

Hercova předexpresivita (stav předcházející výrazu) může odpovídat určitému způsobu divákovy vidění, které - jako druh bezprostřední reakce - předchází všem výkladům spjatým s určitým kulturním okruhem. Tento stav bychom mohli definovat jako *předinterpretaci*. U herce předchází předexpresivita jeho přání nabytí výrazu. Podobně sledáme u diváka „fyzio-logickou“ reakci nezávislou na daném kulturním prostředí, citech nebo stavu myslí v okamžicích, kdy se dívá. Zatímco průzkum fyziologie diváka je ještě v počátcích, pokročily už studie o povaze vidění. I když tento výzkum ještě nevedl k závěrečným teoriím, přece jen umožnil předložení některých zajímavých hypotéz, které lze aplikovat na zvláštní druh vidění, charakteristický pro divadelního diváka. Nejdříve musíme vzít v úvahu otázku *vizuálního vnímání*, to jest vzájemné působení mezi biologickými a psychologickými jevy, vznikajícími mezi okem a mozkiem. Studie vizuálního vnímání jsou dnes natolik pokročilé, že umožňují podstatné modifikace dřívějších teorií, které se zabývají činností našeho vidění a všeobecnými procesy, ovládajícími náš mozek. Toto bádání vedlo i k protikladným a neúplným hypotézám a zabývá se z velké části způ-

sobem vidění nehybných forem, i když jsou nějak dynamicky oživeny. Divadelní divák, reagující na vnímání pohyblivých se forem, je fenoménem mnohem specifičtějším a složitějším.

Ty studie, jejichž výsledky lze aplikovat na divadelního diváka, se týkají návštěvníků sbírek figurativního umění a jsou obsaženy v knize Rudolfa Arnheima (profesora psychologie umění na Harvardské univerzitě) *Umění a vizuální vnímání*. Arnheim založil své hypotézy na psychologických principech pojmu *Gestalt* (tvar) a rozebírá umění - malířství, sochařství i architekturu - jako pohyb tvarů, aniž by vylučoval umění, v nichž je pohyb, jako tanec, divadlo, film. Analyzuje je na základě řady principů, jakými jsou rovnováha, forma, vývoj, prostor, dynamika. Tyto principy, či lépe „pravidla tvorby“, se historicky opakují v různých zeměpisných šířkách a vymezují tvorbu uměleckých děl, ale také určují způsob, jakým je umělecké dílo nazíráno.

Zjistili jsme překvapující podobnosti mezi Arnheimovým dílem a kritérii našeho pohledu na předexpresivitu. S vědomím podobnosti i odlišnosti různých fenomenologií umění zde citujeme Arnheimovy komentáře k té zvláštní reakci diváka, která předchází interpretaci: k tomu stavu vidění, které Arnheim definuje jako *induktivní vnímání* a které předchází *logickému závěru*.

„Vizuální zkušenost je dynamická (...) To, co člověk nebo zvíře vnímá, není jen uspořádání předmětů, barev, tvarů, pohybů a rozměrů. Je to pravděpodobně především souhra řízených napětí. Ta nejsou něčím, co pozorovatel přidá z osobních důvodů ke statickým obrazům. Tato napětí jsou vlastní každému vjemu v podobě rozměru, tvaru, umístění nebo barvy. Poněvadž mají velikost a směr, je možné je definovat jako psychologické 'síly'.

V oblasti dávání je tedy víc věcí než jen ty, které zasáhnou sítě. Existuje řada příkladů 'navozených struktur'. Nedo-tažená kresba kruhu vypadá jako úplný kruh s přeryvem. Na obraze s centrální perspektivou může být bod nekonečna stanoven konvergentními liniemi, i když žádný bod protnutí není vidět. Pravidelný takt je v melodii 'slyšen' intuicí, a tónu synkopického si všimneme jako odchylky (...). Taková navozená vnímání se liší od logických závěrů. Závěry jsou považovány za intelektuální proces, jenž k viděným faktům něco přidá a interpretuje je. Závěry vnímání jsou někdy podvrhy, které jsou založeny na dřívě získaných vědomostech. A co je ještě typičtější, jsou to doplňky, které se odvo-zují samovolně od daných seskupení vzorců během vnímání.“

Rudolf Arnheim, *Art nad Visual Perception (Umění a vizuální vnímání)*



Herečka a zpěvačka Sonja Kehler předvádí Brechtovy texty a songy v Holstebro, setkání ISTA, 1986. Její bytostná přítomnost zde není dána tím, že představuje nějakou postavu, ale technikou inkulturace, která přetváří denní pózy a fyzické chování do „divadla, které tančí“

◆ REKONSTRUKCE CHOVÁNÍ ◆

Otiskujeme zde výňatek ze stejnojmenného eseje, v němž Richard Schechner srovnává rekonstrukce chování v různých částech světa: od tradičních divadelních forem přes rituál až po historické situace, jako například rekonstrukce starobylých vesnic. Zajímavé je uvědomit si, že to, čemu Schechner říká rekonstrukce chování (příčemž pod pojmem „rekonstrukce“ se rozumí jak obnova, rehabilitace, tak rekonstrukce), je závislé na sérii principů, jež nutně vycházejí z předexpresivity. Definiční verze textu vyšla ve studii Mezi divadlem a antropologií (Between Theatre and Anthropology, University of Pennsylvania, 1984).

REKONSTRUKCE CHOVÁNÍ

Richard Schechner

Rekonstruované chování je živé chování, s nímž zacházíme stejným způsobem, jakým filmový režisér nakládá s útržkem filmu. Tyto útržky chování mohou být přearanžovány a rekonstruovány, mohou být nezávislé na kauzálních systémech (sociálních, psychologických, technologických), které je uvedly v život. Mají svou vlastní existenci. Původní „pravda“ nebo „zdroj“ chování mohou být zapomenuty, ignorovány nebo brány v potaz - a to i tehdy, jsou-li tato pravda či zdroj ve zřejmé úctě a předmětem pozorování. Jak útržek chování vznikl, jak byl objeven nebo vytvořen, nemusí být známo,

může to být tajeno, vymyšleno, pokrouceno mýtem či ústní tradicí. Byly vytvořeny procesem, užívány v procesu zkoušek, aby vytvořily nový proces, představení - samy útržky chování však nejsou procesem, ale věcmi, položkami, „materiálem“. Rekonstruované chování může být dlouhé jako v některých dramatech a rituálech anebo krátké jako v některých gestech, tancích a *mantrách*.

Rekonstruované chování bývá užíváno ve všech druzích představení od šamanismu a exorcismu až k *tranzu*, od rituálu k estetizovanému tanci a divadlu, od iniciačních rituálů po sociální dramata, od psychoanalýzy k psychodramatům a transakční analýze. Rekonstruované chování je vlastně nejcharakterističtější vlastností představení. Provozovatelé všech těchto umění, rituálů a léčitelských postupů chápou, že některé druhy chování - jako organizované sekvence slavností, jednání realizovaná podle scénářů, známé texty, pohybové partitury - existují nezávisle na aktérech těchto druhů chování, že chování mohou být zaznamenána a tak uložena, mohou být přenášena, je možno jimi manipulovat a přetvářet je. Akteři se jich chápou, obnovují je, zapamatovávají si je nebo si tyto útržky chování dokonce vymyšlejí a přizpůsobují jím své chování, ať už tím, že se do nich nechají vtáhnout (hrají roli, dostávají se do *tranzu*), anebo tak, že existují vedle nich (Brechtův *Verfremdungseffekt*)... Sama práce na rekonstrukci se děje na zkouškách anebo při přenosu chování mezi mistrem a žákem. Pochopení toho, k čemu dochází při výcviku, zkouškách a dílnách - průzkum konjunktivu, jenž je *mediem* těchto operací - představuje nejistější způsob, jak uvést do souvislosti estetické a rituální představení.

Rekonstruované chování je „tam venku“, daleko ode „mne“. Je oddělené a nezávislé, a proto na něm můžeme „pracovat“, můžeme je měnit, přestože se „již stalo“. Rekonstruované chování do sebe může pojmut širokou škálu jednání. Může to být „já“ v jiném čase/psychickém stavu jako při psychoanalytickém odreagování, nebo může existovat v neběžné, nekaždodenní oblasti sociokulturní reality jako pašije nebo znázornění boje mezi čarodějnicí Rangdou a lvíčkem Barongem na Bali, nebo může být poznamenáno estetickou konvencí jako v dramatu či tanci, nebo může být zvláštním druhem chování „očekávaným“ od účastníka nějakého tradičního rituálu - např. statečností malého chlapce kmene Gahuku v Papuánské Guineji při iniciaci, kdy nesmí uронit slzu, přestože jej zoubkované listy řezou do nosních dírek, nebo plachostí americké nevěsty, „rdící se“ na své svatbě, ačkoli se svým ženichem žije již dva roky „na hromádce“.

Rekonstruované chování je symbolické a reflexivní: nikoli prázdné, ale plné mnohohláskně vyslaných významů. Tyto obtížné pojmy jsou vyjádřeny jednoduchého principu: „já“ může jednat jako jiné já anebo uvnitř jiného já; sociální či nadindividuální „já“ je rolí anebo souborem rolí. Symbolické a reflexivní chování je upevněním, fixováním do divadla sociálního, náboženského, estetického, lékařského a výchovného



Jedna ze základních pozic indické taneční formy známé jako *bharatanatyam*.

Indická tanečnice Rukmini Dévi, zakladatelka soudobého *bharatanđjam*.

procesu. Představení znamená: nikdy poprvé. Znamená: po druhé až po n-té. Představení je „dvakrát opakované chování“.

Malfřtství, sochařství ani literatura nepředvádějí vlastní chování, jak se událo. Ale tisíce let před vynálezem filmu byly z útržků rekonstruovaného chování vytvářeny rituály: ve stejné události existovala vedle sebe jednáni i zastavení. Velkou útechu skýtala rituální představení. Lidé, jejich předkové a bozi se účastnili v simultánní existenci minulosti, přítomnosti i budoucnosti. Tyto útržky chování byly hrány mnohokrát. Mnemotechnické pomůcky zajišťovaly, aby se představení odehrála „správně“ - aby byla přenášena z generace na generaci s minimem náhodných změn. Dodnes hrůza z premiéry nespočívá v přítomnosti diváků, ale ve vědomí toho, že chyby už dál nebudou promíjeny. Stálost tohoto přenosu ohromuje tím více, že rekonstruované chování zahrnuje výběr. Zvířata se opakují stejně jako měsíční cykly. Herec však může kterékoli jednáni odmítnout. Problém výběru není jednoduchý. Někteří etologové a mozkoví specialisté tvrdí, že mezi zvířecím a lidským chováním není rozdíl - žádného druhu. Je zde však alespoň „iluze výběru“, pocit, že každý má na výběr. A to stačí. I šaman, jenž je povolán, tanečnick propadlý tranzu i všestranně trénovaný herec/tanečník, pro něhož je text představení druhou přítomností, ti všichni se buď poddávají, nebo vzdorují, a ti, kdo příliš snadno souhlasí anebo předčasně odmítají, se mohou stát podezřelými. Kontinuum existuje počínaje rituály, v nichž není mnoho možností výběru, až k estetickému divadlu, které má hojnost možností na výběr. Funkcí zkoušek v estetickém divadle je zužovat výběr anebo alespoň ujasnit pravidla improvizace. Účelem zkoušek je vytvořit partituru, a tato partitura je „smluvním rituálem“: fixovaným chováním, s nímž souhlasí každý z jeho účastníků.

Rekonstruované chování může fungovat stejným způsobem jako nasazení masky či oblečení kostýmu. Jeho tvar může být zvnějšku sledován a měněn. To je to, co dělají divadelní režiséři, biskupské koncily, taneční mistři a velcí šamani: mění partituru představení. Partituru je možno měnit proto, že není „přirozenou událostí“, ale modelem individuálního a kolektivního lidského výběru. Partitura existuje, jak říká Victor Turner, v konjunktivu, v tom, čemu Stanislavskij říká magické „kdyby“. Rekonstruované chování existuje jako „druhá přirozenost“ a je vždy předmětem revize. Tato „druhotnost“ je kombinací záporu a podmíněnosti. (...) Rekonstrukce nemusejí vykořisťovat. Někdy jsou uspořádány s takovou péčí, že po chvíli se rekonstruované chování vtělí do své předpokládané minulosti i současného kulturního kontextu jako dobře ujarý kožní transplantát. V těchto případech rychle vznikne „tradice“, jejíž autentičnost můžeme ztěžít posoudit. Uvedme příklady z Indie a Bali.

