

3. Přečody a hranice

V této kapitole se budeme zabývat některými odchylkami od základního vzorce scénických událostí jak v rovině fenoménů, tak v rovině konceptů. Vedle přechodů k jiným způsobům jednání se tím ozřejmí také hranice scénických událostí, pro které se nabízí použít jiná označení než 'divadlo': tak mohou prostor a objekty při instalacích marginalizovat událost. Některé performance, rituály a tanec si vystačí i bez diváků. Metafora divadla nakonec nahrazuje přítomnost metaforikou.

3.1 Instalace, iluminace

V celé své historii existují formy divadla v komplexní dynamice procesu a 'díla', to znamená jako stálý přechod mezi tím, co se stává, a tím, co se stalo, k němuž se lze přiblížit jen historizací. To, co se stalo, se může také osamostatnit nebo fixovat, potlačit dění. Představitelé divadelní avantgardy se na začátku a uprostřed dvacátého století pohoršovali nad úzkým pojetím divadla orientovaným na drama, jaké panovalo v 18. a 19. století. Tomuto pojmu, z jejich pohledu negativně vymezenému, se buď vyhýbali, nebo alespoň nově pojmenovali svou vlastní variantu nebo metodu. Mejerchold označil svou hereckou metodu v roce 1922 za *biomechaniku*, Grotowski tu svou za *chudé divadlo* (4.4). Tak se Mejerchold odlišil od psychologizujícího hlavního proudu a Grotowski v šedesátých letech od dobového 'bohatého' divadla, které horlivě napodobovalo média.¹⁷⁴ Nespokojenost výtvarných umělců s dvojrozměrností obrazů nebo státností plastiky tváří v tvář filmu, televizi nebo novým médiím se projevovala ve zdůraznění procesu, náhody, pomíjivosti a hybnosti, v akcích. Když nechal Yves Klein kolem roku 1960 své příznivce a hosty házet lístky zlata do Seiny, vyhýbal se i on striktně pojmu divadlo, který by ho svazoval do struktur, jež je třeba překonat – ostatně v konvenčním divadle se tehdy zlato do Seiny opravdu neházelo.¹⁷⁵ V boření žánrových hranic byli umělci zajedno – od Marcela Duchampa po Vladimíra Majakovského, od Juliana Becka po Hermanna Nitsche. Jen jedna věc byla důležitá: být umělec. Ve zpětném pohledu lze ve většině uměleckých experimentů dvacátého století, které překračovaly žánry, vidět scénické události, o nichž se dá diskutovat v souvislosti s divadelními pojmy použitými v 2. ka-

174 Grotowski, J. *Für ein Armes Theater* [1969], Berlin 1994. [Srov. Jerzy Grotowski a Teatr laboratorium (texty)]. Uspořádala, přeložila a studii napsala J. Pilátová, Praha 1990, 3 sešity.]

175 Jappe, E. *Performance, Ritual, Prozess. Handbuch der Aktionskunst in Europa*, München 1993: 16.

pitole. Ale instalace, jednotlivé akce performančního umění, *performance art*, *performance* nebo *cultural performance* nabízejí stejně jako tanec a rituál zvláštnosti, které neopravňují jen jejich vlastní označení, ale jsou také schopné zvnějšku přesněji vymezit kontury celé oblasti scénických událostí.

V jedné instalaci osadila umělkyně Pipilotti Rist místnosti barevnými zářivkami. Jiná instalace ji ukazuje ve videofilmu, kde sama cestou po velkém městě rozbíjí skla aut a s radostí demoluje kladivem i jiné části vozů.¹⁷⁶ Interakce zde mizí v pohyblivém obraze. Instalace jsou kreativně-hrové umělecké produkty, které mohou zprostředkovat obrazu nebo věcem pohyb, ukazují věci nebo lidi v nezvyklém spojení proto, aby se prolomil vzorec vnímání. Návštěvník se dostává – na výstavách nebo v exteriérech – do nezvyklých systémů vztahů, konfrontuje se s prostorem a věcmi jiným způsobem než v běžném životě, nebo naopak narazí na neobvyklém místě na masivní simulaci všedního dne. Joseph Beuys, který vyšel z hnutí Fluxus navazujícího na ruskou konstruktivistickou skupinu LEF, představil v roce 1977 v Kasselu na výstavě Documenta 6 instalaci *Honigpumpe am Arbeitsplatz*. Skládala se jednak z fyzicky viditelné skulptury – pumpy na med, strojově poháněného cirkulačního zařízení, které bylo zabudované do schodiště budovy muzea Fridericianum –, jednak z proklamace *Free International University*,¹⁷⁷ scénické události. V instalaci mohou být hranice scénických událostí zpravidla zřejmé z toho, že aktéři jsou nahrazeni věcmi. Ale věci mohou vedle toho vytvořit podnět pro přechod ke scénické události, nadále na úrovni instalace. Pokračování své *Gesprächplastik* z Documenta 5 realizoval Beuys v Documenta 6 v seminárním prostoru, přes který vedla nejdelší část hadice s medem. Zatímco v učebně se 'vymezovaly pojmy', dala se medová pumpa coby skutečná látková cirkulace interpretovat například jako lidský krevní oběh nebo oběh peněz atd.

„Beuys shromáždil k diskusi zástupce politické opozice a alternativních kruhů, bojovníky za svobodu a kritiky systému ze všech krizových oblastí země pod praporem 'rozšířeného pojetí umění' k tématu 'sociální skulptury'. Podle programu výstavy mohla každá pozvaná skupina nebo osoba publiku představit svou specifickou situaci a strategii i teorii jejího možného řešení.“¹⁷⁸

Tyto příspěvky chápal Beuys jako demonstraci své ideje institucionalizované, permanentně zasedající, veřejné mezinárodní konference o osudových otázkách lidstva. Sousedství akcí, objektů a instalací, provázených teoretickou reflexí, nazýval Beuys „paralelním procesem“, který „je základem sociální skulptury, která sama vychází z podstaty plastiky.“¹⁷⁹

Zatímco scénické události používají a vytvářejí prostorové konstelace, prostorové a světelné instalace jsou závislé na technologiích. V antice nebo

176 Pipilotti, R. *Remake of the Weekend*. Ausstellung im Hamburger Bahnhof, Berlin, 14. 3.–1. 6. 1998.

177 Vischer, T. *Joseph Beuys. Die Einheit des Werkes*. Köln 1991: 81–87.

178 Leupin, R. *Joseph Beuys und Christopher Schlingensief. Grenzgänger zwischen Kunst und Politik*, ITW Bern 2002: 19 (neuveřejněná licenciátská práce); zde popis celého příkladu.

179 Stüttgen, J. „Die documenta-Beiträge von Joseph Beuys als plastisch-logische Einheit“, in: Loers, V. / Witzmann, P. *Joseph Beuys. Documenta-Arbeit*. Katalog der Ausstellung im Museum Fridericianum in Kassel, Kassel 1993: 25, 127.

ve středověku se používaly jiné materiály než například v polovině 18. století. Vyvíjely se jako část pevné dekorace nebo se předváděly v rámci jarmarečního umění také jako 'mechanické' nebo 'optické divadlo'. Zvláště rozšířené byly prostorové a světelné instalace pod názvem 'iluminace'. Na začátku 18. století popsal podrobně zábavnou světelnou instalaci Julius Bernhard von Rohr ve své *Ceremoniel-Wissenschaft*:

„Iluminace jsou určitá, podle pravidel stavitelství a perspektivy vybudovaná rozmístění světel, lamp a pochodní, jimiž se za noci vyzdobí vedle obrazů a jiných výzdob celá budova nebo její části, nebo také náměstí, zahrady atd. Známe je už pár set let. [...] Někdy trvají iluminace několik dní a jejich nápaditost se proměňuje: první den se koná osvětlení velkými pochodněmi, druhý den pyramidovým způsobem olejovými lampami nebo jinak. [...] Při velkých slavnostech se k tomu rozezní zvony. [...] Iluminace jsou dílem jednoduché, dílem velmi umělecké a složité. Někdy se jen uvnitř domů, na dvorech a v alejích připraví na určená místa lampy, okna se obloží bílými voskovicemi a pokoje se vybaví drahými zrcadly, která odrážejí paprsky. Někdy se přidají i malé ohňostroje, které vystřelují ve stejnou dobu – částečně ohňostroj, částečně iluminace.“¹⁸⁰

Iluminace barokních slavností si podmanily v 18. století také jeviště. V hamburské Oper am Gänsemarkt uspořádal Thomas Lediard v letech 1724–1728 četné iluminace při příležitosti významných událostí šlechtických rodů, jako byly svatby, křty nebo návštěvy zahraničních vyslanců. Inscenovaly se především jako dekorace při prologu nebo epilogu operních představení, nebo uspokojovaly potřebu podívané během koncertů. Dosud bylo obvyklé osvětlit při iluminaci pár erbů nebo obrazů, Lediard ji ovšem povýšil na mimořádný výkon. „Vynálezem je představit transparentně celá divadla, s hloubkou skoro sto stop [24 m], nejen pomocí transparentní výzdoby, ale také s nejskvostnějšími základními scénami, dokonce se zemí a nebem, a taková divadla podobně jako jiná proměňovat“, popisoval svůj jedinečný výkon.

