

||||| O B S A H

Posledný metafyzický dandy (úvod)	10
1. Koncepce	20
2. Aktuality	36
3. Dráma, scenár, divadlo a performancia	62
4. Obnovené správanie	90
5. Od rituálu k divadlu a späť: prepletenie účelnosti a zábavy	146
6. K poetike performancie	182
7. Selektívna nepozornosť	210
8. Etológia a divadlo	226
9. Rozmery performancie	262
10. Rasická estetika	286
11. Päť avantgárd... alebo nijaká?	308
12. Vejár a sieť	318
Menný register	322
Zoznam bibliografických odkazov	327

Skôr než prejdem k tomu, ako pevne stál na zemi sám Aristoteles, dovoľte mi načrtnúť cambridgeskú tézu (ilustr. 1.1). Prvotný rituál (Murray ho nazýva *sacer ludus*) viedol k vzniku niekoľkých obradov. Z jedného z nich sa vyvinul dityramb, z ktorého vznikla grécka tragédia; z iného sa stali falické tance, z ktorých vznikla komédia. Toto tvrdenie sa opiera o antropologické teórie z prelomu storočia o kultúrnej evolúcii a difúzii. Je výrazne špekulatívne a chyba mu niekoľko článkov.

Najjasnejší príklad formy prvotného rituálu poskytuje jedna z posledných gréckych tragédií – Euripidove *Bakchantky*. Od verša 787 do konca tu Murray nachádza „celú sekvenciu“ svojho *sacer ludus*. Darí sa mu to však iba za predpokladu, že „Penteus je len inou podobou samého Dionýza“⁴ – čím „vysvetľuje“, prečo na kusy roztrhajú tohto mladého kráľa, a nie boha. Nedochádza tu ani k Penteovmu vzkrieseniu či apotheóze. Zjavuje sa Dionýzos, nie aby predznamenal, ako vraví Murray, „výraznú zmenu nálady zo smútku na radosť“, ale aby preklial celé mesto Téby. Už len v tom, že sa Murray oprel o *Bakchantky*, zaváňa jeho tvrdenie tautológiou. Cambridgeský krúžok sa však musí opierať o *Bakchantky*, pretože ostatné väzby na prvotný rituál sú ešte slabšie. Nijaký prvotný rituál sa zatiaľ neobjavil;⁵ súvislosti medzi rituálmi, ktorých existenciu možno dokázať, a dityrambom sú pochybné; a súvislosť medzi dityrambom a gréckym divadlom je nedokázateľná.⁶

Teórie kultúrnej evolúcie oddávna napádajú antropológovia. Metodika J. G. Frazera, ktorú voľne využíva cambridgeský krúžok, bola takmer úplne zdiskreditovaná. Murray však ešte v roku 1961 (v predslove ku knihe Theodora H. Gastera *Thespis*) vyhlásil: „Bez prehánania možno povedať, že pri pohľade na začiatky európskej literatúry narazíme všade na drámu, a to vždy na drámu odvodenú z náboženského rituálu, ktorý sa mal postarať o znovuzrodenie mŕtveho sveta“ (Murray, 1961, s. 9). Hoci to možno platí pre kresťanské divadlo, ktoré vzišlo zo stredovekého cirkevného rituálu, neplatí to ani pre grécke divadlo, ani pre európske divadlo (a jeho odvodeniny) od renesancie po súčasnosť. Dokonca si môžeme všimnúť opačný proces: dynamické prepleťanie sa rituálu a zábavy (pozri kapitolu 5). Prepojenie gréckej drámy a dityrambu sa do veľkej miery opiera o Aristotelove poznámky v štvrtej kapitole jeho *Poetiky* (1980):

(Tragédia ako aj komédia) vznikali spočiatku z neumeľých pokusov – tragédia z tých, ktoré začínali používať dityramb, komédia z tých, ktoré začínali používať falické piesne, aké sa dodnes udržiujú v mnohých obciach. (Aristoteles, 1980, s. 18)

Dokonca aj Cornford pochyboval o autorite Aristotela ako etnológa:

Nedokážeme odhadnúť, koľko (Aristoteles) vedel alebo koľko si mohol vyvodiť o začiatkoch komédie. Mohol o nich vedieť rovnako málo ako Boileau o začiatkoch novodobého francúzskeho divadla... Keď mohol Boileau vedieť tak málo o dvoch storočiach náboženskej drámy, z ktorej sa zachovali desaťtisíce veršov, nečudo, že Aristoteles nevedel o tom, že v hrách Chionida a Magna sa zachovali stopy po častiach rituálnej zápletky a že ešte jemnejšie stopy sa zachovali u Aristofana. (Cornford, 1914, s. 219)