Bharatanđjam

Indičtí vědci kladou vznik *bharatanđjam*, klasického indického tance, nejen do časů starobylého textu o divadle, *Nátjašástry* (asi 2. stol. př.n.l. - 2. stol. n.l.), který popisuje taneční pózy, ale i do dob staletých chrámových soch, které je představují. Nejznámější z nich je skupinová socha z chrámu v Čidambaram na jihu dnešního Tamilnádu (Šiva, král tanečnicků) ze 14. století. Mnoho autorů předpokládá existenci nepřerušené tradice, spojující *Nátjašástru*, chrámové sochy a dnešní taneční. Podle Kapily Vatsjájanové, nejvýznamnější indické teoretičky a historičky tance: „...je *bharatanđjam* snad nejstarší ze současných forem indického klasického tance...“ At byla tanečnice *déavadási* v chrámu anebo u dvora marathských králů v Tandžúru, její technika se přidržovala vzorů, užívaných po staletí.⁽¹⁾ „At už vznikly soudobé formy *bharatanđjam*, *manipuri* a *odissi* kdykoli, je jasné, že: za prvé - se v podstatě přidržovaly tradice *Nátjašástry* a praktikovaly podobné technické principy od samého svého počátku - a za druhé - že pohybová stylizace se datuje od 8. a 9. století... Některé soudobé styly zachovávají charakteristické rysy této tradice v přisnější podobě než jiné: Nejpřisněji zachovává základní *adhamandali* (pózy) *bharatanđjam*.“⁽²⁾ Názor Kapily Vatsjájanové sdílají fakticky všichni indičtí taneční vědci. Ve skutečnosti však není známo, kdy „klasický“ *bharatanđjam* vymizel, ba dokonce zda vůbec existoval. Jisté, staré texty a sochy dosvědčují, že zde nějaký druh tance existoval, z něj se však do prvních desetiletí 20. století, kdy byly podniknuty kroky k jeho „uchování“, „očistě“ a „oživení“, v paměti nic, dokonce ani jeho jméno, nechovalo.

Existoval chrámový taneční vzor *sadir náč*, který tančily ženy z rodin dědičně svázaných s určitým chrámem. Podle Milтона Singera: „...vystupovaly mladé tanečnice, jejich učitelky a hudebníci nejen u příležitosti chrámových svátků a ceremoniálů, ale také na soukromých slavnostech, zvláště svatbách, a při palácových shromážděních. Zvláštní soubory tanečnic dívek a hudebnic byly někdy stálými součástmi dvorů.“⁽³⁾ Mnohé dívky svázané s chrámy byly prostitutkami. Jak říká taneční vědec Mohan Khokar: „(...) kdysi tak uznávaná tradice *déavadási* čili chrámových tanečnic upadla do takové hanby, že dívky, považované za zasvěcené a posvátné, byly nadále považovány za zasvěcené, ale jiným způsobem - za prostitutky. A tak i taneční, který vyznávaly a ovládaly - zjevně božský *bharatanđjam* - až příliš rychle vyměnil slávu za opovržení.“⁽⁴⁾

Od roku 1912 vedli indičtí i britští reformátoři mohutnou kampaň za zákaz systému *déavadási*. Hnutí, které na ni reagovalo a které vedl E. Krišna Iyer, chtělo vymýtit zlo, ale zachovat umění. V madráském tisku docházelo k zuřivým výměnám názorů zvláště v roce 1932, kdy na systém *déavadási* zaútočila Dr. Muthulakšmi Reddi, první žena-poslankyně v Britské Indii, „a do potyčky se zapojil Iyer, právníci, umělci a dokonce i samotná *déavadási*...“ Výsledkem tohoto zmatku byl triumf Krišny Iyera a jeho věrných. Hnutí odpárců *déavadási*, vedené doktorkou Reddiovou zůstalo na suchu. Taneční musí žít dál, i kdyby *dást* nepřežily, stalo se heslem dne.“⁽⁵⁾ A přesně to se také - svým způsobem - stalo. Na konferenci madráské Hudební akademie v lednu 1933 prezentoval Iyer již podruhé (poprvé tak učinil v roce 1931, ale toto první představení vyvolalo jen nepatrný zájem) taneční *déavadási* nikoli jako chrámové umění anebo jako reklamu na sexuální služby či jejich přídavek, ale jako světské umění. „*Dást* (...) plně využily náhlého vzrušeného zájmu o jejich umění: řada z nich - za mnohé jmenujeme Balasarasvati, Svarnasarasvati, Gauri, Muthuratnambal, Bhánumathi, Varalkasmi a Pattu - rychle vyměnily dům Boží za světla ramp a přes noc se staly veřejnými idoly.“⁽⁶⁾

Teoretik a kritik V. Raghavanrazil ve snaze nahradit termíny spojené s chrámovou prostitutkou slovo *bharatanđjam*. To vyjadřuje základní prvky tohoto staronového tance: *bha* = *bhara* čili pocit, *ra* = *rasa* čili estetická příchut' anebo vycuchání, *ta* = *tála* čili rytmus, a *nátjam* znamená tanec. Jiný výklad: tanec podle *Nátjašástry*, připisované Bharatovi, *nátja*=tanec, *bharat*=Indie.

Dlouho předtím, než v roce 1947 stát Madrás (nynější Tamilnád) postavil konečně systém *déavadási* mimo zákon, se tanec přestěhoval z chrámů ven. Tančili lidé, kteří nepatřili k rodinám *déavadási*, ba dokonce i muži. Rukmini Dévi, „neobyčejně vysoko postavená bráhmanka a manželka prezidenta mezinárodní Theosofické společnosti (...) si uvědomovala, jak velké a vznešené je umění *bharatanđjam* a jak naléhavá je potřeba zachránit je před zkaženými vlivy“. Dévi nejen tančila - spolu se svými společníky *bharatanđjam* prakticky kodifikovala. Dévi a její koležky chtěly využít *sadir náč*, ale zbavit se jeho špatné pověsti. Očistily tanec *déavadási*, vnesly do něj gesta vycházející z *Nátjašástry* a z chrámového výtvarného umění a vypracovaly standardní učební metody. Tvrdily, že *bharatanđjam* je tanec velmi starý. Přízpůsobení starým textům a umění mohlo být demonstrováno: každý pohyb v *bharatanđjam* byl poměřován prameny, za jejichž živý pozůstatek byl tanec považován. Rozdíly mezi *sadir náč* a starými prameny byly připisovány degeneraci. Nový tanec, nyní legitimizovaný svou minulostí, nejen že do sebe vstřebal *sadir náč*, ale zlázal k provozování i dcery z nejváženějších rodin. Dnes mnozí *bharatanđjam* studují jako svého druhu školu dospělosti. Tančí se po celé Indii amatérsky i profesionálně. Je to významný vývozní artikl.

„Historie“ a „tradice“ *bharatanđjam* - jeho kořeny ve starobylých textech a umění - jsou ve skutečnosti rekonstrukcí, obnovením chování, konstrukcí vycházející z výzkumu Raghavana, Dévi a dalších. Ti v *sadir náč* viděli nikoli světytaný tanec, ale klasické, deformované pozůstatky nějakého starobylého klasického tance: tento „starobylý klasický tanec“ je projekcí zaměřenou do minulosti: víme, jak vypadal, protože máme *bharatanđjam*. Lidé brzy uvěřili, že z tohoto starobylého tance *bharatanđjam* vzešel, ve skutečnosti však se onen starobylý tanec z *bharatanđjam* odvozuje. V minulosti je vytvořen tanec, aby mohl být rekonstruován, obnoven pro současnost a budoucnost.

Mřinalini Sarabhá, tanečnice *bharatanđjam* a ředitelka Akademie Darpana v Ahmedabádu (Indie).

Purulijské čhau

Purulijské *čhau*, tanec masek vyprahlé oblasti Západního Bengálska, ležící při hranicích se státy Bihár a Úrísá, je atletickým tanečním dramatem s mnoha skoky, salty, vykračováním, dupáním a ikonografickými postoji. Svě náměty čerpá obvykle z indické epiky a z *purán* a téměř vždy znázorňuje souboje a bitvy. Bubeníci z kasty Dómů buší do obrovských tympanů a podlouhlých válcových bubnů, povzbuzují tanečnicku k temperamentním piruetovým skokům, výkřikům a střetům. Soupeření mezi vesnicemi, účastníky se souřeží na každoročním festivalu v horské stanici Matha, bývá zuřivé. Podle Ášuroše Bhattačárijji, profesora, který se *čhau* plně věnoval od roku 1961, obývá oblast Purulija mnoho domorodých kmenů, jejichž „náboženské zvyky a svátky připomínají hinduistické jen velmi málo (...) Mundové z Purulije však provozují *čhau* s velkým nadšením. Ačkoli nemají prakticky žádné vzdělání a jejich sociální pokrok se zastavil, věnují se tomuto umění, které vychází z epizod *Rámájany* a *Mahábháraty* a z klasické indické literatury, se značnou věrností v mnoha případech již po generace (...) Někdy celá vesnice, obývaná výhradně Mundy, obětuje při vši své chudobě těžce vydělané peníze na pořádání slavnosti tance *čhau*.“⁽⁷⁾

Bhattačárijja v tom vidí problém: „Systém, kterým se dnes řídí tanec *čhau*, nemohli vytvořit domorodci, kteří jej dnes provozují. Jedná se jistě o příspěvek vyšší kultury s pronikavým estetickým cítěním.“⁽⁸⁾

Usuzuje, že původci *čhau* jsou bubeníci, příslušníci vyvržené kasty Dómů, kteří kdysi byli „vyspělou civilizovanou komunitou, (...) statečnými vojáky pěchoty místních feudálů“. Když v 18. století, poté co Britové tuto oblast zpacifikovali, o tuto práci přišli a v zemědělství se neuplatnili, protože jim v tom podle Bhattačárijji bránila „marnivost jejich někdejší válečnické tradice“, omezili se na svůj současný statut nedotknutelných: stali se koželuhy a bubeníky. Jejich válečný tanec však žije dál jako *čhau*. Z Bhattačárijjovy teorie je cítit

předsudek. Domorodci nemají vyspělé estetické cítění, tanečníci z vyšší kasty se promění v bubeníky z nízké kasty a umění svého válečného tance předají dál, protože jim hrdostrán brání věnovat se zemědělství. (Proč nepoužili své meče a neuloupili si zemi, na níž by se sami stali feudálními pány?)

Každoroční soutěž v Matha nemá dlouhou tradici. Festival založil Bhattačárijia v roce 1967. Bhattačárijia vzpomíná: „V dubnu 1961 jsem se skupinou studentů z kalkatské univerzity navštívil jednu vesnici uvnitř puruljiského okresu a poprvé tak spatřil pravidelné představení tance *čhau* (...) Zjistil jsem, že tento tanec má pevnou strukturu a dobře zachovanou metodu. Tanec však upadal, protože se mu odnikud nedostávalo žádné materiální podpory. Chtěl jsem svět na tuto nově objevenou formu tance upozornit.“ A to také udělal. Soubor nejlepších tanečnic *čhau* objel v roce 1972 Evropu, v roce 1975 Austrálii a Severní Ameriku a také Írán. Tančili také v Novém Dillí a Bhattačárijia si pochvaloval: „Vzbudil jsem zájem o tuto formu tance u Akademie Sangit Nátak (vládní agentura, zřízená na podporu a k zachování tradičních tanečních, hudebních a divadelních forem). Okamžitě mě pozvali, abych uspořádal představení v Novém Dillí. Se skupinou čtyřiceti vesnických umělců, kteří tak poprvé opustili rodný okres, jsem v červnu 1969 navštívil Nové Dillí. Představení se konala za účasti vybraného indického i zahraničního obecnstva, zvláště k této akci sezvaného (...) Představení přebírala také dilliská televize. Již za tři roky došlo k jejich uvedení v televizi BBC a o pět let později v newyorské NBC.“

Povšimněte si, že Bhattačárijia mluví o těchto tancích jako o svých: „pozvali mě, abych uspořádal představení“. To není vychloubání, ale uznání okolností: bez podobného patrona by se vesničané nikam nedostali. A být patronem, to si dnes žádá více než jen peníze. Vyžaduje to znalosti a odhodlání věnovat se rekonstruované formě. Hotovost vložit vládu.

Čhau v roce 1961 a po něm je směs toho, co Bhattačárijia nalezl, a toho, co sám vymyslel. Jako folklorista-antropolog hledal v minulosti a vytvořil dějiny *čhau* a techniku, které se poté při rekonstruování věrně přidržoval. Jeho každoroční festival v Matha se kryl s místními oslavami *čaira parvan* a s každoročními festivaly *čhau* v Seraikele a v Majúrbhandži (příbuzné formy tohoto tance). Tyto festivaly, kdysi financované maháradži - podporuje dnes s menší rozmařílostí vláda. V roce 1976 jsem byl v Matha. Tance tu trvaly dvě noci. Vesničané, kteří přicestovali i z měst vzdálených až dva dny cesty, si zde postavili tábor. Svázali k sobě *čarpdí* (visutá lůžka, vyrobená z provázků a dřeva) a zbudovali provizorní divadlo. Ženy a děti sledovaly program z výšky více než dvaapůl metru, z *čarpdí*, na nichž také spaly, seděly a odpočívaly. Muži a chlapci stáli na zemi. Z místa, kde si účinkující navlékali kostýmy a masky, vedl úzký průchod na přibližně kulatý taneční prostor. Skupiny přicházely tímto průchodem, zastavily se, představily a daly se do tance. Tančilo se vždy naboso na holé zemi, umetené a zbavené větších kamenů, ale stále ještě hrubé, plné oblázků a hrudek a porostlé zakrslou trávou. Připomínalo mi to rodeo v nějakém zapadákově. Pochodně a petrolejové lampy vrhaly světlo plné stínů, bubny postěkávaly a duněly, *šahnáti* (podobné klarinetům) vřeštěly, zatímco jedna skupina po druhé tančila. Většinu tvořilo pět až devět tanečnic. Některé masky, zdobené pavím peřím, se tyčily nad hlavami tanečnic až do metrové výše. Masky desetihlavého Rávanu měřila téměř jedenapůl metru. V těchto maskách tanečníci prováděli salta a piruety. Tance jsou velmi temperamentní a v maskách z papíru je velmi horko, takže každý tanec trvá jen necelých deset minut. Každá vesnice tančila

dvakrát. Ceny se neudělovaly, ale o soutěž zde šlo - každý věděl, kdo tančil dobře a kdo mizerně.

