

Martina Musilová

Teatralita veřejných událostí – úvedení do problematiky

Od roku 2010 probíhá na Katedře divadelních studií Filozofické fakulty Masarykovy univerzity kontinuální výzkum teatrality veřejných událostí. Terénní výzkum teatrality se zaměřuje na projevy ve veřejném prostoru, které mají procesuální a časový charakter. Z antropologického hlediska je možné na ně vztáhnout pojem *kulturní performance*¹. V následující studii se pokusím definovat pojmy a pole tohoto výzkumu a jeho specifika. Nejprve se zaměřím na dva konstitutivní pojmy *teatralita* a *performance* a na symbolický charakter jednání a událostí, následně pak na aspekty veřejných událostí, jako jsou veřejný prostor a v něm uskutečňovaná událost, a na možnosti vyjevování a transformace, které vplynuly jako základní témata z prováděného výzkumu.

V počátku našich terénních výzkumů, jež byly v prvním roce zaměřeny na cyklicky pořádané slavnosti (masopust, velikonoce, hody, procesí apod.) ve třech lokalitách jihomoravského a zlínského kraje,² jsme vyšli z širšího pojetí pojmu divadlo a teatralita, jak je definuje předně německá teatrologie (Joachim Fiebach a Erika Fischer-Lichte). Události byly nahlíženy a analyzovány pomocí širšího sociologicko-teatrologického pojetí divadla jako „kulturního modelu“ (FISCHER-LICHTE 2005a: 5), který zahrnuje trsy pojmů a aspektů jako jsou podívání – jeviště – hlediště; aktér – divák – vnímání – recepce – účast; scéna – kostým – maska – role; repertoár – scénář – režie; tělovost. Tento metodický přístup byl doplněn sociologickým pojetím Ervinga Goffmana, předně jeho dělením událostí na přední a zadní regiony (scéna a zákulisí). Přednostní zaměření na německou teatrologii

1 Teoretici, kteří podnítli obrácení zájmu antropologie ke studiu performancí, byli Arnold van Gennep (rituály přechodu), Johan Huizinga (teorie hry) a Milton Singer (kulturní performance).

2 Projekt č. 1893/2010 *Cyklus svátků a svátečních událostí* finančně podpořil Fond rozvoje vysokých škol. Jednalo se o lokality Horní Lhota u Luhačovic, Kyjov a Ivančice.

vycházelo z předpokladu, že česká teatrologie je historicky s německou spjata a je terminologicky podobně strukturována.³

Výzkum teatrality veřejných událostí pokračoval i v následujícím roce 2011, kdy jsme se zaměřili na veřejné události města Brna, jako jsou městem pořádané slavnosti, sportovní akce, demonstrace, dění na ulicích a studentské akce. Z tohoto výzkumu vykryštalizovaly okruhy teatrologických a antropologických témat, jež jsou v současnosti prioritně zkoumány. Do těchto okruhů patří fenomén diváctví ve variantách: přímé diváctví, diváci diváků, mediální diváctví či ostentativní „nedívání se“. Druhou oblastí je výzkum aktérství: možnosti a varianty aktivního projevu, projevy aktérů v předním a zadním regionu, možnosti manipulace s významy. Třetím výrazným okruhem je výzkum strukturace dění, nazkoušeného i spontánně zrozeného, ve vztahu k organizátorovi (režiséru, inspicientovi, „tomu s megafonem“). Konečně čtvrtou oblastí zájmu se stala prostorová strukturace a formování účastníků události, zpravidla do kruhové a polokruhové formace či v průvodech a procesích.

V současnosti probíhá kontinuální terénní výzkum v rámci pravidelného semináře „Teatralita veřejných událostí“, který je zaměřen na venkovské slavnosti spojené s cyklickým prožíváním roku zpravidla v jihomoravském kraji, městské veřejné události (Brno) a veřejné události, jež jsou spjaty s virtuálním a mediálním světem a světem subkultur. K tomuto semináři se váže rovněž seminář „Mimoestetické funkce divadla“.

Diskutovaný pojem „teatralita“

Česká teatrologie se ve výkladu pojmu teatralita opírá nejčastěji o definici berlínských teatrologů Joachima Fiebacha (Humboldtova univerzita) a Eriky Fischer-Lichte (Svobodná univerzita). Ti se snaží redefinovat pole teatrologie, aniž by popřeli oblast věnovanou specificky divadelním projevům, čili oblast chápanou výsostně esteticky, a pracují proto s rozšířeným pojetím divadla jako „kulturního modelu“ a pojmem „divadelnost“, resp. „teatralita“.

V českém prostředí můžeme nalézt obdobná východiska již v pracích Petra Bogatyreva z 30. a 40. let minulého století. Bogatyrev ve svých etnografických výzkumech sledoval mimoestetické funkce lidového divadla českého, slovenského a ruského (BOGATYREV 1940). Strukturalistické pojetí dynamizující hierarchii funkcí umožnilo Bogatyrevovi nahlédnout proměnu dominance funkce estetické (divadelní) a mimoestetické (etické, sociální, politické, ceremoniální, hospodářské apod.) (BOGATYREV 1940: 30).

Bogatyrev nás upozorňuje na to, že estetická funkce u divadelních projevů nemusí být vždy dominantní a že obě funkce, estetická a mimoestetická, se mohou ve své dominanci

3 Opírám se zde rovněž o zkušenost z tříměsíčního studijního pobytu na Institutu kultury polské na Varšavské univerzitě v roce 2004. Polská teatrologie, ovlivněna tvorbou a výzkumy J. Grotowského a jeho následovníky (W. Staniewski, Gardzienice), ostřeji překračuje tradiční teatrologii směrem k antropologii. V českém prostředí bychom pro analogické výzkumy nenašli pojmovou oporu.

přemísťovat. Od tohoto dynamického chápání, které je vlastně stále divadelně-centrické, je jen krůček k převrácení perspektivy, v níž můžeme sledovat funkce estetické v mimodivadelních, kulturně-sociálních událostech, kulturních performancích. Jurij Lotman poukazuje právě na tuto oboplnost Bogatyrevových výzkumů:

Ve svých pracích Bogatyrev opakovaně zkoumal procesy, jimiž mimodivadelní svět ovlivňuje svět divadla a vice versa. „Teatralizace“ a ritualizace určitých aspektů mimodivadelního světa, situace, v níž se divadlo stává modelem skutečného jednání, nepřetržitě přitahovaly jeho pozornost. (LOTMAN 1975: 33)