Stredová konštrukcia sa využívala relatívne málo. Väčšinou sa v nej nachádzali Strážcovia; na jej rohu s výhľadom na posteľ sa odohrávala scéna medzi Hossom a Galaktickým Maxom (u Sheparda Jack) a bola to súkromná scéna, pretože hoci sa dala sledovať z oboch strán priestoru, vyše 90 percent divákov sa na to, aby ju videlo, nakopilo okolo postele. Z režisérskej stoličky na najvyššom bode stredovej konštrukcie rozhodoval rozhodca tretie kolo súboja. Stredovú konštrukciu najčastejšie využívali Strážcovia, niekedy Becky a Cheyenne, raz Hoss, Crow nikdy. A hoci by sa na jej vyšších úrovniach zmestilo 25 až 30 divákov, málokedy ich tam bolo viac ako pätnásť. Galérie sa nevyužili v žiadnom výstupe. Len v prvom dejstve Crow povzbudzoval Hossa ako jeden z jeho muzikantov, takže sa zdalo, akoby sa vynoril takmer nenápadne z Hossovho sprievodu. Je zaujímavé, že hoci hral Timothy Shelton na galérii na saxofóne a zúčastňoval sa niektorých iných, jasne divadelných výstupov, diváci bývali prekvapení, keď sa na konci prvého dejstva vynoril ako Crow.

Dlhú jamu na verejnej strane priestoru zakrývali padacie dvere, ktoré sa na konci hry otvorili ako Hossov hrob. Na pohrebe po krátkom smútočnom prejave Strážcovia bezcitne spustili Hossovo telo do jamy a padacie dvere sa za ním a za nimi zabuchli. Niekoľko výstupov, ktoré sú v hre „súkromné“, sa hralo na „verejnej“ strane priestoru. Napríklad prvý výstup s Hossom a jeho spoločníkom Cheyennom sa stal verejnou konfrontáciou s Hossom a jeho odmietnutím – bol to veľký úder, pretože tento výstup sa hral na verejnej strane a nasledovala po ňom ústredná pieseň hry. Keby sa hral na súkromnej strane bez tejto piesne, bol by len hádkou starých kamarátov. Stratil by podtón záhuby. Prečo? Verejná strana Garage sa zameriavala skôr na performanciu než na divadlo – drámu. Na súkromnej strane ľudia sledovali intímne stretnutia vo viac-menej známom prostredí, pri kuchynskom stole, na posteli. Využívala atmosféru televízneho seriálu, akúsi konvenciu štvrtej steny. Túto atmosféru narušala irónia, v ktorej duchu sa niesli poznámky hercov do publika, a ironické gestá – to, čo by bolo inak sentimentálne, rozbil smiech. Na verejnej strane však prevládala atmosféra zhromaždenia: športovej udalosti, večierka, akejsi súťaže. Verejnosť tam patrila, mala posudzovať to, čo sa deje. To, čo sa dialo na súkromnej strane, bolo skúškou toho, čo sa neskôr odohralo na verejnej strane. Presunom z jednej strany na druhú menili diváci a herci svoj spôsob vnímania.

Obecenstvo si konvencie inscenácie rýchlo osvojilo. Stodvadsať divákov sa vo vypredanom divadle pred začiatkom hry rovnomerne rozmiestnilo. Do tretieho výstupu – pri kuchynskom stole – už diváci sedeli okolo neho na zemi v úzkom polkruhu; iní sa nahrnuli na galérie alebo sledovali hru zo stredovej konštrukcie. Len pár ľudí ostávalo na miestach, odkiaľ nebolo dobre vidieť. Ľudia väčšinou pristupovali bližšie na súkromnej strane. Takmer vždy sedelo niekoľko divákov na posteli, a to aj počas výstupov, ktoré sa na nej odohrávali. Pri posteľových scénach sa obecenstvo rozdelilo na štyri skupiny: úzky kruh na posteli; vzdialenejšia skupina, ktorá sa pozerala z pravého uhla na nízkej galérii nad posteľou; pár ľudí, ktorí sa pozerali nadol zo stredovej konštrukcie; vzdialená skupina na vysokej galérii pozdĺž východnej steny. Na posteľové scény prišlo na súkromnú stranu vyše 90 percent divákov, tlačili sa tam, sácali, hoci väčšinu toho, čo sa na posteli odohrávalo, mohli vidieť cez okná a priechody v stredovej konštrukcii. Ľudí priťahoval nielen tón týchto scén – naturalizmus nabitý iróniou –, ale aj silné reflektory. Chceli byť blízko – mali pocit účasti na súkromnom výstupe. Keď poznámky do publika túto atmosféru narušili, nasledoval prekvapený smiech, niekedy rozpaky.

