

1. Richard Schechner  
*Between Theatre and Anthropology (1985)*  
překlad 1. kapitoly: Julek Neumann

## Styčné body mezi antropologickým a divadelním myšlením

Ať už se to praktikům i teoretikům té či oné disciplíny líbí nebo ne, mezi antropologií a divadlem existují styčné body; a se vší pravděpodobností se objeví ještě řada dalších. V současné době jsou tyto styčné body selektivní - něco málo z antropologie se dotýká něčeho málo v divadle. Ale kvantita není jedinou, a ani rozhodující, mírou konceptuální plodnosti. Tato směsice, myslím, přinese své ovoce. Jak napsal Clifford Geertz, "posledních letech došlo k obrovskému směšování žánrů v sociálních vědách, podobně jako v intelektuálním životě vůbec." (1980, 165). Geertz dále konkrétně hovoří o "dramatické analogii" jako o jednom z hlavních trendů antropologického myšlení. Tuto analogii rozvinul nejhloběji a nepromyšleněji Victor Turner, který sledoval, jak sociální konflikt sleduje dramatickou strukturu a jak si přizpůsobuje jeho podmíněné myšlení "jako by". Turnerova práce se dobře doplňuje s prací Ervinga Goffmana, který nalézá divadlo na úrovni scény a "postavy" (kdo je - nebo předstírá, že je - kdo) všude v každodenním životě.

Ale jak je to s kontakty ze druhé strany - ze strany nejrůznějších výkonných umění? O těchto stycích něco vím díky své vlastní práci divadelního režiséra. A právě na ně se tady hodlám soustředit.

Do jaké míry si ti, kdo provozují rituály - příslušníci kmene Jaqui v Arizoně, kteří tančí "jelení tance" nebo korejší šamani, abych jmenoval jenom ty, o nichž mám přímé informace - uvědomují předváděcí aspekt své posvátné činnosti? A co velké předváděné události, které nelze jen tak snadno zařadit ani k rituálům, ani k divadlu ani k politice? Mám na mysli představení jako jsou slavnosti Ramlilas v severní Indii (viz kapitola 4) a pašijové hry Ta'Ziyeh v Iránu. Probíhá tu kontakt jednosměrně, nebo dvěma směry? Někteří antropologové, mezi přední patří Turner, se začali zabývat "antropologií předvádění [performing anthropology]" (Turner a Turner 1982); a někteří divadelníci, Peter Brook, Jerzy Grotowski a obzvláště Eugenio Barba zkoumali to, čemu Barba říká "divadelní antropologie" (Barba 1980, 1981, 1982a). Ale než

se začnu zabývat těmito konkrétními příklady, rozeberu každý z šesti styčných bodů.

## Transformace bytí a/nebo vědomí

Předváděcí činnost mění aktéry - a někdy také diváky - buď trvale, tam, kde se jedná o iniciační obřady nebo dočasně v estetickém divadle nebo v tanečním transu. Jak této trvalé transformace nebo dočasného přenesení či unesení dosahují? Liší se Olivier, hrající Jaga, od herce japonského divadla Nó, který předvádí masku Benkei, nebo od tanečníka sanghjang na Bálí v transu? Existuje skutečně nějaký skutečný významový rozdíl mezi různými termíny, které si různé kultury vytvořily k tomu, aby popsali to, co aktéři dělají? Je možné proměnu vědomí během aktu předvádění měřit na úrovni mozkové činnosti?

Když jsem v listopadu 1981 pozoroval jelení tanec arizonských Jaquiů, ptal jsem se sám sebe, zda postava, kterou jsem viděl, byla zároveň člověkem i jelenem (obr. 1); nebo, řečeno slovy, jimž by tanečník porozuměl, zda nasazená maska z člověka udělala "nikoli muže" a "nikoli jelena", ale něco mezi tím. Temeno jeho hlavy (mužské/jelení), s paroží a jelení maskou, je jelenem, spodní část hlavy pod bílou rouškou s lidskýma očima, nosem a ústy je muž. Bílá rouška, kterou tanečník ustavičně upravuje, fyzicky znázorňuje nemožnost úplné proměny v jelena. V těch okamžicích, kdy tanečník není ani "sám sebou" ani "nikoli sám sebou", lze jeho identitu - a identitu jelena - lokalizovat jenom v prahových oblastech "charakterizace", "znázornění", "přenesení" a "transformace" (viz Kapitola 3) Všechna tato slova vyjadřují skutečnost, že aktéři nejsou ve skutečnosti schopni říct, kým jsou. Lidé jsou mezi zvířaty jedineční: nesou a vyjadřují mnohé a ambivalentní identity současně.

Yaquiové, kteří se na jelení tanec dívají, mají pocit, že do lidského světa dočasně vstoupila bytost z *huya aniya* ("světa květin") ze světa divokých, svobodných bytostí - tedy bytost, která nebyla tak úplně zajata, ale taková, která přistoupila na návštěvu. Příliš se to neliší od přístupu obyvatel Bali k bohům a duchům, kteří - jak mají pocit - "sestupují", aby posedli tanečníky v transu. Ať je tomu konceptuálně jakkoli, techniky

toho, "jak se tam dostat", tedy přípravy předvádějících na předvádění, jsou si velmi podobné jak v případě jeleního tanečníka, tak pro tanečníka v transu na Bali, tak pro herce, který hraje úlohu v New Yorku: pozorování, praxe, napodobování, opravy, opakování.

Zároveň je třeba zaznamenat, že když se jelení tanec nebo nějakou jeho obdobu, naučí "někdo zvenčí", Yaquiové sami k takovému tanci přistupují zcela jinak, než k vlastním jelením tancům. Mexický soubor Ballet Folclorico předvádí číslo s názvem "Jelení tanec". Anselmo Valencia, vůdce rituálů u Yaquiů z arizonské Nové Pascuy, o říká o souboru Ballet Folclorico:

*Valencia:* Lidé, kteří dali tenhle mexický soubor dohromady, nacvičili tance různých kultur z mnoha částí Mexika - každý se může naučit tančit, a tak se to naučili. A pak přišli s velmi hrubou napodobeninou jeleního tance.

*Otázka:* Jaké to vyvolalo v Yaquiech, kteří to viděli, a kteří vědí, jak se má jelení tanec tancovat, pocity?

*Valencia:* Bylo to velmi, velmi demoralizující. Jeden mladý muž, který se stal jelením tanečníkem, procházel v té době vojenským výcvikem, a viděl jejich tanec v Mexiku. Byl velmi odrazen, a prohlásil: "Víš, oni si prostě tropí šašky z Yaquiů." A já jsem mu řekl, takhle se na to nesmíš dívat, dívej se na to jako na hru. Není v tom nic náboženského, nic indiánského. Je to pro neindiánské obyvatelstvo. Nepředvádějí to Yaquiové.

*Otázka:* Jsou v představení Folclorico věci odlišné od toho, co jsme viděli včera?

*Valencia:* Všechno je odlišné. Jelení hlava je jiná, krok je jiný. Neubližuje nám to, jenom nás to frustruje. A tak to naši lidé přestali provádět. Je frustrující, když někdo tvrdí, "já dělám totéž, co Yaquiové", když Yaquiové vědí, že to tak není.

[1981,4]

Valencia rovněž mluvil o starých jeleních písních, jejichž nahrávky se prodávaly. Staré písně byly "po stovky a stovky let velmi dobré," ale "když se tajemství, mystérium těchto jeleních písní nahrálo, sebralo to těm písním jejich duchovní moc", a lidé je přestaly zpívat.

*Valencia:* Kdyby se nahrála stovka písní, a kdyby se stovka písní prodala, myslím, že bychom je přestali užívat. Nejde tady o stav "čerstvosti". Musíte být Yaqui, nebo přinejmenším Indián, abyste pochopili tajemství té písně - její slova, její účel, její duchovní smysl - abyste pochopili, že duchovní přínos je této písni odebrán, když se ta píseň komercializuje.

[1981,4-5]

Dnes, převážně díky Valenciovu vedení, se Yaquiům jejich písně a tance vracejí. Je důležité zaznamenat, že taková představení nemají vlastní nezávislý život: existují ve vztahu k obecnstvu, které je poslouchá, k divákům, kteří je sledují. Síla představení spočívá právě v tom velice jedinečném vztahu mezi těmi, kdo předvádějí, a těmi, pro-něž-představení-existuje. Když se do toho zapojí publikum spotřebitelů, "spirituální síly" mizejí.

Transformace bytí, z nichž se skládá realita předvádění, se projevují všemožnými typy anachronismů a podivnými, neladícími kombinacemi, v nichž se odrážejí prahové kvality performance. U skutečnosti, že vodní buben je zasazen do zcela moderního hrnce na vaření, který pochází z kuchyně hned vedle taneční ramady (obr. 2), nejde jen o otázku modernizace, o to, vystačit s tím, co je po ruce (účinkující jsou tím proslulí po celém světě), je to zároveň otázka transformativního zdvojení. Kuchyňský hrncem je analogií tanečníka a zpěváka: hrncem nepřestává být hrncem ani tehdy, kdy evokuje květinový svět jelení písně. Hrncem a předvádějíci jsou zároveň "nikoli sami sebou" a "nikoli ne sami sebou." Hrncem a předvádějíci propojují dvojí oblast zkušenosti, jediné dvě oblasti, s nimiž se performance kdy musí vypořádat: svět nahodilé existence obyčejných předmětů a osob, a svět transcending existence magických pomůcek, bohů, démonů, postav. Když se předvádějíci stane jinou bytostí, nepřestává být sám sebou (či sama sebou) - mnohonásobná já koexistují v nevyřešeném dialektickém napětí. Stejně jako loutka nepřestává být "mrtvým" předmětem, když ji někdo animuje, tak i předvádějíci nepřestává být na určité úrovni svým prostým "já", když ho posedne nějaký bůh, nebo když hraje úlohu Ofélie. Dokonce i Stanislavskij, jehož práce podporovala ten nejsystematičtější naturalismus, prohlásil.

Nikdy na jevišti sami sebe neztrácejte. Vždycky jednejte v rámci vlastní osobnosti, jako umělec. Nikdy sami před sebou neutecete. Okamžik, kdy sami sebe na jevišti ztratíte, znamená, že přestáváte opravdu prožívat svou roli, a začínáte přehnaně a falešně hrát.

[1946, 167]

Obyvatelé Bali říkají, že člověk, který se v transu poraní, svůj trans jenom předstírá.

Krásu "vědomého předvádění" spočívá v tom, že aktivizuje alternativy: "to" i "onō" jsou schopny fungovat souběžně. V obyčejném životě lidé své osudy prožívají - všechno se zdá být s konečnou platností předurčené: jen málokdy má člověk možnost říct: "Kamera stop, vezmeme to ještě jednou." Ale vědomí předvádění je konjunktivní, plné alternativ a možností. Zejména během zkoušení jsou tyto alternativy mimořádně živé, práce se úmyslně vyvádí ze zaběhnutých kolejí. Tato oslava nahodilosti - skutečného, byť dočasněho triumfu nad smrtí a osudem - označuje dokonce i rituální představení, zvláště v případě rituálů, prováděných starými mistry, jimž nikdo neupírá schopnost improvizovat.