Iniciátorem teorie pojmu teatralita v německé teatrologii je Joachim Fiebach, jenž od konce 70. let minulého století propracovával „koncept teatrality jako komunikativně performativního a symbolického jednání“ (ROUBAL 2005: viii). Východoberlínská teatrologie, na rozdíl od dominantně antropologicky zaměřeného pojetí např. v USA nebo Polsku, prvotně vycházela z teoretické koncepce divadla jako „kulturní komunikace“, a opírala se o názory Bertolta Brechta, respektive jeho spolupracovníka Manfreda Wekwertha (ROUBAL 2005: iv). „Toto v podstatě kulturně komunikativní a antropologické směřování vedlo postupně ke vzniku *teorie teatrality* [...]“ (ROUBAL 2005: iv) Erika Fischer-Lichte se pokusila v 90. letech minulého století ukotvit pojem „divadelnost/teatralita“ v německé teatrologii a poukázala na jeho dva poněkud odlišné významy. První z nich vymezuje divadelnost v tradičním pojetí, pomocí něhož se teatrologii daří definovat svá specifika, tedy oblast, jež zkoumá divadelní dílo z hlediska estetiky: „[...] první varianta se týká jasných kritérií, v souladu s nimiž je možné vymezit divadlo jako zvláštní uměleckou formu.“ (FISCHER-LICHTE 2005b: 132) Takto chápaný pojem divadelnost/teatralita by odpovídal např. formalisty zavedenému pojmu „literárnost“ pro oblast literatury. Druhá varianta pojmu teatralita pak odpovídá onomu rozšířenému pojetí, díky kterému můžeme zkoumat divadelní projevy mimo vlastní okruh uměleckých děl. Jedná se o projevy, které jsou středem zájmu antropologie, sociologie či kulturních věd.

Druhá varianta definuje divadelnost mimo rámec a okruh divadla jako autonomního umění či sociální instituce. V tomto případě „teatralita“ se zde chápe jako „všeobecně závazný zákon umělecké proměny světa, jak jej vnímáme“⁴, je definována jako „před-estetický instinkt“ člověka [...]. (FISCHER-LICHTE 2005b: 132)

Většina současných teatrologů, jež se zabývají teatralitou v širším pojetí, je inspirována průkopnickými myšlenkami Nikolaje Nikolajeviče Jevrejnova, které ruský divadelník formuloval ve statích a sbornících *Teatra dla sebja*, *Teatr kak takovoj* (zde předně studie „Apologia teatralnosti“ a „Teatralizacija žizni“) v prvních dekádách minulého století. Nikolaj Jevrejnov rozšířil svá bádání o mimoestetické kulturní projevy člověka, jako jsou šamanské

4 JEVREJNOV, N. N. *Teatr dla sebja*, část 1. St. Peterburg 1915 (bibl. údaj je součástí citátu).

a církevní rituály, veřejné výkony tělesných trestů, nahoty a studu, biologického zkoumání zvířecího chování apod. (FISCHER-LICHTE 2005a: 5).

V Jevrejnovově pojetí teatrality dominuje aspekt proměny a transformace světa. Teatralitu (a koneckonců divadlo samotné) tak nechápe jako zrcadlení reality, ale jako „stupňování a intenzifikaci proměn života“ (CARLSON 2002: 246). Takto chápaná teatralita „může být uznána jako základní prvek trvajících vitality a požitku z divadla a performance a na druhé straně jako pozitivní vskutku oslavný výraz lidského potenciálu“ (CARLSON 2002: 249), můžeme ji sledovat na škále od běžných projevů v každodenním životě, jako je například přátelské uvítání a pozdravení, po hraniční projevy rituálů přechodu,⁵ náboženských rituálů a rituálů spjatých se smrtí.⁶

Rozvíjení bádání o divadelních projevech stojících mimo úzkou oblast divadla přivedlo německou teatrologii v posledním dvacetiletí k potřebě upřesnit definici pojmu teatralita. Zpravidla se její teoretici vyjadřují o *konceptu* teatrality. Joachim Fiebach hovoří o teatralitě jako o *vlastnosti* a vymezují ji „jako specifický, historicky i kulturně podmíněný *způsob užívání těla* v komunikačních procesech a s pojmem pracuje jako s kategorií teorie jednání [...]“ (FIEBACH in FISCHER-LICHTE 2005a: 6).

Erika Fischer-Lichte, která určuje koncept teatrality jako „spolupůsobení aspektů performance, inscenace, tělesnosti a vnímání“ (KOTTE 2005: 121), chápe z metodologického hlediska teatralitu „jako možnou základní kategorii kulturní teorie“ (FISCHER-LICHTE 2005a: 7). Podobně jako Fiebach rozšiřuje Fischer-Lichte i pojmové uchopení samotných projevů, kterých se teatralita týká, směrem k sociální a kulturní antropologii.

Pro českou teatrologii může být inspirativní i východisko tzv. lipské školy. Její představitel Rudolf Münz v roce 1998 při definování lipského konceptu teatrality zmiňuje pokusy východoněmecké teatrologie překonat do té doby dominantní pozitivismus v historickém bádání divadla, který znemožňoval interdisciplinární spolupráci s vědami o kultuře. Lipská teatrologie pod Münzovým vedením provedla výzkum samotného pojmu teatralita. Jeho tým doktorandek došel k závěru „že *pevně určený* pojem *teatrality* jako vědecké kategorie neexistuje“ (MÜNZ 2005: 82), neboť tento pojem „postrádá vlastní operativní smysl a strategický kód“ (MÜNZ 2005: 82). Spornost a neukotvenost pojmu teatralita osvětluje stanovisko Rudolfa Münze, jenž poukazuje i na řečový úzus užití tohoto pojmu v němčině: „Abstraktně široký, přesahující charakter pojmu teatralita se formálně projevuje v tom, že je u něho nepřipustné používat určitého členu (tedy nikoliv ‚die Theatralität‘ – pozn. edit.).“ (MÜNZ 2005: 82)

5 Přechodové rituály (*rites de passage*) jako první definoval Arnold van Gennep, navazoval na něj Victor Turner.

6 Joachim Fiebach upozorňuje na to, že „[n]ejpropracovanějším, ‚nejokázalejším‘ a nejrůznějším ztělesněním vysoce účinné podoby společensko-politické teatrality byla veřejná představení spojená s mučením a popravami obětí“ (FIEBACH 2005: 73). Více viz (DÜLMEN 2001). Hlubší průzkum takto pojaté teatrality v moderních evropských dějinách by zasloužila praxe totalitních režimů a teatralizovaných, mocensky demonstrativních poprav při válečných konfliktech (rituály moci a konfliktu). Zde je třeba zmínit průkopnickou studii Vladimíra Justa *Teatralita politického procesu aneb „Horáková a spolčníci“ jako divadelní inscenace* (JUST 2006), případně popis divadelně pojatých soudů a poprav bělogvardějců během ruské občanské války po roce 1917 (MARTÍNEK 1967: 63–64).

