela dát na vědomost celému městu a mít v sobě něco magického, aby přilákala přihlížející. I poprava byla bezesporu místně a nejspíš i zvukově zvýrazněna. Nejspíš probíhala bez vstupného, protože cílem nebyl peněžní zisk, ale zisk převahy nad přihlížejícími a jejich zastrašení a zděšení. Situace je sice akcentována, ale bez snížení důsledků jednání. Zároveň se pravděpodobně konala v prostoru primárně pro divadlo. Nejspíš jediné jeviště ve městě bylo v centru veškerého dění – na tržišti. Bylo využíváno převážně církevní školou, která tam uváděla nejen různé naučné hry a veřejné zkoušky svých žáků. „Vaší laskavosti je pod dozorem veleváženého staršího radního stavitele Zeltnera dovoleno po svátku narození Panny Marie veřejné zkoušení mladších žáků z kláštera v Bellelay i veřejné předání žakovských cen.“<sup>101</sup> Tento svátek je jeden z velkých křesťanských svátků, kterého se zřejmě účastnilo velké množství lidí. A je velmi pravděpodobné, že poté mnoho z nich přihlíželo i veřejné zkoušce. Předpokládám, že se jednalo o nějakou velmi důležitou, možná i závěrečnou zkoušku. Proč se konala veřejně? Snad proto, aby se klášterní škola zveřejnila a předvedla své učené žáky, možná se také platilo vstupné. Jako někteří umělci předvádějí tančící psy, prezentuje škola své žáky.

---

Schauspiel? [...] Sterben ist etwas alltägliches; ihr werdet wohl schon oft Leiche gesehen haben, meine lieben Zeitgenossen.

<sup>101</sup> HULFELD, S. Op. cit. 2000, s. 302.

Unter Obsicht MhgH. Altrat Bauherren Zeltner haben Ihre Gnaden wie vor einem Jahr bewilligt, daß die jungen Schüler des Klosters Bellelay nach dem H. Mariageburtsfest auf hiesiger Schaubühne eine öffentliche Prüfung abhalten und ihre Preise ausheyllen können.

## 15. Závěr

V průběhu celé práce jsem se zabývala Hulfeldovou koncepcí teatrality a tím, na jaké teorie Hulfeld navazuje a jak s nimi pracuje. Hulfeld podává přehledný, konzistentní koncept, vyrůstající z divadelní historiografie a podává i strukturální rozbor čtyř komponentů teatrality. Pokud se na jeho historiografické zkoumání podíváme blíže, zjistíme, že jeho studie nejen kontinuálně mapují solothurnské divadlo za jeho přelomové fáze v 18. století, ale že po kompletním rozboru důležité divadelní epochy jednoho města je Hulfeld schopen i celistvě definovat teatralitu.

Největším přínosem je jeho rozšířený přístup k pojmu, což je na druhou stranu i největším sporným bodem. Dle Kotteho existují dva přístupy, dva typy formulací, které se dělí podle způsobu odvození pojmu. Buď přístup omezený, který se koncentruje na ústřední pojem uměleckého divadla, nebo rozšířený, který odvozuje teatralitu ze scénických procesů, ze kterých vychází i Hulfeld. Pokud můžeme pomocí divadla popsat veškeré dění kolem sebe, veškeré lidské chování, má cenu pojem teatrality definovat? Dle Hulfelda má, a to zejména z důvodu utřebených vzájemných vztahů divadla a skutečnosti. Hulfeldovým cílem je primárně studovat a pochopit teatralitu jedné epochy, pomocí definice čtyř komponentů; samotný pojem teatrality vzniká pak jako sekundární produkt jeho teorie. Teatralita, v tomto pojetí, popisuje nejen umělecké divadlo a divadlo života, ale i scénické procesy mezi nimi a znázorňuje i vztahy mezi nimi.