Jeho první iluminace z 8. června 1724 k uctění narozenin Jiřího I., britského krále, ukazovala krásnou zahradu při západu slunce. Na průsvitné obložce se vlevo vznášel „Phoebus ve svém voze“ a vpravo „britský génius na okřídleném bílém koni“.

„Vpředu po obou stranách divadla stálo 12 transparentních červených, zlatých a zelených sloupů korintského řádu s pozlacenými hlavicemi a kladím. Na něm bylo vidět různé znaky a tituly královského majestátu. 1. Britský lev s nápisem 'Je maintiendrai' (Ochráním, co mi patří). 2. Jednorozec s nápisem 'Dieu and mon droit' (Jen Bůh a mé právo budou mým heslem).“

Tímto způsobem popisuje Lediard všechny obrazy připevněné na sloupy, jmenuje a překládá nápisy.

„Uprostřed těchto dvanácti sloupů se představovalo dvanáct transparentních oválných štítů ve zlatých zdobených rámech, které byly vidět spolu s obrazy a nápisy v přirozených barvách (na počest tohoto velkého monarchy a kvetoucího vzestupu britského národa),

180 Rohr, J. B. von. *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft der großen Herren*, Teil 4, Kap. 10, Berlin 1773: 838n.

a to 1. Slunce ve zvířetníku: Nec erro, nec cesso (Můj neochvějný koloběhu, nepřestávej). 2. Skála uprostřed vln a vichru: Immotus concurrere vidi (I kdybyste hýbali se vším, zůstanu bez pohnutí) [...] Nad portálem z přední strany se objevil iluminovaný britský znak a nad ním stálo: Britannia, Francia und Hibernia, necht' vládne v nich mír a hojnost.“¹⁸¹

Pod tím ještě svítla „transparentní písmena“ nápisu oslavujícího krále. Za zvuku serenády se opatrnou světelnou režii stovek svíček a lamp uvolňovaly ze tmy další a další roviny hlubokého prostoru jeviště. Tím, že se za pomalovaným plátnem, za papírem impregnovaným olejem nebo bílým atlasem odstranila prkna, která stínila svíčky, zjevovaly se jakoby příčiněním duchů různé nápisy a obrazy. – Instalace přešla jen místy do scénické události, když se totiž oba herci coby Phoebus a Génius Británie za čtvrtou a osmou sufitou vznesli na svých létajících strojích. Recitací objasňovali latinské nápisy, které se zároveň magicky zjevovaly. Zahraniční diplomaté tak v zastoupení svých pánů předváděli moc tím, že přirozeně daná tma byla spektakulárně překonávána ve smyslu *fiat lux*. Simulovala se rovnost Bohu ve spojení s božskou hudbou a mizením světla. Symbolické zobrazování sebe i státu doplňovaly často dary obyvatelstvu. Tak byla například 12. května 1728, na popud korunovace Petra II. na ruského cara, zbudována naproti sídlu ruského vyslance v Hamburku kašna, transparentní a iluminovaná, ze které „v různých proudech do výšky osmi stop“ tryskalo červené a bílé víno jako „ze šlechtické hrudi“ a pak „bylo darováno lidu“.

Instalace a iluminace se zaměřují na vědomé vzpomínky stejně jako na podvědomí. Jedná se o vysoké umění svádění, ovládané i mistry zahalování, jakým je například Christo, který se svou ženou Jeanne-Claude vytvořil speciální světelné koncepty pro zahalení berlínského Reichstagu, realizované v roce 1996, ale navržené už v roce 1986.¹⁸²

Dovnitř pole scénických událostí patří instalace, které se objevují tam, kde se akcentace proměňuje v obraz, a jejichž scéničnost se ztrácí, když mizí interakce. Jejich přechodový charakter nahlédnutelný z více úhlů pohledu podtrhují vytvořené nebo přeměněné prostory a věci, které mohou v divácích budit dojem konstelace a struktury vztahů, i když moment pohybu zde ustupuje. Zvýšená pozornost stupňující se s vnímanými proměnami může dokonce způsobit, že diváci považují jiné diváky přechodně za aktéry.

3.2 Performance a performativita

Mnohoznačný pojem performance je od konce 20. století nahlížen z mnoha hledisek i ve svém tradičním významu jako provedení. Používá se za prvé

181 Lediard, T. *Etne Collection curieuseur Vorstellungen in Illuminationen und Feuer-Wercken so in den Jahren 1724–1728 inclusive bey Gelegenheit einiger Publiques Festins und Rejouissances in Hamburg und mehrentheils auf dem Schau-Platze dasebst, unter der Direction und von der Invention Thomas Lediards [...]*, Hamburg 1730: 18n.

182 Baal-Teshuva, J. (Hg.) *Christo, der Reichstag und urbane Projekte*, München 1993: obr. 4.

konkrétně pro performanční umění, za druhé jako alternativní pojem pro divadlo, za třetí jako pojem pro kulturologické a etnologické koncepty a teorie. Z něho odvozená performativita se v divadelní vědě a teorii kultury objevuje v souvislosti s faktory generujícími kulturu.

Performance/umění. Performance se jako pojem výtvarného umění začala uplatňovat teprve prostřednictvím performančního umění v padesátých letech. Odpovídající formy akcí a předvádění především výtvarných umělců (John Cage, Joseph Beuys, Yves Klein, Hermann Nitsch) spočívaly ve scénických událostech, přičemž performanční umění se od té doby pokládalo jednak za soběstačnou oblast výtvarného umění, jednak za etablovanou divadelní formu, což je činí předmětem interdisciplinárního zkoumání. Při konání akcí a events vystupuje subjektivita aktérů a jejich tělesná přítomnost do popředí více než v obvyklých produkcích městského divadla. Tanec, hudba, literární čtení, diskuse a hrané pasáže mohou plynule přecházet jedny v druhé a ve vytváření objektů nebo prostorů. Plánované jednání je přítomně stejně důležité jako náhodný incident. Vedle toho nemají tyto akce, související s vlastní tělesnou zkušeností performerů, minimalizované důsledky (Wiener Aktionisten), vedou k sebeohrožení (Marina Abramović) a dokonce k sebemrzačení (Stelarc). Mnoho rysů a aspektů performančního umění převzalo v devadesátých letech 20. století postdramatické divadlo, a Hans-Thies Lehmann proto zrazoval od jejich násilného oddělování. Nejprve zdůrazňuje příbuznost happeningu a performančního umění:

„Obojí charakterizuje ztráta významu textu s jeho vlastní literární koherencí. V obou případech se pracuje s tělesnými, afektivními a prostorovými vztahy aktérů a diváků a zkoumají se možnosti participace a interakce, oba akcentují přítomnost (dění v reálné rovině) oproti re-prezentaci (mimezi fiktivního), akt před výsledkem.“

V další větě už ale přechází k vlastnímu pojetí divadla: „Tak se divadlo definuje jako proces, a ne jako hotový výsledek; jako činnost, vytváření a jednání, a ne jako produkt; je to působící síla (energeia), a ne dílo (ergon).“¹⁸³ S ohledem na postdramatické divadlo se zde charakterizuje také neliterárně orientované divadlo v celkovém historickém vývoji.

Performance/divadlo. Překračování hranic performančního umění přispělo k tomu, že různé divadelní skupiny nazývaly potom svá vystoupení 'performance' a vznikaly také skupiny, které se programově performanci věnovaly. Přitom šlo především o odmítnutí principu městského divadla stejně jako průměrného měšťanského vkusu. Ke klíčovým aktivitám patří experimenty, provokace, nová témata a pohledy, neurvalé mísení žánrů a druhů i používání a prosazování elektronických médií, podobně jako se to zmiňuje u postdramatického divadla. Příkladem může být skupina *She She Pop*, která byla založena v roce 1993 v Giessenu při Institutu aplikované divadelní vědy. Skupinu tvoří sedm umělkyně, které spolupracují v různých konstelacích a vystupují nejčastěji v Berlíně a Hamburku. Provozují divadelní performance (zde se ukazuje pojmové dilema), skupinové