Ďalší podobný zážitok sme mali raz v noci, keď sme stanovali v lese. Mysleli sme si, že široko-ďaleko nikto nie je, ale ako vždy, zrazu sa nevedno odkiaľ vynorili deti a kývali na nás, aby sme šli za nimi. Len tak sme sedeli a improvizovane spievali a ony nás požiadali, aby sme zišli do ich osady, vzdialenej len niekoľko míľ, lebo večer sa tam malo spievať a tancovať a každý by sa potešil, keby sme prišli.

Súhlasili sme. Prešli sme lesom, našli osadu a zistili, že sa tam naozaj koná nejaká ceremónia. Nieкто práve zomrel, takže išlo o pohrebnú ceremóniu. Srdečne nás uvítali a usadili sme sa v úplnej tme pod stromami. Videli sme len pohyb tancujúcich a spievajúcich tieňov. Po pár hodinách nám zrazu povedali: vraj robíte to isté, teraz zaspievajte vy nám.

Museli sme im niečo zaimprovizovať. Bolo to asi to najlepšie, čo sme za celú cestu vytvorili, pretože pieseň, ktorá pri tejto príležitosti vznikla, bola neskutočne dojímavá, upokojujúca a primeraná a pomohla nám zbližovať sa s týmito ľuďmi. Ťažko povedať, ako vznikla, pretože ju vytvoril súbor, ktorý pritom určitým spôsobom spolupracoval, úsilie, ktoré na to vynaložil, ako aj všetky podmienky danej chvíle, ktoré ju ovplyvnili: miesto, noc, náklonnosť k tým druhým; vlastne sme robili niečo pre nich za to, čo ponúkli oni nám.

(Brook, 1973, s. 45 – 46)²⁴

S takouto „výmennou politikou“ som sa stretával po celej Ázii. S MacIntoshovou nás pozvali, aby sme ostali v Tenganane na Bali, pretože tamojší obyvatelia vedeli o našich performanciách a na hlavnom verejnom vystúpení ma náčelník požiadal, aby som zatancoval (!).²⁵ V Karamui v Papue-Novej Guinei – ďaleko od akejkolvek cesty (dostali sme sa tam letecky) – nám predviedli pohrebné ceremónie. Jeden obyvateľ osady hral úlohu mŕtvolky, na čom sa všetci naokolo zachádzali od smiechu. Očakávali od nás, že im za to zaspievame. V osade Kamanabit v údolí rieky Sepik trval náčelník na tom, aby MacIntoshovú zobudili a aby mu prišla domov zaspievať, hoci bola vyčerpaná po celodennej ceste. Jej koncert na želanie sa konal potom, ako som si vypočul a nahral spev miestnych žien.

No nie všetko vyzerá tak ružovo, najmä ak príbeh rozprávajú tí „druhí“. V roku 1983 navštívil Brook a členovia jeho súboru Indiu v rámci prípravy na svoju inscenáciu *Mahábháraty*. Probir Guha, režisér západobengálskeho Living Theatre, o Brookovej návšteve povedal:

Videl všetky vystúpenia čchau (tanca masiek), ktoré som zorganizoval, urobil si množstvo poznámok, pokúsil sa čo najviac dozvedieť o týchto vystúpeniach a my sme na jeho otázky odpovedali. Neskôr prišiel na čchau ešte raz s tromi členmi svojho súboru. S jeho ľuďmi a s tanečníkmi čchau sme usporiadali trojdňovú dielňu. Prvý večer som preňho zorganizoval tance čchau na motívy *Mahábháraty*... Chcel, aby sa jeho herci naučili niekoľko krokov... Potom mi povedal: „Jedného tanečníka purulského čchau by som si rád vzal do svojej *Mahábháraty*... Bude u mňa aspoň dva roky... Zaplatíme mu a postarám sa oňho.“ – Potom sa vrátil do Paríža.

Neskôr prišlo niekoľko členov Brookovho súboru, pracovali so mnou a potom sa vrátili. Dlho som o nich nepočul. Počítal som s tým, že pôjdem do Paríža, a každému som vravel, že budem Brookovi pomáhať s *Mahábháratou*.