Jen v případě, že vznikly pochyby, Bhattačárijia každé odpoledne komentoval představení uplynulé noci. Při tanci seděl vždy za stolem a dvě petrolejové lampy z něho činily nejlépe osvětlenou osobu večera. Vedle něho seděli univerzitní asistenti. Celou noc se díval a psal si. Naztít se u něho střídala jedna vesnice po druhé. Poslouchal jsem, co jim říkal. Jednu skupinu varoval, aby nepoužívala prvky přiběhu, které nepocházejí z hindské klasiky. Jinou přislínil za to, že nebyla oblečena do standardního základního kostýmu, tvořeného krátkou suknicí, oblečenou přes kamaže zdobené bílými, červenými a černými pruhy třásní. Bhattačárijia tento základní kostým vybral v jedné vesnici a učinil jej obecně platným. Když jsem se ho na to zeptal, řekl, že vybral kostýmy, které byly nejautentičtější, nejméně ovlivněné Západem. Zkrátka, Bhattačárijia dohlížel na každý aspekt puruljiského *čhau*: na výcvik, taneční náměty, hudbu, kostymování i kroky.

V lednu 1983 jsem v jednom městě nedaleko Kalkaty viděl představení *čhau*, na které Bhattačárijia nedohlžel. Viděl jsem temperamentní tanec na námět příběhů z *Mahábháraty*. Tato skupina vesnických tanečnic vystupovala pro jiné tanečnický a vědce, účastníky konference v Kalkatě, s nejméně jednou písní, kterou by Bhattačárijia neschválil. V překladu zněla:

*Nezůstanem v Indii,
pojedem do Anglie.
Nebudeme jít to, co tady,
ale koláčiky a chleba.*

*Nebudem spát na hadrech,
ale na matracích a polštářích.
A až pojedem do Anglie,
nebudeme muset mluvit bengálsky,
ale všichni budeme mluvit hindsky.*

Vesničané měli za to, že „národní jazyk“ je v Anglii stejný jako v Indii: hindština. Otázka zní: Má být *čhau* této vesnice, tak plně dnešních tužeb, souzeno jako zpronevěra na „klasice“? Nebo máme tuto synkretickou směs *Mahábháraty* a Anglie přijmout jako „přizpůsobený vývoj“ tohoto tance?

Bhattačárijia vybral jednotlivce z různých vesnic a sestavil z nich soubory hvězd. Dohlžel na zkoušky a jezdil s těmito skupinami na zájezdy. Tanečníci a hudebníci, kteří se jich zúčastnili, se do svých vesnic vraceli s ještě lepší reputací. Tyto zájezdy měly na *čhau* hluboký vliv. Od prvního v roce 1972 se ustavily tři „zahraniční skupiny“: devatenáctičlenná odjela do Evropy, šestnáctičlenná do Íránu a jedenáctičlenná do Austrálie a Severní Ameriky. Protože cizinci by devět hodin tance sledovat nevydrželi, vytvořil Bhattačárijia program, který trval dvě hodiny. A protože usoudil, že holé hruď tanečnic nevyjadřují dobře, navrhl pro ně podle starých vzorů kabátce. Obě tyto změny se staly běžnými i doma v Purulji. Mnozí z těch, kdo se zúčastnili zahraničních zájezdů, tu pak založili vlastní soubory. Tyto změny provedl Bhattačárijia. Jeho autorita bývá jen zřídka zpochybňována. Je profesor, učenec z Kalkaty. Když píše o *čhau*, zdůrazňuje vždy jeho vesnický základ a dávný původ. Uvádí dokonce možnou souvislost mezi *čhau* a tanci z ostrova Bali. (Asi ve třetím století př.n.l. obchodovala říše Kalinga, zahrnující dnešní Úrsu a Bengálsko, s jihovýchodní Así, včetně Bali.) O svém podílu na rekonstrukci tance se však příliš nezmiňuje. Spíše o sobě říká, že tento tanec „objevil“.

Tranz a tanec na ostrově Bali

Někdy se původci změn v tradičních představeních stávají sami jejich provozovateli. K neznámějším filmům o asijském tanečním divadle patří *Tranz a tanec na ostrově Bali* (1938) Margaret Meadové a Gregory Batesona. Na projekci filmu, jež se konala krátce před její smrtí, řekla Meadová, že společnost vyznavačů tranzu v Pagutanu usoudila, že cizinci, kteří film natáčeli, by rádi viděli, jak mladé dívky upadají do tranzu a v něm se bodají do prsu malajskými dýkami. Obvykle to přitom dělají jen muži a stařeny. Na Bali v té době chodily ženy ještě často s obnaženou hruď - na Bali to tehdy mělo jiný význam než v dnešním New Yorku. Tanečnice si však také - nejspíš proto, aby se cizincům vyšlo vstříc anebo aby se alespoň neurazili - pro vlastní filmování hruď zahalily a starší ženy mezi nimi byly vystřídané mladšími. Aniž by o tom Meadové nebo Batesonovi řekli, instruovali muži ze společnosti vyznavačů tranzu tyto mladé ženy o správné technice, jak tranzu dosáhnout, a předvedli jim, jak se zachází s malajskými dýkami. Pak tyto muži hrdě filmařům oznámili, jaké změny s ohledem na natáčení provedli. Ve filmu samém o nich není ani zmínky. V *Tranzu a tanci* vystupuje jedna stařena, o níž komentář tvrdí, že předem oznámila, že „ona do tranzu neupadne“, ale které se toto vytržení nakonec přece jen „nečekaně“ zmocní. Kamera ji sleduje: má hruď obnaženou, je v hlubokém tranzu a svou malajskou dýkou míří plnou silou na vlastní hruď. Později ji z tranzu pomalu probere starý kněz, který ji nechá vdechovat kouř, pokropí ji svěcenou vodou a obětuje jejím jménem kuře. Když je drama skončeno, žena po nějakou dobu sedí a její ruce stále ještě provádějí taneční pohyby.

Zdá se, že členové společnosti se na tuto stařenu zlobili, protože měli pocit, že její tranz pokazil estetické vylepšení, která navcivili pro cizí oči - a čochy kamer. Dopadlo to tak, že kameramany, pracující pro Meadovou a Batesona, tato stařena velice upoutala: její tranz vypadal jako skutečný, a také velmi skutečný byl. Ale přišlo vzato z balijského hlediska - co je „autentičtější“: mladé dívky, které sami Balijci připravili, nebo stařena, zachovávatelka tradice? Co když je balijskou tradicí upravovat pro cizince skutečnost? Právě tehdy, když změny zpětně ovlivňují tradiční formy, když se fakticky samy těmito formami stávají, dochází k rekonstrukci, obnově chování.



Balijský tanečnick v tranzu

Poznámky

- 1) Kapila Vatsyayanová, *Indian Classical Dance*, Publications Division, Ministry of Education and Broadcasting, Nové Dillí 1974.
- 2) Kapila Vatsyayanová, *Classical Indian Dance in Literature and the Arts*, Sangat Akademi, Nové Dillí 1968.
- 3) Milton Singer, *When a Great Tradition Modernizes*, Pall Mall Press, Londýn 1977.
- 4) Mohan Khokar, *The Greatest Step in Bharatanatyam*, Sunday Statesman, Nové Dillí, 16.1.1983.
- 5) Tamtéž.
- 6) Tamtéž.
- 7) Tamtéž.
- 8) Tamtéž.



Tanečníci puruljijského *šau* (Indie): (nahore) Rávana, obří král démonů s charakteristickou maskou a množstvím rukou, a ženská postava. Povšimněte si bílo-černo-červeně pruhovaných kalhot obou tanečníků: tento kosmým zavedl profesor Bhattachárijja jako základní taneční kosmý puruljijského *šau*. Bohatost kosmým a hlavových masek je rovněž výsledkem „rekonstrukce chování“.

RYTMUS

Dýchám rytmem, tedy jsem. (Marcel Jousse)

Rytmus je emoce, uvolňující se v uspořádaných pohybech. (Platón)

Rozčleněný čas

„Herec nebo tanečník je ten, kdo umí tesat čas. Konkrétně: rozčleňuje čas do rytmizovaného tvaru rozpínáním anebo stahováním svých akcí. Slovo rytmus je odvozeno od řeckého *rheo*, což znamená *běžet, plynout*. Rytmus je doslova „určitým způsobem plynutí.“

Herec nebo tanečník nám dává během představení vnitřně zakusit tok času, který v každodenním životě prožíváme osobně (a je měřen hodinami a kalendářem). Rytmus materializuje délku jednání pomocí řady stejných nebo různých napětí. Vytváří očekávání, ba napjaté očekávání. Čas vnímáme smysly jako pulsaci, jako vzplínání k čemusi, co často ani netušíme, jako stále znovu vznikající a proměnlivý tok, popírající sám sebe. Rytmus tesá čas, přetváří ho na čas živoucí.

Rytmus má své zákonitosti: tak jako nemůžeme libovolně seskupit slabiky slov nebo umístit noty do notové osnovy, tak existuje uspořádání časových délek, které vyvolá dojem rytmu, a jiné, třeba ještě frekventovanější pořadí časových jednotek, které vůbec dojem rytmu nevyvolá.

Například ucho přijme v určitých jazycích rytmický vjem tehdy, když následují za sebou přízvukné a nepřívukné slabiky v jistém uspořádání (sledující metrum), když se střídají silně přízvukné věty a nepřívukné slabiky, když modulace hlasu odliší vysoké tóny od hlubších melodických základů anebo když jsou hlasité pasáže přerušovány více méně pravidelně tichem.

Řekne-li se rytmus, zahrnuje to i ticho a pauzy, které tvoří podloží, na němž se rytmus rozvíjí. Rytmus nemůže vzniknout, jestliže chybí vědomí ticha a pauz: dva rytmy nejsou rozlišeny zvukem nebo hlukem, ale způsobem, jakým jsou uspořádány pauzy a ticha.

Existuje jeden druh plynulosti, který je tvořen nepřetržitými proměnami, změnami, nádechy, jež chrání individuální tónickou a melodickou povahu každé akce. Existuje jiný druh plynulosti, který je synonymem monotónnosti a podobá se usazenému sirupu. Ten divákovo pozornost neudrží a ukolébá ho k snění.



(nahore) *Hudební myšlenky* (1931) Ejenštejnova kresba z Mexika. (dole) Nepřerušovaná linka poplrající sama sebe má v sobě napětí: *Pasifae* (1944), linoryt Henri Matisse (1869 - 1954).

Jako fyzická osoba má tanečník tělo z masa a krve, a jeho fyzická hmotnost je kontrolována fyzickými silami. Smyslově vnímá to, co se děje uvnitř a vně jeho těla, a má rovněž pocity, přání, cíle. Jako umělecký nástroj však tanečník sestává - aspoň pro diváky - jen z toho, co z něj mohou vidět. Jeho vlastnosti a jednání jsou pochopitelně blíže určeny tím, jak vypadá a co dělá. Osmdesát kilo jeho váhy zůstane nepovšimnuto, jestliže se pro oči obecenstva pohybuje s okřídlenou lehkostí vážky. Co chce vyjádřit, vyplývá jen z jeho pohybů a gest. Nemá ani víc ani méně duše, než postava namalovaná na obraze. (Rudolph Arnhem)



Marie Terezie na malbě neznámého mistra z 18. století (Arcibiskupský palác v Praze): ještě dříve než si člověk všimne žezla a koruny, stane se její způsob držení těla a pohled očí jasným znamením vládcovské postavy. Když spisovatel Henry James hledal techniku pro vyprávění, v němž převládalo tajemné a dvojsmyslné, zapsal si následující poznámku k příběhu o rozpoznání charismatu příslušnice vládnoucího rodu: „Jeden benátský malíř (Pasolini) řekl poté, co namaloval císařovnu Frederiku (Viktorii, německou císařovnu, dceru anglické královny Viktorie): 'Jenom císařovnu vědět, jak sedět a pózovat. Mají to zažitě, jsou zvyklé i na to, že se na ně lidé dívají. Je třikrát snadnější portrétovat takové osoby, než kohokoliv jiného.' Tato zkušenost mi připomněla jiný příběh: k malíři přijde žena jako placený model; je chudá, pro tento účel vhodná a velmi záhadná. On se dívá jak to, že je tak dobrá. Nakonec zjistí, že je to sesazená princezna proměněná v záhadnou postavu, aby si vydělala na živobytí.“ (Henry James, *Zápisníky*)

Na stejné téma řekl Stanislavskij hercům toto: „Budete-li hrát bez textu, bez aranžmá mizanscény, budete-li znát pouze obsah každého výstupu a půjdete-li jenom po linii fyzického jednání, bude vaše role z třiceti pěti procent hotová. Nejdříve ze všeho si musíte stanovit logický sled svých fyzických jednání. Jestliže malíř, bez ohledu na to, jak citlivě při malbě postupuje, nedodrží v póze portrétovaného modelu fyzické zákony, není-li póza pravdivá - řekneme, když je sedící figura znázorněna tak, že ve skutečnosti nesedí - nic jí neučiní věrohodnou. Proto malíř, ještě než začne zachycovat nejméně tři, složité psychologické stavy, musí dočíst, aby model stál nebo ležel, aby chodil, aby se seděl, aby se ležal. Herce podobně jako malíř musí dočíst, aby postava seděla, stála nebo ležela. Avšak pro nás je to složitější, protože jsme zároveň umělci i modelem. Není to statická póza, po níž pátráme, ale organická akce postavy v různých situacích. Dokud nejsou objeveny, dokud si herce neovládají jejich pravdivost správnosti svého fyzického jednání, nemůže myslet na nic jiného.“ (O. Toporkov: *Stanislavskij zkouší*)

Celek organismu a roviny jeho uspořádání

Co znamenala etruská disciplína pro Římany? Římané chápali etruskou disciplínu či vědu jako doktrinářský systém, jenž vysvětloval božskou vůli jako znamení z Nebes, jako ojedinělý, zázračný fenomén. Byl rovněž spojován s obřady očištění, které mohly rozptylit nepříznivé účinky negativních znamení.