výstupy, videoprodukce a inscenace ve veřejném prostoru. Jejich projekt *Bad* je například show s fetišistickými a sadomasochistickými rekvizitami, prováděná pěti performerkami a jedním hudebníkem, kteří v průběhu večera přijímají různé role a postupně vstupují do interakce s publikem. Prostřednictvím inscenované sebepoznávací hry, která formálně a obsahově pracuje s elementy talk show, game show a s televizními pornoformáty, zkoumají mechanismy moci, hranice studu, zhnusení a strachu publika i performerek. Překračují se tabu a morální kategorie. Například v roli *chtivé améby* mizí hranice mezi soukromou rovinou a rovinou hry. Ta, co ji hraje, zde vystupuje z pěti hrajících jako jediná, aniž by se předtím osobně představila. Zatímco performerka se pomalu, za doprovodu hrozivě dramatické hudby vyhrabává z obrovské hromady šatů, na tabuli se objeví nápis „Zrození chtivé améby“. Hudebník komentuje tuto událost jako zrození praorganismu starého tisíc let, „jedné jediné měňavé buňky“, pojmenuje ji ale potom vlastním jménem Maomi Schlote. Ta má celé tělo obtaženo punčochami, pod nimiž se na několika místech nacházejí pytlíky s vodou. Přes hlavu má červenou kuklu, která odkrývá jen oči a ústa. S pomocí diváků chce ukojit svou sexuální touhu, která je hudebníkem charakterizována jako „nenasytná“. Hudebník v černém fetišistickém kostýmu a s punčochou přetaženou přes hlavu, který se do té doby věnoval výhradně klavíru a mixážnímu pultu, se potom Maomi ujímá a dělá prostředníka mezi ní a divákem vybraným pro následující interakci. Vždy mu přednese její přání a pak se zeptá: „Je to možné?“, takže divákovi zůstává možnost volby. Maomina přání jsou nejprve zcela neškodná, potom ale čím dál víc tabuizovaná. Nejprve si přeje navázat kontakt, potom podat ruku, potom se nechat namasírovat na tříslech, pak si nechat od diváka olizovat chodidla atd. Přitom se stále sama sebe dotýká a hněte na sobě pytlíky s vodou. Při uvedení v Curychu šel zvolený divák tak daleko, že jí bez otálení namasíroval i pohlaví. Odmítl teprve při otázce, „jestli mu Maomi smí vytéct do obličeje“, potom ovšem svolil, že se mu smí, „až vyvrcholí, dívat do očí“. Maomi byla při tom od něj vzdálená asi dva metry, hnětla některé pytlíky s vodou, až praskaly a voda stříkala na zem. Později tuto hru na orgasmus opakovala bez interakce s divákem.¹⁸⁴

Takovým překračováním hranic se zviditelňují a zpochybňují konvence. Hra znemožňuje publiku rozlišit pravé od falešného, originál od napodobení. Vše zdánlivě autentické se ukáže jako hrané a ve skutečnosti probíhá pouze hra. Zde se performanční praxe ptá po „možnostech člověka na pokraji jeho civilizační spoutanosti“.¹⁸⁵ Vzhledem k překračování hranic je na místě zařazení mimo (umělecké) divadlo.

Performance/koncept. Stranou od relativně přehledných domén performančního umění a performancí v oblasti divadla se mezitím pojem performance, který činí provádění středem zájmu, ujal jako univerzální pojem k docelení úzkého pojetí divadla. A to pro scénické stejně jako nescénické

183 Lehmann, H.-T. *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a. M. 1999: 179.

184 Představení ze 4. června 2003 v Curychu zkoumala pro ITW Bern Marlene Halter.

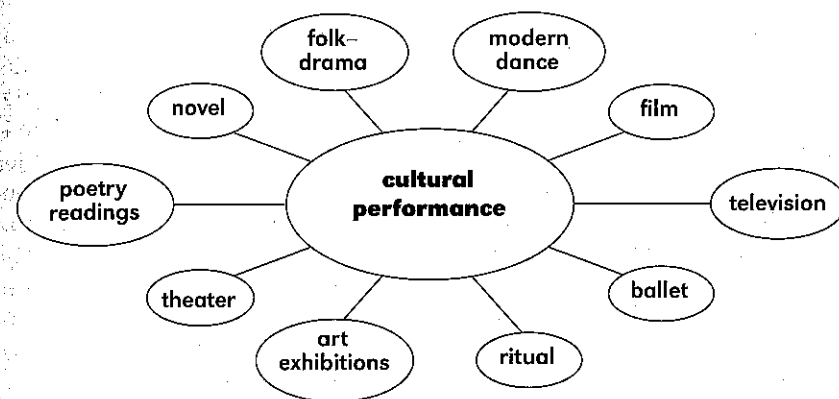
185 Lehmann, H.-T. 1999: 249.

události, coby interpretační rastr pro „almost any sort of human activity, collective or individual.“ Marvin Carlson vidí možnost, že „all human activity could potentially be considered as ‘performance’.“¹⁸⁶ Tak se z performance stává nové paradigma, a to ani ne tak pro nové jevy, jako spíše pro nové nahlédnutí známých fenoménů, které se dříve označovaly diferencovanějším způsobem. Připisuje se jim nadřazený pojem performance, ze kterého vychází následující deduktivní zkoumání. To nekončí u pojmu jako body art, akce, event nebo happening, které jsou už v konkrétním významu zahrnuté v performančním umění, ale rozprostírá se do všech oblastí života. V USA je počátek diskuse spojený s *performance theory* a článkem Richarda Schechnera *Approaches to theory and criticism* z roku 1966.¹⁸⁷ Schechner, který se dlouhodobě věnoval otázkám performance, potom v 70. a 80. letech své představy o pojmech „divadelnost, divadlo, performance, divadelní a performativní“ několikrát změnil.¹⁸⁸

Marvin Carlson, který na Schechnera navázal, vidí performanci spíše ve smyslu „human operations“ než „a metaphor or analytical tool“.¹⁸⁹ Do tohoto rámce zahrnuje i metaforické používání pojmu. Vytváří koncept, který sahá až do roviny chování. Podle něj stačí vyhlásit v jakémkoliv shluku lidí, například na zastávce: „Tohle je performance!“ – a je to performance. Kdybychom chtěli tvrdit: „Tohle je divadlo!“, pravděpodobně bychom se setkali jen se smíchem a potřásáním hlavou. Ačkoliv se už při samotném ohlášení jedná o scénickou událost, nepojmenovala by ji většina přítomných jako divadlo. Signál ‘performance’ je oproti tomu difuzní a říká: něco se děje. Proto pojem performance překonává díky své šíři a komplexnosti všechny svým způsobem omezené definice divadla. Jeho bezbřehost vytváří přechody.

Většinou se performanční koncepty ve smyslu předvedení, konání, provádění, vystavování a vytváření nějaké události aplikují na scénické události, které mají kulturní význam nebo vztah ke kultuře. Tyto *cultural performances* (Milton Singer) se v USA zkoumají převážně v rámci speciálních *performance studies* nezávisle na divadelní vědě, protože ta upřednostňuje užší pojetí divadla. Takové studium, podobně jako studium rituálů, slavností, koncertů a vystoupení politiků či fotbalu patří v Německu v řadě teatrologických institutů vzhledem k pojetí divadla, ze kterého vycházejí, k obvyklým výzkumným úkolům. Koncept Victora Turnera zahrnuje „social performances (including social dramas) and ‘cultural’ performances (including aesthetic or stage dramas)“. Mezi příklady pro „genres of cultural performance“ překračují *the novel, art exhibitions, film and television* obvyklý pojmový rámec divadla, takže i zde se jedná o přechody.

Performativita/divadelní věda. Ve zřetelném odklonu od pojetí divadla, které staví do svého středu drama, rozvíjel kolem roku 1900 Max Herrmann, zakladatel divadelní vědy coby univerzitní disciplíny, své vnímání divadla,



Žánry kulturní performance podle Victora Turnera.¹⁹⁰

ve kterém doporučoval zkoumat „dějiny divadelních her“ v rámci „divadelněhistorické vědy“.¹⁹¹ Jeho pojetí, které do centra posouvá představení [Aufführung] (ještě ne vznik scénických událostí v životě), rozvíjelo od té doby mnoho vědců.¹⁹² Erika Fischer-Lichte podnikla roku 2001 reinterpetaci, v jejímž rámci odvodila pojem *performativita* z Herrmannovy koncepce. Svá kritéria vymezila materiálností, mediálností a estetičností divadla. Materiálnost zahrnuje vše tranzitorní, prostorové, tělesné a zvukové; mediálnost odkazuje na sociální hru a sociální základ divadla, ve kterém je publikum spoluhráčem a „tvůrcem divadelního umění“ (Herrmann). Estetičnost se vztahuje ke konceptu divadla jako slavnosti, události, nikoli ‘díla’. Představení je konstituováno jednáním, dynamickými procesy, jednajícímí těly v prostoru, které zakládají „tělesně-mentální zkušenost“.¹⁹³ Ve výsledku se jeví „divadlo jako provedení“, jako *performativní* fenomén. V performancích se potom tato Herrmannova kritéria podle Fischerové-Lichteové ještě zостří, zintenzivní a zradikalizují. Teprve od sedmdesátých let se v německé divadelní vědě objevuje performance jako ‘divadelní žánr’. Nově se zavádí pojem performativita, „aby se pojmenovaly ony kvality, příznaky a specifiky, které určuje Herrmann při definici představení a které jsou konstitutivní pro žánr performančního umění.“¹⁹⁴ Tak se pod pojmem performativita slučuje divadlo s performančním uměním. Přihlíží se i ke kvalitativní stránce, inscenace se „mohou stupněm performativity zásadně odlišovat“.

190 Turner, V. *The Anthropology of Performance*, New York 1988: 81, 124.

191 Herrmann, M. *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und Renaissance*, Teil 1 [1914], Dresden 1955: 13n.