Přestože se Hulfeld věnuje převážně divadlu 18. století v Solothurnu, jsou jeho definice aplikovatelné na různá časová období, nikoli pouze na 18. století. Čtyři komponenty teatrality, které Hulfeld rozlišuje, jsou doložitelné i v jiných epochách. Jak se ale tendence přeskupují od čistého uměleckého divadla k divadlu života, mění se i kvantita a doložitelná kvalita jednotlivých druhů. Ideální typ a vztahy čtyř divadelních forem popisuje Hulfeld jako čtyři stejně velké komponenty, které jsou posazeny ve čtyřech stranách k centrálnímu pojmu teatrality jedné epochy.<sup>102</sup>

---

<sup>102</sup> viz příloha č. 1 této práce

Závěry své práce nepokládá na prázdné pole, nýbrž pokračuje v bádání svých kolegů, nejvíce navazuje na Andriase Kotteho a Rudolfa Münze. Zabývá se, na rozdíl od Kotteho širokého pole zkoumání, jednou úzce vymezenou divadelní epochou a jeho definice jsou oproti Münzovým mnohdy zaváděcím výrazům konkrétnější.

V Hulfeldově pojetí se pojem teatralita vymanil z bezprostředního sepětí s uměleckým divadlem a teatrologií. Teatralita je v tomto pojetí nástrojem, který může pomoci se zkoumáním kultury společnosti a vztahů v ní, který přesahuje do jiných oborů a napomáhá tak k celkovému zkoumání kultury a jejích projevů.

## Bibliografie:

ALTER, Jean. *A Sociosemiotic Theory of Theatre*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990. 281 s.

ARBURG, Hans-Georg, ed. et al. *Mehr als Schein. Ästhetik der Oberfläche in Film, Kunst, Literatur und Theater*. Zürich: Diaphanes, 2008. 304 s.

BACHTIN, Michail Michajlovič. *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha: Odeon, 1975. 406 s.

BALME, Christopher B. *Einführung in die Theaterwissenschaft*. 2. überarbeitete Aufl. Berlin: E. Schmidt, 2001. 200 s.

CAILLOIS, Roger. *Hry a lidé*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1998. 215 s.

CARLSON, Marvin. *Dejiny divadelných teórií*. Bratislava: Divadelný ústav, 2006. 449 s.

DEBORD, Guy. *Společnost spektáklu*. Praha: Intu, 2007. 157 s.

*Divadlo v současném myšlení*. Eds. Irena Slawińska. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 2002. 480 s.

FAULSTICH, Werner. *Einführung in die Medienwissenschaft: Probleme, Methoden, Domänen*. München: Wilhelm Fink, 2002. 353 s.

FIEBACH, Joachim. *Ästhetik heute*. Berlin: Dietz, 1978. 532 s.

FIEBACH, Joachim. *Die Toten als die Macht der Lebenden: Zur Theorie und Geschichte von Theater in Afrika*. Berlin: Henschelverl., 1986. 447 s.

FIEBACH, Joachim. *Inszenierte Wirklichkeit*. Berlin: Theater der Zeit, 2007. 291 s.

FIEBACH, Joachim. *Kreativität und Dialog: Theaterversuche der 70er Jahre in Westeuropa*. Berlin: Henschelverl, 1983. 368 s.

FIEBACH, Joachim. *Kunstprozesse in Afrika: Literatur im Umbruch*. Berlin: Akademie-Verlag, 1979. 300 s.

FIEBACH, Joachim. *Von Craig bis Brecht*. Berlin: Henschelverlag, 1975. 392 s.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: NA KONÁRI, 2011. 334 s.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Geschichte des Dramas: Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart. Bd. 2, Von der Romantik bis zur Gegenwart*. 3. Aufl. Stuttgart: UTB, 2010. vi, 306 s.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Theater als Modell für eine performative Kultur: zum performative turn in der europäischen Kultur des 20. Jahrhunderts: 28. Januar 2000*. Saarbrücken: Universität des Saarlandes, 2000. 24 s.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Theaterwissenschaft*. Köln Weimar Wien: Böhlau Verlag, 2012. 273 s.

GOLDBERG, Rose Lee. *Performance art: from futurism to the present*. Rev. and Enlarg. Ed. London: Thames and Hudson, 1990. 216 s.

*Inszenierungen: Theorie - Ästhetik – Medialität*. Eds. Jürgen Schläder, Christopher Balme. Stuttgart: Metzler, 2002. 153 s.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. Praha: Mladá fronta, 1971. 226 s.