Stejná zásada předvádění platí také v případě japonského divadla Nó, a je v něm pozorovatelná v případě masky, příliš malé pro hercův

obličej - tedy, příliš malé, pokud je účelem masky zastíit celý obličej (jako v případě Ramlily.) V Nó divák pod jemnou bílou maskou mladé dívky vidí tlusté, tmavé tváře dospělého předvádějíciho muže. Krajně formalizovaná povaha divadla Nó nedovoluje žádné pochybnosti o tom, že tento dyojí pohled je záměrný. Proč zůstává část protagonistova obličej viditelná - a podrývá tak právě tu iluzi, kterou vytváří maska a kostým? Což potěšení z Nó nezvyšuje právě vědomí toho, že se podařilo docílit neúplné transformace/proměny?

Když Zeami v patnáctém století poučuje šité divadla Nó, jakým způsobem se mají připravovat a hrát, zdůrazňuje dialektické napětí mezi *tai* a *yu*, doslova "to, co vidí mysl" (*tai*) a "to, co vidí oči" (*yu*). Tacuro Išii se v poslední době podrobně zabýval pozdními Zeamiho texty, v nichž jsou tyto myšlenky vyjádřeny.

Zeami nedefinuje *tai* a *yu* explicitně v moderním slova smyslu, ale *tai* se dá interpretovat jako základní textura herectví, která závisí na myslí předvádějíciho/herce, a *yu* je její vnější, viditelný projev.... Kopírujte *tai*, a ono se to promění v *yu*. Když člověk kopíruje *yu*, mění se to ve falešné *tai* a nepodaří se dosáhnout ani *tai* ani *yu*.... Myšlenka *tai* a *yu* nám připomíná další jednoznačný axiom herectví, jak jej definuje [Zeamiho] *Kakyo*: "Ať se vaše mysl pohybuje sto procentní rychlostí, a vaše tělo sedmdesátiprocentní rychlostí."  
[1982, 8-9]

Podobně jako v případě mnoha dalších instrukcí, které hercům uděluje tradice - ať už euroamerická, nebo asijská - se zdánlivě jednoduché tvrzení v praxi uplatňuje velmi komplexně. O *tai* divadla Nó lze říci, že spočívá v masce, která je jasně viditelná, ale která materiálně nesouvisí s hercem, a že *yu* spočívá v masité tváři, kterou maska částečně zjevuje, ale již převážně zakrývá. Práce herce šiiite spočívá v tom, plně manifestovat *tai* masky: nedělá to pouhým nasazením masky nebo jejím aktivním oživováním, ale tím, že se masce poddává, že potlačí vlastní *yu*. Tento typ práce se příliš neliší od toho, co od svých herců požaduje Grotowski, ovlivněný asijskými formami, zejména jógou a divadlem Kathakálí:

Pro průměrného herce je divadlo prvotně a především *on sám*, nikoli to, čeho je schopen dosáhnout prostřednictvím své umělecké techniky.... Takový přístup plodí nestoudnost a sebeuspokojení, které mu umožňuje prezentovat jednání, které nevyžaduje žádné zvláštní vědomosti a dovednost, které je banální a všední.... Herec, který podnikne akt sebepronikání, který se sám odhaluje a který obětuje tu nejnitemější část sebe sama - tu nejbolestnější, která není určena pro oči světa - musí být schopen předvádět i ten sebemenší impuls. Musí být schopen vyjádřit pomocí zvuku a pohybu ty impulsy, které se mihotají na pomezí snu a reality.

[1968, 29,35]

Jak Grotowski tak Zeami vyžadují od herců léta tréninku. Dosažení prostředků zjeveného *tai* je ekvivalentem toho, čemu Grotowski říká herecké "obětování té nejnitemější části sebe sama".

V obou těchto případech herec prodělává hlubokou, a někdy dokonce i trvalou, proměnu vědomí. Je velmi důležité zaznamenat, vzhledem ke stavu euroamerické kultury druhé poloviny dvacátého století, že Zeamiho program, který se předává z otce na syna v řadě rodin šii divadla Nó, funguje už více než čtyři stovky let, zatímco Grotowského fáze "chudého divadla", jíž vděčíme za mistrovské inscenace jako je *Věrný princ*, *Akropolis* a *Apokalypsis cum Figuris*, trvala sotva deset let, zhruba do roku 1969. Bylo to, jakoby Grotowského projekt nemohl najít prostředky k pokračování, protože osobní uvědomění, které vyvolává a vyžaduje na trvalé bázi, bylo příliš náročné, a jakoby se jeho nekompromisní systém divadelní přípravy neslučoval s euroamerickým individualismem a narcisismem.

Brecht, podobně jako Zeami, Stanislavskij a Grotowski, zdůrazňuje tvůrčí možnosti neúplného a problematického typu transformace, jehož se má předvádějící zhostit:

Umělec, [tvrdí Brecht], nedovolí, aby se na jevišti úplně proměnil v postavu, kterou znázorňuje. Není Learem, Harpagonem, Švejkem; jenom je předvádí. Reprodukuje jejich repliky co nejautentičtěji, ukazuje jejich způsob chování, jak nejlépe umí, a nakolik mu to dovoluje jeho znalost lidí. Ale nikdy se nepokouší přesvědčit sám sebe (a tedy i ostatní), že se něco takového rovná úplné proměně.

[1964, 137]

Vzdálenost mezi postavou a předvádějícím umožňuje vložení komentáře; pro Brechta to byl nejčastěji politický komentář, ale může se také jednat - jako v případě postmoderního tance a performance - komentář estetické nebo osobní povahy. Brecht našel hledaný typ herectví v čínském divadle. Brecht poukazuje na obtíže, jež evropským hercům dělá každodenní "převtělování" do role, a píše: "Tyto problémy jsou pro čínského umělce zcela neznámé, protože předvádějící odmítá úplnou proměnu. Omezuje se od samého začátku na jednoduché citování postavy, již hraje. Ale s jakým uměním to dělá!" (1964, 94). Brecht, podobně jako další mistři předvádění a režie, tímto způsobem zdůrazňuje techniky, nutné k takovému herectví: je to herectví, v němž je transformace vědomí nejen záměrně neúplná, ale zároveň se tato neúplnost zjevuje divákům, v nichž nevyřešené dialektické napětí vyvolává rozkoš.

Je snad zbytečné připomínat, že se nejedná o jediný typ herectví. Stanislavského práce, zvláště v podobě, v jaké byla rozvinuta v Americe, tvoří základ naturalismu, jenž se snaží před divákem skrývat všechny umělecké prostředky. Je to dominantní styl amerických filmů a televize, a pokud nepřevládá také v americkém divadle, je v něm přinejmenším silně přítomen. A je tu také řada míst, kde je účelem naprostá transformace vědomí prostřednictvím transu, obličejových i tělových masek a dalších

technik předvádění. Tyto proměny jsou převážně dočasné - říkám jim "přenesení" (*transportation* - viz Kapitola 3). Je zajímavé, že čím zralejší, technicky dokonalejší a uznávanější je herec, tím je pravděpodobnější, že bude předvádět neúplnou nebo nevyřešenou proměnu.

Související otázka, která se při plném zkoumání možná ukáže jako klíč k problému transformace vědomí, spočívá v tom, co přesně se vlastně očekává od publika. Má pozorovat jevištní dění zdálky a soudit, jak to od svého obecnstva vyžadoval Brecht? Nebo je má provedení uchvátit a přivést k tak intenzivní reakci - jako v některých kostelech, které jsem zažil v New York City - že během vrcholu bohoslužby se provedení zúčastní všichni, nebo skoro všichni? Mezi těmito extrémy může dojít skoro k jakémukoli dalšímu druhu chování nebo účasti obecnstva. Během kontinuálního procesu se vyžaduje řada různých typů pozornosti u diváků - a u herců řada různých druhů proměny vědomí. Ve hře je celá řada odrůd proměněného vědomí: u jednotlivých herců, u skupiny, která představení provádí, u jednotlivých diváků a u obecnstva jako skupiny - a pak je tu interakce mezi těmito entitami.

## Intenzita představení

Ve všech typech představení je překročena jistá, zcela určitá, mez. Pokud k tomu nedojde, představení není úspěšné. Když jsem v letech 1967 - 1980 režíroval skupinu The Performance Group, docházelo k tomu, že se špatné kritiky spojily se špatným počasím a nedostatkem peněz na reklamu, a na představení pak přišlo jenom velmi málo lidí. Členové skupiny při řadě příležitostí těsně před začátkem představení diskutovali o tom, zda je opravdu nutné hrát a dodržet tak zásadu amerického divadla - "*the show must go on.*" Dohodli jsme se na základním pravidle: když je na jevišti víc lidí, než v hledišti, představení se ruší. Pokud by totiž na představení nebyl dostatek diváků, kteří by inscenaci vdechli život - a připomínám, že to bylo divadlo spjaté s prostředím, kde si herci uvědomují obecnost, kde je prostor sdílen a přiváděn k životu interakcí mezi herci a diváky - pak by představení chybělo živoucí droždí a divadlo by nevykvasilo. Žádné divadelní představení nefunguje, pokud je odtrženo od svého obecnstva. Samozřejmě - divadlo a tanec (ať už estetický nebo rituální), které vyžadují zapojení a účast diváků, závisejí na obecnstvu víc než takové události, při nichž divák hraje převážně pasivní úlohu. Ale i zdánlivě pasivní plné hlediště, třeba na koncertu klasické hudby nebo na představení Racina, herce doslova zvedne z prken, hýbe jimi a udržuje je v chodu, pokud diváci chtějí vidět právě tohle představení, pokud chtějí být na díle toho kterého konkrétního tvůrce.

Diváci si velmi jasně uvědomují okamžik, kdy se hra odpoutá. "Přítomnost" se projeví, něco "se stalo". Předvádějící herci se obecnstva dotkli nebo je dojali, a zrodil se určitý typ spolupráce, kolektivní, zvláštní divadelní život. Tuto intenzitu živého předvádění - a já osobně se domnívám, že se stejný typ věcí prostě nemůže přihodit ve filmech nebo v televizi, jejichž silnou stránkou je, že lidi oslovují individuálně, ale že přitom nevytvářejí kolektivní energii - nazývá Mihaly Csikszentmihalyi "plynutím" (1975, 35-36).

Představení hromadí svou energii téměř jakoby čas a rytmus byly konkrétní, fyzické, ohebné věci. S časem a rytmem je možné zacházet stejným způsobem, jako s textem, rekvizitami, kostýmy a těly herců a diváků. Velké představení moduluje intervaly zvuku a ticha, rostoucí a klesající hustotu událostí v čase a prostoru, emocionálně a kinesteticky. Tyto prvky se splétají v komplikovaný, i když zjevně nevyhnutelný vzor (který je vnímán jako něco velmi jednoduchého). K podobnému "plynutí"



dochází i v představeních, která nesměřují k vyvrcholení stejným způsobem, jako Svatodušní bohoslužby nebo představení *Smrti obchodního cestujícího* nebo *Macbetha*. Například tančící dervišové v Turecku, nebo vířivé postmoderní tance Laury Deanové, nebo trýznivě pomalý pohyb rozložený do několika hodin v představeních *Deafman Glance* [Kradmý pohled hluchého], nebo *Einstein na pláži* Roberta Wilsona - to všechno si vyvíjí vzory stále narůstající intenzity, i když se tato intenzita nezrychluje. Tanečnice Trisha Brownová dokonce říká některým že svých nejsilnějších děl "akumulace". "Akumulace je procedura přidávání, při níž se předvede Pohyb 1; začněte znovu. Přidává se pohyb 1; 2, a začíná se znovu. Přidává se Pohyb 1; 2; 3 a začíná se znovu, atd., až tanec skončí." (1975, 29).

