

Pavla Pinkasová

215643

Přednášky Marvinu Carlsona v Brně, 2014

Americký emeritní profesor divadelní vědy Marvin Carlson připravil pro Katedru divadelních studií Masarykovy univerzity v Brně týdenní přednáškový cyklus. V každém dni se zaměřil na nějaký konkrétní problém, k němuž přednesl příspěvek z vlastní chystané publikace, a následovala diskuze. V příspěvcích zmínil témata: *Co je divadlo?* (What is theatre?, 19.5.), *Divadlo a náboženství*, (Theatre and religion, 20.5.), *Divadlo a performance* (Theatre and performance, 21.5.), *Divadlo a drama* (Theatre and drama, 22.5.) a *Divadelní tvůrci* (The makers of theatre, 23.5.).¹ Carlson se zabývá především teorií a dějinami divadla, od jeho počátků po současný vývoj v 21.století. Jeho nejznámější kniha, *Dejiny divadelných teórií* (rozšířené vydání Cornell University Press, 1993, původní 1984), byla přeložena do sedmi jazyků. Je redaktorem časopisu *Western European Stages*. Čestný doktorát získal například na Athénské univerzitě, a ve své nové publikaci se zabývá marockým divadlem.

Právě z této publikace vycházel při sestavování svého přednáškového cyklu pro Katedru divadelních studií při Masarykově univerzitě. Carlson započal přednášku ouverturou, v níž ujasnil, že se celý týden ponese v poněkud antropologicko-teatrologickém duchu, a to především konstatováním, že „to, co nazýváme divadlem, počíná vlastně mnohem dříve, než před známou historií“.² Podle Carlsona je divadlo kulturním fenoménem, který se v rozličných kulturách vyvíjel různě. Přesto můžeme podle Carlsona rozlišovat dva hlavní prameny divadla ve světovém kontextu. Jedním pramenem divadla, jak je v dnešní době chápeme, je mimesis, druhým jsou podle Carlsona „storytelleři“, antičtí agóni. V antickém Řecku bylo divadlo podle Carlsona ustaveno jako kulturní norma, a v období pozdní římské říše se proměnilo ve spektakl.

Jinou funkci a samozřejmě také formu mělo podle Carlsona divadlo ve starověké Indii, v jejíž divadelní tradici neexistují žánry tragédie a komedie, hry jsou „poněkud dlouhé a nudné, a jde v nich o něco jiného, než o smích, pláč nebo dojetí“. Pravdou je, že orientální divadlo obecně postrádá evropský požadavek tří jednot ale také jakoukoliv dramatickou strukturu, kterou od dramatického tvaru obvykle žádáme. Orientální divadlo obecně inklinuje k rozvláčnější a méně koncentrované formě, přičemž pravidla pro tvorbu sánskrtského, tedy staroindického divadla jsou ukotvena v *Nátjašástrě*, ale podobných

¹ Pořadí přednášek bylo pozměněno v průběhu týdne.

² Carlson, 19. 5. 2014, Brno.

forem nabývá divadlo čínské a později také pozoruhodná forma pekingské opery. Když tyto vlivy zasáhly na sklonku 19. a na začátku 20. století evropskou estetiku, zřetelně ovlivnily příslušnou divadelní formu.

Carlson upozorňuje, že forma velmi blízká pekingské soap opeře vzniká paralelně v západoevropském a euroamerickém divadle, a jako příklad uvádí Brechtův *Kavkazský křídový kruh* a jeho realizaci z roku 1949. K podobné stylizaci jako v orientálním divadle, tedy k popření dramatických prvků a k rozvláchnění tvaru podle Carlsona dochází opět v Asii, a to v tradičním japonském divadle *nó*, nebo opět v Evropě v moderním liturgickém dramatu. Forma známé stylizace se dle něj objevuje v pašijových cyklech ve Valenciennes v roce 1548, zhruba v době, kdy se taktéž objevuje podivuhodný požadavek tří jednot: času, místa a děje. Ale Carlson nehovoří pouze o divadle jako kulturní formě, ale pojímá tento pojem v co nejširší možné formě, a poukazuje také na pojetí divadla jako prostoru, v němž divadelní produkce vzniká či je realizována. Právě tyto priority ovlivnily podobu divadelní architektury, počínaje Teatrem Olimpico ve Vicenze a Teatrem Farnese. Jiným způsobem a podle odlišných principů fungovalo divadlo alžbětinské, kterému se formálně velmi podobala španělská *autos sacramentales* a *corrale*. Carlson se pokoušel posluchačům přiblížit, jak rozdílné divadelní konvence vznikají, ale jak se navzájem ovlivňují, a jak významný mají vliv na kulturní vliv a přenos.