HULFELD, Stefan. Lebenslauf [online]. [cit. 21.12.2013].  
URL:<<http://www.dieuniversitaetonline.at/professuren/curricula-vitae/beitrag/news/univ->

[prof-dr-stefan-hulfeld-1/80.html](http://prof-dr-stefan-hulfeld-1/80.html) >.

HULFELD, Stefan. Lebenslauf [online]. [cit. 10.10.2014]. URL:

< <http://theaterwissenschaft.ch/institut/assoziierte-forschende-instituts/-stefan-hulfeld> >.

HULFELD, Stefan. *Wie Wissen über Theater entsteht. Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis*. Zürich: Chronos, 2007. 435 s.

HULFELD, Stefan. *Zähmung der Masken. Wahrung der Gesichter*. Zürich: Chronos, 2007. 617 s.

JUST, VLADIMÍR. Byl kníže Potěmkin divadelník? Aneb může být skryté divadlo divadlem [online]. [cit. 20.12.2014]. URL: < <http://host.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=15243> >.

KOTTE, Andreas. *Divadelní věda: úvod*. Praha: KANT, 2010. 216 s.

KOTTE, Andreas. *Theatergeschichte*. Köln Weimar Wien: Böhlau Verlag, 2013. 434 s.

KOTTE, Andreas. *Theaterwissenschaft*. Köln Weimar Wien: Böhlau Verlag, 2012. 321 s.

KOTTE, Andreas. *Theatralität im Mittelalter*. Basel Thübingen: Francke Verlag, 1994. 243 s.

KUTSCHER, Arthur. *Grundriss der Theaterwissenschaft*. Düsseldorf: Pflugschar-Verlag, 1936. 239 s.

VAN LEEUWEN, THEO. *INTRODUCING SOCIAL SEMIOTICS*. 1ST PUBL. LONDON: ROUTLEDGE, 2005. 301 s.

LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999. 506 s.

LUKEŠ, Milan. *Divné divadlo našeho věku*. Praha: Vydal časopis Svět a divadlo ve spolupráci s Divadelným ústavom v Bratislave, 2008. 203 s.



*Moderne Dramentheorie*. Eds. Aloysius van Kesteren, Herta Schmid. Kronberg: Scriptor Verlag, 1975. 339 s.

MÜNZ, Rudolf. *Das "andere" Theater. Studien über ein deutschsprachiges teatro dell'arte der Lessingzeit*. Berlin: Henschel Verlag, 1979. 264 s.

MÜNZ, Rudolf. Theater und Theatralität; Konzeptionelle Erwägung zum Forschungsprojekt »Theatergeschichte« In: *Theater und Theatralität*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 1998. s. 66-81.

MUSILOVÁ, Martina. Teatralita veřejných událostí. [online]. [cit. 12. 12. 2014]. URL: <[https://is.muni.cz/el/1421/podzim2014/DVBS09/Musilova-Teatralita\\_veřejnych\\_udalosti.pdf](https://is.muni.cz/el/1421/podzim2014/DVBS09/Musilova-Teatralita_veřejnych_udalosti.pdf)>

*Performance - Performativita*. Eds. Ondřej Sládek. Praha: Ústav pro českou literaturu, 2010. 201 s.

PFALLER, Robert. *Ästhetik der Interpassivität*. Hamburg: Philo Fine Arts, 2008. 366 s.

POLOCHOVÁ, Markéta. Kotte scén(olog)ický. *Divadelní revue* 22, 2011, č. 3. s. 145-150.

POLOCHOVÁ, Markéta. Ztraceno v překladech. Translatologický exkurz do Postdramatického divadla Hanse-Thiese Lehmana. *Divadelní revue* 21, 2010, č. 1, s. 50-52.

POSPÍŠIL, Zdeněk. *Sociosémiotika umělecké komunikace: (česko-slovenská varianta)*. Vyd. 1. Boskovice: Albert, 2005. 226 s.

PROSS, Harry. *Der Mensch im Mediennetz: Orientierung in der Vielfalt*. Düsseldorf: Artemis & Winkler, 1996. 286 s.

PŠENIČKA, Martin. Nejen k postdramatickému konceptu Hanse- Thiese Lehmana. *Divadelní revue* 21, 2010, č. 1, s. 28-49.