192 Srov. Münz, R. (Hg.) „Forschungen und Dokumente zu Max Herrmann“, in: *Wiss. Zeitschrift der Humboldt-Universität, Berlin* 1974, Nr. 3/4: 331–358. – Corssen, S. *Max Herrmann und die Anfänge der Theaterwissenschaft*, Tübingen 1998.

193 Fischer-Lichte, E. / Roselt, J. „Attraktion des Augenblicks. Aufführung, Performance, performativ und Performativität als theaterwissenschaftliche Begriffe“, *Paragrana*, Bd. 10, Heft 1, Berlin 2001: 237–253, 240.

194 Fischer-Lichte 2001: 248.

186 Carlson, M. *Performance. A critical introduction*, London 1999: 190, 4.

187 „Approaches“ [1966], in: Schechner, R. *Performance Theory*, New York 1988: 1–34.

188 Fiebach, J. „Performance“, in: Barck, K. (Hg.) *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 4. Weimar 2002: 754–755.

189 Carlson 1999: 195.

Zde se nachází styčná plocha s konceptem scénických událostí, který tuto problematiku řeší pomocí akcentace a minimalizace důsledků na základě odvození ze života stejně jako historizace prosazovaná Herrmannem. Podle Herrmanna by se divadlo mělo zabývat také „zápasem“ a veřejnými událostmi. Problematiku reprezentace naproti tomu Herrmann upozaduje, což Fischerovou-Lichteovou podnítilo k tomu, aby doplnila již popsanou performativnost o stejně dobře prozkoumanou sémiotičnost. Performativnost a sémiotičnost vytvářejí komplexní interakci, jsou to dva aspekty jednoho procesu. – Ať už se jedná o odvozování z životního procesu, nebo z definice divadla, což souvisí nakonec s cílem poznání, je pro kompatibilitu rozhodující spíš to, že se používají dva komponenty a na jejich průsečíku se osvětluje jazykově ne zcela uchopitelný předmět divadelní vědy.

Performativita/teorie kultury. Při použití nově zavedeného pojmu *performativita se performative turn*, tj. obrat od konceptu orientovaného na text ke konceptu orientovanému na provedení, uplatňuje také v některých divadelněvědných projektech. Je tu například výzkumný projekt „Kulturen des Performativen“, v jehož rámci jde Erice Fischer-Lichte o zapojení četných humanitních a společenských vědních disciplín do společného úsilí o osvětlení kulturních souvislostí.¹⁹⁵ Takový obrat k provádění vyznačuje všechny vědy o kultuře. *Performative turn* „odsouvá do pozadí osvětlující metaforu ‘kultura jako text’ ve prospěch metaforu ‘kultura jako performance’“. Jde přitom o odstranění deficitů, které zanechaly ve vědách o kultuře textově orientované pohledy na kulturu, příznačné pro *linguistic turn* (Gustav Bergmann, Richard Rorty). I jiní vědci se pokoušeli od osmdesátých let 20. století zkoumat konvence a kódy jinými než lingvistickými metodami. V rámci teorie výtvarného umění se tyto přístupy označovaly za *pictorial turn* (W. J. T. Mitchell) nebo *iconic turn* (Gottfried Boehm).¹⁹⁶ *Turn* přitom vždy znamenal uspořádání dosavadního výzkumného materiálu pod nový vedoucí pojem. Přitom není vyloučeno, že se díky nové perspektivě možná narazilo i na nový materiál.

Koncept performativity se zajímá především o průběh jednání. Pokouší se nově zorganizovat široký vědecký diskurz a přesahuje svou heuristicko-kulturologickou povahou historicko-fenomenologické pojetí (přechod). Pokud zde tvoří výchozí bod pro konstituování definic scénické události, upřednostňuje se díky „kultuře jako performanci“ protichůdná metoda. „Pojem performance“ se klade na vyšší úroveň abstrakce a potom se postupně otevírá krok za krokem k dalším fenoménům a specifikuje pomocí dalších pojmů. To se děje v rámci estetiky, bez funkčního společenského rámce.

„Tři pojmy – performance, inscenace a rituál spolu souvisejí tímto způsobem: Zatímco pojem performance znamená každý typ představení, myslíme pojmem inscenace

195 Fischer-Lichte, E. *Theater als Modell für eine performative Kultur. Zum performative turn in der europäischen Kultur des 20. Jahrhunderts*, Saarbrücken 2000. – Fischer-Lichte, E. „Vom ‘Text’ zur ‘Performance’“. *Der performative turn in den Kulturwissenschaften*, *Kunstform*, Bd. 152, Okt.-Dez. 2000: 61–64.

196 Mitchell, W. J. T. *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago 1986. – Boehm, G. (Hg.) *Was ist ein Bild?* München 1994.

specifický způsob vytváření představení a pojem rituál označuje specifický druh představení.“¹⁹⁷

Performativita se vykládá následovně:

„Představení jsou vždycky performativní, pokud pojmem performativnost rozumíme jednání, sebereferenci jednání a jeho charakter, který konstituuje skutečnost. Představení jsou vždycky události, jsou jedinečná a neopakovatelná.“¹⁹⁸

Důležité podmínky, že jde o jednání, která mohou odkazovat nejen na něco jiného, ale i na sebe sama a vytvářejí skutečnost, odpovídají základním komponentům mnoha vyjmenovaných pojetí divadla. Také aspekt představení jako události je v divadelní vědě nesporný, takže základní předpoklady tohoto konceptu vykazují vysokou kompatibilitu.

Performanční umění aktivuje speciální a vymezené pojetí divadla, zatímco performance také ve smyslu cultural performance a performativity označuje přechod přes hranici scénické události a směřuje daleko do životního procesu nebo vědního diskurzu. Performanční umění představuje, slovy Norberta Eliase, „plavce v proudu“ jiných fenoménů, performanční koncepty „pohled z letadla“, který má pozorovateli obstarat přehled.¹⁹⁹ Protože se performance nemusí dít bezpodmínečně naživo, vyskytují se případy, ve kterých je zrušeno přímé setkání aktérů a diváků a tím scénická událost jako hranice. Diváci mohou být prostorově vyloučeni, mohou probíhat přenosy, takže můžeme v rámci podobného vyjadřování rozlišovat mezi live-performance a medializovanou performancí.²⁰⁰ Divadlo se koná nezávisle na jeho pojetí „live“, může používat mediální komponenty a samo být medializované (kapitola 7). I při mechanických, prostorových nebo světelných instalacích dosahuje pojem performance dál než pojem divadlo (přechod).

„Performance, ať už v užším smyslu performančního umění, nebo v širším jako kulturní událost, je komunikativní smyslově vnímatelné vystavení, akcentace, prezentace jednání nebo způsobů bytí coby konání v pohybu, ať je jeho centrem živé tělo, nebo na druhém pólu pohyb materiálů, znaků, linií a barev, tj. audiovizuální medializovaný pohyb sám o sobě (Craigova ‘action’ a ‘movement’).“²⁰¹

Rozšíření oproti scénické události probíhá tedy vynecháním přímé interakce nebo samotných aktérů, čímž se vytváří souvislost s instalací.

197 Fischer-Lichte, E. „Performance, Inszenierung, Ritual. Zur Klärung kulturwissenschaftlicher Schlüsselbegriffe“, in: Martschukat, J. / Patzold, S. (Hg.) *Geschichtswissenschaft und ‘performative turn’. Ritual, Inszenierung und Performanz vom Mittelalter bis zur Neuzeit*, Köln 2003: 33–54, 36.

198 Fischer-Lichte, E. „Performativität und Ereignis“, in: Fischer-Lichte, E. et al. *Performativität und Ereignis*. Tübingen 2003: 11–37, 15.

199 Elias, N. *Die Gesellschaft der Individuen*, Frankfurt a. M. 1994: 73n.

200 Fischer-Lichte, E. „Wahrnehmung und Medialität“, in: (táz) *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*, Tübingen 2001: 311–321.

201 Fiebach, J. „Performance“, in: Barck, K. (Hg.) *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 4, Weimar 2002: 754.

3.3 Tanec, rituál

Scénické události obsahují interakci, proto jako divadlo neoznačujeme to, co nějaká osoba dělá jen sama pro sebe. To platí i pro herce, který si doma zkouší svou roli, i když používá zrcadlo. Tanec i rituál zde vytváří přechod, přesahuje koncepty divadla. Tanec jedné samotné osoby zůstává tancem, osamělá ranní modlitba rituálním jednáním. Akcentace zmizela, zůstává jednání s minimalizovanými důsledky, bez produktu. Strana diváků se zredukuje na sebezpozorování, na vnitřní pohled, nebo zcela odpadne. – I když máme co dělat s účastí přítomných osob, klesá nutkání zúčastněných použít pojmenování divadlo. To, zda ho použijeme, určují diváci. Když na venkovské svatbě všichni přítomní tančí, zůstává se u pojmu 'tanec'. Stejně tak se stále díváme na pouť tisíců poutníků do Mekky se všemi zastávkami a dílčími akcemi jako na rituál. Tím se překonává hranice daná pro scénické události, vzniká přechod. Znovu mizí akcentace, jednání probíhají s více či méně minimalizovanými důsledky. Pokud se divadelní věda zabývá tancem nebo rituálem, hovoříme spíše o *divadelním tanci* nebo *rituálním divadle*, a soustředíme se tak na formy, ve kterých je ještě znatelná akcentace, třeba nepatrná.