Předvádění toho typu, jaký nabízí Deanová, Brownová nebo tančící derviši, nesměřuje ke klimaxu; akumulace-opakování přivádí předvádějící, a často také přihlízející, do extatického transu. Při akumulaci, třeba v opakující se hudbě Philipa Glasse, se divákova/posluchačova mysl naladí na jemné variace, jež by zůstaly nepostřehnutelné ve struktuře, zaměřené na vývoj vyprávění nebo melodie. Několikrát jsem zorganizoval "celonoční tance", abych moc akumulace a opakování názorně předvedl. Skupiny osmi až pětadvaceti lidí tančily čtyři až osm hodin v jednoduchém kole proti směru hodinových ručiček. Proč proti směru hodinových ručiček? Možná to má něco společného s rozdílem mezi pravou a levou hemisférou mozku. Pokaždé, když jsem se takového tance zúčastnil, jsem zažil - a ostatní to zažili také - zkušenost, která se podobala transu, zkušenost naprostého plynutí, při níž na různou dobu jak pocit vlastní individuality, tak vnímání plynutí času, tak vědomí okolí, v němž jsem se právě nacházel (venku v polích a v tělocvičně, abych uvedl aspoň dva příklady) byly naprosto zrušeny. Co zbylo bylo mlhavě zaznamenané povědomí pohybu v kruhu a pocit dalších osob, dalších těl po obou stranách. Tento typ zkušenosti označuji termínem "totálně nízká intenzita", abych ji odlišil od zážitku, který se mi přihodil na svatodušní bohoslužbě nebo na slavnosti zabíjení vepřů na papuánské Nové Guineji, kde jsem zažil "totálně vysokou intenzitu" (viz Schechner 1977, 63-98). V obou případech se ve mně pocit vědomí vlastní osobnosti Richarda Schechnera rozplynul. Totálně nízká intenzita je trofotropní: tep se zpomaluje, podobně krevní tlak; zornice se zužují, elektroencefalogram je synchronizovaný. Projevuje se tendence k transu nebo ospalosti. Totálně vysoká intenzita je ergotropní: tep se zrychluje, podobně krevní tlak, zornice se rozšiřují, elektroencefalogram je desynchronizovaný, Projevuje se vysoký stupeň

vzrušení a probuzeného vědomí. Tyto stavy jsou plně popsány v Lex 1979.

Pochopit "intenzitu představení" znamená najít způsob, jímž se představení buduje a akumuluje nebo jak využívá jednotvárnost; jak zatahuje účastníky do hry nebo jak je záměrně ze hry vylučuje; jakým způsobem je navržen nebo zpracován prostor; jak se používá scénář nebo text - zkratka, podrobné zkoumání celého komplexního textu performance. A ještě více: je to zkoumání zkušeností a jednání všech účastníků, od režiséra až po dítě, které usnulo v hledišti.

Jelení tanec v Nové Pascui jak se zdálo dodržoval vzorec proměn intenzity o osmi fázích. Tanec se pohyboval od pomalého začátku k velmi prudkému závěru s vysokou intenzitou, po němž následoval prudký zlom a nový začátek. Tento vzorec je obdobný, jako v japonské estetice džo-ha-kjú.

Výraz džo-ha-kjú představuje tři fáze, do nichž se dále dělí veškeré herecké akce. První fázi určuje rozpor mezi silou, která má tendenci k narůstání, a druhou silou, která ji zdržuje (džo = odepírat); druhá fáze (ha = lámat) nastává v okamžiku, kdy se člověk od této síly osvobodí, až dospěje ke třetí fázi (kjú = prudkost), při níž akce kulminuje, využívá veškerou svoji sílu, aby se najednou zastavila, jakoby se před ní objevila překážka, nový odpor... Tři fáze džo-ha-kjú pronikají všemi atomy, všemi buňkami, celým organismem japonského předvádění. Vztahují se na jednukaždou hereckou akci, na každé gesto, dýchání, hudbu, na každý divadelní výstup, na každou hru, z nichž se skládá den divadla Nó. Je to určitý typ životního kódu, který proniká všemi úrovněmi organizace divadla. [Barba 1982a, 22]

V jelením tanci, který jsem viděl roku 1981, jsem zaznamenal následující fáze: (1) Mezihra, čili uklidňování nebo rozechřívání. Docházelo k nim před tancem i po něm, a vytvářelo zázemí jisté obyčejnosti, z něhož pak vyrůstaly pozoruhodné charakteristické rysy samotného tance. Během této mezihry se všichni uvolnili. Povíдалo se, kouřilo, popíjela se káva, lidé se volně procházeli. (2) Mladí *Pascolas* začali tancovat, bez masek; dva starci je doprovázeli hudbou na harfu a housle. *Pascolas* jsou rituální klauni Yaquiů. Často mají masky zvířat nebo démonů - ale nikdy jelení masku. *Pascolas* hrají hodně s diváky, dělají si z nich legraci (jako si ji dělali ze mě). Yaquiové se shodují s badateli v tom, že *Pascolas* tady byli velmi dávno, možná ještě dřív, než vlastní jelení tanec, ale hudba *Pascolas* se hraje na evropské nástroje. Vodní buben, struhadla, píšťalka a buben z kůže jsou původně americké. Tanci mladých *Pascolas* přihlíží jen několik málo Yaquiů (badatelé byli uneseni: jsou to profesionální pozorovatelé). Tato fáze tance je zároveň jakousi veřejnou nácvikovou lekcí. Později, po jelením tanci, si dva méně zdatní tanečníci tanec procvičovali. Valencia potvrdil, že se tanec

nacvičuje tímto způsobem - jak veřejně, tak na uzavřených zkouškách. *Pascolas* a jelení tanečníci se v tanci střídají nebo tančí společně, v tanci i v hudbě se projevují vrstvy původních amerických i evropských prvků. *Pascolas* jsou zároveň starší i mladší, než jelení tanečníci. (3) Za zvuků kožených bubnů a píšťal si jelení tanečník začíná nasazovat masku. Mladí *Pascolas* tančí s nasazenými maskami, ale jelení netančí. Je tady směs hudby - housle, harfa, kůží potažený buben, píšťala. (4) Vodní buben a struhadla začínají hrát, housle a harfa utichají. (5) Jelen s maskou na obličej tančí, zatímco na druhé straně ramady tančí staří *Pascolas* v maskách. Dochází tu k určité konfrontaci mezi "květinovým světem" jelenů - naivně přirozeným - a něčím, co je dílem víc démonické a dílem víc lidské, a co představují *Pascolas*. Během této fáze jelení tanečníci zpívají, znějí vodní bubny a struhadla, a jelen potřásá svým paroží. Někteří z těch, kdo v jelením tanci hledají mimetické drama, mají pocit, že součástí této fáze je také náznak začátku lovu na jelena. (6) Nejstarší a nejváženější *Pascola* tančí. Tempo se zrychluje. Tančí se "naplno", a součástí tance je přímá konfrontace mezi jelenem a *Pascolou*, v jejímž průběhu *Pascola* proniká ze svého konce ramady na jelenovo teritorium. V téhle fázi ti, kdo se po tom pídí, skutečně mohou zaznamenat mimetickou akci. Hudební doprovod zajišťují jenom jelení nástroje: vodní bubny, struhadla, kůží potažené bubny, píšťaly. Harfeník na druhém konci ramady kouří; houslista stojí a pozoruje - ale s okázalou nezúčastněností. (7) *Pascola* se stáhne na vzdálený konec ramady. Jelen tančí sólo. Když *Pascola* odejde, přestane hrát kůží potažený buben a píšťaly, ale jelení zpěv, vodní buben a struhadla pokračují. Tohle je podle všeho nejstarší, nejhlubší, "nejpodstatnější jelení" část tance. (8) Všechno se zastaví. K tomuto přerušení dojde náhle - zpěv prostě skončí, a je to. Na ramadě si lidé povídají. Jelen si sejme masku. Tanečníci *Pascola* se volně procházejí. Housle a harfa začnou ladit na další osmifázové kolo. Fáze 8 = Fáze 1.

Tento vzorec jeleního tance s osmi fázemi se - jak jsem si všiml - podobá japonskému modelu džo-ha-kjú, popsanému před mnoha staletími Zeamim. O přirozeném rozšíření tu nemůže být řeč. Jde jen o to, že tady japonskou estetickou teorii aplikuji na domorodý americký žánr. Antropologové nad tím mohou ohrnovat nos. Požadují, aby účastník-pozorovatel "viděl domorodýma očima" a možná dokonce i "cítil domorodým srdcem". Ale je třeba velké obezřetnosti, aby podobné požadavky nebyly jenom sladkou polevou na pilulce arogance. Kdo určuje, co vidí domorodé oko a cítí domorodé srdce? Dávám přednost tomu, aby "domorodci" mluvili sami za sebe. A pokud jde o mě, přiznávám, že pozoruji vlastníma očima. Zároveň vyzývám ostatní, aby

na mě a na mou kulturu pohlíželi vlastníma očima. Pak budeme schopni vyměňovat si své názory a náhledy.

Aplikace estetiky na různé kultury se přímo vztahuje na sociální teorii. Tak například Turnerovo čtyřdílné "sociální drama" - narušení rovnováhy, krize, nápravná akce, reintegrace (nebo rozkol) - je odvozeno z řecko-evropského modelu dramatu. Ale jak říká Turner - někdy určitá fáze sociálního dramatu vře pod povrchem dlouhá a dlouhá léta; někdo nedojde k vyřešení dokonce ani po klimatické sérii událostí. Velká bouře je náhle přerušena, nebo chaos prostě sám od sebe skončí; na konci *Hamleta* není vyřešeno vše. Kdyby byl Turner využil modelu *džo-ha-kjú*, byl by mohl považovat dlouhou hnusavou fázi za *džo*, prudký výbuch krize za *ha* a prudký vzestup k vyvrcholení za *kjú*. Potom krizi buď vyřeší nápravná akce (jak tomu Turner říká), nebo se promění v další dlouhé *džo*. Tento model neplatí pro všechna sociální dramata, ale totéž je možno říci o Turnerově čtyřfázové řecko-evropské teorii. Je možné, že některá sociální dramata lze lépe vyložit s pomocí japonské estetiky, než prostřednictvím řecko-evropské: některá sociální dramata totiž nedospějí k řešení a přecházejí z klimaxu, *kjú*, do nové, pomalé fáze, *džo*. Je možné, že model *džo-ha-kjú* je za určitých okolností podmnožinou Turnerovy fáze nápravné akce.

Existuje řada "základních" teorií předvádění, jejichž původ spočívá v různých kulturách. Každou z těchto teorií lze aplikovat buď jednotlivě, nebo v kombinaci s jinými, jako soustavu optických čoček, jimiž lze zaostřit na různé sociální a estetické systémy. Když jsem o těchto myšlenkách v dubnu 1983 diskutoval s Beverly Stoeltjeovou z Texaské univerzity, řekla mi: "Mám před očima představu kaleidoskopu estetických systémů, které lze obrátit na jakoukoli informaci, a vytvořit tak odlišné perspektivy." Skutečná multikulturní perspektiva je ve skutečnosti mnohost perspektiv. Odkud tyto teorie předvádění přicházejí? Je jejich nezbytným axiomatickým předpokladem, že společenský život předchází divadelnímu životu? Tak zní samozřejmě platonsko-aristotelská myšlenka - umění je nápodobou života. Ale je možné, že hinduisticko-sanskrtský názor, jak jej vyjadřuje *Natyasastra*, je pro dnešní postmoderní, reflexivní dobu vhodnější. Divadlo a obyčejný život jsou jako Möbiova páska: jedno se mění v druhé.