PŠENIČKA, Martin. Postdramatické divadlo Hanse-Thiese Lehmann [online]. [cit. 12. 3. 2015]. URL <[http://host.divadlo.cz/revue/pdf/2008\\_3/070-072.pdf](http://host.divadlo.cz/revue/pdf/2008_3/070-072.pdf)>.

RAPP, Uri. *Handeln und Zuschauen. Untersuchung über den theatersoziologischen Aspekt in der menschlichen Interaktion*. München: Luchterhand Verlag, 1973. 297 s.

RAPP, Uri. *Rolle, Interaktion, Spiel: Eine Einführung*. Wien: Böhlau, 1993. 289 s.

ROUBAL, Jan. O podstatě divadla a teatrality. *Divadelní revue 10*, č. 3, s 7–16.

ROUBAL, JAN. Výzva k přemýšlení o samozřejmosti i nesamozřejmosti divadla. [online]. [cit. 15.12.2014]. URL: <[http://host.divadlo.cz/revue/pdf/2008\\_2/074-082.pdf](http://host.divadlo.cz/revue/pdf/2008_2/074-082.pdf)>.

SCHAEFER, Rolf. *Ästhetisches Handeln als Kategorie einer interdisziplinären Theaterwissenschaft*. 1. Aufl. Aachen: Rader, 1988. 359 s.

SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*. London: Routledge, 2003. 407 s.

SCHMIDOVÁ, Herta. *Struktury a funkce*. Praha: Karolinum, 2011. 423 s.

SCHNELLE, Barbora. Německá divadelní teorie od 'bytí divadla' k 'performativnosti'. [online]. [cit. 12.3.2015]. URL: <<http://host.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=14449>>.

SCHRAMM, Helmar. *Karneval des Denkens*. Berlin: Akademie Verlag, 1996. 307 s.

SCHRAMM, Helmar. Úzkost, divadlo, fragment. *Divadelní revue 16*, 2005, č. 3, s. 16-22.  
přel. Miroslav Petříček

*Sondierung zum Theater: zehn Beiträge zur Theatergeschichte der Schweiz*. Eds. Andreas Kotte. Basel: Theaterkultur Verlag, 1995. 517 s.

*Souřadnice a kontexty divadla. Antologie současné německé divadelní vědy*. Eds. Jan Roubal. Praha: Divadelní ústav, 2005. 162 s.

STEINBECK, Dietrich. *Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft*. Berlin: W. de Gruyter, 1970. 253 s.

*Tendence v současném myšlení o divadle*. Eds. Radka Kunderová. Brno: JAMU, 2010. 311 s.

*Texte zur Theorie des Theaters*. Eds. Klaus Lazarowicz, Christopher Balme. Ditzingen: Reclam, 1991. 704 s.