Divadelní tanec a taneční divadlo. Claudia Jeschke, která se zabývá kineticky orientovaným výzkumem tance v divadle, používá oba pojmy. Zkoumala ve svých *Tanzschriften* (Taneční písma) nejprve různé systémy popisu, potom ale vyvinula svůj vlastní (Inventarizace pohybu, IVB). Hovoří o jevištním tanci jako o tanečním divadle a speciálně se zabývá jeho fázemi ve dvacátém století. Ve stoletích předchozích rozděluje tanec na divadelní, společenský a lidový, nesměřuje ale k náčrtu dějin tance, nýbrž k metodě zkoumání pohybujících se těl, k teoretické schopnosti prozkoumat pohyb.²⁰² V *Tanz als Bewegungstext* (Tanec jako pohybový text) popisuje motorický výraz jako 'umělou' jednotku artikulace, jako akci, jednání. Tím, že IVB chápe komplexnost pohybu jako samozřejmý předpoklad hýbání se, jako fyzikálně-fyziologickou i fenomenologickou konstrukci, ve které jsou společně zastoupena zásadní kritéria těla, způsobu pohybu, prostoru a času, umožňuje zkoumat základy tance i divadla. Inventář kritérií pozorování je flexibilní, ale v žádném případě není libovolný: Inventarizující pohled na fenomény pohybu odkrývá spíš specifický slovník, určený účelem poznání, který ukazuje také specifické techniky propojení. Pohyb se jeví jako koncepční, má „interpretační potenciál“. Akce se posuzuje – podobně jako akcentace v konceptu scénických událostí – jako inteligentní proces, „který zprostředkuje náhled do procesů vzniku pohybu stejně jako vnímání pohybu“. Proto je nutné, k doplnění dramaturgie jako procesu (kap. 5), rozsáhle zkoumat zejména *choreografii* jako „nonverbální srovnávací a kontrastní model“ a zásadní „deziderát kineticky orientovaného zkoumání tance, resp. divadla“.²⁰³

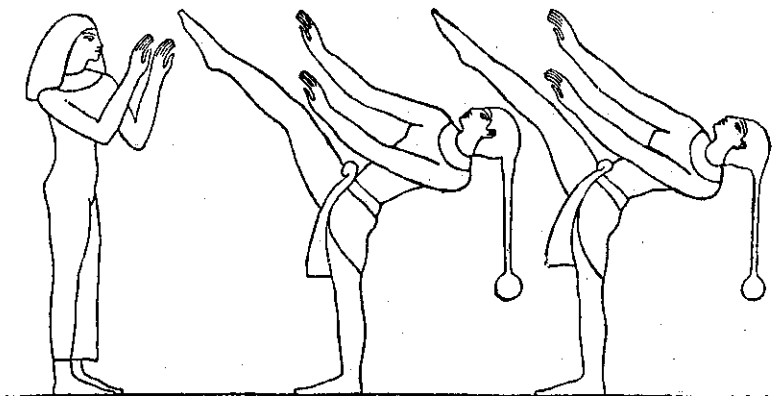
202 Jeschke, C. *Tanzschriften. Ihre Geschichte und Methode. Die illustrierte Darstellung eines Phänomens von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Bad Reichenhall 1983. – Jeschke, C. *Tanz als Bewegungstext. Analysen zum Verhältnis von Tanztheater und Gesellschaftstanz (1910–1965)*, Tübingen 1999.

203 Jeschke, C. *Körperbewegungen. Denkfiguren der Theaterwissenschaft. Perspektiven der Tanzforschung. Habilitationsthesen*, Leipzig 1998, rukopis.

Kineticky směřované zkoumání tanečního divadla nabízí jemně členěný instrumentář pro gestický, pohybově založený proces akcentace, a vytváří proto přechod.

Lidový tanec versus divadelní tanec. Opustíme-li pohled taneční vědy na fenomény ve prospěch fenoménů samotných, vyvstává obecně otázka na období před renesancí, to znamená před rozdělením na divadelní tanec, společenský tanec a lidový tanec. Platí potom obecně pojem 'lidový tanec', nebo dává i v této souvislosti smysl pojem divadelní tanec? Vzhledem k tomu, že divadelní události jsou události scénické, existuje ve speciálním pojetí divadla ne-divadelní tanec, pokud nejsou žádní diváci; když totiž všichni – i kdyby to byla jen jedna osoba – tančí. Divadelní tanec naproti tomu vyžaduje diváky. Sice nelze stanovit historický počátek tance přesněji než původ hudby, výtvarného umění a divadla, přesto považujeme za pravděpodobnou dobu vzniku umění dobu vzniku dnešního člověka před asi 40 000 lety. V tomto časovém období můžeme mluvit o kmenových společenstvích, méně už o lidu, čímž se pojem 'lidový tanec' stává metaforou. V analogii k terakotovým figurkám nebo jeskynním malbám můžeme usuzovat, že ten, kdo modeloval a maloval jako např. v jeskyních v Chauvetu, uměl s největší pravděpodobností také tančit, produkovat hudbu a mimicky předvádět (kapitola 6). Jiná možnost aproximace je etnologická, ve vztahu k velmi starým tancům, které se provozují dodnes. V tanečním divadle na Bali je to „Barong“ (baron, barong = velký, obrovitý), mytické stvoření, které vládne lesu. Je to zoologicky neidentifikovatelné chlupaté zvíře, hrané dvěma lidmi, jimž jsou vidět jen nohy v proužkovaných kalhotách. První herec hraje s maskou, která – jakmile se přiblíží k černým mágům – hlasitě klope spodní čelisti, druhý herec hraje s ocasem. Zvíře může tančit, svíjet se, lehnout si na břicho – což vyžaduje perfektní souhru obou aktérů. V dramatu *Calonarang* bojuje Mpu Baradah, bílý mág, jako Barong proti čarodějnici Rangdě, která provádí speciální 'tanec rukou'. Zápolí v masce netvora s jiným netvorem. I přes středověkou textovou předlohu vidí někteří badatelé totemický původ tohoto tance, pocházejícího z předhinduistického období.²⁰⁴ I zde se ukazuje označení lidový tanec jako nevhodné, neboť nejdůležitější rozlišovací příznak pro předcházející tance je jejich funkce, zde apotropaická, zahánění zla. Pracovní tance přispívaly ke zvýšení efektivity. Tance mohly mít oslavný charakter, podporovaly odstup od náčelníka kmene. Mohly také při slavnosti vyjadřovat radost, například z deště, což bylo spojeno se silně napodobujícími gesty. Mohly pomáhat k procvičování koordinace jako válečné tance nebo tance se zbraní, nebo vytvářely v oblasti kultů spojení s jiným světem, například se světem předků. Všechny tyto fenomény, jejichž základem jsou scénické události, které se dají zkoumat divadelní i taneční vědou, nejsou v pravém smyslu slova lidové tance. Divadelní tanec se od počátku zakládá na diváckých a zúčastněných. Taneční magická zaklínání mají ovlivnit znovuzrození

204 Popis pochází od Katrin Kröll z Freiburgu, které autor také děkuje za to, že tanec na Bali mohl zhlédnout.



Egyptské tanečnice,
kol. 2500 př. Kr.,
náhrobní reliéf.
Na levé straně stojí
žena vytleskávající
rytmus. Tanečnice
mají cop zakončený
kouli poukazující
na kultickou funkci.²⁰⁵

přírody, nejsou bezúčelná. Mág nebo šaman řídí a tanečně a scénicky utváří komplexní hru. Pohyby, kroky a členění prostoru mají tradovanou reidentifikační hodnotu.

V evropském středověku zakazovala biskupství a koncily tance a taneční hry prováděné na hřbitově. V roce 1394 hrozil papežský zmocněnec exkomunikací každému, kdo by se opovážil na hřbitově Champfleury v Avignonu „tančit, prát se, házet železnými nebo dřevěnými tyčemi, hrát kuželky, kostky nebo jiné nepřístojné hry a provádět neslušná jednání na hrobech mrtvých“.²⁰⁶ Mohlo se vcházet jen normálními dveřmi, ve dne i v noci. Na hřbitovy totiž chodily také prostitutky hledat zákazníky, smilníci a cizoložníci si dávali schůzky mezi hroby. Místa věčného odpočinku se změnila v místa chaosu. Tance, především ty na hřbitovech, se postupně zakazovaly jako 'dábelské mámení', protože uprostřed, v dotycích a horku smyslného tanečního kruhu, se údajně zjevoval ďábel. V Norimberku se od poloviny 14. do poloviny 16. století demonstrovala v tanci s mečem dovednost při zacházení s zbraní a tanec souvisel s reprezentací cechu. Příklady pro funkce tance můžeme libovolně doplňovat. Ukazují, že tanec byl diferencovaný už před specifickým rozdělením v 16. a 17. století, jen jiným způsobem. Výraz lidový tanec v sobě tuto šíří nezahrnuje. Neutrální pojem jako divadelní tanec naproti tomu posouvá do centra interakci mezi tančícími i mezi tanečníky a diváky, tedy událost. Obě varianty interakce spolu určují funkci současného tance.