## Interakce mezi divákem a herci

V brooklynském kostele institucionální církve God in Christ (Bůh v Kristu) přivítal jednu neděli v srpnu 1982 návštěvu antropologů a jiných badatelů pastor kostela, biskup Carl E. Williams. Tito outsideři se vesměs zúčastnili mezinárodního symposia na téma Rituál a Divadlo<sup>1</sup>. Účast na návštěvě kostela byla součástí devítidenního programu, v němž mimo běžné přednášky a panelové diskuse byla zahrnuta také všehochoť produkcí, včetně experimentální Squat Theatre; představení broadwayského hitu *A Chorus Line*; obřadů, které provádějí korejští šamani; indické sanskrtské divadlo z Kerala Kutiyattam; Nó; a hudební, taneční a divadelní skupina z Nigérie (moderní, ale s množstvím tradičních afrických prvků). Jak je zřejmé, účastníci přijímali kontrastující zprávy o potenciálu předvádění.

Korejští šamani, a také pastor, děkani a kongregace institucionální církve, očekávali, vyžadovali, potřebovali, aby se snad jedenkaždý přítomný účastnil. Lidé vstávali ze svých míst, volně se pohybovali, zpívali a tančili ve vedlejších prostorách (v kostele) a ve velkém kruhu (spolu se šamany). Bylo zarážející, nakolik se korejský obřad podobal černošské bohoslužbě - ačkoli tu zase nemohla být řeč o nějakém vzájemném ovlivňování. V obou případech lidé dosahovali zpěvem a tancem radostného uspokojení, někdy dokonce i extáze. V obou rituálech vystupoval charismatický vůdce (vrchní šamanka, mocná a štíhlá žena, Paní Kimová, zhruba padesátiletá; Biskup Williams, velký muž, který připomínal Boha Otce, s mocnými rukama), na něž se soustřeďovalo ohnisko ceremonie. Silná hudba činila z tance nezbytnost korejští bubeníci, černošský sbor v kostele, zpěváci spirituálů a kongregace, která se nechala unášet klavírem, bubny, tamburínami a varhanami. Paní Kimová se s každým dělila o jídlo, vyzývala lidi, aby se zvedli z míst a zúčastnili se tance v kruhu, chodila bosýma nohama po břítkách nožů. Kongregace v černošském kostele se do obřadu zapojila tleskáním a máváním, hlasitým skandováním a tancem. Při obou bohoslužbách patřilo ke klíčovým okamžikům vybírání peněz a jejich předvádění. V obou případech měli účastníci bohoslužby možnost změřit její úspěch množstvím peněz, intenzitou zapojení, pouhým součtem lidí, kteří tančili, zpívali, tleskali, pohupovali se. Okamžik zvratu v černošském kostele nastal, když se před Biskupem Williamsem vedle pravidelných členů kongregace shromáždili také pozorovatelé z řad antropologů a divadelníků, a žádali ho, aby na ně vkládal ruce. V tomto okamžiku se dělící čára mezi účastníky a hosty triumfálně rozplynula. Z hostů se do

nejhlubšího transu při doteku dostala jedna korejská badatelka, která se soustředí na studium šamanismu (a která již několik let žila v Americe). Z vlastní kultury věděla, co se od ní v Brooklynu očekává, ačkoli mezi oběma kulturami - korejskou a afroamerickou - předtím nedošlo k interakci.

Musíme se toho o interakci mezi hledištěm a aktéry dovědět víc. K čemu dochází, když se tak která inscenace vydá na turné a hraje se pro diváky, kteří nevědí nic o společenském nebo náboženském kontextu toho, čeho jsou svědky? Pro paní Kimovou bylo nepochybně trochu podivné, když své šamanství prováděla pro lidi, kteří nemluvili korejsky a nepotřebovali ani její služby. Na druhé straně, já sám jsem se cítil v černošské kongregaci jako doma. Příslušníci církve nás vyzývali, abychom přišli zase, což jsem udělal. Křesťané rádi obracejí ostatní na svou víru. Ale byl v tom rozdíl - jejich obecenstvo se tentokrát "vydalo na turné", i když jenom do Brooklynu. Není pochyby o tom, že putující obecenstvo mění všude na světě představení. Je to víc, než jenom vliv turistiky. Je to také matematický důsledek existence lidí, kteří k návštěvám divadla přistupují s opravdovou vážností. V dnešní době jsou v obecenstvu v Novém Dillí, Nairobi nebo New Yorku zastoupeni lidé, kteří by před padesáti lety "nepatřili" ani k jednomu z těchto míst. Obecenstvo je stále rafinovanější a kosmopolitnější. Změny v publiku vedou ke změnám v představení.

Michelle Andersonová popisuje tři formy vodunských rituálů, které v poslední době probádala na Haiti: rituálně/společenskou formu, určenou "výhradně" pro obyvatele Haiti (ačkoli tam sama byla), společensky/divadelní formu pro Haïťany a turisty, a divadelně/komerční formu "výhradně" pro turisty (ačkoli tam byli také Haïťané, kteří se zabývají různými druhy těchto událostí). Podle Andersonové tyto tři formy dohromady tvoří "autentický" vodun:

Nansoucri představuje voodoo, které bylo v poslední době nejméně vystaveno vlivům, přicházejícím z oblastí mimo Haiti. Marianí těmto vlivům bylo vystaveno nejvíc, a je živým příkladem toho, jak se tyto vlivy asimilují... Voodoo v Jacmelu přináší ze všech tří nejvíc odhalení; ztělesňuje vlastní proces neustálého přeskupování, stadia zkreslení, prahového vnímání, jímž musí obřady voodoo neustále tím či oním způsobem procházet na své cestě k přiměřeně responsivní nebo "ukončené" formě, aniž by jí někdy dosáhly. Živý rituál, podobně jako živé divadlo, nikdy nekončí. [ 1982, 99]

Co vede k těmto změnám - co vodun udržuje "při životě" - je měnící se obecenstvo. A právě to by vodun mohlo zabít, protože každý žánr je schopen absorbovat jenom určité množství změn, než přestane být sám sebou.

## Inscenační sekvence jako celek

Badatelé a vědci, obecně řečeno, soustředí svou pozornost na samotné představení, nikoli na sedmidílnou sekvenci školení, dílen, zkoušek, zahřívacích cvičení, představení, ochlazování, a toho, co je potom. Divadelníci zatím zkoumali přípravu, zkoušky a samotná představení, ale vynechávají dílny, zahřívací cvičení, proces ochlazování a to, co je po něm. Podobně jako jednotlivé fáze veřejné produkce vytvářejí systém, tak i celá "inscenační sekvence" vytváří širší, inkluzivnější systém. V některých žánrech a kulturách se zdůrazňuje jedna nebo druhá složka celé sekvence.

Například v divadle Nó začíná rozsáhlé školení herce šite, když je mu pět let. Toto školení od samého počátku spočívá v tom, že se šite učí částí úloh skutečného představení Nó. Některé aspekty produkce - pohyb nohou, nastavení páteře, styl zpěvu - jsou konstantní od jedné role ke druhé. Když se nováček učí specifické prvky té či oné role, učí se zároveň základní principy divadla Nó. Žák pomalu akumuluje dostatek konkrétních informací, nutných k tomu, aby mohl hrát jednoduché úlohy.

Ve svém díle *Kyui Zeami* definuje devět úrovní herectví, které dělí do tří skupin (viz také Kapitola 5). Zeami radí mladému herci, aby začal s prostřední ze tří úrovní. "Znaky povrchního zpodobení [naturalismus, čirá imitace] lze považovat za první bránu na cestě ke studiu všech devíti úrovní" (Zeami, in: Nearman 1978, 314). Poté, co herec zvládne prostřední úroveň, pokračuje směrem k nejvyšším třem úrovním. Teprve když se naučí ty, sestoupí ke studiu prvních tří úrovní, těch nejprimitivnějších a nejhrubějších úloh. Tyto role, tvrdí Zeami, vyžadují zručnost, kterou ovládá jenom mistr šite: schopnost vybalancovat grotesknost role subtilitou provedení. Teprve poté, co šite dokonale absorboval důstojnost nejvyšších tří úrovní, je dostatečně vybaven, aby mohl sestoupit k nejnižším rolím. To je další aspekt nedokonalé transformace: v úlohách na těch nejnižších úrovních je maska hrubá, zatímco částečně odhalený obličej za ní je vznešený. Zeami se smutkem zaznamenává, že "dokonce i dnes [v patnáctém století] jsou v našem umění takoví, kdo považují nejnižší tři úrovně za bránu ke studiu Cesty a podle toho také hrají. To není správný postup." (1978, 330).

Tajemství Zeamiho divadelního školení a tréninku střežila rodina Kanze - která je po generace předávala ústní tradicí - až po toto století.

Toto učení tvoří jádro stylu představení rodiny Kanze. Díky tak silnému akcentu na podrobné vyškolení byly zkoušky a divadelní dílny v euroamerickém smyslu v divadle Nó zbytečné. V tradičním představení Nó - jehož podoba se velkou měrou dodržuje dodnes - šite svolává ostatní skupiny účinkujících, z nichž každá svůj podíl nazkoušela zvlášť - bubeníky, flétnistu, *waki* (druhého herce bez masky) a herce *kyogen* (meziher) - a vysvětlí jim, co hodlá v představení dělat. Může poukázat nebo dokonce předvést některé taneční pohyby *mai*, pokud chystá něco neobvyklého. Ale jediný okamžik, kdy se Nó provádí jako celek, je během samotného představení. Šite a sbor představují jeden předvádějící tým, waki a bubeníci druhý a tak dále. To, že tyto radikálně oddělené a úzce specializované skupiny jsou schopny během vlastního představení fungovat jako skupina, ukazuje divadelníkům na Západě názorně, že se na věci dá jít víc než jedním způsobem.

V některých případech, jako v klasickém indickém divadle, jsou velmi důležité přípravy před vlastním představením. To, jak se zdá, v Indii platilo od samého počátku. *Natyasatra* věnuje celou pátou kapitulu "tomu, co předchází představením". Patří k tomu hra na buben a strunné nástroje, která publiku sděluje, že hra v nejbližších okamžicích začne; různé rituály na počest božstev; zvláštní zahajovací tance a obcházení jeviště. Kdyby se všechny tyto přípravy měly provádět v dnešní době, zabraly by řadu hodin; proto jsou většinou podstatně zkracovány. Před přípravami na jevišti předcházejí přípravy v zákulisí. V divadle Kuttijattam (nejstarší dosud živé indické divadelní formě, která pochází přinejmenším z desátého století) zabírá oblékání kostýmu a okázalé ornamentální líčení těla a obličeje přinejmenším dvě hodiny; totéž platí o Kathakáli. Každý den před Ramlilou chlapci, hrající hlavní role, zkoušejí dvě hodiny a tráví další dvě hodiny líčením a oblékáním kostýmů. Ale muži, kteří své role hrají každoročně již celé dlouhé roky zkoušejí jenom výjimečně. Pro srovnání: americký herecký odborový svaz Actors' Equity ve svých stanovách vyžaduje, aby herci byli v divadle půl hodiny před začátkem představení. Někteří herci chodí do divadla dřív, ale mnozí tak nečiní. Jazzoví hudebníci ladí na jevišti před publikem. Squat Theatre nezkouší, nemá žádný trénink ani rozcvičku pro rozehrání.