Tím se dostáváme i k pokusu o vlastní ontologické východisko a definování pojmu teatralita. Pokud, jak poukazují lipské výzkumy, pojem teatralita „postrádá vlastní operativní smysl“ (MÜNZ 2005: 82) a pokud nemá charakter samostatného bytí, nemůžeme teatralitou definovat zkoumaný projev – tím zůstává veřejná událost, respektive kulturní performance. Nemůžeme ji tudíž chápat jakožto substanci (ANZENBACHER 1991: 87). Za substanci bychom mohli považovat buď samotné divadlo (v jeho nejužším vymezení), nebo, v mimodivadelním a mimouměleckém světě, by touto substancí mohla být jakákoliv kulturní a sociální performance, jako je rituál, obřad, slavnost, politický konflikt, sportovní zápas apod.

Jak jsem zmínila výše, pojmu teatralita je přiřazován charakter vlastnosti a konceptu (FIEBACH 2005). Jedná se tedy o určení, které nestojí samo v sobě (ANZENBACHER 1991: 87), je *vlastností (propriem)*, pouhým akcidentem kulturní performance (veřejné události). Ovšem tato vlastnost kulturní performance (substance) z ní samé vyplývá a poukazuje na její esenci (ANZENBACHER 1991: 89) a teprve v ní nabývá své kvality a smyslu.⁷

Jinými slovy, např. svatební obřad, který jakožto substanci můžeme chápat jako sociální rituál (performanci), je určen takovými vlastnostmi (*proprii*), jako je kostýmování ženicha a nevěsty, důsledné strukturování obřadu na základě scénáře události, výrazné aktérství oddávaných a toho, jenž provádí obřad, – čili rysy, bez nichž je tento rituál neuskutečnitelný a jež odpovídají vymezení pojmu teatrality jakožto vlastnosti, v níž se svatební rituál vyjevuje účastníkům.

Symbolické jednání a symbolická povaha událostí

Pro porozumění symbolické povaze jednání a událostí mimo fenomén divadla bude třeba se přesunout na pole sociální a kulturní antropologie, kde je rovněž pojem teatralita (a performativita) v posledních desetiletích zkoumán, a kde „jako *interdisciplinární diskurzivní element* začala mezitím ‚teatralita‘ k sobě přitahovat zájem takových disciplín, jakými jsou sociologie, sémiotika kultury, věda o médiích, ‚reflexivní literární věda‘, historická antropologie a etnologie“ (SCHRAMM 2005: 106).

Zatímco na poli teatrologie je symbolická povaha jednání středem zájmu oboru a vlastně podmiňuje tendence rozšířit pole bádání o nedivadelní projevy, sociologie a antropologie se symbolickému jednání začala věnovat teprve od 50. let minulého století. Jan Roubal zmiňuje práce G. M. Meada a sociologii chicagské školy, která se jako první začala věnovat symbolické interakci a symbolickému charakteru jednání (ROUBAL 1999: 4). Jeden z nejvýznamnějších představitelů symbolické antropologie, Clifford Geertz, upozornil na specifický kulturní charakter sociální interakce a na fakt, že tyto interakce jsou spíše výrazové než instrumentální a že mají spíše podobu divadelní performance než ekonomické výměny (ALEXANDER 2006: 2).

⁷ „Pokud budeme uvažovat jako substanci člověka, je jeho vnějším akcidentem např. barva jeho vlasů. Na substanci tato okolnost nic nemění. Jako *proprium* zde můžeme chápat schopnost člověka smát se. Jedná se o vlastnost, která je vlastní pouze člověku.“ (ANZENBACHER 1991: 87–89)

Skutečnost, že se např. rituály neobejdou bez symbolů (ERIKSEN 2008: 268), je všeobecně srozumitelná, neboť rituály chápeme jako události nekaždodenní, výjimečné. Clifford Geertz, Victor Turner a Erving Goffman ale poukazují na symbolickou povahu lidského jednání v celé škále projevů od každodenního života po posvátné rituály. Symboly a symbolické jednání nemusí být spjaty pouze se zdůrazňováním kolektivní identity a s poukazy na historii (např. vyvěšování státní vlajky, zpěv svatováclavského chorálu) nebo s posvátnými objekty a místy, která nám pomáhají „rámovat výjimečné události“ (GIESEN 2006: 327). Vstupují rovněž do každodenní reality a jako takové nás vytrhují „z banální kontinuity společenského řádu a každodenního života“ (GIESEN 2006: 327), čímž zintenzivňují jeho prožitek (např. při použití i tak běžné fráze, jako je „dobrý den“ při pozdravu).

I v tomto smyslu nalézáme v teatrologii dostatečně známé analogie sociologicko-antropologických výzkumů, neboť v intenzifikaci prožitku, strukturaci a akcentaci události, v její symbolizaci a zhušťování významů nalézáme koncept korespondující se Šklovského teorií ozvláštňení. Viktor Šklovskij, podobně jako Geertz, staví do protikladu instrumentální, automatizaci a ekonomizaci podléhající vnímání skutečnosti na straně jedné a na straně druhé proces vnímání v umění, jenž intenzifikuje prožitek skutečnosti.⁸

Ozvláštňující, obrodný princip symbolického jednání, jenž nejenže intenzifikuje náš prožitek života, ale dává mu i nějaký smysl, definoval mezi prvními ruský divadelník Nikolaj Jevrejnov ve stati *Teatralizacija žizni* (Scénické ztvárnění života).

Narození dítěte, jeho výchova, lov, svatba, válka, soud a trest, náboženský obřad a posléze i pohřeb – téměř vše v životě prvobytného člověka, stejně jako v životě člověka v dalších etapách kulturního vývoje, dávalo podnět k sehrání divadelních výstupů. Tak probíhal celý jeho život. Bez soli divadelnosti by byl podoben nedochucenému pokrmu, který může začít chutnat, teprve když bude okořeněn něčím neobvyklým. Prvobytný člověk vnáší do svého života divadelnost, protože jenom tehdy život získává nějaký smysl, stává se *jeho* životem, něčím, co může milovat!⁹

Performance

Při definování konceptu teatrality je nezbytné obrátit pozornost k pojmu performance, jak byl koncipován na poli antropologie, sociologie a etnografie v 50. letech minulého století a jak je přijímán teatrologií od 60. let a dalšími humanitními obory od 80. let. I zde se budu držet východisek německé teatrologie, neboť i ta, stejně jako česká teatrologie, je nucena pro nepřeložitelnost slova performance z angličtiny s ním pracovat jako s konstruovaným pojmem.

