

## 6 K poetike performancie

### LOVECKÉ REVÍRY, CEREMONIÁLNE CENTRÁ A DIVADLÁ

Prvé ľudské spoločnosti boli skupinami lovcov a zberačov. Tieto skupiny neboli ani primitívne, ani chudobné; priame dôkazy svedčia o hojnosti potravy, o malých rodinách (poznali antikoncepciu) a o ustálenej oblasti pohybu. Ľudia nežili na jednom mieste, ale ani sa bezcieľne nepotulovali. Každá skupina mala svoj vlastný revír: viac či menej nemanú trasu v časopriestore. Hovorím o „časopriestore“, pretože lovecký harmonogram nebol náhodný; zohľadňoval pohyb zveri podľa jej zvyčajného času kŕmenia a párenia. Kultúrna úroveň – aspoň pokiaľ ide o maľbu a sochárstvo – bola veľmi vysoká, čoho dostatočným svedectvom sú majstrovské diela v jaskyniach juhozápadnej Európy a plastiky Eurázie. Prastaré jaskynné umenie možno nájsť v mnohých častiach sveta, hoci nič sa nedá porovnať s Lascaux, Altamirou a inými. Skrátka, ľudia žili v ekologickej nike, ktorá udržiavala skupiny v pravidelnom, opakovanom pohybe. Nasledovali zver, prispôbovali sa ročným obdobiam, venovali sa umeleckej tvorbe/rituálom.

Tento pohyb bol „opakovaný“ v rozsahu, v akom si to v súčasnosti ani nevieme predstaviť: nájdené dôkazy svedčia o tom, že niektoré zdobené jaskyne sa využívali nepretržite vyše 10 tisíc rokov. Ako? Skupiny nemali viac ako 40 až 70 členov a príahle a prekrývajúce sa oblasti využívalo viacero skupín. V priebehu roka sa skupiny pravdepodobne stretávali len občas, náhodne, alebo aby si vymenili informácie a tovar. Vzťahy medzi niektorými skupinami mohli byť napäté. Zdá sa však, že v istej chvíli – keď sa zver zhromaždila v jednej oblasti, keď dozreli niektoré jedlé plody a orechy – dochádzalo k ich sústreďovaniu. Ešte aj dnes sa tak správa tých pár loveckých a zberačských národov, ktoré ešte prežili; !Kungovia v Kalahari a austrálski aborigéni na corroboree, tradičných nočných slávnostiach so spevom a tancom. Poľnohospodárske a lovecké kmene hôr Novej Guiney pravidelne inscenujú zložité ceremónie „splátky“ alebo výmeny (pozri kapitolu 5). Púte, rodinné stretnutia s hosťami a výmenou darov, potlachy a „návšteva“ divadla sú ďalšími obmenami toho istého procesu, pri ktorom sa ľudia niekde zídu, niečo si vymenia alebo rozdajú a zase sa rozídu.

V. a F. Reynoldsovci opisujú nápadne podobný jav u šimpanzov v Bundongskom pralesi v Ugande. Na základe ich opisu by som korene „návštevy divadla“ alebo „ceremoniálneho zhromaždenia“ najradšej hľadal v správaní spoločnom ľuďom a niektorým iným druhom.

Gamer (1896, s. 59 – 60) napísal, že podľa domorodcov „je jedným z najpozoruhodnejších zvykov šimpanzov niečo, čo sa v domorodom jazyku nazýva *kanjo*. Toto slovo... znamená viac ako iba „karneval“. Na týchto slávnostiach sa údajne zúčastňuje niekoľko rodín“. Ďalej opisuje, ako si šimpanzy urobia bubon z vlhkej hliny a čakajú, kým vyschne. Potom „sa v noci v hojnom počte zídu a karneval sa začína. Jeden alebo dva búšia do tejto suchej hliny, kým iné divoko a zvláštne skáču. Niektoré vydávajú dlhé, hlasné zvuky, akoby sa pokúšali spievať... a slávnosť takto pokračuje celé hodiny“. Až na spomínaný bubon tento opis dosť pripomína to, čo sa v Bundongu odohralo vo svojej krajnej podobe, keďže sme to počuli šesťkrát, z toho raz, keď sme boli k šimpanzom veľmi blízko. Len dvakrát sa to však stalo v noci; zvyšné štyri razy sa to dialo niekoľko hodín cez deň. Tieto „karnevaly“ spočívali v niekoľkohodinovom, fahavom kriku, kým bežné náhle volanie a bubnovanie trvalo len niekoľko minút. Hoci dôvod tohto neobyčajného správania ťažko zistiť, v dvoch prípadoch mohol súvisieť s tým, že sa pri spoločnom zdroji potravy zišli čriedy, ktoré sa veľmi nepoznali.