Aj mladý tanečník čchau Dohonda počítal s tým, že tam pôjde...

Beloová uvádza, že „prítomnosť veľkého počtu ľudí mala zaručiť, aby sa správanie človeka v tranze nevymklo spod kontroly. Spomína, ako raz muž, ktorý hral prasa, ušiel z dvora. Chytili ho až na druhý deň ráno. „Dovtedy stihol vyplieniť záhrady, pošliapať a pojesť úrodu, čo uškodilo osade. Ako prasa tiež pojedol veľa výkalov, na ktoré narazil na cestách, čo zas uškodilo jemu“ (Beloová, 1960, s. 202).

Podľa Beloovej je tento opis „prekvapivo presvedčivý“ a je to aj môj názor. Svedčí o tom, že tranzová performancia je akýmsi charakterovým herectvom: byť posadnutý iným = stať sa iným. Podľa Eliadeho bývajú aj šamani často posadnutí zvieratami.

Na seansách u Jakutov, Jukagirov, Čukčov, Goldov, Eskimákov a iných počuť rev divých zvierat a spev vtákov. Castagné opisuje kirgizskotatarského *baqču*, ako behá po stane, poskakuje, reve, skáče do výšky, „breše ako pes, oňucháva obecnosť, bučí ako vól, ručí, reve, blačí ako jahňa, krochká ako prasa, erdží, hrkúta, pričom s pozoruhodnou presnosťou napodobňuje rev zvierat, spev vtákov, zvuk ich letu a tak ďalej, čím zanecháva v obecensťve silný dojem“. Takýmto spôsobom často dochádza k „zostúpeniu duchov“.

(Eliade, 1951, s. 100 – 101)¹⁴

A, ako som poznamenal v kapitole 5, tento druh performancie späť s postavami figliarov a lovcami vznikol v ľudskej histórii veľmi skoro (pozri La Barre, 1972, s. 195 – 196).

Balijský tranz, šamanské posadnutie a figliar nie sú príkladmi herectva zo Stanislavského tradície. No ani sa od neho príliš neodlišujú. Stanislavskij vypracoval cvičenia – zmyslová pamäť, emocionálna pamäť, hranie smerného konania atď. –, aby sa herci mohli „dostať do“ iných ľudí a tváriť sa, „ako keby“ nimi boli. Prístup Stanislavského je humanistický a psychologický, je však len obdobou dávnej techniky performancie, pri ktorej sa človek stáva niekým/niečím iným alebo ho niekto/niečo iné posadne.

Podľa Beloovej (1960, s. 223) sa pôžitok z „tranzovej skúsenosti spája s tým, že sa odstaví vnútorné impulzy... Byť prasaťom, ropuchou, hadom alebo strašným duchom znamená predviesť pocit nízkosti veľmi doslovným, detinským a priamym spôsobom“. Podľa nej „nutkanie ponížiť sa“ je jedným zo základov tranzu.¹⁵ Ponížiť sa znamená prijať fyzickú perspektívu dieťaťa. Pošpiniť sa – od hry s výkalmi a blatom – znamená návrat k detskému správaniu. Otvára sa tu cesta k fraške – a fraška je pravdepodobne staršia ako tragédia.¹⁶ Nakoniec, ponížiť sa znamená uniknúť pred prísnyimi mravmi – ponížiť sa znamená cestu k voľnosti.

Tieto javy však tvoria len polovicu dialektiky performancie. Druhou polovicou je ex-táza: vzlietnutie z tela, jeho vyprázdnenie. Eliade:

Šamanský kostým väčšinou dáva šamanovi nové, magické telo vo zvieracej podobe. Tromi hlavnými typmi sú telo vtáka, soba (jeleňa) a medveďa – ale najmä vtáka... Perie sa spomína takmer vo všetkých opisoch šamanských kostýmov. No aj sama ich štruktúra sa usiluje čo najvernejšie napodobniť tvar vtáka... Sibírski, eskimácki a severoamerickí šamani lietajú. Na celom svete sa čarodejníkom a medicínmanom pripisuje rovnaká čarovná moc... Podrobný rozbor symboliky čarovného letu by nás zaviedol príďaleko. Uvedme len, že k jeho súčasnej štruktúre prispeli dva dôležité mýtické motívy: mýtická predstava duše ako vtáka a chápanie vtákov ako psychopompov.