Rituály sahají od jednoduchých rituálních aktů (pokřizování, pozdrav) až ke komplexním strukturám jednání (císařská korunovace, zasedání sněmu). Konají se na náboženském nebo světském poli. Pro užší pojetí rituálu je zásadní vztah k mýtu (dromenon). Pro provedení jsou charakteristická pravidla, bez jejichž dodržování se zpochybňuje účinek, a také opakování, které

ho prohlubuje. Také dramaturgie, která člení průběh a stanovuje změny a stupňování, a inscenace, která vytváří formální jednotu. Rituály vyžadují normované chování a působí integračně. Rituál může provádět jednotlivec nebo skupina lidí. Může i nemusí při něm existovat rozdělení na jednatel a diváky. Většinou jsou základem rituálů scénické události.

Etnologický a religionisticko-historický výzkum rituálů zkoumal iniciační rity a obětní zvyky a rozšířil zvolna svůj rádius až k všednímu jednání, což ale uškodilo konturám pojmu rituál. „Elementární forma předvádění je tvořena pouhým rytmizováním jakékoliv formy pohybu,“ konstatoval Arnold Gehlen. Pro komplexní rituály, např. iniciační, je podle Arnolda van Gennepa zásadní transformace účastníků do nového stavu.²⁰⁷ Když se při iniciačních rituálech v primitivních společenstvích vyloučili mladíci ze společnosti odlučovacím ritem a naučili se za těžkých podmínek mimo vesnici (nenormální stav) dovednosti nutné pro lov a boj, byli potom jako muži znovu přijati agregacním ritem. Při nenormálním stavu, který se označuje také jako prahová fáze (u Victora Turnera *liminalita*), transformuje se jejich stav, čímž se odliší normální stav na začátku a na konci.²⁰⁸ Mladíci se nyní stali skutečnými dospělými válečníky. I když mohou odlučovací a agregacní rity probíhat jako scénické události, tvoří přesto výsledek komplexního rituálu ve smyslu této kapitoly přechod. Skutečně nový stav poukazuje za hranice scénické události, protože mu schází minimalizace důsledků.

Rituály se mohou používat také v obměněné nebo dokonce parodické formě za účelem vyznačení specifických časových období, potom ovšem nemají rituální, nýbrž spíše chaotický charakter. To platí například pro vojensky vedený zahajovací průvod na začátku masopustu v Basileji nebo pro hry na závěr masopustu, které se konaly večer na masopustní úterý a například v Norimberku končily zapálením 'pekla'. Symbolický objekt, který zastupoval masopustní dobu v její celistvosti (a mohl nabýt až monstrózní podoby), v Čechách například basa, jinde láhev pálenky nebo personifikovaná figurína, se na konci průvodu nebo hry vypila nebo spálila. Objekt mohl zemřít buď přirozenou smrtí po náhlé těžké nemoci, nebo byl obviněn na základě veřejného soudního procesu, odsouzen a popraven.²⁰⁹ V parodických rituálech vystupuje přirozeně silněji moment hrovosti a porušení pravidel je méně závažné než třeba při křtu. Tam se mění stav dítěte, když dostane jméno, kterým bude potom oslovováno. Pokud tedy stojí při scénických událostech v popředí zájmu proces samotný, potřebujeme u rituálů i diferencované zvážení skutečného účinku. Neboť rituál je proces s činem; a rituální divadlo chce vést publikum k činu.

205 In: Weege, F. *Der Tanz in der Antike*, Halle 1926: 23.

206 Chiffolleau, J. *La comptabilité de l'au-delà. Les hommes, la mort et la religion dans la région d'Avignon à la fin du Moyen Age* (vers 1320-vers 1480), Rom 1980: 159.

207 Gehlen, A. *Urmensch und Spätkultur*, Frankfurt am Mein 1964: 145. - Gennep, A. van. *Přechodové rituály* [1909], Praha 1997.

208 Turner, V. „Liminalität und Communitas“, in: Belliger, A. / Krieger, D. *Ritualtheorien*, Wiesbaden 2003: 251-262 (česky viz Turner, V. *Průběh rituálu* [1969], Praha 2004). - Thomson, G. *Aischylos a Athény. O původu umění ve starověkém Řecku* [1941], Brno 1952: 109n.

209 Humburg, N. *Städtisches Fastnachtsbrauchtum im West- und Ostfalen*, Münster 1976: 106n.

3.4 Divadelní metafora

Nejširší myslitelné pojetí divadla je to, že život a divadlo a život a hraní jsou totožné. Nemůžeme tím vysvětlit, co je divadlo, ale nesmíme podceňovat vlastní význam takové definice, neboť podle ní může divadlo sloužit jako model, objasňovat určité události v životě a stávat se pojetím světa.²¹⁰ Divadelní metafora přesahuje historicko-fenomenologický koncept, protože opouští půdu fenoménů, které eventuálně můžeme nazvat divadlo, a používá je jen k přirovnání. Metaforičnost tak nahrazuje přítomnost, což jí ovšem v žádném případě nečiní zbytečnou:

„A nahore na nebi, na prvním balkoně, sedí milí andělé, a shlíží na nás komedianty tady dole, a milý Bůh vážně sedí ve své velké lóži, a možná se nudí, nebo si říká, že tohle divadlo už nemůže dlouho vydržet, protože jeden dostává příliš velkou gáži a druhý zase málo a všichni hrají příliš špatně.“²¹¹

Heinrich Heine popsal v roce 1826 lidský život jako divadlo pro Boha, které ho jednou může omrzet. Jako pointu používá afinitu mezi životem a jevištěm, kterou od antiky, s výrazným posílením v baroku, známe jako *divadelní metaforu* nebo jako znění nápisu na divadle *Globe* z roku 1599: „Totus mundus agit histrionem“. Řídí se jí i obyvatelé města ve filmu *The Truman show*, aby perspektiva Trumana Burbanka zůstala nedotčena.²¹² Používání divadelní metaforu znamená záměrně opomíjet akcentaci a minimalizaci důsledků u pozorovaných událostí a podtrhovat na nich namísto odlišujících příznaků jejich podobnosti, a tedy přechody. V oblasti vědy stejně jako v umění k tomu slouží procesy simulace, které jsou v obecném povědomí stejně jako v teoretických spisech o divadle často spojené s pojmy klam, přetvářka, podvod a lež.

Simulace, lat. *simulatio, simulare*, napodobování, předvádění, proměňování, přetvářování, znamená v psychologii jednak vědomé předstírání určitých symptomů nemoci a neschopnosti výkonu, jednak laboratorní napodobení hlavních komponentů příslušných podmínek a požadavků prostředí za účelem jejich experimentálního zkoumání. Cílem simulace je napodobit psychickou strukturu činností, nikoliv však realizaci vysokého fyzikálního stupně podobnosti mezi reálnými a simulovanými situacemi. Aspekty pravdy a reality se přitom jeví jako nepostradatelné.²¹³ Toto dvojí chápání simulace – předstírání a experiment – se překrývá při stále rozšiřujícím využívání počítačové simulace.

Pro teorii divadla může pojem simulace sloužit k objasnění, zda lze v akcentovaném jednání oddělovat simulované a reálné dění, zda klam a předstírání mohou být kritéria pro hodnocení takových událostí. Co se děje, když například simulant, který předstírá, že je nemocný, akcentuje průběh

210 Schramm, H. *Karneval des Denkens. Theatralität im Spiegel philosophischer Texte des 16. und 17. Jahrhunderts*, Berlin 1996: 49–54.

211 Heine, H. *Säkularausgabe*, Bd. 5, Berlin 1970: 115.

212 Jim Carrey jako Truman Burbank in *The Truman Show*, režie Peter Weir, USA 1998.

213 Dorsch, F. / Häcker, H. / Stapf, K.-H. *Psychologisches Wörterbuch*, Bern 1987: 618. – Corsini, R. *Encyclopedia of Psychology*, Bd. 3, New York 1984: 320.

jednání a demonstrativně se předvádí kvůli osobnímu prospěchu? Lze to odlišit od 'pocitivé' akcentace?