8 O paralele Šklovského teorie ozvláštňení a teorie F. Staala viz studii Martina Pehala v tomto čísle.

9 Pro překlad Jevrejnovova textu viz Archiv tohoto čísla.

Sociolog Bernhard Giesen charakterizuje tzv. obrat k performativitě (*turn to performativity*) osmdesátých let minulého století jako odvrát od chápání sociální reality jakožto textu (GIESEN 2006: 325), při němž došlo k přesunutí pozornosti „od struktury textu k procesu jeho narace“ (GIESEN 2006: 325). Giesen mezi „otci zakladateli“ performativního obratu uvádí Ervinga Goffmana a Victora Turnera:

Goffmanovy koncepty – tj. identita a reprezentace, hraní rolí a distancování se od role, zákulisí a scéna, vytváření osobní image a rámcování – využily jeviště pro dramaturgické vidění sociální reality. A poznatky Victora Turnera o liminalitě, *communitas*, sociálním dramatu atd., poskytly východisko pro každou sociologickou úvahu o performanci. (GIESEN 2006: 325)

Obapolné vzájemné obohacování oborů sociologie a teatrologie v 60. letech minulého století otevřeli antropolog Victor Turner a divadelní režisér a teoretik Richard Schechner (CARLSON 2002: 238). Na počátku 70. let pak Schechner ve speciálním čísle časopisu *The Drama Revue* vyzval k výzkumu oblastí, jež jsou styčným bodem pro teorii performativity a sociálních věd (CARLSON 2002: 239).

V současnosti teatrologie pracuje s pojmem *performance*, mimo jiné, právě jakožto s kategorií interdisciplinárně přesahující rámec divadla, což jí umožňuje vstupovat do dialogu s vědou o kultuře. Pojem *performance* tak zahrnuje na jedné straně divadelní performanci v užším slova smyslu a na druhé straně kulturní *performance* v nejširším pojetí, jako jsou „nejrůznější druhy náboženských a sociálních obřadů a rituálů, svátky, svatby, pohřby, koncerty, sportovní podniky, stranické sjezdy, odborářské mítinky, happeningy, divadelní představení atd.“ (FISCHER-LICHTE 2005a: 6)

Zároveň nám pojem *performance* umožňuje metodologické zpřesnění výzkumu fenoménů, jež nepatří do sféry divadla, ale mají procesuální charakter, a které po sobě nezanechávají „nějaké hmatatelné výsledky a výsledné produkty“ (ARENDOVÁ 2007: 235). Tento obrat k performativitě nazvala Fischer-Lichte obratem „od památek a textů k divadelním procesům“ (FISCHER-LICHTE 2005b: 129), přičemž nejde pouze o odliterárnění divadla, jak tomu bylo v první polovině minulého století, ale o rozšíření samotného pojmu kultura:

Společným východiskem je shoda v tom, že kultura mimo Evropu a severní Ameriku rozumí sobě samé nejen v textech a památkách, nýbrž také – zčásti dokonce prvořadým způsobem – prostřednictvím divadelních procesů. Kultura předkládá a vykládá své sebeporozumění svým členům prostřednictvím rituálů, obřadů, svátků, her, turnajů, přednesem písní apod. (FISCHER-LICHTE 2005b: 129)

Se zájmem o kulturní performanci, skrze niž a v níž si společnost uvědomuje sama sebe, se váže nastolení a zkoumání nové problematiky „vnímání“ a „tělovosti“ (FISCHER-LICHTE 2005a: 6). Zároveň pojem *performance* umožňuje teatrologii osvětlit divadelní projev z hlediska sociologie a antropologie:

Performativnost je rysem mnoha lidských aktivit, realizovaných v přítomnosti dalších lidí. Performativnost jednání se – více či méně – projevuje vlastně všude, kde máme co dělat s člověkem jednajícím v kolektivu. Performativnost je pohonem kultury; skrze ni se kultura projevuje ve svém dynamickém aspektu. Zkoumání kulturní skutečnosti je tudíž sondováním veškerých sociálních situací přímé komunikace, kde jsou vnímatelé komunikátu přítomni při aktu jeho vytváření a reagují na něj hned a bezprostředně. (KOLANKIEWICZ 2005: 14)¹⁰

A naopak, tento styčný pojem otevírá teatrologii prostor pro obohacování sociologických a antropologických disciplín. Metodologické postupy, které teatrologie běžně používá při popisu a analýze divadelního představení, mohou být využity při popisu jednajícího člověka a kulturní performance.

Veřejný prostor a veřejná událost

V následujícím textu obrátím pozornost k některým obecným aspektům, vyplývajícím z námi prováděného výzkumu. Terénní výzkum teatrality veřejných událostí na KDS FF MU probíhal a probíhá ve třech typech lokalit, respektive prostorů. V zásadě lze tyto prostory pojmenovat jako vesnice, město a virtuální realita (médiá). Nicméně ze samotného výzkumu vyplynulo, že žádný z těchto prostorů neexistuje odděleně, sám o sobě, a že všechny typy prostorů se do událostí promítají v různých jejich vrstvách.

Obecně lze například říci, že ve vesnici s několika sty obyvatel se komunikace ustanovuje mezi jednotlivými osobami na principu mezosobního způsobu komunikace (LÉVI-STRAUSS 2012: 26). Událostí (slavností) se účastní většina obyvatel, čímž události získávají komunitní ráz. Výzkum slavností v obci Horní Lhota (Luhačovické zálesí, Zlínský kraj) ukázal, že kromě vlivu médií (nejvýrazněji průnik televizní estetiky, respektive estetiky televizních estrád) je podoba sociálních vztahů a cyklických svátků podmíněna i faktory ekonomickými. Vesnice leží v blízkosti Zlína, kam mnozí obyvatelé dojíždějí za prací. To se projevuje v městském způsobu života ve vesnici a městskými kulturními preferencemi. Ačkoliv si obyvatelé obce uchovávají spjatost s přírodou, obec zároveň získává podobu příměstského satelitu.

Patrné je to například na podobě zrekonstruovaných domů. U většiny z nich nenalezneme dvůr či jiný prostor pro hospodářská zvířata. Naopak zde nalezneme městské balkóny pro život na vesnici zbytné. Tento fakt byl podstatný při fašankovém průvodu roku 2010, který byl „dramaturgicky“ tematizován mottem „Na našem dvoře“. Fašankáři si pro průvod vytvářeli masky hospodářských zvířat, která však již nejsou součástí jejich žité reality.

Podobně komplikovaný je prostor města Kyjova (oblast Slovácka, Jihomoravský kraj). I zde jsou kulturní performance kontaminovány vlivy televizní estetiky (televizní estrády).

10 Redakce děkuje časopisu *Divadelní revue* za poskytnutí překladu článku prof. Kolankiewicz, který vyjde v rámci připravované antologie českých překladů polské divadelní teorie na jaře 2014.