Výklad přírodních jevů musel rovněž obsahovat pozorování jejich fyzické dynamiky, ale Etrusky to nevedlo k vypracování racionální vědy o přírodních jevech. Seneca, jenž nám ve svých *Ordžkách přírody* zanechal nejobsáhlejší informace, které o etruské disciplíně máme, nesoouhlasil s jejím mystickým přístupem, poněvadž věřil, že se stavěla proti všem rozumovým postojům ovládnutým vědou od dob Aristotelových.

„Je rozdíl“, napsal Seneca, „mezi námi Římany, a Etrusky. My věříme, že blýskání způsobuje srážka mraků. Oni však věří, že mraky se srážejí proto, aby vyvolaly blýskání. Všemmu přisuzují božské ospravedlnění a to je vede k přesvědčení, že události nemají význam proto, že se staly, ale že se dějí proto, aby dostaly význam.“

Mnoho diváků věří, že osobitost vystupujícího umělce závisí na jeho nebo její výrazové schopnosti a často také věří, že tato expresivita se zase odvozuje od

záměrů herce. Takoví diváci jsou jako Etruskové: mraky se srážejí proto, aby vyvolaly blýskání, herci/tanečníci vystupují proto, aby se vyjádřili. Ve skutečnosti, zvláště v kodifikovaných divadlech, se děje pravý opak: herci a tanečníci mo-

delují své tělo podle určitých napětí a forem a právě tyto tenze a formy způsobují blýskání v divácích. Otrud vyplývá paradox umělce, který aniž by byl sám pohnut, je schopen na diváka emocionálně zapůsobit.



Kuan-jin, bohyně Milosti, jedno z nejoblíbenějších čínských božstev, často připomínající podobu křesťanské Panny Marie, je buddhistickým božstvem indického původu. Zvláště sedící póza této Kuan-jin (porcelánová soška z dynastie Čching 1644-1911) prozrazuje nejen buddhistický původ bohyně, ale i její ušlechtilost: zobrazení sedící figury s každou nohou v jiné rovině patří v buddhistickém umění pouze vznešeným osobám, králům a bohům.

Konvenční póza buddhistických plastik zvaná *maharádža lhláná*, doslova „pohodlná královská pozice“, je charakteristická tím, že každá noha je v jiné rovině. V indickém umění klasické doby a vlastně dodnes, zvláště v divadle a tanci, jsou jednání a emoce znázorňovány širokou škálou gest (*snudná, basta*) a kodifikovaných póz. Konvencionalizovaný jazyk, předepsaná gesta a držení těla, kterým stejně tehdy jako nyní rozumějí jen zasvěcení a specialisté, byly použity z prostého důvodu: zpodobnit ve figurativním umění Buddha s řadou přesně definovaných a všeobecně rozpoznatelných gest. Tato kodifikovaná gesta umožnila jeho stoupenecům okamžitě poznat ve vyprávěcích, sochařských i malbách nejpamatnější pasáže z Buddha života a učení.



Během zkoušky na *Ivana Budižnického a jeho bratry* podle Tolstojovy povídky stejného jména ukázal Vachtangov hercům jak hrát nezbedu (kresba B. Zakhavové, 1919). Vachtangov zvolil rozkolísanou pozici nohou, aby scénycky zobrazil živou energii postavy, která by diváka ihned upoutala. V této fázi práce mu nešlo o psychologii postav, ale o způsob, jak dosáhnout hercovy bytostné přítomnosti v té rovině, kterou divadelní antropologie definuje jako předexpresivní (předvýrazovou).

Jak nazvat tyto roviny napětí a forem?

Setkáme-li se s živým organismem v jeho celku, víme už předem z anatomie, biologie a fyziologie, že je uspořádán v různých rovinách. Tak jako existuje rovina jeho organizace buněčné, roviny uspořádání různých orgánů a systémů v lidském těle (nervů, tepen, apod.), tak také bereme v úvahu, že celek *vystoupení herce/tanečnicka* je rovněž složen ze zřetelně organizovaných rovin.

Divadelní antropologie vychází z předpokladu, že existuje základní rovina tohoto uspořádání, společná všem, kdo v jakémkoliv divadelním představení vystupují, a definuje ji jako *předexpresivní, předvýrazovou*.

Termín předexpresivita se může zdát absurdní a paradoxní uvážíme-li, že nebere v úvahu záměry, pocity, ztotožnění či neztotožnění se s postavou, citová rozpoležení, tedy psychotechniku. Ta přece ovládla profesionální trénink a jemu odpovídající výzkum divadla a tance nejméně po dvě století.

Psychotechnika vede aktéra *k přání* se vyjádřit: avšak toto přání ještě neurčuje, co je třeba udělat. Výraz herců/tanečníků je ve skutečnosti závislý - téměř jím samým navzdory - na jejich jednání, na způsobu využití jejich fyzické přítomnosti na jevišti. A toto jednání i to, jak je provedeno, determinuje určitý výraz.

Podle logiky výsledku divák vidí herce, jenž vyjadřuje city, představy, myšlenky, jednání... to znamená, že divák vidí projevy úmyslu a významu. Tento výraz je divákům prezentován ve své celistvosti: ti jsou takto vedeni ke ztotožňování toho, co herci vyjadřují, s tím, jak to vyjadřují. Je přirozené možné analyzovat práci herců podle této logiky. Vede to však ke generalizujícímu hodnocení, které často nepřispěje k pochopení, jak bylo výkonu dosaženo v technické rovině, to znamená jak bylo využito těla a jeho fyziologie.

Porozumění tomu jak náleží k logice, která je komplementární k výsledku: je to logika procesu. Podle této logiky procesu je možné rozlišovat a pracovat odděleně na rovinách uspořádání, které výraz, expresi účinkujícího vytvářejí.

Rovina zabývající se tím, jak učinit hercovu energii scénicky živou, to znamená, jak dosáhnout intenzivní jevištní přítomnosti, jež okamžitě upoutá pozornost diváků, je úrovní předexpresivní a je předmětem terénního výzkumu divadelní antropologie.

Substrát předexpresivity je obsažen v rovině výrazu, v jejím celku, vnímaném divákem. Avšak oddělení této roviny bě-



Kambodžská tanečnice v kostýmu prince: příklad techniky akulturace - přizpůsobení kultuře.

hem procesu práce umožňují aktérovi jednat na předexpresivní úrovni, jako *kdyby*. V této fázi je hlavním cílem energie, bytostná přítomnost na jevišti, *bios*, životnost jeho akcí a ne jejich význam. Takto pojmaná předexpresivní úroveň je tedy *operativní* není to rovina, kterou by bylo možné oddělit od výrazu, exprese, ale pragmatická kategorie, proces, praxe, jejímž cílem je posílit scénický *bios* aktéra.

Divadelní antropologie předpokládá, že předexpresivní rovina je obsažena v základech různých hereckých technik, a že nezávisle na tradiční kultuře existuje

transkulturní „fyziologie“. Předexpresivně jde ve skutečnosti o využití principů jak dosáhnout bytostné jevištní přítomnosti a životnosti herce/tanečnicka. Výsledky těchto principů jsou mnohem zřetelnější v kodifikovaných žánrech, kde jsou techniky jak *zformovat* tělo zakódovány nezávisle na výsledném významu.

Divadelní antropologie konfrontuje a srovnává techniky herců a tanečníků na transkulturní úrovni a pomocí studia scénického jednání ukazuje, že mnohé zásady předexpresivity jsou daleko obecnější a univerzálnější, než bychom si zpočátku dovedli představit.

Technika inkulturace a technika akulturace

Aby se herec/tanečnick zvyrazil ve vlastním kontextu a mohla se vyjevit jeho historicko-biografická identita, používá forem, chování, způsobů, postupů, úskoků, vzezření - toho, co nazýváme technikou. Je to charakteristické pro všechny herce/tanečnicky a je to vlastní všem tradicím. V analýzách přesahujících kultury (západní, východní, severní, jižní) a žánry (klasický balet, moderní tanec, operu, operetu, divadlo založené na textu, fyzické divadlo, klasické, současné, komerční, tradiční, experimentální, atd.), kdy za tímto vším dospějeme zpátky k prvnímu dni, k začátku, kdy přítomnost na scéně začíná krystalizovat v technice tak, aby byla pro diváky účinná, objevíme dvě východiska, dvě cesty.

Za prvé herec využívá své spontaneity, rozvádí své přirozené jednání, a chová se podle toho, co vstřebal od narození v určité kultuře a v sociálním prostředí, v němž vyrostl. Antropologové nazývají proces pasivního smyslově-motorického absorbování každodenního chování v dané kultuře „inkulturací“ (přizpůsobením vlastní kultuře). Postupně přizpůsobování dítěte chování a životním normám jeho kultury, podmíněnost „přirozenosti“, dovoluje organickou proměnu, znamenající rovněž růst.

Zásluhu o nejdůležitější metodologický přínos k této cestě propracované spontaneity či „techniky inkulturace“ má Stanislavskij. Sestává z mentálního procesu, jenž oživuje a rozpíná hercovu inkulturovanou přirozenost. Prostřednictvím magického „kdyby“, pomocí mentální kodifikace, mění herci své všední, každodenní chování, mění svůj obvyklý způsob bytí a materializují postavu, kterou mají ztvárnit. To je také předmětem Brechtova zcizujícího efektu či sociálního gesta. Vztahuje se vždy k herci, který v procesu své práce modeluje vlastní, přirozené každodenní jednání v ne-všední jevištní, se zřejmým podtextem prostředí společnosti, k níž náleží.

Herecká technika, která staví na variacích inkulturace se stává transkulturní. Venkovské divadlo v Oxo-



(nahofé) Italský herec Ruggero Ruggeri (1871-1953) jako Aliji ve hře *Lionova dcera* od Gabriela D'Annunzia (1904): příklad inkulturační techniky. (dole) Výjev z inscenace Piny Bauscha *Dvě cigarety v temnotě*. Je zajímavé si všimnout, jak tanečníci trénovaní v přísně akulturační technice klasického baletu hledají způsob, jak se od ní osvobodit a hledat příklady v oblasti techniky inkulturační.

PŘEDEXPRESIVITA

lotlánu, hrané místními lidmi v odlehých horách Mexika, používá techniky založené na inkulturaci. Je stejná, s jakou se setkáváme v Living Theatre v Khardaha na předměstí Kalkaty, kde herci jsou rolníci, dělníci a studenti. Způsob, jak být hercem v Americe, Asii, Austrálii se projevují inkulturačními technikami.

Zároveň je možné pozorovat ve všech kulturách jinou cestu herce/tanečnicka: používání zvláštních technik těla, zcela odlišných od těch, které známe z každodenního života. Tanečníci klasického i moderního tance, mimové a herci tradičních asijských divadel zcela popřeli svou „přirozenost“ a osvojili si jiné prostředky jevištního jednání. Podrobili se procesu „akulturace“, naroubovanému zvnějšku způsobem postavení chodidel a chůze, zastavování, dvání se, sezení, které jsou jiné, než každodenní.

„Akulturační technika“ proměňuje hercovo/tanečnicko jednání v artistní (anebo, jak se často říká stylizované). Vyvolává také jinou kvalitu energie. Těto zvláštní kvality energie jsme byli všichni svědky, když jsme viděli vystoupení klasických indických tanečnic, japonských herců, tanečnic moderního tance a mimů. Ti všichni fascinují tím, že dokázali modifikovat svou „přirozenost“ a proměnit ji v lehkost - v klasickém baletu, anebo v sílu - v moderním tanci. Technika akulturace znamená rozrušení obvyklého (přirozeného) vzezření a jeho přeměnu v něco, co je pro smyslové vnímání svěží a udivující. Při akulturaci je nesnadné odlišit herce od tanečnic.