Jako příklady se nabízejí události z každodenního života, které obsahují akcentaci tělesných pohybů, například varianty středověkého tanečního šílenství – *tance svatého Víta* nebo *Jana*, například ve Štrasburku v roce 1418, dětské jízdy, erfurtské skákačí procesí (*Erfurter Springprozession*), nebo jako tomu bylo při *Lužické taneční epidemii* z roku 1349 a *Velkém tanečním šílenství* v Porýní a v Nizozemí v roce 1374.²¹⁴ Ve skupině až tisíce tanečníků a tisíců diváků nebylo možné rozhodnout, koho skutečně postihla *chorea minor* – tanec svatého Víta –, kdo se nechal strhnout proudem masové hysterie a koho zlákal jen únik z všednosti, strava a ubytování. Jistě zde byl blíže neurčený podíl simulantů. Nebylo a není možné – a to je důležité – oddělit je od nemocných.²¹⁵

Totéž platí pro *tarentismus* nebo *tarantismus*. Název se odvozuje od města Tarent v Apulii, podle kterého byla také nazvána tarantela. Jev byl poprvé popsán v roce 1426. V roce 1696 napsal římský lékař Giorgio Baglivi:

„Lidský život je sám o sobě už dost nešťastný. Ještě nešťastnější se stává díky nemocem, nejnešťastnější ale kvůli jedům, jakým je třeba jed tarantule, který, pokud se dostane do těla, následkem svého nezvyklého účinku v porovnání s běžnými jedy buď ihned zabije, pokud není k dispozici hudba nebo léky, nebo, protože jejich použití není zcela neškodné, se usadí v tělesných tekutinách a po zbytek života začíná znovu působit, nejsilněji ve třech letních měsících [...] Tarantule kousne nejčastěji spící nebo nepozorné osoby. [...] Několik hodin po kousnutí přepadne pacienta mohutná úzkost, hluboká deprese a především těžké dýchací potíže. [...] Jakmile pacienti ležící na zemi jako sklácení mrtvic uslyší hudbu, začnou pomalu pohybovat všemi končetinami [...]“²¹⁶

Tance tarantely začínaly přibližně s východem slunce, mnozí nemocní tančili bez přestávky přibližně až do jedenácti dopoledne. K přestávkám došlo jen tehdy, když utichly nástroje. Protože jakmile to tanečníci začali vnímat, upadli znovu do dušnosti a přepadly je problémy se srdcem. Okolo poledne si tanečníci odpočinuli, šli si lehnout, aby se pořádně vypotili. Snědli polévku nebo lehké jídlo a kolem jedné nebo nejpozději druhé hodiny začali znovu naruživě tančit až do večera. Stávalo se, že nemocní tančili po dobu šesti dní, obvykle ale všechny obtíže zmizely po třech nebo čtyřech dnech. Největší část jedu se vypotila a po zbytek roku byl pacient bez obtíží. Muzikanti hráli konkrétní píseň, tarantelu, a diváci za to platili. Někdy pavouk kousl deset, dvacet nebo více lidí, nebo jich tolik kousnutí alespoň předstíralo a nechalo se potom léčit tancem. Strach z tarantule, malého teplomilného pavouka, který narůstal ve 12. a 13. století spolu s odlesňováním jižní Itálie, donutil sedláky nosit i při čtyřiceti stupních ve stínu *ocreolas*, typ kamaší, které ovšem způsobovaly zvýšení tělesné teploty. Tak začali hasit žízeň, nejčastěji vínem, což vedlo k propuknutí 'nemoci': člověk si uhnal úpal nebo zkolaboval z vedra, trpěl hyperpyrexíí, jejíž symptomy nebyly v té době známé.

214 Srov. Cosacchi, *Makabertanz*, Meisenheim am Glan 1965: 324–326.

215 Hecker, J. F. C. *Die grossen Volkskrankheiten des Mittelalters*, Berlin 1865: 124–162, 147.

216 Cit. podle: Katner, W. „Das Rätsel des Tarentismus“, in: *Nova Acta Leopoldina*, Bd. 18, Leipzig 1956: 15.

Jak už jsme předpokládali u tance svatého Víta, využívalo tarentismu mnoho simulantů a žebráků, kteří chtěli získat přístřeší a stravu. Také se vyprávělo o ženách, které se účastnily, protože už měly dost domácích okovů. Simulaci prováděly proto, aby předstíraly nemoc. V jižní Itálii šetřilo mnoho žen už dlouhou dobu před obdobím tarantely na mzdu pro muzikanty, mnohé to finančně zruinovalo. Ženy se také před tím vzdávaly 'radovánek Venuše', aby mohly pořádně divoce a dlouho tancovat. Z tohoto důvodu se nazývala pozdější lidová slavnost ze 16. století *carnevaletto delle donne*, malé slavnosti žen. Hudebníci během ní vydělali dokonce tolik jako za celý rok, noclehárny se plnily cizinci, žebráci si žili jako páni a mnoho žen zde našlo muže. V osvěcenském 18. století se už přišlo na to, že kousnutí tarantulí není nebezpečné. A tarantismus byl odmítnut jako podvod. *Carnevaletti delle donne* skončily, protože diváci už nepřicházeli. Až v polovině 20. století se prokázalo, že 'nemocní' měli ve skutečnosti úpal.

Pojem simulace ve významu klamu, předstírání, podvodu a lži neslouží z pohledu divadelní teorie k diferenciaci, ale k nivelizaci, srovnávání rozdílů a vytváření přechodů. Simulaci lze jen těžko odhalit bez předběžného nebo doplňujícího vědění. Pojem simulace ve smyslu laboratorního napodobení hlavních komponentů podmínek a požadavků prostředí za účelem jejich experimentálního zkoumání je přenosný také na divadlo. Neboť scénické události vycházejí z procesu života nebo jsou tak vytvářeny. Může vzniknout určitý typ laboratoře sociálních vztahů (kap. 4). Přenesení pojmu zde probíhá ale také metaforicky.

Svět je divadlo. „Pomysleme si, že každý z nás, živých tvorů, je boží loutka, sestrojena buď jako hračka bohů, nebo jakoby k nějakému vážnému účelu.“²¹⁷ Tímto vyjádřením, které srovnává hraní divadla se všedním životem, vytváří Platon divadelní metaforu, která mu otevírá možnost vyloučit reálné divadlo z jeho ideálního státu. „My sami jsme tvůrce tragédie co možná nekrásnější a nejlepší, celá naše ústava je složena jako nápodoba nejkrásnějšího a nejlepšího života, a to právě je podle našeho mínění vskutku nejpravdivější tragédie,“ říkají obyvatelé jeho ideálního státu. Námi uskutečněné státní zřízení „má být právě podle našich představ opravdovým dramatem“, které se neinscenuje pro člověka, ale pro bohy. Proto není třeba „umění tragédie“, vysvětlují občané:

„Nedomnívejte se tedy, že vám jen tak snadno někdy dovolíme, abyste u nás na tržišti vystavěli jeviště, uvedli na ně krásnohlasé herce, mluvící zvučněji než my, a že vás necháme řečnit k dětem, ženám a k celému davu, přičemž byste mluvili o týchž činnostech, ale ne totéž jako my, nýbrž namnoze většinou pravý opak.“²¹⁸

Na divadle vadí projednávání možností, které rozvracejí normativnost. Sv. Pavel vztahuje metaforu divadla na apoštoly, kteří jsou jako gladiátoři v cirku určení Bohem k smrti: „Skoro se mi zdá, že nás apoštoly Bůh určil na poslední místo, jako vydané na smrt; stali jsme se podívanou (spectacu-

lum) světu, andělům i lidem“ (1. Kor. 4. 9). Jako pohanské a tělesné odsoudil Tertullianus ve svém spise *De spectaculis* kolem roku 198 veškeré hry. Svádějí údajně k modlářství, vzbuzují nemravné vášně, a jsou tedy obecně odsouzeníhodné. Protože Tertullianus věděl, že zákaz sklídí plody jen tehdy, pokud má navrženou alternativu, poukázal na náhradu ze světa víry:

„Chceš své hry v cirku? Tady je más: pozoruj běh světa, počítej ubíhající roční období, vyhlížej cílovou metu konce světa, jako svého favorita podporuj jednotlivá církevní společenství [...] Máš-li zálibu v divadelní tvorbě, máme dostatek vlastní literatury, dostatek básní, dostatek sentencí, dokonce i dostatek zpěvů a písní: nejsou to přitom žádné báchorky, ale pravda, není to nic klamného a umělého, ale přímého a prostého. Chceš pěstiti zápasy a boje muže proti muži? Tady jsou – nikoli nevýznamné, ale mnohé: dívej se na nemravnost sraženou k zemi cudností, na nevěrnost poraženou vírou, na krutost rozdrčenou soucitem, na rozmařilost překonanou skromností. I my máme takové zápasy a jsme to my sami, kdo v nich získává vítězný věnec! Chceš ještě krev? Máš tu Kristovu!“

Pokud by se křesťanovi přesto zdály tyto nabídky málo podobné divadlu, nemusel klesat na mysl, neboť v krátké době mělo nastat tak totální divadlo, že se vůbec nevyplatilo zabývat se předtím pohansky tělesnými hrami:

„Jaká podívaná se navíc před námi co nevidět otevře – druhý příchod Pána, nyní již nezpochybnovaného, hrdého, triumfujícího! [...] Jak velkolepá to bude podívaná! Nad čím budu žasnout, co vzbudí můj posměch? Před kým se zaraduju, před kým budu jásat, když uvidím tolik významných panovníků, o kterých se tvrdilo, že byli přijati na nebesa, jak se [...] škvaří v mnohem krutějších plamenech, než byly ty, jež ve své vlastní krutosti rozdmýchali při svém běsnění proti křesťanům? [...] Tehdy bude lépe slyšet tragédie – při své vlastní tragédii totiž budou mnohem hlasitěji křičet; tehdy bude lepší příležitost ocenit pantomimické herce – jejich údy budou totiž díky ohni mnohem pružnější; tehdy bude lépe vidět vozataje – celý rudý bude žhnout zárem na svém řeřavém voze; tehdy bude větším požitekem sledovat atlety – nebudou sebou házet na cvičištích, ale v plamenech.“²¹⁹

Příchod Pána, pozorovaný jako divadlo, které zastíní všechno ostatní, přičemž je člověk nemusí ani navštívit, znamená, že život křesťana je zahrnutý do této události, jeho život, přinejmenším v tomto okamžiku, očištěný od lži, předstírání a podvodu, by se dal nahlížet jako divadlo. Druhý příklad pochází z roku 1748 od Johanna Valentina Neinera: zcela pod vlivem manýry četných autorů baroka formuloval ve svém *Neuausgelegter curioser Tändel-Marcht*:

„Tento daleký široký svět není nic jiného než jeviště a hra, my všichni jsme na něm komedianti, Bůh nám rozděljuje role, jeden je ušlechtilý, druhý špatný, z jednoho se stane pán, z druhého pacholek, jeden bude císařem, další sedlákem, jeden doktorem, jiný bude umělec, další nešika, jeden výmluvný, druhý šibal, jiný učitel, další radní, občan nebo voják atd., jde jen o jedno jediné, abychom naši úlohu na divadle tohoto světa vykonávali pořádně.“²²⁰

217 Platon. *Zákony* (překlad F. Novotného), Praha 1961: 44.

218 Platon 1961: 199.

219 Tertullianus. *O hrách* (překlad Petr Kitzler), Praha 2004: 193–199.

220 Neiner, J. V. *Neuausgelegter curioser Tändel-Marcht*, Teil 2, Nürnberg 1748: 234.

Tertullianus obhajuje život jako divadlo. Popisuje mimořádnou událost, která se podle něj opravdu uskuteční. V největším představení všech dob budou důsledky pro pravověrné křesťany méně hořké než pro změkčilé, vrtkavé herce. Jeho přirovnání má jako myšlenkový experiment korigovat skutečné chování velké skupiny lidí. Neiner konstatuje domnělý stav věcí. I u něj vystupuje Bůh v myšlenkovém experimentu jako divák v akci, všichni pro něj hrají divadlo.

Tvrzení, že život je divadlo, v určité míře znovu získalo na síle, když zmizela důvěra v pravdivost a důvěryhodnost institucí a jejich zástupců. Skoro každý volební boj v tištěných a audiovizuálních médiích využívá divadelní slovník. Nejradikálnější rozšíření prožila metafora divadla ve druhé polovině 20. století v oblasti postmoderních analýz současnosti. Kulturněkritické spisy jako *Společnost spektaklu* (Guy Debord) nebo *Agonie reálného* (Jean Baudrillard) se vrací k metafoře divadla, aby charakterizovaly společnost, která postupně směřuje k vizuální komunikaci a ve které mohou být zaměnitelné fikce a skutečnost. Spektákl už není doplňkem skutečného světa, nýbrž „je jádrem irealismu reálné společnosti“.²²¹ Podle Baudrillarda se současná společnost rozloučila s principem reality a likvidací referenčního aspektu se ohlásila „éra simulace“, v níž jako by převládalo vše hyperreálné, reálné bez reality. „Zatímco reprezentace se snaží pohlit simulací tím, že ji interpretuje jako falešnou reprezentaci, obklopuje simulace celou reprezentaci jako simulakrum.“²²² Simulace zpochybňuje rozdíly mezi pravým a falešným, reálným a imaginárním – rozdíly, na kterých dosud trvala i teorie divadla, protože postdramatické divadlo nebo performanci vymezila buď jako okrajové jevy, nebo je nahlížela starým pohledem. Rozdíly mezi divadlem a životem, na které upomínají *inscenovaná společnost* či *společnost spektaklu* a jmenované přechody, udrží metaforu divadla i v 21. století při životě, v těsné souvislosti s objasněním role elektronických médií. Doufejme, že se ukáže, že svět není jen divadlo.

V prvních třech kapitolách jsme objasnili, co jsou scénické události, že každé pojetí divadla si v jejich rámci vybírá, nebo je přesahuje. Všechna pojetí divadla jsou omezená. Pokud se určité favorizuje (dramatické divadlo), může coby *common sense* také získat normativní sílu. Praktické předvádění se je pokouší vyvracet buď rozšířením (postdramatické divadlo), nebo novým pojmenováním (performanční umění, performance), přičemž je třeba objasnit i přechody a hranice k instalacím, iluminacím, tanci a rituálu. Pohledem, který se zaměřuje na recepci, je možné řešit i otázky jako „Kde končí divadlo a kde začíná rituál?“ V metaforickém použití pojmu divadlo konečně mizí každé pojmové rozlišení. Události, ze kterých se stal manifest, stály zatím v popředí, jejich vytváření samotné jsme spíše opomjeli.

221 Debord, G. *Společnost spektaklu* [1967], Praha 2007: 4.

222 Baudrillard, J. *Agonie des Realen*, Berlin 1978: 9, 14n.

4. Teorie a styly herectví

„To, že herec stojí na jevišti v dvoji podobě, jako Laughton i jako Galilei, že ukazující Laughton nemizí v ukazovaném Galileovi, a to také tomuto způsobu hraní dalo název 'epický', znamená konečně víc, než že se skutečný, profánní proces už nezastírá – na jevišti přece opravdu stojí Laughton a ukazuje, jak si Galileia představuje.“²²³

Bertolt Brecht

Tato kapitola se pokouší ukázat možnosti popisu různých vlastností hereckého jednání. Většina teoretických projevů o herectví v Evropě a severní Americe je výsledkem jevištní praxe divadelníků, u Brechta je obsahují jeho divadelněteoretické spisy. V užším slova smyslu existuje ve 20. století jen jediná teorie herectví, fragment ve třech svazcích od Konstantina S. Stanislavského. Jde o maximálně heterogenní, vskutku životní dílo, reflektující práci s herci Moskevského uměleckého divadla v letech 1898–1938. V USA ji potom dále rozvíjel Lee Strasberg jako *the Method*.²²⁴

4.1 Paradox

Historická svědectví o práci herců se nacházejí nejen v poetikách, dílech o rétorice, cestopisech, předmluvách nebo v krásné literatuře a biografických, ale také ve veškeré literatuře týkající se odmítání, normování nebo reformování divadla, například v útočných spisech (od Tertulliana po Johanna Jakoba Breitingera, 1624) i v traktátech (Franciscus Lang, 1727).²²⁵ Zevrubné, teoreticky fundovanější popisy najdeme především v návrzích reformy, jako například když Francesco Riccoboni v *L'Art du théâtre* z roku 1750 komentuje *veristický* styl, který navrhl v roce 1720 jeho otec Luigi, aby se vymezil proti *rétoričnosti* tragédie.²²⁶ Definuje tam herecké gesto jako

223 Brecht, B. „Malé organon pro divadlo“, in: (týž) *Myšlenky*, Praha 1958: 106.

224 Stanislavskij, K. S. *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst* [Práce herce na sobě]. *Tagebuch eines Schülers, Teil 1. Die Arbeit an sich selbst im schöpferischen Prozess des Erlebens* [Práce na sobě v tvůrčím procesu prožívání], Berlin 1983 (česky *Maje výchova k herectví. Z deníku hereckého adepta*, Praha 1946). – (Týž) *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst. Tagebuch eines Schülers, Teil 2. Die Arbeit an sich selbst im schöpferischen Prozess des Verhörens* [v tvůrčím procesu ztělesnění], Berlin 1983 (česky byla z této části publikována VI. a VII. kapitola v dvouměsíčníku *Sovětské divadlo*, roč. I. [1951], č. 2–3). – (Týž) *Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle. Fragmente eines Buches*, Berlin 1983 (česky „Práce herce na roli“ in *Sovětské divadlo* I [1951], č. 4, a II [1952], č. 1–4). [Český výtah všech tří knih pořídil Lukavský, R. *Stanislavského metoda herecké práce*, Praha 1978.] – Strasberg, L. *Schauspielen und das Training des Schauspielers. Beiträge zur 'Method'*. Herausgegeben von W. Wermelskirch, Berlin 1988.

225 Brunnschweiler, T. *Johann Jakob Breitingers 'Bedenken von Comoedien oder Spilen'*. *Die Theaterfeindlichkeit im Alten Zürich*, Bern 1989. – Lang, F. *Abhandlung über die Schauspielkunst* (1727). Übersetzt und hg. von Alexander Rudin, Bern 1975 (česky „Pojednání o hereckém umění“, *Disk 18* [prosinec 2006]: 99–116).

226 Riccoboni, F. *Die Schauspielkunst [L'Art du théâtre, 1750]*. Übersetzt von G. E. Lessing, Berlin 1954.