Kyjov je ale hlavně jedním z center krojovaných oblastí Slovácka a krojem je definována většina pořádaných slavností. Jejich hlavním organizátorem je Slovácký soubor, subvencovaný městem Kyjov. Propojení Slováckého souboru s městem se výrazně projevilo např. při pořádání největšího výročního obyčeje, svatomartinských hodů v roce 2010. Město slavnost propagovalo v rámci podpory turistického ruchu. Na tradiční svatomartinské hody se tudíž sešli nejen obyvatelé obce (města Kyjova), ale i zahraniční turisté. Těm však byla nutně přisouzena role návštěvníků, diváků slavnosti, kteří nebyli zahrnuti do interakce, jež je pro vesnický obřadní zvyk tohoto typu charakteristická a do níž byli členy Slováckého souboru zahrnováni pouze obyvatelé města. Vznikaly tak paradoxní situace selektivního nabízení pohoštění u domů stárek¹¹ a vytváření pomyslných hranic mezi jinak viditelně neodlišitelnými účastníky slavnosti.

Ještě komplikovanější se jeví události pořádané na území města Brna. I zde je možné rámcově shrnout základní rysy městského prostoru. Prostor města nejvíce modelově připomíná divadlo, lze ho podle Bohuslava Blažka dělit „na scénu a zákulisí, na aktéry a diváky“ (BLAŽEK 1998: 169) a jako systém produkuje početné publikum (BLAŽEK 1998: 166). V městském prostoru převažuje tedy podoba událostí, v nichž je vedena ostřejší hranice mezi aktéry a diváky. To platí ale jen v nejobecnější rovině.

S příklonem současné společnosti k tradičním slavnostem (LIPOVETSKY 2006: 277) se proměňuje i podoba městských slavností. Ve městě se můžeme setkat i s událostmi komunitního rázu, které strukturou odpovídají vesnickým slavnostem (např. námi sledované akce pořádané v Kamenné kolonii), při nichž se do značné míry „městský divák“ proměňuje v aktivního účastníka události, jak ho známe z událostí vesnických.

Vedle těchto komunitně laděných událostí je možné se zúčastnit i městem organizovaných tradičních slavností v centru Brna. Jednou z takovýchto událostí bylo v našem výzkumu např. pořádání fašanku v roce 2011. Městem procházelo několik na sobě nezávislých fašankových průvodů různých folklórních souborů, které tímto způsobem inscenovaly tradiční masopustní obchůzku po vsi. V různých kulturních institucích (Moravská galerie, Mahenova knihovna) tak byly inscenovány např. fašankové „scénky“ uvítání maškar hospodářem. Inscenování fašanku ale nemohlo vyvolat interakci obyvatel města, dokonce obyvatelé nebyli k této interakci ani vyzýváni. Zůstali „městskými diváky“ slavnosti. Zároveň docházelo k mísení diváků, kteří přišli do centra města na slavnost, s náhodnými a neinformovanými chodci či cestujícími v tramvajích, kteří se alespoň na chvíli stali spoluúčastníky události.

Vedle toho je prostor města více propojen se světem médií. To se projevuje nejčastěji při demonstracích a politických mítincích nebo při událostech protestního rázu. V několika případech jsme se setkali s dotvářením události fotografy masmédií. Událost, která proběhla v reálném čase a prostoru, pak proměněna nadále „žila“ v prostoru virtuálním a ovlivnila tím podobu následné, opět reálné události.

11 Stárek a stárka jsou hlavními aktéry a spoluorganizátory hodů. V Kyjově si krojovaná chasa každý rok volí dva páry stárků a stárek.

Sociolog Valentin Rauer upozorňuje na proměnu diváctví vlivem médií. Podle Rauera jsou publikem prvního řádu přímí účastníci události. Publikem druhého řádu jsou média, která editují událost ve vlastním čase a prostoru. Publikem třetího řádu jsou pak diváci médií. Rauer podotýká, že fenomén diváctví je komplexnější, neboť diváci prvního řádu se stávají pro diváky třetího řádu aktéry (RAUER 2006: 260).

Je třeba ale dodat, že vrstvení diváctví v model „divadlo na divadle“ probíhá ve městě i bez účasti médií. Je ryze městským fenoménem. Jako mnohem podstatnější se mi jeví „aktérský“ vstup médií do událostí, kdy jsou chápána jako účastníci dialogu.¹² Toto vrstvení událostí na úrovni publika bychom mohli zrcadlově převést i na vrstvení události na úrovni aktérů, organizátorů a tvůrců. Lze předpokládat, že žádný aktér nemůže být považován za výhradního tvůrce události. Událost je ve svém dění vždy otevřena spolutvůrcům a dalším jejím účastníkům jakožto potenciálním spolutvůrcům.

Mísení podob událostí a prolínání různých modelů událostí označují někteří současní antropologové jako „globální kulturní kotel, kulturní kreolizaci, hybridizaci“ (ERIKSEN 2008: 356). I přes tuto hybridizaci událostí je zřejmé, že nejčastěji využívaným veřejným prostorem zůstává náves a náměstí, tj. centrální lokalita v architektonickém smyslu. To je patrné při spontánních a dynamických událostech, jako jsou protestní demonstrace. V našich výzkumech to byly např. průvody protestujících vysokoškolských studentů (2011 a 2012) či zaměstnanců Národního divadla Brno (2011). Průvody měly odlišné výchozí a cílové body, oba ale nutně prokřížily oblast s nejhustším výskytem potenciálních diváků (ulice Česká, Joštova, Kobližná a náměstí Svobody), jimž, vedle médií, byly projevy protestů adresovány.¹³

Fenomén veřejného prostoru ale nemusíme nutně vztahovat k architektonickému uspořádání vesnice a města. Veřejný prostor je rovněž mentální kategorií, je „sférou společného“ (ARENDOVÁ 2007: 66). Hannah Arendtová definuje veřejný prostor jako prostor ukazování, který

vzniká všude tam, kde lidé přicházejí do vzájemného styku v jednání a promlouvání [...]. Prostor ukazování se liší od jiných prostorů, které můžeme vytvořit ohraničeními všeho druhu, tím, že nepřetržává aktualitu procesů, v nichž vznikl, ale mizí, jakoby se rozplýval v nicotu [...], když zmizí či ustanou činnosti, při nichž vznikl. Tento prostor potenciálně existuje v každém nahromadění určitého množství lidí, ale právě jen potenciálně [...]. (ARENDOVÁ 2007: 260)

Ve své definici veřejného prostoru jakožto sféry společného se Arendtová dotýká dvou aspektů, jimiž teatralitu vymezuje i Erika Fischer-Lichte, – vnímání a vázanosti prostoru na performativní událost. Hannah Arendtová píše o prostoru, kde se „něco ukazuje a jako

12 Zdatný demonstrant ví, že pokud vyvolá dostatečně zajímavou, provokativní a výraznou akci (skandování hesel, happening apod.), a to bez ohledu na její politický obsah, přitáhne pozornost televizní kamery. Média se v tomto okamžiku stávají spoluaktérem rituálu konfliktu. K rituálu konfliktu viz (ABĚLĚS in SKALNÍK 2004).