„Akulturační“ herce/tanečnick vyznačují takovou energetickou kvalitou, která je přítomností připravenou k transformaci v tanec nebo v divadlo, podle cílených konvencí nebo tradice. Avšak rovněž cesta „inkulturace“ s sebou nese bohaté variace a odstíny vědního, každodenního jednání, vede k esenciální podobě vokálního projevu, k toku napětí, náhlým změnám rytmu a intenzity, jež dodají barevnost a zvucnost „divadlu, které tančí“.

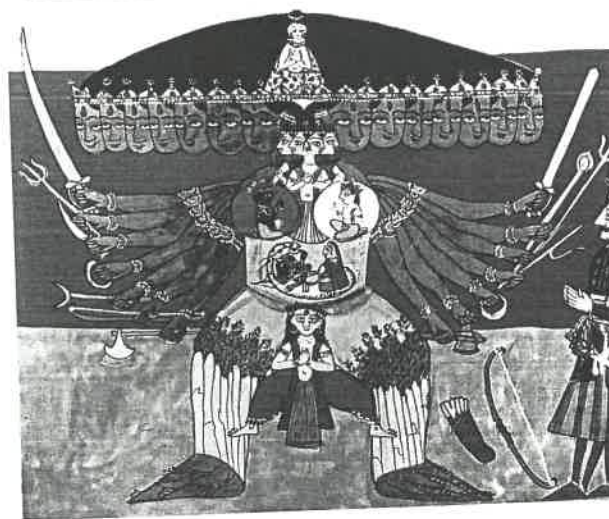
Jak cesta inkulturace, tak akulturace aktivizují rovinu předexpresivity: intenzivní přítomnost připravenou představo-



Demonstrace na setkání Mezinárodní školy divadelní antropologie (ISTA) v Salentu, 1987: improvizace dvou herců akulturačních technik. V popředí Roberta Carreriová z Odin Teatret a balijský tanečnick I Made Bandem. Na horní fotografii: vokální improvizuje Iben Nagel Rasmussenová, na dolní Ni Putu Ary Widhiasti Bandem.

vat. Proto nemá význam přehnaně zdůrazňovat rozdíly v expresivitě mezi klasickými asijskými divadly s jejich akulturovanými herci, a západním diva-

dlem s jeho inkulturovanými herci, když si uvědomíme obdobnost obou na předexpresivní rovině. (Eugenio Barba: *The Third Bank of the River, Třetí břeh řeky*)



Fyziologie a kodifikace

Můžeme se domnívat, že to, co nazýváme *kodifikace*, je pouze rozšířený a viditelný důsledek fyziologických procesů; že kodifikace nastala jejich respektováním, tím, že se vytvořil ekvivalent mechanických, dynamických sil, jež působí v životě; a poněvadž v kodifikaci byla navíc uznána také vizuální kvalita, připojila se rovněž *hodnota*, kterou oceňujeme jako „estetickou“.

Ve skutečnosti kodifikace směřuje dvojí cestou k *rozpínajícímu se tělu*: skrze rozpínání v prostoru, které rozšiřuje dynamiku pohybů, nebo skrze protiklady, které herce vytváří uvnitř těla a rozpíná, rozšiřuje tak jeho účinnost, intenzitu. V prvním případě rozpínání vlastního jednání v prostoru, v přesně vycílených drahách, které opouštějí každodennost, ničí každodenní automatismy těla. V druhém případě herce tím, že si vytváří překážku a nedovolí, aby se jednání projevilo navenek, ale zadržel je - to je rozpínání napětí, práce, jež je nezbytná k jeho udržení, k vytvoření jiné kvality hercovy energie, viditelné i v situacích, kdy je nehybný. V prvním i druhém případě vyžaduje kodifikace nezávadnou techniku.

Rozpínající se tělo: (nahore a uprostřed, vlevo): Čínské tanečnice, kolorované terakotové plastiky (Doba Severních dynastií, 386-581). Tchajpejské museum, Tchajwan. (nahore vpravo) Etruský tanečnick, bronzový svícen, 5. st. př.n.l. (Museum v Karlsruhe). (uprostřed vpravo) Etruská tanečnice, podstavec bronzového svícnu, 5. st. př. n.l. (Britské museum, Londýn). (dole) Višňarupadaršanam, jedno z mnoha vtělení Krišny, obraz z Rádžastánu, Indie, počátek 19. stol.

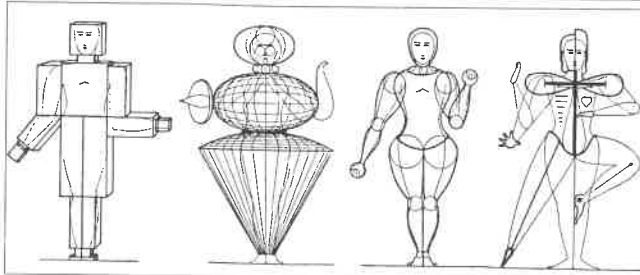
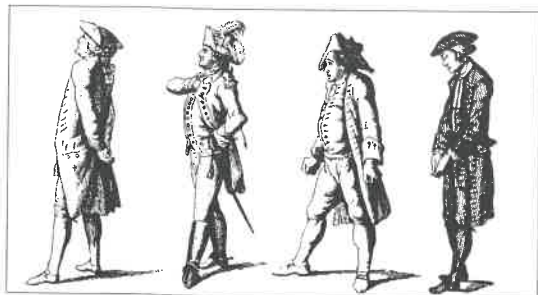
PŘEDEXPRESIVITA

Kodifikace na Východě a na Západě

K hledání kodifikace, která by mohla uvést tělo herce/tanečníka do předexpresivního, předvýrazového stavu, docházelo na Východě i na Západě. Avšak na Západě, vzhledem k tradičnímu rozdělování umělců do charakteristických kategorií (herci, tanečníci, mimové, zpěváci) vedlo toto hledání - ponecháme-li ovšem stranou takové formy jako klasický balet a mimohru - jen ke vzácným a sporadickým výsledkům. V asijských divadlech, majících souvislou tradici živě udržovanou mistry jednotlivých žánrů, byla kodifikace předávána bez přerušení a spočívá na procesu napodobování, typickém pro všechny formy přímé divadelní výchovy (mistr-žák). Odhlédneme-li však od historie jednotlivých divadelních kultur, najdeme často překvapující analogie, zvláště u pravidel základních postojů herce na jevišti. Tak například víme, že všichni absolventi Pařížské konzervatoře na konci 19. století zachovávali některá základní pravidla: ruce byly vždy drženy nad pasem, a při ukazování musela být ruka nad úroveň očí. Herci/tanečníci jihoněmeckého divadla *kathakali* a na ostrově Bali se řídí stejnými zásadami. Ruce, tedy i paže, nikdy nevisí podél těla, vždy se pohybují nad pasem, a ukazování i jiná gesta jsou vedena nad úroveň očí, aby tak získala na důraznosti a viditelnosti.

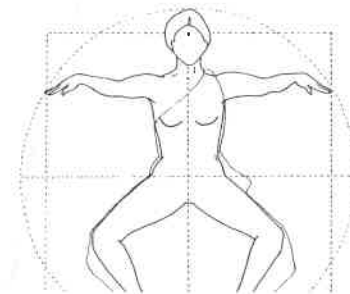
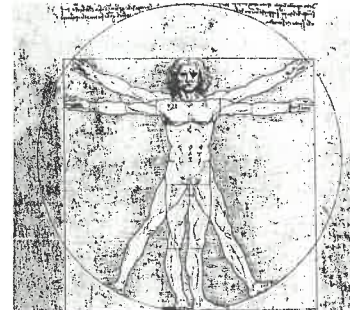
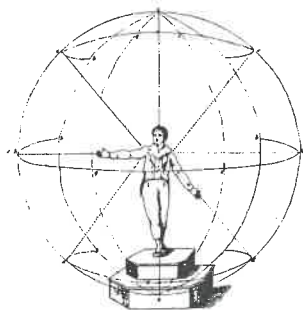
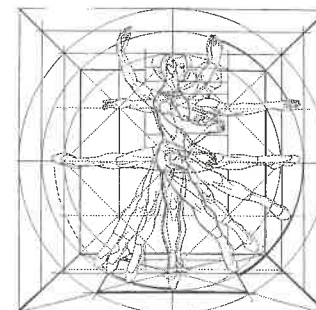
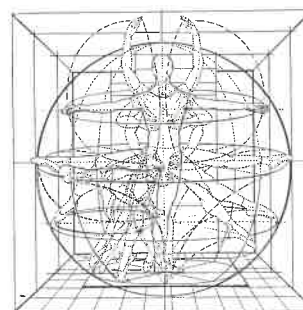
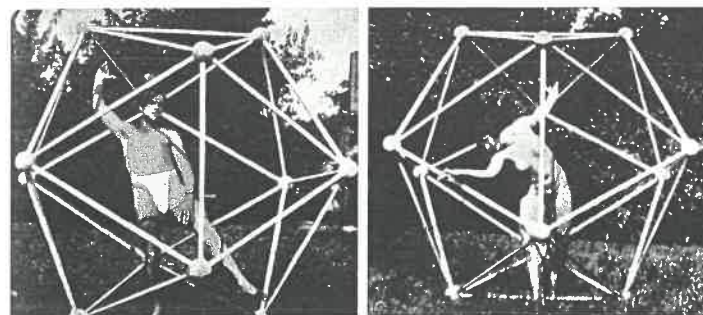
Na Západě neznámá souvislá tradice a dále tendence ke realismu či spíše naturalismu a k psychologickému, spíše než fyzickému jednání, zničily postupně dědičství pravidel, určujících jednání účinkujících na jevišti. Tato pravidla zcela určitě v evropském divadle existovala v době největšího rozkvětu komedie dell'arte, avšak jejich dědičství se vytratilo. Je charakteristické, že přímá divadelní výuka, ať už na Západě nebo na Východě, nedostala nikdy písemnou podobu.

V evropském divadle došlo k jistým pokusům znovu uvést pohyby těla do určité formy, najít pravidla pro pohyby odděleně od motivace výrazu, podobně jako byla stanovena pravidla pro proporce těla ve figurativním umění. Poněvadž tu však chyběla předem stanovená kodifikace a více mělo objektivní kritéria klasifikace, měli autoři takového pojednání často tendenci racionalizovat, „vědecky“ vysvětlovat. Můžeme také snadno pochopit, proč se v



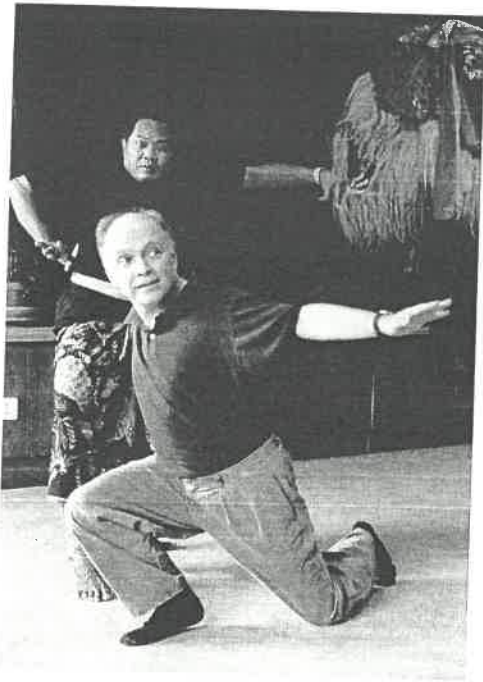
(první a druhá řada) Rytiny z knihy Johana Jacoba Engela *Ideen zu einer Mimik (Myšlenky o mimice)*, Berlín 1785-86), a z knihy Antonia Morrocchesiho *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale (Lekce o deklamaci a divadelním umění)*, Florencie, 1832). Tato dvě díla představují dva směry, které vedly v divadelní kultuře 19. století. Na jedné straně kodifikace jednání herce řízená stávkou myslí, navržena Engelem (1741-1802), dramatikem a režisérem, jenž se stal teoretikem a pořadatelem Lessingovy estetiky; na druhé straně osobní výzkum prováděný italským hercem Morrocchesim (1768-1838), který se snažil dát svému umění vědeckou hodnotu. (třetí řada zleva doprava) *Pózy sezení* v Engelově díle a v knize Henryho Siddonse (1774-1815) *Practical Illustrations of Rhetorical Gesture and Action (Praktické ilustrace rétorického gesta a jednání)*, Londýn, 1807). (čtvrtá řada) Geometrické zákony divadelní proměny lidského těla (1925) podle Oscara Schlemmera (1888-1943), jednoho z hlavních představitelů divadelní reformy Bauhausu. (vedlejší strana) *Icosahedron* (kubistický objekt s dvaceti stejnými plochami) Rudolfa von Labana, používaný k měření tanečního jednání v prostoru (1920). Metoda taneční notace, vynalezená von Labanem (1879-1958), je dosud jediným pokusem grafického přepsání kodifikovaných pohybů. (druhá řada) Prostorové grafické schéma dvou klasických baletních pohybů od tanečního historika a teoretika

PŘEDEXPRESIVITA



sivitu s psychickými kritérii - uskutečňovali je totiž často lidé vzdáleni divadelní praxi. Tendence spojovat jevištní výraz s psychickými kritérii je jedním z důvodů, proč je v západní kultuře nesprávně chápán paradox, kdy herec může vyvolat citový stav, aniž by jej nutně sám prožíval. Na druhé straně bylo toto nedorozumění často velmi plodné právě proto, že v evropském divadle podnítilo zkoumání hereckých emocí.