V diskuzi se Bernátek ptá na problém ve zjednodušování v případě objevu různých divadelních forem v témže období, Eliška Poláčková se ptala, jestli by třeba podpořil Brocketovu interpretaci dějin umění, do čehož se Carlson nijak nezaplétal, a elegantně vybrusil návratem k vlastnímu subjektivnímu výkladu dějin divadla.

Druhý den Carlson rozebíral téma vztahu divadla a náboženství, a to s ohledem jak na judokřesťanské, tak na islámské prostředí, například na vystoupení *Ta'zieh* v Šírázu roku 1977 nebo na účastníky rituálů v súfí. Podobně lyrizující, opouštějící nám známou evropskou dramatickou je indonéské divadlo *wayang*, a s buddhismem spjaté tradiční tance *nora*, *ennen* (Japonsko). V našem prostředí je však vztah divadla a náboženství definován především pašijemi a pašijovými hrami (např. pašije v Oberammergau, 1890), které však mají pozoruhodný vliv například v misionářích zachycených aztéckých vystoupeních

Třetí den vycházel z postav atelánské frašky, ale k improvizovanému vyprávění či herectví opět přistupoval především z hlediska subsaharské Afriky, jejíž divadelní kultura ostatně věnoval svou poslední knihu. Improvizace a vzájemné obohacování autorů, neuzavřenost výsledného artefaktu, to byly znaky, které spojovaly Carlsonem

vzpomínané fenomény, mezi něž patřil i Wilsonův *Einstein on the Beach* (Avignon, 1976).

Předposlední den svého přednáškového cyklu věnoval Carlson přednášce nazvané *Theatre and Performance*. V našem prostředí málo probádané téma přiblížil například v našem prostředí méně užívaný pojem *indurance Art*, ale také tvorbu Chrise Burdena. Slovo performance podle Carlsona pochází z francouzštiny, a znamená totéž co „dělat, konat“. Za významné počiny v oblasti *performance Art* počítá Carlson především Beuysovu *I like America* (1974) či *Bilinda* (1980) Lindy Montano a tvorbu Yoko Ono, Carolee Schneeman a Laurie Anderson. V 70. letech se pojem „performance“ používal v jiném smyslu než do té doby, a také v jiném, než dnes. K performanci lze přistupovat z hlediska antropologie, sociologie, lingvistiky či etnologie, ale významný obrat v této oblasti znamenala práce Erwinga Goffmana a jeho *speech act theory*, kterou rozvinul J. L. Austin ve své práci *How to do Things with Words* a později z ní vycházel Victor Turner, až humanitní sociální vědy dospěly na jejím základě k tzv. „performance Turn“ v 70. letech minulého století (Schechner, Stanislavskij, Grotowski, Living Theatre). Huizinga a Callois spojují rituál a hru a na divadelní aktivity se pokoušejí nazírat jejich prizmatem.

Dva roky po založení *performance Studies*, někdy kolem roku 1981, mění jméno Drama Review na Tulane Drama Review a ustavuje se samotné *performance Studies*. Jednalo se o posun zájmu o text k zájmu o jednání a chování jednotlivce nejen v prostoru, ale také v určitém prostředí. V téže době se přetřásá otázka, co vlastně divadlo je. S performačními studii do této problematiky proniká čerstvá problematizace a nabízí vědcům nové pohledy na celou problematiku.

Závěr svého přednáškového cyklu ponechal Marvin Carlson poněkud otevřený, a věnoval se především problematice masky a kostýmu. Carlsonovy přednášky by znamenaly velký přínos pro posluchače mimo spektrum teatrologického diskurzu a oboru, avšak pro studenty divadelní vědy znamenaly především subjektivní nástin a výklad dějin divadla od specifické osobnosti teorie divadla. Na druhou stranu byly velmi přínosné diskuze, v nichž měli studenti i pedagogové možnost Carlsonův výklad koncovat a otevřít témata, s nimiž zahraniční pedagog nepočítal, a přesto právě jimi nejlépe přispěl k rozvoji našeho myšlení o divadle.