13 Míním zde adresování projevů možným sympatizantům či odpůrcům postojů demonstrujících.

takové to mohou vnímat druzí lidé“ (ARENDOVÁ 2007: 66), čímž se ukazované stává skutečností.

Na závěr bych ještě ráda upozornila na symbolický charakter veřejného prostoru. I ten můžeme chápat jako mentální kategorii. Sociolog David E. Apter tvrdí, že žádný veřejný prostor není neutrální a že symbolický charakter může nabýt kterákoliv lokalita bez ohledu na závažnost, velikost, dramatickost či míru spektakulárnosti a intenzifikace události, která se v něm odehrává (APTER 2006: 221). Symbolický charakter může lokalita získat např. opakováním určité události.¹⁴

„Jevení se“ a transformace

Při terénních výzkumech teatrality veřejných událostí města Brna jsme se setkali se zajímavým a zároveň problematickým fenoménem současné české společnosti. Jednoduše by se dal shrnout a popsat jako snaha obyvatel města *neprojevovat se na veřejnosti*, případně jako neschopnost vstupovat do výraznějších interakcí.

Na úplně základní úrovni se tato tendence ukazuje u těch, kteří lhotejně a bez zaujímání vztahů a oslovování rozdávají reklamní letáky všeho druhu (zpravidla studenti). Na vyšší úrovni se neschopnost interakce, symbolického a výrazného jednání a navazování vztahů projevuje například u aktivistů či petičních stánků, jež jsou spjaty s prosazováním konkrétního politického postoje. Do této kategorie je třeba zahrnout i stánky politických stran při předčasných parlamentních volbách na podzim roku 2013. Na nejvyšší úrovni se neschopnost výrazného a výrazového jednání s cílem zaujmout pozornost, neschopnost performovat a zintenzivňovat tak prožitek potenciálních diváků, projevila při vystoupeních lídrů politických stran České republiky v rámci předvolební kampaně (výzkum prováděn ve dnech 25. a 26. 9. 2013).¹⁵

Neochotu vstupovat do interakcí lze ovšem pozorovat i u potenciálních diváků, kteří v ulicích města v každodenním životě projevují nechuť se do nabízených interakcí nechat vtáhnout, např. ostentativním odvracením hlavy, které samo lze považovat za minimalistickou performanci s vypovídací hodnotou.¹⁶

O čem svědčí zmiňovaný jev? Veřejné události, kulturní performance, umožňují zviditelňovat, vyjevovat, odkrývat realitu, která zůstává v toku času běžného života zahalená. Pomáhají společnosti vyjevovat její žité i latentní konflikty, a to neškodným směrem (GLUCKMANN in ERIKSEN 2008: 264), umožňují strukturovat čas, a to nejen v podobě výjimečného času svátku, umožňují nám propojovat minulost s přítomností a budoucností, a tím zakládají naši identitu (ASSMAN 2001: 20). Leszek Kolankiewicz shrnuje tuto obrodnou a tvořivou potenci performancí:

14 O symbolice místa na národní úrovni viz (HOLÝ 2010: 43–50, kapitola „Místa demonstrací“).

15 Že se jedná o specificky český jev, dokládá srovnání s podobnými performancemi např. v sousedním Německu. Rovněž projevy českých politiků byly ve výzkumu srovnávány s projevy politiků německých a rakouských při paralelně probíhajících parlamentních volbách v roce 2013 v těchto sousedních zemích.

16 Výzkum teatrality ulic Brna proběhl ve dvou týdenních blocích v letech 2011 a 2012.

S odvoláním na Schechnerovo schéma ležaté osmičky, znázorňující složité oboustranné působení mezi dramatem sociálním a dramatem scénickým – nebo v širším pojetí jakýmkoli takzvaným kulturním představením (*cultural performance*) – Turner ukázal, jakým způsobem pronikají do života sugestivní rytmy dramatu a jak – alespoň dočasně – obnovují otřesenou homeostázu a strukturální řád. Domníval se, že když se život skládá z konfliktů a sám je konfliktem, mohou dramata představovaná v kulturních představeních dobře plnit funkci sociálního metakomentáře, čili – podle Geertze – mohou být příběhem, jaký si společnost vypráví sama o sobě. (KOLANKIEWICZ 2005: 13)

V tomto smyslu mohou nabývat kulturní performance pro společnost terapeutickou a obrodnou funkci. Katarzní charakter kulturních a sociálních performancí je analogický ke katarznímu charakteru psychodramatu J. L. Morena.

Konflikt je osvětlen, vyneseno na jeviště a tím, jak se stává majetkem všech, je očištěn (katharze). Vyrovnání mezi jevištěm a hledištěm, mezi rozumem a citem, mezi vědomím a nevědomím obnovuje rovnováhu sil v duši i v psychodramatické skupině. (ŠIROKÝ 1972: 43)¹⁷

Že se v případě neschopnosti či neochoty projevování na veřejnosti nemusí jednat o výsostně český fenomén, ale o problém euroamerické civilizace nás upozorňuje Rudolf Münz. Ve své studii cituje definici politologické hypotézy teatrality amerického sociologa Richarda Sennetta:

S přibývajícím nerovnováhou mezi veřejnou a soukromou sférou ztratili lidé vyjadřovací schopnost. Když položí veškerou váhu na psychologickou autenticitu, stanou se v běžném životě „neuměleckými“, protože už nedokážou těžit z tvořivosti, která je pro herce fundamentální, ze schopnosti hrát si s externími sebezobrazeními a naplňovat je city. Tak se dostáváme k hypotéze, že *teatralita* stojí ve specifickém, a to nepřátelském vztahu k intimitě a v neméně specifickém, ale přátelském poměru k rozvinutému veřejnému životu. (SENNETT in MŮNZ 2005: 85)

Ale vraťme se k výsledkům výzkumů, které prokazují dominanci neschopnosti a nechuti vstupovat ve veřejném prostoru do interakcí, jež překračují rámec běžného chování v českém prostředí. I zde, domnívám se, narážíme na zproblematizovanou hranici soukromé a veřejné sféry. Hannah Arendtová, která se v knize *Vita activa* věnuje fenoménům jednání a veřejného prostoru, využívá metafory jeviště, respektive teatru mundi, pro definování jevu sebeodhalování ve veřejné sféře. Toto sebeodhalování, zjevnost, chápe jako nezakrytost (alethéia).