Otištěn jedné rytiny z *Chironomie* G. Austina z r. 1806 (viz obr.), určené hercům/tanečníkům (a řečníkům) v těsném sousedství diagramu základní figury indického tance *odissi* nemá mezi nimi nastolit paralelu. Spíš chceme poukázat na potřebu dlouho zjevnou v evropském divadle: najít a zafixovat všechny pohybové možnosti herce a tanečníka, objevit aspekty jeho života na jevišti. Podíváme-li se na tyto dva diagramy ve světle toho, o čem byla právě řeč, máme dojem, že tato dvě těla ještě nevyjadřují žádný pocit, žádnou reakci, avšak zároveň vnímáme, že jsou připravena jednat, že jsou v *pohotovosti*. To je scénický *bios*, ve skutečnosti *předexpresivita*. To je život připravený k tomu, aby byl transformován do přesných akcí a reakcí.



Rozpínající se tělo: (nahore vlevo) Tom Leabhart, pokračující v USA v tradici mima Decrouxe, a I Made Djimat (Bali) na setkání ISTA v Umea, 1995. (nahore vpravo) Augusto Omolú (tánc *orixá*, Brazílie) a (dole) Augusto Omolú a Putra Padmimi (Bali) na setkání Mezinárodní školy divadelní antropologie, ISTA, Londýn, 1994.



S'Anelli. F.

<p>COMICO io uso uendendo altrui frotole, e fofo tus non, contratto mái senza bollella, e per più far la mercanzia perfina. La cecce il capital di capnole.</p>	<p>MORTE o alzarlo mio tu per jamar, i sal nuan di tua comedia uir, o facto, e falsu nuuan, ch'io fari far decreto Nelle tragedia mio saliti mortali.</p>
---	---



(nahore vlevo) *Rozpínající se tělo:* tisk Harlekýna; italský malíř Giuseppe Maria Metelli (1634-1718). (nahore vpravo) *Smyslené tělo:* herec Motomasa Kanze jako Nebeská bytost v nó hře *Hagoromo (Pěťový šat)*, (dole) *Rozpínající se tělo:* Augusto Omolú (Brazílie) a Sanjukta Panigrahi (Indie) v Holstebro, 1994.

Smyslené, fiktivní tělo

„Západní divadlo, nebo aspoň moderní západní divadlo, je založeno na ztotožnění individuálního civilního, každodenního těla se smyšleným tělem postavy. Předpokládá se, nebo se aspoň předpokládalo, že to jsou jediné existující roviny tělesné existence herce. Ve většině japonských tradičních divadelních forem naproti tomu snadno vycítíme přechodnou rovinu mezi tělem herce a tím, co můžeme nazvat smyšleným tělem postavy. Zvažme jeden prostý příklad.

Když herec divadla *nó* odchází po lávce *hašigakari* z jeviště, poněvadž představení je v celém rozsahu a záměru u konce, provádí pouze jediné: jde velmi pomalu, jako by jeho odchod byl nedílnou součástí představení. Není už postavou, poněvadž její nedílný byl ukončen, ale není ani v poloze své denní reality. Je v přechodném stavu. Svým způsobem hraje vlastní nepřítomnost. Vyjádřena v těchto termínech se zdá být tato technika paradoxní, avšak v praxi je zcela jasná. Totéž můžeme pozorovat v *kabuki*. Herec nesmí prostě odejít, zmizet. Musí zůstat ve stavu fikce. (...)

Poněvadž jsem ještě nenašel přílehavější definici, nazval jsem poněkud svévolně tento fenomén *smyšleným, fiktivním tělem*: nejde o smyšlenou dramatickou postavu, ale o tělo, jež se dostane do jistého „fiktivního“ pásma, tělo, které nehraje něco smyšleného, ale které napodobuje jistou proměnu civilního, každodenního těla na předexpresivní rovině.“

Moriaki Watanabe: *Between Orient and Occident (Mezi Východem a Západem)*.





(vlevo) Scéna z představení Nyt Dansetheater v Kodani. Klasický tanec, neboli balet, řízený principy a technikami, založenými na předem určených pohybech a krocích, je jedinou kodifikovanou scénickou formou na Západě. O jeho prvních pohybech a pravidlech psali Domenico da Piacenza, Antonio Cornazano a Guglielmo Ebreo, italsí teoretici, v 15. století. Základy kodifikace klasického baletu byly položeny v Académie Royal de la Danse, založené v Paříži v roce 1661. Tam také byla navržena terminologie, která je dosud používána v tanečních školách a akademích. Je však třeba připomenout (srov. *Natalie*), že v počátcích moderního západního divadla na konci 16. a na začátku 17. století nebylo ještě odlišeno taneční umění od hereckého. Je to možné doložit mnoha příklady a nejlepším je Moljère (1622-1673), dramatik a herec-tanečník, ale i autor mnoha známých komedií-baletů, na kterých s ním spolupracoval Jean-Baptiste Lully (1632-1687), sám tanečník, choreograf a skladatel. (vpravo) Výjev z *wayang wongu* (doslova her, v nichž vystupují lidé-herci). Toto javanské taneční divadlo vzniklo na dvoře sultána z Yogyakarta ve druhé polovině 18. století a uvádí příběhy z Mahábháraty, Rámájany a cyklu o princích Gendjim. Přesto že je *wayang wong* relativně nová forma, traduje se, že jsou gesta a taneční pohyby účinnější inspirovány starým kodifikovaným systémem pohybů loutek scénického divadla *wayang kulit*.

LA GAVOTE DE VESTRIS.

Épette kollen a, kl, notes a cinq mes
 R b ff dddd zzz b ff dzz zzz b ff

Sures cône il appert,
 d zzz b ff ddd zzz b

Mes a marier a, xxi, notes a, b, d,
 R b ff ddd ff zzz b ff dzz b ff ddd ff

zzz b ff d zzz b,

M a maffre h, xli, notes a, b, d,
 R b ff dddd zzz b ad zzz b ff dddd

Čtyři různé systémy notace tance: (vlevo nahoře) První strana příručky *L'Art et Instruction de Bien Dancer* (Umění a nauka jak dobře tančit), pravděpodobně první západní kniha o tanci, vytištěná v Paříži Michélem Toulouzem ke konci 15. století: pod hudebním pentagramem můžeme číst titul skladby, rytmus a některá písmena abecedy, určující kroky tance.

(vpravo nahoře) Vestrisova *Gavota* podle Theleurova systému (1831), jednoho z prvních, který využil abstraktních symbolů.

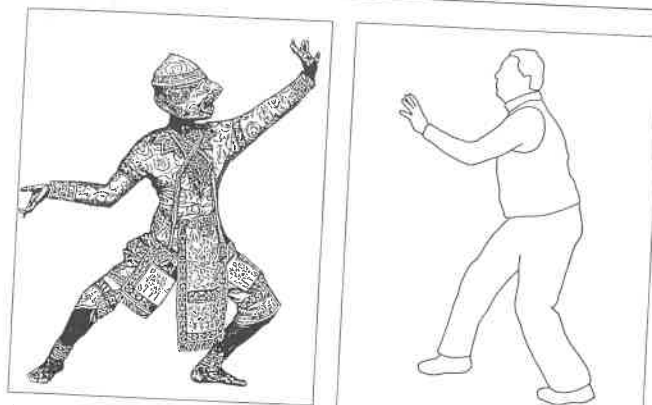
(vlevo dole) Choreografický záznam psaný rukou Nižinského na začátku hudební partitury Debussyho *Faunova odpoledne* (1912).

(vpravo dole) Systém choreografické notace (Labanotation): diagram gest s šátkem v *bupangu*. Jsou to pohyby v javanském *wayang wongu*, charakterizující silné, horkokrevné a pyšné muže (podle knihy: Soedarsono, *Wayang wong*, Yogyakarta 1984). Labanovu notaci, která převádí všechny taneční pohyby do abstraktních symbolů, aniž ovšem zohledňuje hudbu, je možné - jako v tomto případě - přepsat jakékoli kodifikované pohyby bez zřetele na tradici, ke které náleží.

"Náčrtování osnovy práce"

Acces lent.

Bojová umění a divadelnost v Asii



(vlevo) Thajský tanečník divadla *khon* v póze převzaté z bojového umění. (vpravo) Dario Fo předvádí svou tělesnou techniku, setkání ISTA, Volterra, 1981.

Nekaždodenní techniky těla se nevykytují pouze v jevištních dílech, ale i v takových situacích, které jsou do jisté míry divadelním blůzka a kde je rovněž použito ne-všední jednání. Jsou to například bojová umění, velmi rozšířená a praktikovaná v celé Asii. Ta využívají konkrétních fyziologických postupů a narušení automatismů každodenního života k vytvoření jiné kvality tělesné energie. Bojová umění jsou tedy založena na takových technikách jednání, které nerespektují spontánnost každodenního života. Právě tento jejich aspekt, techniky akulturace, inspiroval kodifikované divadelní formy.

Novy v mírném podřepu, paže ohnuté v lokti: tato základní pozice asijských bojových umění, je i pozicí rozhodnutého těla připraveného skočit, jednat. Tento postoj, jenž by mohl být přirovnán k *plié* klasického baletu, se objevuje mezi základními drženími těla jak u asijských, tak u západních tanečnic. Není to nic jiného než pozice zvlítné připraveného zaútočit nebo se bránit, zakódovaná formou ne-všední techniky. Když viděl japonský sochař Wakafudži (který přispěl do této knihy mnoha kresbami) mimickou pózu Daria Fo (obr. nahoře), poznamenal, že je velmi podobná začátku jednoho pohybu z karate se názvem *neko hašidatši*, „stát na kočičích nohou“. Italský herec je tu zachycen ve svém představení *Příběh tygra*.



Různé pozice z indonéského tance *baris*, který byl inspirován válečnými tanci, v kresbách mexického malíře Miguela Covarrubiase, jenž na Bali žil delší dobu ve třicátých letech dvacátého století.

Nedávna zkoumání vztahu mezi bojovými uměními a jednotlivci, kteří je provozují, ukázalo následující: zvládnutí tohoto umění opakovaním fyzických akcí vede žáky k jinému druhu sebeuvědomění, k jinému užívání vlastního těla. Jedním z cílů bojových umění je zvládnutí plného nasazení, pocit přítomnosti v daném okamžiku akce. Tento typ bytostné přítomnosti je nesmírně důležitý i pro herec/tanečnický, kteří chtějí být schopni navodit večer co večer onu kvalitu energie, jež je v očích diváků činí živoucími. Patrně je to tento společný cíl, bez ohledu na rozdíl ve výsledku, který vysvětluje velký vliv bojových umění na divadelnost asijských scénických forem: nejde o jednotný styl, ale o konkrétní a organické uspořádání těla, o poznání sil, které ovládají jeho jednání.

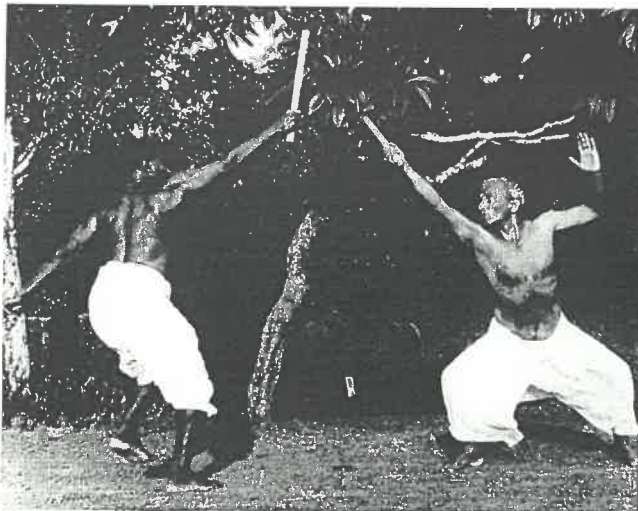
V důsledku historických souvislostí ztratila už dnes většinou bojová umění své válečné poslání a tento odkaz minulosti byl z velké části transformován: některá bojová umění byla přetvořena v tance a metody jejich tréninku věleny do přípravy tanečnic.

Tak například na Bali tanec *baris* (viz obr. na předchozí straně) je pojmenován podle svého původního významu „linie, šik, vojenské seskupení“. Tak byla nazývána dobrovolnická armáda, kterou místní princové potřebovali v dobách nepokojů. Balijský *baris* dal vzniknout sedmi různým tancům, jež postupně ztrácely svůj militantní ráz a staly se tanečním dramatem tančeným převážně muži. Podobně *pentjak-silar*, indonéské národní sebeobrané umění (v Malajsií známé jako *bersilat*), je inspirováno pohyby tygra a na jeho základě vznikl tanec *pentjak*.