Po Ramlile v Ramnagaru jsou chlapci, kteří sehráli úlohy Ramy, Sity a Ramových bratří, odneseni do místa, kde bydlí po celý měsíc představení. S výjimkou chvíle, kdy hrají, se jejich chodidla nikdy nesmějí dotknout země, pokud na sobě mají regálie. Když jsou jejich kostýmy svlečeny, jedí zvláštní pokrm s plnotučným mlékem, jogurtem, ovocem,



ořechy a sladkostmi. Velmi rychle usínají. Obyčejnější herci si svlékají kostýmy, jedí a baví se ve společnosti; někteří z nich recitují modlitby nebo jdou do chrámu na pudža. Neexistuje předepsané jednání, které by všichni dodržovali. Také publikum se rozdělí na několik skupin. Mnozí se vypraví co nejrychleji domů co nejefektivnějším způsobem. O těch nevím, co dělají. Někteří si v Ramnagaru na měsíc Ramlila pronajali pokoje. Tito *nemis* - pravověrní, plně oddaní diváci - si většinou čtou *Ramčaritmánás*, zpívají duchovní zpěvy, nebo jiným způsobem pokračují v uctívání boha Rámy. Mnoho lidí se shromažďuje před malými obřadními schránkami na cestě zpět do Ramnagaru a zpívají kirtány, společně se sádhui, jejichž zpěv naplňuje noc. Mnozí diváci nasednou do lodí a nechají se převést přes Gangés zpět do Varanasi. Během třicetiminutové cesty přes posvátnou řeku zpívají písně o Rámovi, Sítě a Hanumanovi. Všechny tyto činnosti uchovávají barvy toho dne pevně v srdci i v mysli.

Na Bali je stejně důležité vyvést tanečníka zpátky z transu, jako uvést ho do něj. Vdechuje se kouř, rozstříkuje se posvěcená voda, někdy se obětuje kuře nebo slepice. V černošské kongregaci a jiných trans přivozujících církvích, černošských stejně jako bělošských, když bratr či sestra "vypadne" (upadne do transu), shromáždí se kolem něj nebo ní skupina přátel a příbuzných, kteří dohlížejí na to, aby neupadl(a), nebo jinak neublížil(a) sobě či ostatním, a pak jej/ji doprovází zpátky na místo. Tam člověka, který upadl do transu, ovívají vějíři a osušují mu čelo: ochlazuje se tak zápal nábožné extáze. Já sám jsem experimentoval s různými cvičeními ve vychlazování - s dýcháním ve skupině, podáváním vody, klidným rozhovorem o představení (nic kritického, spíš se jednalo o sdílení zkušeností mezi jednotlivci).

V divadlech na celém světě účinkující po představení jedí, pijí, diskutují a oslavují. Člověk, který nově přichází do světa herců, se diví, že na tyhle tahy po divadle ještě zbývá tolik energie. Ale tohle všechno nepřichází "po" představení, je to "součástí" představení, a tak by se také měly zkoumat. V řadě kultur je jídlo a pití a sdílení vzpomínek na to, co se stalo, buď závěrečnou částí vlastního představení, nebo součástí obřadů po představení. Zdá se, že naplno hrané představení herce doslova vyčerpá, "vyprázdní", a jeden ze způsobů, jimiž se navracejí nebo jimiž jsou navraceni) k obyčejnému životu tím, že se naplní pokrmy a nápoji - ať už posvátnými, nebo světskými. Nebo je to naopak: představení naplní účinkující energií a vzrušením natolik, že potřebují čas, aby ji zase všechnu vypustili v nevázaném družení.

O dozvucích se diskutuje ještě méně systematicky, než o ochlazování po představení. Dozvuk je dlouhodobý důsledek nebo následek představení. K dozvuku patří buď proměny společenského statusu nebo bytí, jež jsou výsledkem iniciačního předváděcího obřadu; nebo pomálé splývání herce s rolí, kterou hraje po celá desetiletí (viz kapitola 3); nebo novinové články a kritika, které tak hluboce ovlivňují některá předvádění a účinkující; nebo teoretizování a vědecké bádání - jako je kupříkladu tato kniha. Kariéry v oborech divadelního novinářství, kritiky, teorie a bádání probíhají jaksí na dálku, a nejsou tedy budovány v rámci umění a rituálů předvádění, ale v rámci komentářů k tomuto předvádění. Dozvuky samozřejmě mají zpětnou vazbu na vlastní předvádění - a teorie divadelních praktiků, jako Brecht, Stanislavskij a Zeami, mají v tomto ohledu mimořádný význam.

Badatelé, kteří omezují své zkoumání většinou na to, co se děje během vlastního představení/předvádění, svým jednáním vlastně dodržují moderní euroamerickou divadelní konvenci: jestliže nejste aktivním účastníkem představení, pak nemáte v zákulisí co pohledávat. Dějiny vývoje západního divadelního prostoru spočívají v zásadě v přemístění převážně otevřené, veřejné události venku událost, která je především uzavřená, soukromá a odehrává se uvnitř.

Jak jsem zaznamenal již dříve, na uvedených sedm fází předvádění - školení, dílny, zkoušky, rozehřívání nebo přípravy, které bezprostředně předcházejí představení, vlastní produkce, ochlazování a dozvuky - nekladou všechny divadelní kultury stejný důraz. Tradiční typ performance - Mše svatá, hry na svátek Purim, Nó a tak dále - zpravidla vyžadují vyšší školení, ale jen velmi málo zkoušení. Je to nabíledni: když musíte hrát znovu a znovu tutéž úlohu, jako v Ramlilé, nebo když existuje uspořádaná, předvídatelná a postupující řada úloh, jež vás čekají v příštích letech, jako v Nó, pak je snaha dobrat se předem toho, co budete muset udělat, zbytečná - a dvojnásob zbytečná, jestliže je aranžmá a mizanscéna ustrnulé v tradici. Ale v kulturách, jako je euro-americká, které si cení "originality" (a cení si jí natolik, že mnohá díla jsou vychvalována čistě proto, že jsou nová), jsou zkoušky mnohdy důležitější, než předchozí vyšší školení. Většina amerických herců se těší na dobu, kdy školení "ukončí". Nahlas a veřejně se mluví o tom, že se herec učí celý život, ale ve skutečnosti jenom malý zlomek herců pokračuje ve školení i poté, co skončí hereckou školu. Tanečníci vytrvají v tréninku spíš - zřejmě proto, že tanečník bez pružného těla je vyřizený. Ale pro kolik tanečníků je trénink skutečně podstatný? Trénovala by ještě tanečnice, kdyby si mohla uchovat tělo v dobré kondici bez hodin

tréninku? Na druhé straně má spousta účinkujících ráda zkoušení. Na těch přece dochází k "tvůrčí činnosti". Vytváří se charakterizace postav, vymýšlí se (nebo učí) choreografie, zkoumá a zkouší se mnoho prvků, které dohromady tvoří představení. Jaký rozdíl oproti divadlu NÓ! V euro-americkém divadle není ani tak důležité, aby byl herec tvarován a přizpůsobil se tomu, co od jeho předvádění předem očekává tradice. Důležitější je, aby umělcův "nástroj" (= tělo a duše) byl schopen přizpůsobit se pružně tomu nebo jinému uskupení osob, a spolu s nimi rychle a efektivně uvolnit city; a zároveň, spolu s choreografem nebo režisérem objevovat nebo využívat danou zásobu pohybů, gest, hlasových rejstříků, a citů. Když se to povede, pak možná obecenstvo uvěří, že tato pomíjivá, dočasná skupina je "souborem".

Zhruba od roku 1960, a zvláště v experimentálním divadle a tanci, se tu objevila situace, při níž je i text představení a jeho mizanscéna předmětem "zkoumání" a následné kompozice ve zvláštní performativní fázi mezi školením/tréninkem a zkoušením; této fázi se říká dílna [workshop]. V divadle, které vzniká v takové dílně neexistuje předem daný scénář - anebo je takových scénářů ("materiálů" nebo "zdrojů") příliš mnoho. Mluvené slovo nic dalšího neurčuje, ale je vpleteno do textu představení, který sestává z mnoha pramínek: světla, kostýmů, scénografie, ikonografie (uskupení aktérů v prostoru), divadelní architektury, hudby a tak dále. Je tu také řada dílen, které nevedou k veřejnému provedení. Účastníci se učí řadě rozmanitých dovedností, jako třeba t'ai či nebo výroba masek. Nebo, jako v "paradivadelní" práci Grotowského a dalších, dojde k intenzivnímu osobnímu zážitku. Tento typ práce hraničí s "hnutím lidského potenciálu", hnutím, které převzalo velkou část své techniky od divadla, tance a hudby.

Když přemýšlím o celé sedmifázové sekvenci performance, nalézám v ní obdobný vzorec jako v iniciačních rituálech. Součástí představení je odloučení, přechod a vtělení (Van Genep [1908] 1960). Každá z těchto fází je pečlivě vymezena. Při iniciaci jsou lidé přeměněni trvale, zatímco ve většině představení jsou proměny dočasné (přenesení). Podobně jako při iniciaci i představení "dělá" z jedné osoby nějakou jinou. Na rozdíl od iniciací ale představení zpravidla zajistí, aby se k předvádějícímu nakonec zase vrátilo jeho já. Trénink, dílna, zkouška a rozehřívání ve Van Genepových kategoriích odpovídá úvod, rituál odloučení. Samotné předvádění je prahová záležitost, analogická rituálu přechodu. Ochlazení a dozvuky jsou záležitostmi postprahové, rituály vtělení. Tyto fáze rituálního procesu lze na předvádění aplikovat také jiným způsobem. Když se dílny a zkoušky používají současně,

představuje model rituálního procesu (viz také kapitoly 2 a 6). Dílny, při nichž dochází k dekonstrukci běžného zážitku jsou jako rituály odloučení a přechodu, zatímco zkoušky, na nichž se budují nebo konstruují nové kulturní prvky, jsou jako rituály přechodu a vtělení. Dílny a zkoušky konvergují k procesu přechodu. Jedna z velkých výhod, kterou teoretikům aktu předvádění poskytuje Turnerův výklad Van Gennepa, je mimořádně sugestivní pružnost rituálního procesu tak, jak jej Turner interpretuje.

## Předávání divadelních vědomostí

Co je to "performační vědomost"? Příliš dlouho, alespoň v divadle, se předváděcí vědomosti ztotožňovaly se znalostí velkých dramatických textů (od Aischyla přes Shakespeara k Ibsenovi, Čechovovi, Pirandellovi a Brechtovi a pak dále k Beckettovi). To, co dělali herci a režiséři se sice uznávalo, ale chápalo se to odděleně. Pak, v šedesátých letech, nastoupila éra praktického - v Americe vznikla řada divadelních "konzervatoří". Studenti se na nich učili jevištnímu řemeslu, ale jenom málo literatury a ještě méně teorie. Ale performační vědomosti mají integrující podobu.

Patrick Pavis ve svých "*Jazycích scény*" rozlišuje sedm typů textu, které se v divadle používají:

*Dramatický text*: text, napsaný autorem, za jehož inscenování je zodpovědný režisér

*Divadelní text*: text v konkrétní situaci vyslovený v určitém prostoru před obecnstvem

*Performance*: konglomerát použitých jevištních systémů, včetně textu, uvažovaných ještě před zkoumáním tvorby jejich významu na základě jejich vzájemných vztahů.

*Inscenace*: vzájemný vztah mezi systémy předvádění, obzvláště ... vztah mezi textem a performancí.

*Divadelní událost*: suma probíhajícího předvádění *mizanscény* a jejího vnímání diváky, a interakce mezi oběma.