17 Je třeba ještě zmínit, že teatralita není totožná se spektakulárností, s narcistním sebeobnažováním a inscenováním autenticity. Ty jsou pouze jednou z podob teatralizovaných projevů. Jejich cílem není vyjevování, jak se nás (a hlavně sebe) snaží aktéři těchto performancí přesvědčit, ale pravý opak – zahalování. Spektakulárnost se rozšířila až s nástupem masových médií a často souvisí s rituály moci.

Jednáním a promlouváním lidé vždy činí zjevným, kdo jsou, aktivně ukazují svou bytostnou personální jedinečnost, vstupují jakoby na jeviště světa, na němž nebyli tak viditelní, dokud se bez jejich vlastního přičinění ukazovala pouze neopakovatelná podoba jejich těla stejně jako neopakovatelný zvuk jejich hlasu. (ARENDOVÁ 2007: 230)

Arendtová zároveň připomíná aktivní charakter sebe-odhalování v jednání, jež je vždy založeno na iniciativě (ARENDOVÁ 2007: 225). V protikladu k člověku jednajícím a promlouvajícím ve veřejném prostoru pak definuje soukromého člověka jako toho, který „se neukazuje druhým lidem. Což je totéž, jako by neexistoval.“ (ARENDOVÁ 2007: 76)

Nabízí se otázka, zda se v případě neochoty a nechuti české společnosti vstupovat aktivně do veřejného prostoru nesetkáváme se stále přítomnou mentalitou normalizace, pro niž byl typický únik do soukromí a zřeknutí se podílu na jednání ve veřejné sféře. Socioložka Jiřina Šiklová ve své studii *Šedá zóna a budoucnost disidentů v Československu* z roku 1989 rovněž využívá metafory divadla, když definuje vztah tzv. šedé zóny a disidentů k veřejným událostem:

Byli [disidenti, pozn. MM] tvůrci a iniciátory dramatu, vyslovovali to, co ostatní se báli říci, byli to ještě vloni Antigony v mlčících Thébách. (ŠIKLOVÁ 1990: xv)

Od disidentů se lidé v „šedé zóně“ liší především postojem, odvahou, nechutí či neschopností konfrontovat se s mocí. Jsou diváky toho, co se děje [...]. Sami ale nehrají. Nejsou na hřišti, jsou pouze v hledišti. (ŠIKLOVÁ 1990: xi)

Zaměření studie na uvedení do problematiky mne vedlo k definování základních pojmů, o něž se výzkum na KDS FF MU opírá. To znemožnilo věnovat se dílčím problémům a bohatému materiálu získanému při terénních výzkumech. Opomenuty musely být fenomény, jež se základním pojmovým vymezením souvisí. Na závěr zmíním pouze dva.

Prvním z nich je estetické hodnocení kulturních performancí jejími účastníky. To se projevuje např. konstatováním „byla to nudná svatba“ nebo „měla pěkný pohřeb“. Setkáváme se zde s faktem, že účastníci mají potřebu ohodnotit prožitou událost, to, jak byla naplněna jejich očekávání. Účastníci zde hodnotí *plnost* či zesílení svého prožitku.

Druhým fenoménem, s prvním spjatým, je emocionální *pohnutí* účastníků událostí. To se neprojevuje pouze na rovině emocionální, ale je spjato i s motorickými vjemy (O. Zich) či kinestetickou sympatií (C. Geertz). Toto pohnutí bylo možné sledovat např. u fanoušků hokejového utkání či účastníků krojovaných slavností v Kyjově, v nichž dominuje zpěv a tanec. Je patrné, že zde máme co do činění s mimesis, nápodobou, a jejími základními kategoriemi – tělovostí a vnímáním.

Výzkum teatrality, chápané v širším pojetí a přesahující estetickou oblast divadla, umožňuje studovat některé obecně antropologické aspekty lidských interakcí, které nás ale nutně vrací zpět do oblasti divadla. Teatrolonii tento výzkum obohacuje o nové perspektivy. Zvyšuje naši citlivost pro vnímání procesuálního charakteru zkoumaných jevů a upozor-

ňuje nás, že vedle inscenování je nutné brát na zřetel také *dění* a elementární *jednání*. S tím souvisí i hlubší porozumění fenoménům *diváctví* a *vnímání* a to, jak tyto fenomény mohou jednání iniciovat. Rovněž z výzkumu vyplývá, že je možné právě skrze diváctví redefinovat pojetí události a jejího celostního charakteru. Výzkum teatrality nám také umožňuje obrátit pozornost ke spontánnímu vyjevování symbolických aktů a k zintenzivňování jednání divadelními prostředky (scéna, kostým, překročení každodenního projevu k větší expresivitě). Výzkum teatrality otevírá teatrologii cestu k interdisciplinárním přesahům do oblastí antropologie, sociologie, kulturologie atd. V neposlední řadě pak obrací naši pozornost ke světu a společnosti, ve které žijeme.

Bibliografie

- ABÉLÈS, Marc. 2004. Politika jako divadlo. In Petr Skalník (ed.). *Politická kultura. Antropologie, sociologie, politologie*. Praha: SET OUT-Roman Míšek, 2004: 13–42.
- ALEXANDER, Jeffrey C., Bernhard GIESEN a Jason L. MAST (edd.). 2006. *Social Performance. Symbolic Action, Cultural Pragmatics, and Ritual*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- ANZENBACHER, Arno. 1991. *Úvod do filozofie*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1991.
- APTER, David E. 2006. Politics as theatre: an alternative view of the rationalities of power. In Jeffrey C. Alexander, Bernhard Giesen a Jason L. Mast (edd.). *Social Performance. Symbolic Action, Cultural Pragmatics, and Ritual*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006: 218–256.
- ARENDTOVÁ, Hannah. 2007. *Vita activa neboli O činném životě*. Praha: OIKOYMENH, 2007.
- ASSMANN, Jan. 2001. *Kultura a paměť*. Praha: Prostor, 2001.
- BLAŽEK, Bohuslav. 1998. *Venkov – města – média*. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 1998.
- BOGATYREV, Petr. 1940. Mimoestetické funkce lidového divadla. In id. *Lidové divadlo české a slovenské*. Praha: Fr. Borový, 1940: 30–52.
- CARLSON, Marvin. 2002. The Resistance to Theatricality. *SubStance* 31 (2002): 2/3: 238–250.
- DÜLMEN, Richard van. 2001. *Divadlo hrůzy. Soudní praxe a trestní rituály v raném novověku*. Praha: Rybka Publishers, 2001.
- ERIKSEN, Thomas Hylland. 2008. *Sociální a kulturní antropologie*. Praha: Portál, 2008.
- FIEBACH, Joachim. 2005. Zamyšlení nad teatralitou. In Jan Roubal (ed.). *Souřadnice a kontexty divadla: antologie současné německé divadelní teorie*. Praha: Divadelní ústav, 2005: 65–80.
- FISCHER-LICHTE, Erika. 2005. „Ach, takové staré otázky...“ a jak s nimi zachází divadelní teorie dnes. *Divadelní revue* 16 (2005): 2: 3–11.
- FISCHER-LICHTE, Erika. 2005. Divadelnost/teatralita a inscenace. In Jan Roubal (ed.). *Souřadnice a kontexty divadla: antologie současné německé divadelní teorie*. Praha: Divadelní ústav, 2005: 129–134.
- FISCHER-LICHTE, Erika a Jens ROSELT. 2005. Přitažlivost okamžiku – představení, performance, performativ a performativnost jako teatrologické pojmy. In Jan Roubal (ed.). *Souřadnice a kontexty divadla: antologie současné německé divadelní teorie*. Praha: Divadelní ústav, 2005: 147–154.