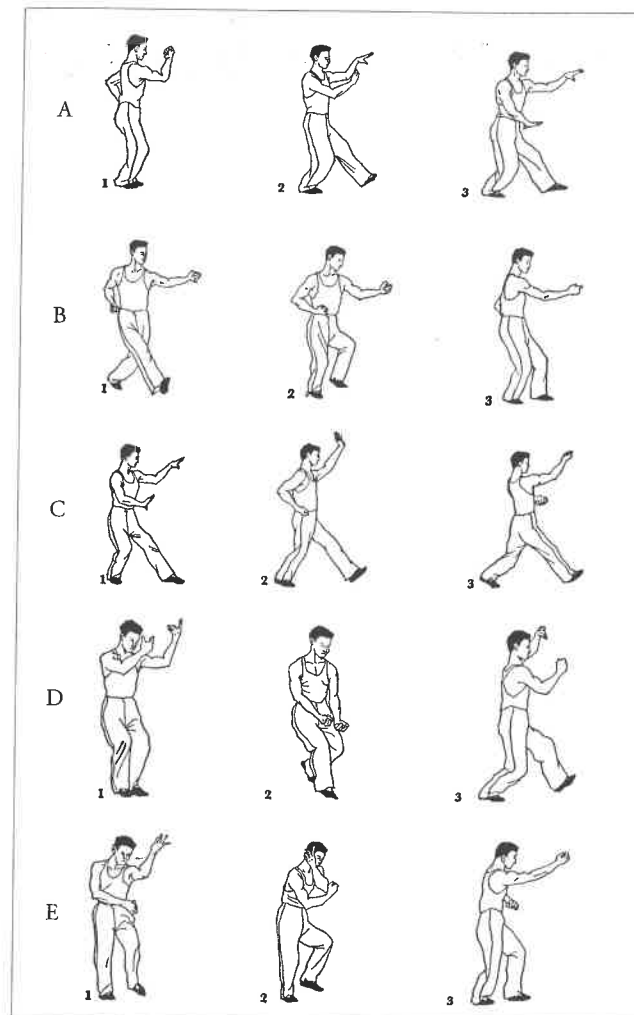
Co to provádí čínský doktor Chua Tchuo (viz obr. na protější straně)? Jeho různé pózy připomínají taneční fáze, ale ve skutečnosti je to série cvičení, založená na pohybech pěti zvířat: jelena, ptáka, tygra, opice, medvěda. Dnes jsou tyto pohyby základem řady cviků v mnoha školách čínských bojových umění. Je zajímavé, že podobné pózy ze světa zvířat najdeme také v pohybovém rejstříku tanečního divadla *kathakali* v jižní Indii.

Také *kathakali* bylo ovlivněno bojovým uměním této oblasti. Jmenuje se *kalaripajattu*, doslova „místo, kde se cvičí“, ze sanskrtského *khalorica*, pole pro vojenská cvičení. *Kathakali* přejala z *kalaripajattu* nejen tréninková cvičení a masáže, ale také terminologii, označující určité pózy: lev, slon, kůň, ryba. Jiná bojová umění, v severoindickém státě Manipur, jako *thengu*, *takhusarol* a *mukna* (ten poslední - druh sebeobrany, je dnes oblíbeným vesnickým sportem) ovlivnila tradiční tance této oblasti. Základ jejich stylu má určité podobnosti s mongolskými tanci a klasickými indickými tanci, jak jsou popsány ve staroindické učebnici dramatického umění *Nátjášástrě*.

A konečně, díváme-li se na čínské tradiční divadlo, na *pekingskou „operu“* nebo na japonské divadlo *kabuki*, uvědomíme si těsnou souvislost divadla a bojových umění v Asii: souboje, bojové výjevy, bitvy ozbrojených armád, to vše je začleněno do základního výcviku herců a zakomponováno do specifických částí představení, v nichž se odhaluje, a splývá původ a současnost vrcholně, dokonale vytříbené ne-všední, nekaždodenní techniky těla.



(nahore) *Kalaripajattu*, bojové umění rozšířené v Kérole (Indie): souboj tyčkami. Dovednost bojovníka vpravo mu dovoluje zaujmout velmi pevnou, stabilní pozici a být přesto plně připraven zasáhnout do boje. (dole) Kacuko Azuma a její žačka Kanho Azuma při setkání IŠTA v Holstebro, 1986. Předvádějí jeden druh tance z *kabuki*, v němž se používá tradičních japonských zbraní, meče (*katana*) a halapartny (*naginata*).



(nahore) Pět základních technik sing-i, zvláštního druhu čínské gymnastiky.

A. *Pchi-čhüan*, zdvížení a snížení paží;
 B. *Peheng-čhüan*, simultánní natažení a stažení paží;
 C. *Cchuan-čhüan*, tekoucí zaoblené proudy;
 D. *Pchao-čhüan*, kroky v mírném podřepu a náhle zdvížení paží;
 E. *Cheng-čhüan*, úderý mířené dopředu. Obvykle se praktikuje nejdříve levou rukou, později jen pravou, následně pak koordinace obou.
 (dole) Čínský lékař Chua Tchuo, který žil za dynastie Pozdní Chan (25-220 n. l.) předvádí sérii póz, založených na chování pěti zvířat: jelena, ptáka, tygra, opice a medvěda při boji. Dodnes jsou v Číně používány jako výchozí pozice v bojových uměních.



Bojová umění a divadelnost na Západě

Také v západní kultuře byla již od starověku doložena souvislost divadelnosti a různých umění s bojovými technikami. Od dávných dob hrála bojová umění úlohu zvláště ve vývoji tance.

Ve starověkém Řecku byli velitelé bitev nazýváni „hlavními tanečníky“. Sókrates tvrdil, že „muž, který tančí nejlépe, je nejlepší vojákem“. *Pyrrhický tanec*, jenž se dostal do Řecka z Kréty, byl podle Platóna sledem různých fází bitvy. V Řecku byl nejdříve uváděn jako sólový tanec ve Spartě a později se v Athénách stal tancem skupinovým: dvě řady tanečnicků čelily sobě navzájem. Jedno z nejproslulejších uvedení *pyrrhického tance* se konalo tehdy, když choreutové (tanečníci) bránili boha Dia - dítěte před útoky Chronose - Saturna.

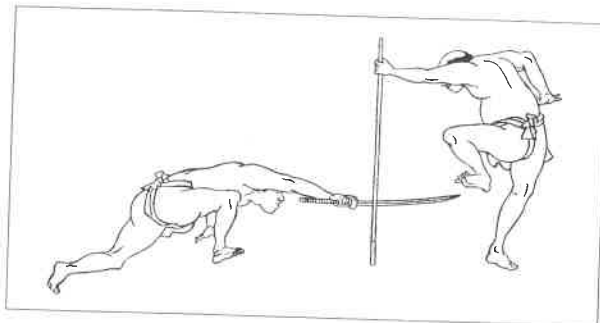
Během každoročních slavností k počtě boha války, Marse, procházela ve starověkém Římě ulicemi procesí ozbrojených kněží z kasty Sali. Na rozkaz velitele, *praesula*, začali tančit a vždy po třech krocích následovaly vlnité pohyby, při nichž dlouklí kopím do štítů.

Podle badatelů v oboru lidových tradic se odvozují některé zjevně mimetické tance středověké Evropy od vojenských. Někdy se takové tance staly podkladem divadelních představení. Na příklad v Itálii *la danza della spada* (mečový tanec), běžně provozovaný na severu i na jihu, je ve skutečnosti obrazem konfliktu mezi křesťany a Turky a často býval přetvářen do populárních představení, v nichž byly tanečnickům připsány také dialogy.

Italská *danza della spada*, poprvé uvedená v 16. století, vyšla z *moresca*, středověkého tance známého v celé Evropě (ve Španělsku jako *morisco*, ve Francii jako *mauresque*, v Anglii jako *morris dance*, v Německu *Mohrentanz*). Původně to bylo zobrazení střetnutí mezi křesťany a Maury (Saracény) chápané jako symbol konfliktu mezi Západem a Východem, mezi civilizací a barbary.

V 18. století se *moresca* vyvíjela směrem od svého válečného původu a stala se dvorským tancem, ačkoliv zcela neztratila svůj lidový charakter. Někdy byly její silně mimetické akce spojeny s dialogem mezi tanečnickými, takže se tanec proměňoval v dramatický útvar. Jindy byla tančena mezi tragédiemi a komediemi.

Danza della spada v Itálii, *bal du sabre* v jižní Francii a *moresca* v celé Evropě jsou důkazem toho, že na Západě stejně jako na Východě bylo pevné pouto mezi technikami útoku a obrany a mezi počátky nevěšdního jednání v umění herců/tanečnicků.

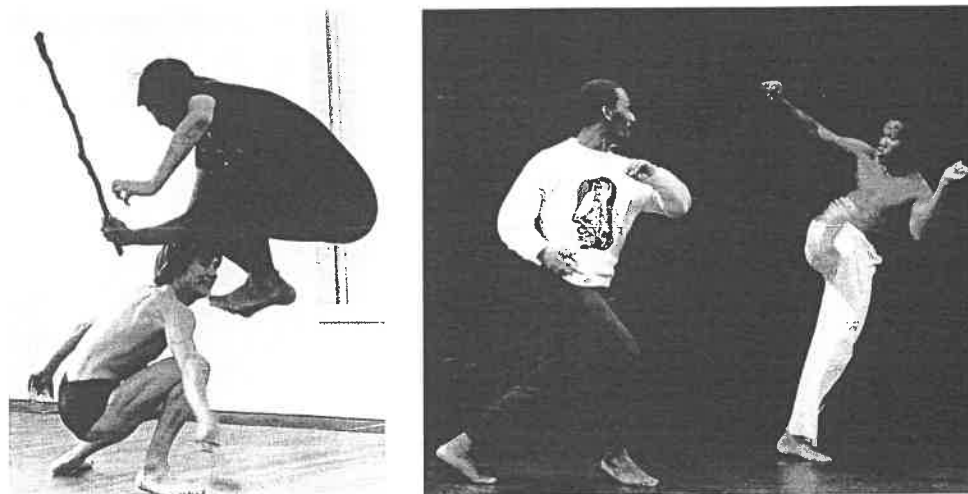
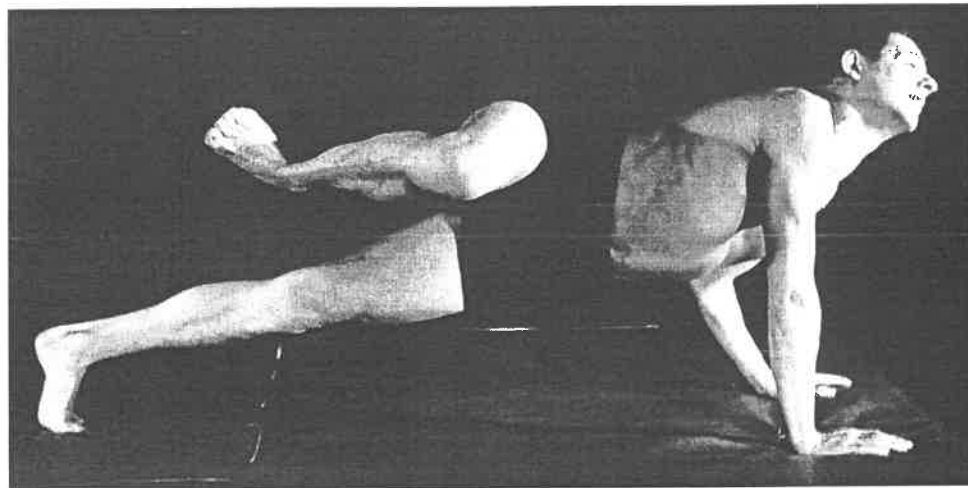
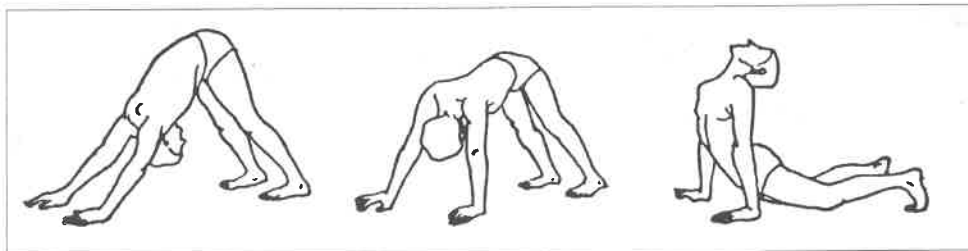


(nahore) Západní rytina z 19. století zachycuje trénink různých bojových umění na typickém japonském cvičišti, *dōdō* (dó je cesta, *dōdō* je místo, doslova: místo, kde se studuje cesta). (uprostřed a dole) Japonské grafické listy ukazují bojové cvičení dvou mužů a souboj dvou mužů v divadle *kabuki*, jenž tu dostává větší dramatickosti tím, že lehký papírový deštník je postaven proti meči. Nicméně, vzájemné napětí těl herců je stejné jako na předchozím vyobrazení.