(Eliade, 1951, s. 149 – 150, 415 – 416)

Nevedomé skenovanie využívajú diváci, ako aj performer. Performeri a diváci spolu vytvárajú skôr tie druhy umenia, ktoré sa zameriavajú na proces (živé performancie), než tie, ktoré sa zameriavajú na produkt (maliarstvo, sochárstvo, literatúra, film). Čitateľ si môže dotvárať písaný text pri každom čítaní, ale iba počas živých performancií *spolutvorila* umelci a diváci presne v tom istom časopriestore.

Najlepším príkladom uvoľneného nevedomého skenovania – selektívnej nepozornosti – sú diváci na predstavení *nó*. Nó je pozoruhodne vyhranené japonské divadlo v maskách, ktoré „sa vyvinulo z rôznych posvätných rituálov a slávnostných zábavných umení... a zdokonalilo sa a dozrelo v období Muromači (1336 – 1568)“ (Komparu, 1983, s. xv). Podľa Japoncov sa má nó sledovať v hypnotickom stave kdesi uprostred medzi bdením a spánkom. Mnohí z divákov nó majú zatvorené oči alebo ťažké viečka. Títo experti upriamujú pozornosť takým spôsobom, že uvoľňujú svoje vedomie a umožňujú materiálu prúdiť nahor zo svojho nevedomia, kde sa stretáva so zvukmi/obrazmi, ktoré prúdia z javiska nó. V tomto stave priepustnej receptívnej nepozornosti každého diváka unášajú snové rytmy nó. O obrazy a zvuky sa často delia *šite* (hlavný herec), zbor, hudobníci a diváci, takže hlavnú postavu tvoria niekoľkí účastníci, medzi ktorých sa rozdáva a delí. Ako poznamenáva Komparu:

Divák sa na tvorbe hry podieľa vlastnou voľnou asociáciou a oživuje v sebe drámu, ktorá sa zakladá na individuálnej skúsenosti prefiltrovanej cez emócie protagonistu. Inými slovami, spoločná dramatická skúsenosť nespočíva v tom, že divák sa pripodobňuje protagonistovi na javisku, ale skôr v tom, že sa o hru delí s hercom a vytvára tak samostatnú osobnú drámu. Vlastne sa stáva protagonistom. (Komparu, 1983, s. 18)

U Japoncov sa tento druh skúsenosti, založený na budhistických zásadách, nazýva „odosobneným videním“.

So selektívnou nepozornosťou súvisí otázka „prítomnosti“. Prečo sú niektorí performer prítomnejší než iní a prečo diváci tento status udeľujú a vyhľadávajú tých, ktorí ho majú? Tento pojem hviezdy nie je len západným javom a nie vždy súvisí so schopnosťami performer. Počas ceremónie tovil na Srí Lanke mi povedali, že jeden z tanečníkov, veľmi starý muž, je najmocnejším „diabolským tanečníkom“ osady, akýmsi exorcistom. Tento starec urobil pár krokov a zaspieval. Jeho tanec a spev podľa západných kritérií, ako sú ráznosť, presnosť, invencia a výdrž, nestál za veľa. Predtým hlučný a zabávajúci sa dav mu však venoval všetku svoju pozornosť. Svoju moc mala jeho prítomnosť, nie jeho divadelné zručnosti: bol sprostredkovateľom, kanálom, vodičom moci a práve táto moc, ktorá ním nepatrne presvitala – jasné svetlo takmer pohltené prekážkami v dlhom tuneli, si získalo pozornosť obecnstva. Povedali mi, že ľudia si tiež pamätali, ako divoko tento starec tancoval za mlada, podobne ako v ten večer iný mladík. Pozornosť davu teda vyplývala aj z úcty k tomu, čím bol tento starec kedysi, zo spomienok, ktoré u spoločenstva prebúdza. To isté možno povedať o mnohých hviezdach svetovej politiky alebo náboženstva. Niektoré môžu byť vplyvnými osobnosťami a veľkými rečníkmi. Ale iné, napríklad cisár Hirohito, budia úctu vďaka svojmu postaveniu. Alebo roztrasený pápež slúžiaci omšu, ktorý ticho a falošne spieva, obohacuje performanciu o autoritu a históriu svojho úradu, nielen o svoje zručnosti performer. Alebo Mao, ktorý v 70. rokoch nakrátko vystúpil na verejnosti, zhrbený vekom, nevládal ani zdvihnúť ruku; je však symbolom čínskej revolúcie, vrcholom jej moci.