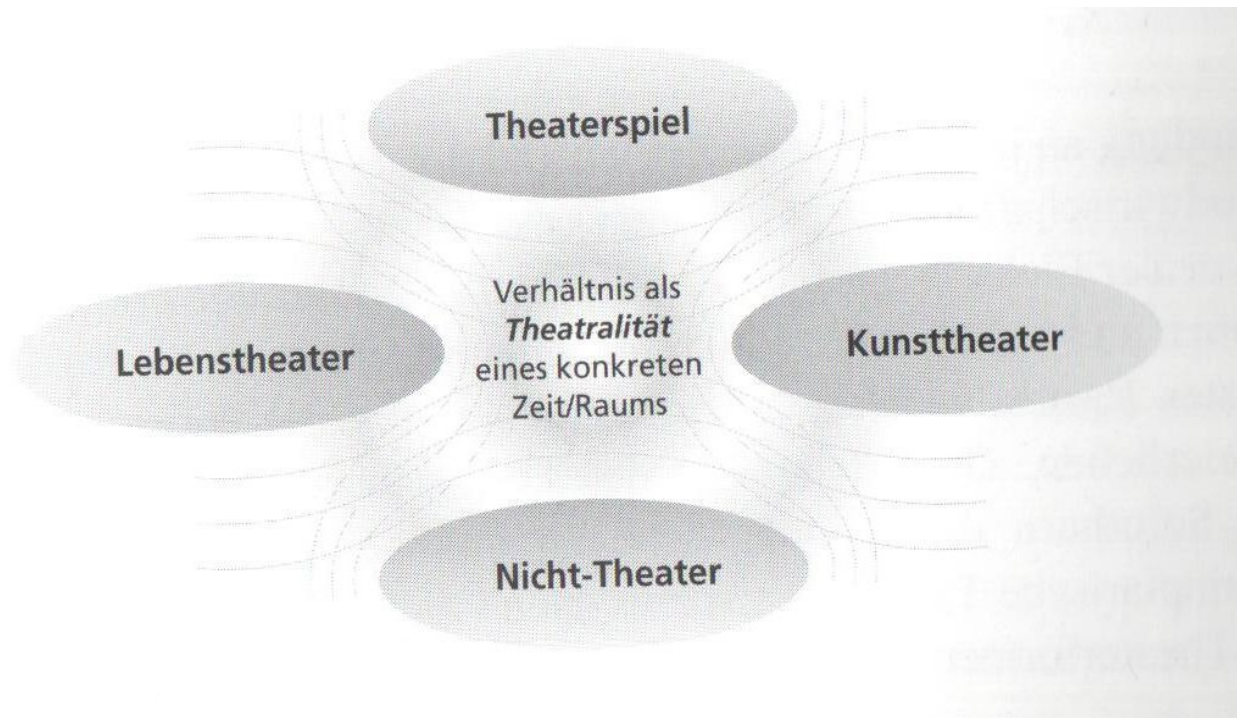
*Theater und gesellschaftliche Wirklichkeit*. Eds. Joachim Fiebach. Berlin: Iti, 1977. 96 s.

VODIČKA, LIBOR. Andreas Kotte: Divadelní věda (Úvod). [online]. [18.1.2015]. URL:<[https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/115597/1\\_Theatralia\\_13-2010-2\\_15.pdf?sequence=1](https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/115597/1_Theatralia_13-2010-2_15.pdf?sequence=1)>.

VOSTRÝ, Jaroslav. Divadelnost a/či scéničnost (scénická událost v divadelně vědném konceptu Andrease Kotteho). *DISK*, 2010, č. 31, s. 7-23.

## Příloha 1:

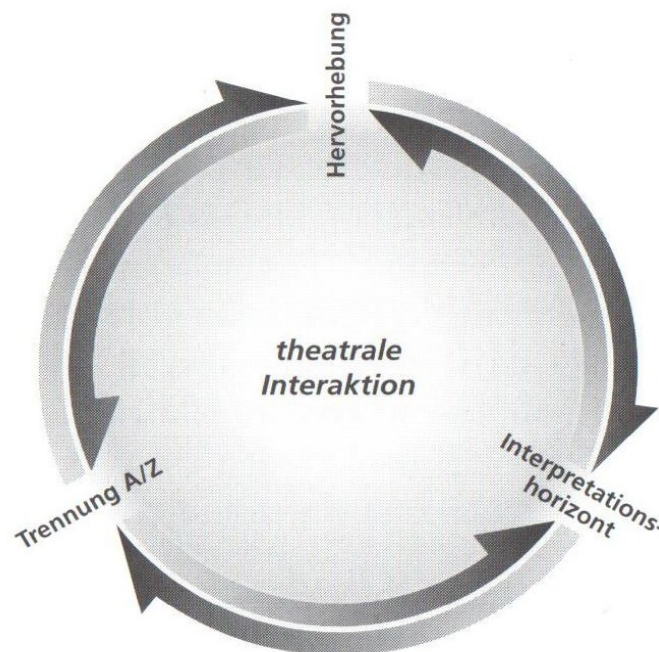
Hulfedovo schéma vztahů čtyř divadelních typů<sup>103</sup>



<sup>103</sup> HULFELD, S. 2000. Op. cit., s. 401.

## Příloha 2:

Vztahy Trennung A/Z - Hervorhebung - Interpretationshorizont a jejich vzájemné ovlivňování<sup>104</sup>



<sup>104</sup> HULFELD, S. 2000. Op. cit., s. 395.