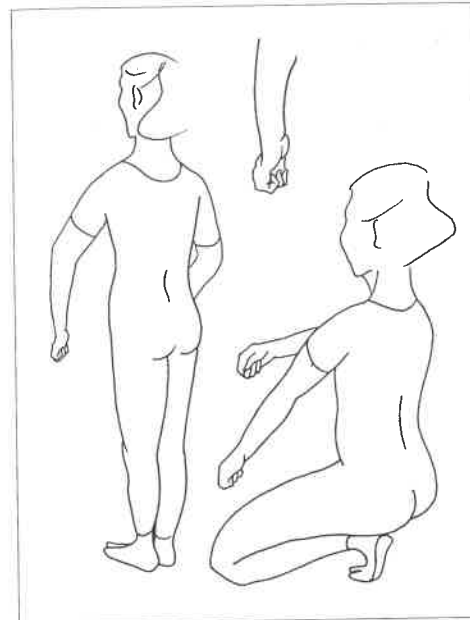
(nahore) Muž při tanci s mečem, jak je předváděn pouze o svátku sv. Rocha v Torrepaduli (u města Lecce v jižní Itálii). Je to velmi starý ztanečněný souboj, rozšířený v celé jižní Evropě. Obsahuje přesné kodifikovaná, neměnná gesta. Bojuje se obvykle se zbraněmi, často s noží. V tomto záběru je nůž nahrazen rukou s nataženou dlaní. (dole) Starověký řecký válečný tanec, *pyrrhický*, zachycený na poháru malířem, jehož jméno bylo Poseidon.





(nahofe) Cvičení *danda* (v sanskritu znamená *danda* hůl, ale i paže), zvané také „kočičí protahování“. V indických a pákistánských bojových uměních je jeho cílem rozvinout sílu v pažích a v horní části těla. (uprostřed) Na začátku šedesátých let vyvinulo polské Divadlo-laboratoř Jerzyho Grotowského (tehdy sídlilo v Opoli a jmenovalo se Divadlo 13 řad) řadu cvičení. Na této fotografii provádí herec Antoni Jahlkowski cvičení s názvem „kočka“. (dole vlevo) Soubor s hůlkou vede k tomu, že herec musí rychle reagovat výskoky. Je to tréninkové cvičení vyvinuté herci v Odin Teatret, inspirované akrobatickými cvičeními z *pekingké opery*. Cvik předvádějí herci Torgeir Wethal a Iben Nagel Rasmussenová v roce 1964, krátce po založení divadla. (dole vpravo) Augusto Omolú a Jairo da Purificação na setkání ISTA v Kodani, 1996. Předvádějí bojový tanec afrických otroků v Brazílii, nazvaný *capoeira*, který se stal uměleckou a sportovní formou.

Architektura těla



Kamae, základní držení těla ve všech japonských tradičních divadelních formách, *nó*, *kabuki*, a také v tanci *bujó*, znamená samo o sobě „postoj“, „držení těla“, tedy postoj par excellence, základní architektura těla. Japonský písemný znak tohoto slova se vyskytuje i v jiných souvislostech k označení „struktury“, „konstrukce“. Tohoto termínu se rovněž používá k označení správného základního držení těla v japonských bojových uměních.

V terminologii asijských divadelních kultur je mnoho slov, vztahujících se k jiným uměleckým formám: malířství, sochařství, architektuře. Jedním příkladem je sanskrtské slovo *sútradhára*. Tento termín je od nejstarších dob používán pro principála, hlavu herecké družiny. Divadelní ředitel je ve skutečnosti organizátorem a režisérem, který „drží provázky“ (předpisy) představení, stejně jako je drží vodič loutek, kterému se ostatně také říká *sútradhára*. *Sútra* (doslova provázek nebo vlákna šňůry) je také označení pro poučku k memorování, která sloužila jako průvodce vědními disciplinami. Ředitel herecké společnosti je rovněž tím, kdo ovládá *sútry*, texty, poučky dramatického umění.

E. G. Craig, jenž indické divadlo obdivoval a zkoumal tyto významy, vytvořil představu „architekta představení“, to znamená režiséra-tvůrce scénického dění.



Jedna ze základních pozic japonských herců, *kamae*, vysvětlovaná Kacuko Azumou, tanečnicí stylu *bujó* na setkání ISTA v Bonnu, 1980. Kresby detailů rukou a paží vystihují napětí v pažích a úsilí páteře udržet pozici.



Herceva předexpresivita (stav předcházející výrazu) může odpovídat určitému způsobu divákovy vidění, které - jako druh bezprostřední reakce - předchází všem výkladům spjatým s určitým kulturním okruhem. Tento stav bychom mohli definovat jako *předinterpretaci*. U herce předchází předexpresivita jeho přání nabýt výrazu. Podobně sledáme u diváka „fyzio-logickou“ reakci nezávislou na daném kulturním prostředí, citech nebo stavu mysli v okamžicích, kdy se dívá. Zatímco průzkum fyziologie diváka je ještě v počátcích, pokročily už studie o povaze vidění. I když tento výzkum ještě nevedl k závěrečným teoriím, přece jen umožnil předložení některých zajímavých hypotéz, které lze aplikovat na zvláštní druh vidění, charakteristický pro divadelního diváka. Nejdříve musíme vzít v úvahu otázku *vizuálního vnímání*, to jest vzájemného působení mezi biologickými a psychologickými jevy, vznikajícími mezi okem a mozkem. Studie vizuálního vnímání jsou dnes natolik pokročilé, že umožňují podstatné modifikace dřívějších teorií, které se zabývaly činností našeho vidění a všeobecnými procesy, ovládacími náš mozek. Toto bádání vedlo i k protikladným a neúplným hypotézám a zabývá se a zabývá se

sobem vidění nehybných forem, i když jsou nějak dynamicky oživeny. Divadelní divák, reagující na vnímání pohyblivých se forem, je fenoménem mnohem specifičtějším a složitějším.

Ty studie, jejichž výsledky lze aplikovat na divadelního diváka, se týkají návštěvníků sbírek figurativního umění a jsou obsaženy v knize Rudolfa Arnheima (profesora psychologie umění na Harvardské univerzitě) *Umění a vizuální vnímání*. Arnheim založil své hypotézy na psychologických principech pojmu *Gestalt* (tvar) a rozebírá umění - malířství, sochařství i architekturu - jako pohyb tvarů, aniž by vylučoval umění, v nichž je pohyb, jako tanec, divadlo, film. Analyzuje je na základě řady principů, jakými jsou rovnováha, forma, vývoj, prostor, dynamika. Tyto principy, či lépe „pravidla tvorby“, se historicky opakují v různých zeměpisných šířkách a vymezují tvorbu uměleckých děl, ale také určují způsob, jakým je umělecké dílo nazíráno.

Zjistili jsme překvapující podobnosti mezi Arnheimovým dílem a kritérii našeho pohledu na předexpresivitu. S vědomím podobnosti i odlišnosti různých fenomenologií umění zde citujeme Arnheimovy komentáře k té zvláštní reakci diváka, která předchází interpretaci: k tomu stavu vidění, které Arnheim definuje jako *induktivní vnímání* a které předchází *logickému závěru*.

„Vizuální zkušenost je dynamická (...) To, co člověk nebo zvíře vnímá, není jen uspořádání předmětů, barev, tvarů, pohybů a rozměrů. Je to pravděpodobně především souhra řízených napětí. Ta nejsou něčím, co pozorovatel přidá z osobních důvodů ke statickým obrazům. Tato napětí jsou vlastní každému vjemu v podobě rozměru, tvaru, umístění nebo barvy. Poněvadž mají velikost a směr, je možné je definovat jako psychologické 'síly'.

V oblasti divání je tedy víc věcí než jen ty, které zasáhnou stnici. Existuje řada příkladů 'navozených struktur'. Nedo-tažená kresba kruhu vypadá jako úplný kruh s přeryvem. Na obraze s centrální perspektivou může být bod nekonečna stanoven konvergentními liniemi, i když žádný bod proutnutí není vidět. Pravidelný takt je v melodii 'slyšen' intuicí, a tónu synkopického si všimneme jako odchylky (...) Taková navozená vnímání se liší od logických závěrů. Závěry jsou považovány za intelektuální proces, jenž k viděným faktům něco přidá a interpretuje je. Závěry vnímání jsou někdy podvrhy, které jsou založeny na dřívě získaných vědomostech. A co je ještě typičtější, jsou to doplňky, které se odvozuji samovolně od daných seskupení vzorců během vnímání.“

Rudolf Arnheim, *Art nad Visual Perception (Umění a vizuální vnímání)*



Herečka a zpěvačka Sonja Kehler předvádí Brechtovy texty a songy v Holstebro, setkání ISTA, 1986. Její bytostná přítomnost zde není dána tím, že představuje nějakou postavu, ale technikou inkulturace, která přetváří denní pózy a fyzické chování do „divadla, které tančí“.

◆ REKONSTRUKCE CHOVÁNÍ ◆

Opisujeme zde výňatek ze stejnojmenného eseje, v němž Richard Schechner srovnává rekonstrukce chování v různých částech světa: od tradičních divadelních forem přes rituály až po historické situace, jako například rekonstrukce starobylých vesnic. Zajímavé je uvědomit si, že to, čemu Schechner říká rekonstrukce chování (přičemž pod pojmem „rekonstrukce“ se rozumí jak obnova, rehabilitace, tak rekonstrukce), je závislé na sérii principů, jež nutně vycházejí z předexpresivity. Definitivní verze textu vyšla ve studii Mezi divadlem a antropologií (Between Theatre and Anthropology, University of Pennsylvania, 1984).

REKONSTRUKCE CHOVÁNÍ

Richard Schechner

Rekonstruované chování je živé chování, s nímž zacházíme stejným způsobem, jakým filmový režisér nakládá s útržkem filmu. Tyto útržky chování mohou být přearanžovány a rekonstruovány, mohou být nezávislé na kauzálních systémech (sociálních, psychologických, technologických), které je uvedly v život. Mají svou vlastní existenci. Původní „pravda“ nebo „zdroj“ chování mohou být zapomenuty, ignorovány nebo brány v potaz - a to i tehdy, jsou-li tato pravda či zdroj ve zřejmém úctě a předmětem pozorování. Jak útržek chování vznikl, jak byl objeven nebo vytvořen, nemusí být známo,



Jedna ze základních pozic indické taneční formy známé jako *bharatanátjam*.

může to být tajeno, vymyšleno, pokrouceno mýtem či ústní tradicí. Byly vytvořeny procesem, užívány v procesu zkoušek, aby vytvořily nový proces, představení - samy útržky chování však nejsou procesem, ale věcmi, položkami, „materiálem“. Rekonstruované chování může být dlouhé jako v některých dramatech a rituálech anebo krátké jako v některých gestech, tancích a *mantrách*.

Rekonstruované chování bývá užíváno ve všech druzích představení od šamanismu a exorcismu až k *tranzu*, od rituálu k estetizovanému tanci a divadlu, od iniciačních rituálů po sociální dramata, od psychoanalýzy k psychologickým a transakčním analýzám. Rekonstruované chování je vlastně nejcharakterističtější vlastností představení. Provozovatelé všech těchto umění, rituálů a léčitelských postupů chápou, že některé druhy chování - jako organizované sekvence slavností, jednání realizovaná podle scénářů, známé texty, polybové partitury - existují nezávisle na aktérech těchto druhů chování, že chování mohou být zaznamenána a tak uložena, mohou být přenášena, je možno jimi manipulovat a přetvářet je. Aktéři se jich chápou, obnovují je, zapamatovávají si je nebo si tyto útržky chování dokonce vymyšlejí a přizpůsobují jim své chování, ať už tím, že se do nich nechají vtáhnout (hrají roli, dostávají se do *tranzu*), anebo tak, že existují vedle nich (Brechtův *Verfremdungseffekt*)... Sama práce na rekonstrukci se děje na zkouškách anebo při přenosu chování mezi mistrem a žákem. Pochopení toho, k čemu dochází při výcviku, zkouškách a dlnách - průzkum konjunktivu, jenž je *médiem* těchto operací - představuje nejjistější způsob, jak uvést do souvislosti estetické a rituální představení.

Rekonstruované chování je „tam venku“, daleko ode „mne“. Je oddělené a nezávislé, a proto na něm můžeme „pracovat“, můžeme je měnit, přestože se „již stalo“. Rekonstruované chování do sebe může pojmut širokou škálu jednání. Může to být „já“ v jiném čase/psychickém stavu jako při psychoanalytickém odreagování, nebo může existovat v neběžné, nekaždodenní oblasti sociokulturní reality jako pašije nebo znázornění boje mezi čarodějnicí Rangdou a lvíčkem Barongem na Bali, nebo může být poznamenáno estetickou konvencí jako v dramatu či tanci, nebo může být zvláštním druhem chování „očekávaným“ od účastníka nějakého tradičního rituálu - např. statečnost malého chlapce kmene Gahuku v Papuánské Guineji při iniciaci, kdy nesmí urovnit slzu, přestože její zoubkované listy řezou do nosních dírek, nebo plachost americké nevěsty, „rdící se“ na své svatbě, ačkoli se svým ženichem žije již dva roky „na hromádce“.

Rekonstruované chování je symbolické a reflexivní: nikoli prázdné, ale plně mnohohlavně vyslaných významů. Tyto obtížné pojmy jsou vyjádřením jednoduchého principu: „já“ může jednat jako jiné já anebo uvnitř jiného já; sociální či nadindividuální „já“ je rolí anebo souborem rolí. Symbolické a reflexivní chování je upevněním, fixováním do divadla sociálního, náboženského, estetického, lékařského a výchovného