*Text provedení*: inscenace určitého čtení, a jakákoli případná zpráva, již o tomto čtení podá divák. [1982, 160]

Tento typ odlišování jednotlivých typů předváděcích kódů je nutný, jestliže máme někdy být schopni pochopit divadelní událost mezikulturně a teoreticky. Tak úplně s Pavisovou klasifikací nesouhlasím - termín "text performance" používám k označení všeho, co se děje během představení jak na jevišti, tak mimo ně, včetně zapojení publika. Zpravidla se dá z učitele na žáka předávat jenom To, co se děje na jevišti, a právě tato činnost tvoří podstatnou většinu toho, co se učí v rámci tréninku. Důrazně s Pavisem souhlasím v tom, že je třeba vyvinout podrobnou deskriptivní terminologii.

To proto, že v současné době je už velmi jasné, že představení se v mnohém liší, a že jde o mnohem komplexnější věc, než je pouhé "inscenování textu hry". Jak historicky z hlediska původu předvádění a mezikulturně z hlediska představení, která je možné dnes vidět, je inscenování předem napsaných textů jenom malým zlomkem divadelní činnosti na celém světě. Roku 1973 jsem v souvislosti s tím, co bylo možná nejranějším divadlem na světě, tedy o událostech v paleolitických jeskyních v jihovýchodní Evropě, napsal:

Nevíme nic o "skriptech", které užívali šamani-tanečníci v chrámech-divadlech starší doby kamenné.... Říkám "skripty", což znamená něco, co existuje před jakýmkoli provedením, něco, co je jako předběžný plán takového provedení, a co přetrvává od jednoho provedení k druhému. Na základě extrapolace z existujících důkazů a z moderních zkušeností vyvozují, že tance [v jeskyních] získaly trvalou (či "tradiční") podobu, která se dodržovala od jednoho případu k druhému; že tuto podobu znali jak účinkující tak diváci (pokud tam vůbec nějakí byli) a že tento tvar učila jedna skupina tanečníků jinou skupinu. Se vši pravděpodobností tato výuka neměla formální podobu, ale probíhala na základě napodobování. Podobně by se ovšem dalo argumentovat tím, že nepřístupnost těchto jeskyní naznačuje, že se o esoterický kult, a že "tajemství" tohoto kultu se předávala zcela jednoznačně a formálně.

Ale předváděcí obřad je ve skriptu obsažen jenom nepřímě, jako potenciál; teprve mnohem později jeho moc a sílu ... absorbuje mluvené slovo. Abychom tyhle prastaré předváděcí obřady - některé z nich jsou staré až pětadvacet tisíc let - dokázali pochopit, musíme si představit kulturu, která nemá vůbec žádné písemnictví, dalo by se říci neliterární. Kresby a sochy, které se v moderní kultuře spojují se "symboly" (podobnost se slovy), se v paleolitu spojovaly s jednáním (podobnost s divadlem). Proto také "skripty" o nichž tady hovořím, představují modely jednání, nikoli způsoby symbolického znázornění, které jsou od jednání odděleny. Dokonce ani řeč není v zásadě definována (psané slovo) ale ozvučena (slovo jako dech a tón). A konečně, dlouho po vynálezu písma vzniklo drama jako zvláštní forma psaného textu/skriptu. Potenciální projev, který byl do té doby kódován vzorci jednání se teď kódoval do vzorců psaného slova. Řecké drama, jak zaznamenává Aristoteles, bylo i nadále soustavou kódů, jíž se dále pro předávalo jednání, ale toto jednání už neznamenal specifický, konkrétní způsob pohybu a zpěvu; bylo vnímáno "abstraktně" nebo metaforicky, jako pohyb v životě lidí. Historicky vzato se na Západě drama oddělilo od jednání; komunikace nahradila manifestaci. [1973a, 6-7]

Tak vznikla na určitých místech a za konkrétních historických okolností dramatická literatura. Ale neliterární, nezapsané divadlo vzkvétá i nadále. V některých případech, jako je Nó a Kathakáli, existuje rozsáhlá divadelní literatura, ale je studována v rámci svého praktického využití v představení.

Divadelní vědění patří k ústní tradici. Jakým způsobem se takové tradice v různých kulturách a v různých žánrech předávají je velmi

důležité. Existují například překvapivé podobnosti mezi způsobem, jimiž jsou vedeni a učeni profesionální sportovci v Americe a herci v tradičních představeních v Asii. Sport je skvělý příklad neverbálního předvádění - je dramatický a kinestetický, a přece se nejedná ani o "tanec" ani o "divadlo" v klasickém, moderním nebo postmoderním slova smyslu. Trenéři sportovních týmů jsou zpravidla sami bývalí hráči. Osobně předávají svá "tajemství" mladším hráčům. Starší hráči, dokonce i když už sami nemohou hrát, jsou nadále ctěni pro své někdejší úspěchy; účastníci i fanoušci s oblibou poslouchají anekdoty o starých velikánech. Někteří z těchto předků jsou zvěčněni v "síních slávy", někteří z nich působí jako coachové nebo v reprezentačních kancelářích. To se nijak příliš neliší od toho, co se děje s nejmávanějšími herci Ramlily, Nó, Kathakáli, korejského tance a tak dále v celé Asii. Starší herci vyučují, někteří jsou označeni za "živoucí národní poklad" a vytvářejí se pro ně speciální role. K určitému pokroku dochází už teď. Stovky divadelníků a tanečníků ze Západu studují asijské a africké techniky divadelního umění. Já sám znám nejvíc případů těch, kdo šli do Indie, Japonska a Indonésie. Na těchto kontaktech není nejdůležitější to, že by divadelníci přímo přijímali Asijské divadelní zvyklosti - takové imitace mohou působit dost trapně - ale to, že přizpůsobují americkým poměrům bytostné vzorce těchto kultur, a samotnou ideu performance: vztah učitele a žáka, přímou manipulaci těla jako prostředek k předávání divadelní zkušenosti, úcta k "poznávání tělem" na rozdíl od "poznávání hlavou, a také pohled na text divadelní produkce jako na spleť různých divadelních "jazyků", z nichž si žádný nemůže nikdy dělat nárok na výsadní postavení. ("Jazyky" jsem dal do uvozovek proto, že nedůvěřuji aplikaci lingvistického modelu na divadelní představení. Myslím, že k pravdě měl blíž Aristoteles, když definoval "akci" (*praxis*) jako jádro představení - velmi hutný a dynamický systém posunu vazeb a otáčejících se spirál. Pokud teoretikové performance potřebují nějakou vůdčí metaforu, najdou ji spíš ve fyzice částic nebo v biologii, než v lingvistice.)

Cesty z Východu na Západ a z Jihu na Sever jsou samozřejmě zahlceny prouděním oběma směry. Stovky Afričanů, Asijců a latinských Američanů cestují do Evropy a do Ameriky, aby tu studovali inscenační praxi. Tihle lidé většinou zpočátku pracovali v hlavním proudu euroamerického divadla, a přinášeli zpět do svých kultur své pojetí moderního západního divadla a tance. Ale v poslední době se mnoho ne-Evropanů účastní experimentálních divadelních performancí. To vedlo k rozvoji mezikulturních souborů a k báječně komplikované výměně technik a koncepcí, které se už nedají snadno klasifikovat jako něco, co patří k té či oné kultuře. A tenhle dialog, který uvádí do souvislosti

moderní, tradiční a postmoderní prvky, se někdy dokonce odehrává v rámci jediné země. Konference v Kalkuttě roku 1983 se soustředila na vztahy mezi klasickým indickým tanečním dramatem a moderním divadlem. Sešli se tu herci, tanečníci, hudebníci a teoretici z celého světa. Divadelní režisér Mohan Agaše z indického Pune poukázal na to, že vztah mezi jednotlivými žánry a kulturami v rámci samotné Indie nemohou spočívat čistě v tom, že byste vzali tenhle taneční krok, tamhleten rytmus, nebo tamten příběh, ale že se musí jednat o něco jako metabolismus, při němž dochází k hlubinnému poznávání, jehož výsledkem jsou umělecká díla, která ani zdaleka nemusejí připomínat to, z čeho vznikla. Euroamerické divadlo je plné příkladů takového metabolického procesu, o jakém mluvil Agaše. Loutky z *Shaggy Dog Animation* Mabou Minese kombinují styl japonského bunraku s euroamerickým loutkovým vaudevillem, který ztělesňuje takový Charlie McCarthy Edgara Bergena. Masky *Nočních stínů* [*Night Shadows*] Isleny Pindarové vytvořili umělci z Bali pro její balijsko-americkou taneční společnost. V těchto maskách se odráží balijská interpretace myšlenek americké choreografky - tedy Američanky, která studovala na Bali. *Červená šálka* Johna Emigha využívá styl topeng balijských masek a pohybů k vyprávění velice amerického příběhu. Také v Emighově inscenaci Brechtova *Kavkazského křídového kruhu* odráží základní dramatický přístup (a masky) jeho práci na Bali. Ron Jenkins studoval klaunské umění ve škole Barnum and Bailey Clown College a na Bali, kde také vystupoval s balijským souborem. Ve svém *Představení jednoho koňě* [*One horse show*] Jenkins integroval své zkušenosti takovým způsobem, že povrch působí velice americky, ale vzorce, které jsou pod povrchem, kombinují řadu kultur. Masky Julie Taymorové - nejenom pro její vlastní inscenace, ale také pro *Haggadah* Liz Swadowové metabolizovaly podobným způsobem z Taymorových zkušeností na Jávě. Phillip Zarrilli vyučuje indiánské bojové umění kalaripayatt v rámci základní divadelní techniky. Má pro to dobrý vzor: před mnoha lety převzala řadu prvků kalaripayatt přípravný trénink pro Kathakáli. Zarrilli využívá kalaripayatt také pro své vlastní inscenace. Když jsme spolu roku 1982 spolupracovali na *Richardově Learovi*, kalaripayatt nebyl jen podstatnou součástí přípravy, ale hrál také významnou roli při inscenování soubojů a bitev. V tomhle výčtu bych mohl pokračovat dál. Některé impulsy metabolizují úplněji, jiné méně úplně. Jde o to, že tyto nové typy předváděcích technik vedou také k novým prostředkům divadelní přípravy a tréninku, a to znamená nové způsoby předávání divadelních zkušeností - způsoby, které jsou nové na Západě, ale které nejsou ničím novým pro Asii nebo Afriku.

Techniky předávání divadelních zkušeností tvoří silnou základnu pro výměnu názorů mezi divadelníky a antropology. Divadelníci vědí dost a dost o procesu tréninku a školení. Od učitele dramatu se automaticky čeká, že bude schopen také praktické divadelní činnosti, a to znamená, že učitelé mají za sebou trénink pro herectví, režii, scénografii, návrhy kostýmů a tak dále. Antropologové jsou vyškolení pozorovatelé, a někteří antropologové - zatím jich není dost, ale jejich počet roste - se také zapojují do kultur, které pozorují. Divadelníci mohou pomoci antropologům při identifikaci toho, co je třeba sledovat v tréninkové nebo předváděcí situaci, a antropologové mohou pomoci divadelníkům v tom, aby chápali divadelní předvádění v rámci kontextu konkrétních sociálních systémů.