- GEERTZ, Clifford. 2000. *Interpretace kultur*. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2000.
- GIESEN, Bernhard. 2006. Performing the sacred: a Durkheimian perspective on the performative turn in the social sciences. In Jeffrey C. Alexander, Bernhard Giesen a Jason L. Mast (edd.). *Social Performance. Symbolic Action, Cultural Pragmatics, and Ritual*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006: 325–367.
- GOFFMAN, Erving. 1999. *Všichni hrajeme divadlo: sebezprezentace v každodenním životě*. Praha: Nakladatelství studia Ypsilon, 1999.
- GOODMAN, Lizbeth a Jane DE GAY (edd.). 2002. *The Routledge Reader in Politics and Performance*. London and New York: Routledge, 2002.
- HOLÝ, Ladislav. 2010. *Malý český člověk a skvělý český národ*. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2010.
- JUST, Vladimír. 2006. Teatralita politického procesu aneb „Horáková a společníci“ jako divadelní inscenace. *Divadelní revue* 17 (2006): 1: 3–32.
- KOLANKIEWICZ, Leszek. Ku antropologii widowisk [Úvod k antropologii podívaných]. In Agata Chałupnik, Wojciech Dudzik, Mateusz Kanabrodzki a Leszek Kolankiewicz (edd.). *Antropologia widowisk*. Varšava: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2005: 9–31.
- KOTTE, Andreas. 2005. Teatralita konstituuje společnost, společnost divadlo. Co může poskytnout historiografie divadla? In Jan Roubal (ed.). *Souřadnice a kontexty divadla: antologie současné německé divadelní teorie*. Praha: Divadelní ústav, 2005: 119–128.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. 2012. *Antropologie a problémy moderního světa*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2012.
- LIPOVETSKY, G. 2007. *Paradoxní štěstí*. Praha: Prostor, 2007.
- LOTMAN, Yuri. 1975. Theatre and theatricality in the order of early nineteenth century culture. *Soviet Studies in Literature: A Journal of Translations* 11 (1975): 2/3: 155–185.
- MARTÍNEK, Karel. 1967. *Dějiny sovětského divadla 1917–1945*. Praha: Orbis, 1967.
- MÜNZ, Rudolf. 2005. Zdechlina, kterou je nutno ještě dorazit (Lipský koncept teatrality jako metodický princip v historiografii staršího divadla). In Jan Roubal (ed.). *Souřadnice a kontexty divadla: antologie současné německé divadelní teorie*. Praha: Divadelní ústav, 2005: 81–88.
- RAUER, Valentin. 2006. Symbols in action: Willy Brandt's kneefall at the Warsaw Memorial. In Jeffrey C. Alexander, Bernhard Giesen a Jason L. Mast (edd.). *Social Performance. Symbolic Action, Cultural Pragmatics, and Ritual*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006: 257–282.
- ROUBAL, Jan. 1999. O podstatě divadla a teatrality (Pár nesoustavných poznámek k jejich konceptům v současné německé divadelní teorii). *Divadelní revue* 10 (1999): 3: 3–16.
- ROUBAL, Jan. 2005. Několik slov o pár stránkách (z) německé divadelní teorie. In id (ed.). *Souřadnice a kontexty divadla: antologie současné německé divadelní teorie*. Praha: Divadelní ústav, 2005: I–XIII.
- SCHRAMM, Helmar. 2005. Model divadla a estetické myšlení. In Jan Roubal (ed.). *Souřadnice a kontexty divadla: antologie současné německé divadelní teorie*. Praha: Divadelní ústav, 2005: 106–114.
- ŠÍKLOVÁ, Jiřina. 1990. Šedá zóna a budoucnost disidentů v Československu. *Reportér* 5 (1990): 2: ix–xv.

Martina Musilová

Teatralita veřejných událostí – uvedení do problematiky

ŠIROKÝ, H. 1972. *Nárys psychologie divadla a psychodramatu*. Prolegomena scénografické encyklopedie (1972): 11: 23-44.

ŠKLOVSKIJ, Viktor. 2003. *Teorie prózy*. Praha: Akropolis, 2003.

TURNER, Victor. 2004. *Průběh rituálu*. Brno: Computer Press, 2004.

Summary

The present paper introduces definitions of the key concepts that frame the research on the theatricality of public events held at the Department of Theatre Studies, Faculty of Arts, Masaryk University, since 2010. The overview presents concepts such as theatricality, performance, and symbolic aspects of acting as well as the concept of “theatre as a cultural model” (i.e. theatre in the broad sense of meaning). Present research allows for the symbolic acts to be perceived as spontaneous; it also concentrates on the way in which acting in everyday life, and during public events is being made prominent by theatrical means (e.g. set, costumes, expressivity). More generally, exploring the limits of theatricality enables theatre scholars to open up their field for impulses from anthropology, sociology, and culturology, hence approach their subject of inquiry in a more interdisciplinary way.

Klíčová slova

teatralita, performativita, symbolické jednání, veřejný prostor

Keywords

theatricality, performativity, symbolic action, public space

Mgr. Martina Musilová, PhD. (1969) je absolventkou oboru divadelní věda na FF UK v Praze, kde v roce 2007 získala titul PhD. Od roku 2009 působí na Katedře divadelních studií FF MU v Brně. Specializuje se na historii moderního divadla, teorii herectví a teatralitu veřejných událostí. Studovala disciplínu Dialogické jednání s vnitřním partnerem prof. I. Vyskočila na DAMU v Praze a od roku 1999 působí jako asistentka této disciplíny.