### Jak se představení generují a vyhodnocují?

Vyhodnocování existuje v řadě podob; od naprosto subjektivních prohlášení jako "Mně se to líbilo" až po detailní sémiotickou analýzu; od učitele, který poukazuje na to, co i v nezdařeném představení bylo přínosné, až po nadšenou reakci rafinovaného diváka - nebo po zmatenou reakci divadelního ignoranta. V asijském divadle je vyhodnocení ve skutečnosti součástí vlastního představení. Než zavládla doba novinových kritiků, byli tady mocní ochránci mecenáši.

V jiné souvislosti jsem probíral problém předávání praktického divadelního vědění v případě americké avantgardy (viz Schechner 1982b). Až toho budou divadelníci vědět víc o tom, jak se předávají rituály a tradiční divadelní umění, pak bude problém snadněji pochopitelný. Představení Nó nebo Kathakálí je údajně tak dobré, nakolik si to diváci "zaslouží". Od člověka, který sponzoruje divadlo Nó, nebo který se na ně jenom jde podívat, se očekává, že má o tomto typu dramatu rozsáhlé znalosti. Znalec ví, co se mu nabízí, a může podle toho také reagovat. Tady je zase poučné srovnání s americkým přístupem ke sportu. Sportovní diváci znají pravidla hry a mohou vychutnávat jemnosti utkání. Znají hráče a jejich minulé zápasy, znají dějiny každého týmu; diskutují o jednotlivých rozhodnutích manažerů mužstva, počínaje strategií na hřišti, a konče financemi. Zkrátka, každý aspekt hry a jejich hráčů je vystaven záru informované debaty. Skvělé hře se tleská, špatná je vypískána. Sportovní diváci jsou labužníci. Kdyby divadlo přitahovalo takové obecnstvo, věci by se rychle zlepšily.



Jakým způsobem lze odlišit "dobré" představení od "špatného"? Existuje tady dvojí sada kritérií, jedna v rámci kultury, a druhá pro pohled zvenčí? Nebo jsou tady čtyři sady kritérií - zevnitř, v rámci kultury, z pohledu profesionálů, kteří také provozují představení; zevnitř z pohledu obyčejných diváků; zvenčí, mimo rámec kultury, z pohledu profesionálů na návštěvě; zvenčí z pohledu obyčejného publika? Kdo má vlastně "právo" vyhodnocovat? Jedině lidé, kteří znají danou kulturu zevnitř, jediné profesionálové, kteří praktikují dané umění, jediné profesionální kritikové? Existuje rozdíl mezi kritikou a interpretací? (Jak to bylo v případě Clifforda Geertze a kohoutích zápasů na Bali? Studoval je, interpretoval, kritizoval nebo o nich referoval?) Většina umělců kritiky pohrdá, ale cení si jejich chvály. Titiž profesionální umělci uvítají kritiku od dalších umělců - pokud se jim této kritiky dostane v soukromí. Špatně snášejí veřejnou povahu názorů profesionální kritiky, a moc, kterou tyto názory mají při rozvíjení nebo likvidaci umělecké kariéry. Komu je toto vyhodnocení určeno? Těm, kteří představení dělají, tem, kdo je navštěvují, těm, kdo by se na ně mohli vydat? Kritiky v novinách jsou většinou příručkami pro spotřebitele. Akademické časopisy se liší svou kvalitou, a většinou vycházejí řadu měsíců po představení. Nedostatek okamžitých, kritických diskusí, ale takových, které by se neorientovaly na konzumenty, bolestivě postihuje divadelní umění, ať je jeho podoba jakákoli.

Jedině skutečně efektivní kritika je taková, kterou podporuje praxe. Na každé repríze všech inscenací, které režíruji, si dělám poznámky, o něž se pak druhý den podělím s účinkujícími. Ty poznámky si vždycky vyžádají novou zkoušku, a to znamená pokračující, trvalý proces. Pomalu, v průběhu měsíců nebo let, tak některé inscenace dosahují jemnosti a dokonalosti díky procesu, v jehož průběhu se něco udělá, sleduje, vyhodnocuje, kritizuje a pak se na tom pracuje znovu dál.

## Závěry

Těchhle šest bodů setkání je třeba rozšířit a prohloubit. Antropologické a divadelní metody navzájem konvergují. Stále větší počet lidí v obou disciplínách dnes překračuje hranice mezi oběma. Grotowski, Brook, Barba, Turner, Turnbull a další pracují specificky a konkrétně způsoby, které se zároveň pohybují mez kulturami a mezi jednotlivými disciplínami.

Peter Brook od roku 1970 řídí své Mezinárodní středisko pro divadelní výzkum v Paříži. V jeho společnosti jsou herci z Afriky, Asie, Evropy a Ameriky. Po ní výpravy zavedly Brooka a jeho skupinu na všechny tyhle kontinenty, a vedly k výměně technik a materiálů z rešerše pro celou řadu inscenací, počínaje *The Ik* (Ikové, založeno na knize Collina Turnbulla *Lidé z hor*), *L'Os* (Kost, podle afrického příběhu Birago Diopa) a *Konference ptáků* (která vychází z povídky *sufi*) až po - v době vydání této knížky - dosud nedokončenou *Mahabharatu*.

V letech 1972-3 Brookova skupina putovala po tři měsíce po Alžírsku, Nigeru, Nigérii, Dahomeji a Málí od vesnice k vesnici (viz obr.3). Jejich postup byl jednoduchý. Vstoupili do vesnice, rozprostřeli na zemi svůj "divadelní koberec" - který vymezoval hrací prostor - a předvedli pár improvizací. Po improvizacích Brookovi herci mluvili s vesničany. Jejich představení bylo "ovlivňováno, vteřinu po vteřině, přítomností těchto lidí, místem, světlem - to všechno se projevovalo v nejlepších představeních". (1973, 41) Brook líčí pracovní metody své skupiny a základní myšlenku celé výpravy takto:

Přišli jsme třeba do vesnice, kde se nic podobného nikdy nepříhodilo. Zpravidla jsme vyhledali náčelníka vesnice, a pomocí nějakého překladatele, často jenom místního dítěte, jsem s náčelníkem promluvil a vysvětlil mu několika slovy skutečnost, že se skupina lidí z nejrůznějších koutů světa vydala na cestu, aby objevila, zda je možné docílit touto jedinečnou formou zvanou divadlo lidského kontaktu. ...Byla to událost, která byla vždycky přivítána, a která byla pokaždé přímo přijata na základě svých vlastních kvalit a podmínek. [1973, 43]

Ale došlo skutečně k takové výměně? Nebo byla celá cesta spíš příležitostí pro Brookovu skupinu, aby si vyzkoušela herecké improvizací techniky, a využila přitom místní pohostinnosti?

Jednou jsme seděli celé odpoledne v Agadesu v Nigeru v jedné malé chýši a zpívali jsme. Zpívali jsme my i africká skupina, a najednou jsme si uvědomili, že jsme narázili na přesně stejnou řeč zvuků. Totiž: my jsme rozuměli té jejich a oni té naší, a najednou se

stalo něco, co nás všechny naprosto elektrifikovalo, protože z celé řady nejrozmanitějších písní najednou jedna narazila na tuhle společnou oblast. [1973, 45]

Jindy Brookova skupina tábořila v lese. Objevily se děti, a řekli členům skupiny, že v blízké vesnici probíhají oslavy. Herci se tam vypravili:

Byli jsem velmi vřele uvítáni, a seděli jsme tam v naprosté tmě, pod stromy, a viděli jsem jenom ty pohybující se stíny, jak zpívají a tančí. A po pár hodinách nám najednou řekli: kluci povídají, že tohle je něco, co vy taky děláte. Teď musíte zazpívat vy pro nás. Takže jsme pro ně museli zimprovizovat písničku. A to možná byla ta nejlepší práce z celého putování. [1973, 45]

Není to vždycky stejně idylické. Brook - a také další, kteří pracují na stejném výzkumu - je často obviňován z toho, že jedná arogantně a dokonce imperialisticky.

Ale přes to mám sympatie k Brookovu základnímu výchozímu impulsu (často nedokonale provedenému), který je zároveň výchozím impulsem pro Jerzyho Grotowského, pro Eugenia Barbu a Victora a Edith Turnerovi, podobně jako pro ostatní, neevropské divadelníky:

Naše práce vychází ze skutečnosti, že některé z nejhlubších aspektů lidské zkušenosti se mohou projevit prostřednictvím zvuků a pohybů lidského těla způsobem, který rozezvučí identické struny v kterémkoli pozorovateli, ať už je jeho kulturní ... ladění jakékoli. [Brook, 1973, 50]

Jak Brook zaznamenává, "tělo jako takové se samo stává pracovním zdrojem." Afektivní aspekty divadla, ať už vycházejí z neurobiologie, či ze všeobecně rozpoznatelných projevů lidských citů, potřebují překlad méně, než jakákoli literatura.

Barba, zakladatel a ředitel divadla Odin Teatret v Dánsku (obr. 4) a muž, který dlouho spolupracoval s Grotowským, v současné době rozvíjí svůj projekt Mezinárodní školy divadelní antropologie (International School of Theatre Anthropology, ISTA; viz kapitola 5). K činnosti ISTA patří školení, výměny technik, semináře, filmy, a "tým vědeckých spolupracovníků". Škola uspořádala dvojí několikaměsíční zasedání v letech 1980 a 1981, a plánuje další. Kromě studentů a členů divadla Odin, celkem asi šedesáti osob, se setkání zúčastnili učitelé z Indie, Bali (obr. 5), Japonska, Švédska, Dánska a Číny. Barba líčí školu ISTA a její cíle takto:

Divadelní antropologie studuje biologické a kulturní chování lidí v divadelní situaci, to znamená chování, v němž člověk prezentuje a využívá svou fyzickou a mentální přítomnost v souladu se zákony, které se liší od zákonů běžného života. Existují určité zákony, které řídí konkrétní využití hercova těla, tj. jeho techniku. Určité biologické faktory (váha, tělesná rovnováha, vychýlení váhy/ztráta rovnováhy, vzájemný rozpor mezi vahou a páteří, užití očí) umožňují dosažení "předvýrazových" organických napětí. Tato napětí určují proměny v kvalitě našich energií, způsobují, že naše tělo

"oživne", a přitahují tak pozornost přihlízejících pozorovatelů dávno předtím, než do hry vstoupí jakýkoli osobní výraz. [1981, 2]

Přesto, že konkrétní formy stylu jsou specifické pro tu či onu tradici, různí herci v různých dobách a na různých místech využívali a využívají určité zásady, které sdílejí s herci, vyrostlími v jiných tradicích. Vystopovat tyto "opakující se principy" je prvním úkolem divadelní antropologie. Tyto "opakující se principy" nejsou žádným důkazem "divadelní vědy" ani nějakých univerzálně platných zákonů. Jsou to obzvláště "dobré rady", "informace", u nichž je velmi pravděpodobné, že budou nějakým způsobem užitečné v divadelní praxi.... Ty "dobré rady" jsou jedinečné v tom, že se jimi herec může řídit, nebo je může odmítnout. Neexistují žádné neporušitelné zákony. Člověk tyto zákony - a to je možná nejlepší způsob, jak k nim přistupovat - spíše respektuje proto, aby je mohl porušovat a překonávat. [1982a,5]

Barba svým způsobem dále rozvíjí Grotowského práci na vývoji hereckého školení a režie.

Turner udělal pro antropologii to, co Barba pro divadlo. Turnerova práce trvá několik desítek let a postihuje obrovské konceptuální oblasti. Od šedesátých let se Turner zajímal o rituál jakožto předváděcí obřad, a v poslední době také o to, čemu sám říká "předváděcí etnografie" (obr. 6). Ve spolupráci se ženou Edith, Turner

experimentoval s předváděnou etnografií, aby pomohl svým studentům pochopit, jakým způsobem lidé v jiných kulturách prožívají bohatství své společenské existence, jakým mravním a morálním tlakům jsou vystaveni, jaký typ rozkoši očekávají jakožto odměnu za určitý typ chování, a jakým způsobem projevují radost, zármutek, podřizenost a cit v souladu s očekáváním, které je vlastní té které kultuře. Se studenty antropologie na univerzitě ve Virginii a se studenty dramatu na univerzitě v New Yorku jsme vycházeli z popisů jednotlivých faset chování z "jiných kultur", a vyzvali jsme studenty, aby na jejich základě vypracovali "scénáře". Pak jsme vytvořili dílny - ve skutečnosti jakási "pracovní hřiště" - v nichž se studenti pokoušeli pohybem, kineticky pochopit "jiné" sociokulturní skupiny. Často jsme volili buď sociální dramata - z našich vlastních i dalších obřadů - nebo rituální dramata (obřady, související s dospíváním, svatby, *potlatche* severoamerických Indiánů atd.) a vyzvali jsem studenty, aby je zasadili do "herního rámce" - aby je uvedli do souvztahnosti s tím, jakým způsobem zacházejí s etnografickými vědomostmi, aby scénářům, které používají, vtiskli "určitý smysl". To je motivuje k tomu, aby studovali monografie o antropologii - a aby zároveň objevovali nedostatky tam, kde se tyto monografie rozcházejí s logikou dramatické akce a interakce, jejichž popis měli sami za úkol. Herecký "vnitřní pohled", který se rodí z představení a jeho prostřednictvím, se stává mocnou kritikou toho, jakým způsobem jsou kognitivně znázorňovány rituální a obřadné struktury. [Turner a Turner 1982, 33-34]

Během několika posledních let Turnerovi se svými studenty zinscenovali typickou svatbu ve Virginii, zimní obřady indiánských Mohawků v Kanadě, rituální zasvěcení dívky z kmene Ndembu a tanec *hamatsa* posvátných zimních obřadů Kwakiutlů.

Na základě všech těchto experimentů dospěli Turnerovi k několika zajímavým závěrům. Jsou proti inscenování rituálů a mýtů,

protože, jak říkají, "tyhle mýty mají své zdroje a oprávnění v nepřetržitém toku společenského života", a neměly by proto být jen tak vytrhávány ze svých kontextů (1982, 47-48).

Doporučujeme proto následující: jestliže se pokoušíme přehrávat etnografii, nezačínejme s tak zjevně "exotickými" a "bizarními" kulturními fenomény jako jsou rituály a mýty. Podobný akcent může jenom dále podporovat předsudky, protože zdůrazňuje "odlišnost těch druhých". Soustředme se na to, co sdílejí všichni lidé, na formu sociálního dramatu, z níž vycházejí všechny typy kulturního předvádění, které pak samy jemně stylizují obrysy společenské interakce každodenního života. [1982, 48]

Turnerovi pak pokračují: píšou o tom, nakolik významné jsou zkoušky a také sdílení konkrétních pokrmů, které mají spojitost se studovanou kulturou. Samozřejmě, že zdůrazňují také to, co je po představení: "Nejméně jedno sezení by mělo být věnováno podrobné zpětné rekapitulaci všech aspektů představení." (1982, 48). To je jeden ze způsobů, jimiž se "terénní práce" předváděné etnografie "zapíše" do kognitivnějšího jazyka akademické rétoriky (seminář, semestrální práce).

Bylo by dobré, kdyby se některé z Barbových myšlenek propojily s Turnerovými myšlenkami. Tím chci říct: proč nezdůraznit vedle kognitivních a zkušenostních aspektů předváděné etnografie také jejich kinestetiku - způsob zacházení s tělem, jeho držení, ovládnutí, uvolňování vnitřní energie? To by poskytlo tělu předvádějících studentů-herců živé povědomí toho, jaké to je, pohybovat se "jakoby" člověk byl někým jiným. A to by pak zapojilo předvádějící nejen do procesu zkoušek, ale také do procesu školení. Na sympoziu v New Yorku v srpnu 1982 jsem si všiml, s jakou nechtí někteří antropologové přistupovali k účasti na společných dílnách, které byly součástí programu. Počátkem září jsem zažil zkušenost spolupráce s šíite divadla Nó Takabajašim Kodžim, který - spolu s několika dalšími herci Nó, se z New Yorkského symposia přesunuli na Cornell university, kde nabízeli třídní dílnu. To, že jsem měl možnost provádět pohyby divadla Nó konkrétně, třeba jen po tak krátkou dobu, mě uvnitř vlastního těla naučilo mnohem víc než stránky a stránky četby. A co víc, když jsem se vrátil k četbě, ke koncepcím jako džó-ha-kjú nebo ko-ši, získal jsem jasnější pocit, co tyhle koncepce vlastně představují. Je to právě tenhle typ práce "uvnitř těla", který spojuje Turnerovy a Barbu.

Jiní antropologové se zabývají dramatem. McKim Marriott na univerzitě v Chicagu inscenuje s jednou třídou "společenskou hru", v jejímž rámci studenti rozehrávají společenský svět indického kastovního systému způsobem, jakým by mohl fungovat ve vesnici. Marriott také v květnu 1982 inscenoval hindskou lidovou hru *Rup Basant* (kterou také

sám přeložil do angličtiny) v rámci svých přednášek o Jižní Asii. Diváci tu hráli úlohu indických venkovanů. Marriott o svých zkušenostech píše:

Herci měli za úkol, aby si své úlohy přepisovali a vyzkoušeli nové verze na divácích. Diváci už teď byli dost vzdělání, pokud jde o indické reálie; mezi nimi byl i kritický instruktor [Marriott], který se zabýval realistickou tělomluvou po hindsku. Byla to skoro pro všechny obrovská zábava, a zároveň příležitost sdělit velké množství kulturních informací. [1982, n.p.]

Colin Turnbull nejenže spolupracoval s Peterem Brookem na jevištní adaptaci svých *Horských lidí v Iky*, ale pokračoval ve svém výzkumu vzájemného vztahu mezi antropologií a dramatem na universitě George Washingtona (viz Garner a Turnbull 1979). Grotowski se už dlouho zajímá o mezikulturní divadelní práci. Jeho polské Divadlo-Laboratoř jako jedno z prvních metabolizovalo neevropské vlivy. Grotowski od roku 1956 několikrát navštívil Asii. Pracoval také s představiteli estetických a rituálních obřadů z Haiti, Mexika, Indie a dalších míst. O Grotowského interkulturní práci - včetně jeho posledního projektu, "objektivního dramatu" - hovoříme v kapitole 5. Všechny tyto experimenty, a některé další, o nichž tady nehovoříme, jsou zatím pouhými předzvěstmi. Všech šest "styčných bodů" jsou vysokým napětím nabitě uzly, které přitahují lidi z oblasti antropologie i divadla. Kolem těchto uzlových bodů je to, čemu Turner říká "prahové" pole, v němž se utváří cosi mezi, a postmoderního.

Ale proč právě těchto konkrétních šest bodů kontaktu, proč ne jiné body? Tyhle konkrétní body možná nevyčerpávají všechno, co se dá definovat, vymezují však velmi konkrétní a koherentní pole, které hluboce zajímá teoretiky divadelního předvádění a performance. Kdo jsou předvádějící, jakým způsobem dosahují svou dočasnou či trvalou proměnu, jakou úlohu hraje obecenstvo - to jsou klíčové otázky, které se netýkají dramatické literatury, ale živého představení, jestliže se na ně díváme z hlediska lidských bytostí, zapojených do představení. Dále by se daly rozvíjet také další otázky, které by se soustředily na scénografii, využití prostoru, kostýmů, rekvizit a dalších náležitostí představení, a také na různé vrstvy divadelní techniky, od loutek až po hologramy. Ale antropologie, jak napovídá název tohoto vědního oboru, se soustředí na lidské počínání, a ačkoli tyto další otázky jsou také důležité. A tak, ačkoli jsou tyto další otázky také jednoznačně důsledkem lidského jednání, já navrhuji takové styčné body, jimiž je možné zabývat se ihned, a to také považují za centrální problém. Zbývající tři body - kompletní sekvence představení, předávání divadelních znalostí a vyhodnocování - se kategorizují obtížněji. Představují totiž mimořádně obtížné oblasti ve světě, v němž se pohybují jakožto divadelní režisér. V určitém smyslu

hledám pomoc při snaze, pochopit tyto procesy - holistické uchopení předmětu divadelního představení, konkrétních prostředků, jimiž se předává neliterární, nelineární vědění, a vztah mezi umělci a ritualisty, a volné okolní společnosti, které obývají.

Na antropologii se obracím nejen jako na vědu, která řeší problémy, ale také proto, že cítím konvergenci modelů. Podobně jako se divadlo antropologizuje, tak se také antropologie zdivadelňuje. Tato konvergence je historickou příležitostí pro nejrůznější možné typy výměn. Konvergence antropologie a divadla je součástí širšího intelektuálního pohybu, při němž se mění chápání lidského chování - na místo kvantifikovatelných rozdílů mezi příčinou a důsledkem, minulostí a přítomností, formou a obsahem atd. (a lineárních typů analýzy, které takový světový názor vysvětlují) nastupuje důraz na dekonstrukci/rekonstrukci reality: proces rámování záběru, střihu a zkoušek, vytváření a manipulace s pruhy chování - to, čemu říkám "obnovené chování". V každé kapitole této knihy se zabývám jedním nebo několika aspekty těchto styčných bodů. Znovu a znovu převracím problémy, které ty body evokují. Jsem vzdálen tomu, abych nějaký problém "řešil". Můj cíl je ve skutečnosti bližší účelu hluboké meditace: zabývám se přímo talmudovou komplexností a mnohohlasem téhle, tamhleté a zase jiné permutace performačního modelu. Považujeme lidský rod za sapiens a fabricans - myslící a vyrábějící. Procházíme procesem, v němž se také učíme, jakým způsobem jsou lidé ludens a performans: hrající si a předvádějící.

## Poznámky ke kapitole I

<sup>1</sup> Symposium se konalo v New Yorku od 23. - 31. srpna 1982. Sponzorovala je Wenner Grenova nadace pro antropologický výzkum (Wenner Gren Foundation for Anthropological Research) ve spolupráci s Americkou divadelní asociací, Asijskou kulturní radou, Asijskou společností, Mezinárodním divadelním ústavem, a Tischovou uměleckou školou (Tisch School of Art) při univerzitě v New Yorku. Symposium svedlo dohromady divadelníky z Asie, Afriky, Evropy a Ameriky, a také divadelní vědce a antropology. Součástí symposia bylo předvádění divadelní výchovy a tréninku a technik předvádění, a také teoretické a divadelní diskuse. V indické Kalkuttě se konala mezi 2. - 11. lednem 1983 podobná konference, která zkoumala vztah mezi tradičním indickým tancem a moderním divadlem. Konference se zúčastnili delegáti z Asie, Evropy, Ameriky, Latinské Ameriky a z Blízkého Východu. Představení a diskuse byly rozšířeny o řadu předvádění - předváděl se

trénink, dílny a techniky zkoušení. Souhrn kalkutské konference je popsán v Martin a Schechner 1983.

<sup>2</sup> Techniky, témata a jedinečný přístup souboru Squat k prostoru na ulici před divadlem popisuje Schechner 1978, 1982b, a kapitola 7 zde; Shank a Shank 1978, a Shank 182, 179-89