(Reynoldsová a Reynolds, 1965, s. 408 – 409)

Reynoldsovci nevedia presne, načo tieto karnevaly slúžili – podľa nich môžu signalizovať presun od jedného zdroja potravy k inému, ktorý súvisí s dozrievaním niektorých jedlých plodov. Uvedený opis z 19. storočia, ktorý naznačuje prítomnosť akejsi formy zábavy (spev, tanec, bubnovanie), toto zhromaždenie šimpanzov zjavne romantizuje a antropomorfizuje. Reynoldsovci však potvrdzujú správy o atmosfére vzrušenia a pohody panujúcej na stretnutí zvierat z rôznych čried, ktoré sú vo vzájomnom priateľskom vzťahu.

Volanie prichádzalo zo všetkých strán naraz a všetky tieto čriedy akoby sa rýchlo presúvali. Keď sme zistili zdroj jedného náhleho hluku, ďalší prišiel z iného smeru. Dupot a pobehovanie sme počuli niekedy za sebou, niekedy pred sebou a kvílenie a dlhé burácanie bubnov (až 13 rýchlych úderov), ktoré až otriasalo zemou, nás prekvapovalo každých pár metrov.

(Reynoldsová a Reynolds, 1965, s. 409)

Nie sú tieto „karnevaly“ pravzorní oslavných, divadelných udalostí? Definujme si ich vlastnosti: 1. zhromaždenie čried – nie jednotlivcov –, ktoré spolu nežijú, ale ani si nie sú celkom cudzie; 2. spoločná deľba potravy alebo aspoň spoločné využívanie jej zdroja; 3. spev, tanec (rytmický pohyb), bubnovanie: zábava; 4. na toto zhromaždenie sa využíva miesto, ktoré pre žiadnu z týchto čried nie je domácou pôdou. (K poslednému bodu len dodám, že aj v našej kultúre sa na večierky, ktoré sa konajú doma, vyhradzuje zvláštne miestnosti alebo miestnosti vyzdobené „na danú príležitosť“, kým ostatné miestnosti ostávajú viac-menej neprístupné.)

Zábavné aspekty zhromaždení majú osobitný význam. Západní myslitelia príliš často oddeľovali rituál od zábavy a vyzdvihovali práve rituál. Platil názor, že bol prvý (z historického a konceptuálneho hľadiska) a zábava vznikla neskôr ako jeho odvodenina alebo jeho degeneráciou. Rituál je „seriózny“, kým zábava je „povrchná“. Ide o predpojaté,

kultúrne podmienené závery. Ako som sa pokúsil dokázať v kapitole 5, zábava a rituál sa navzájom prepletajú, v tejto dvojici niet „pôvodiny“ a „odvodeniny“. Na oslavných zhromaždeniach sa môžu ľudia správať tak, ako je to inak zakázané. Dokonca zvláštne, nezvyčajné, inak zakázané (často promiskuitné) správanie je nielen dovolené, ale sa aj podporuje, pripravuje a skúša. S predpísanou spontánnosťou sa správanie počas karnevalu spája alebo strieda s veľkolepými verejnými performanciami.

Na mieste, kde sa na základe sezónneho rozvrhu stretávajú dve alebo viaceré čriedy, kde je hojnosť jedla alebo jeho zásob a kde je nejaký zemepisný ukazovateľ – jaskyňa, kopec, napájadlo atď. –, môže vzniknúť ceremoniálne centrum (pozri ilustr. 6.1). Najvýznamnejší z mnohých rozdielov medzi ľudskými a opičími ceremoniálnymi centrami spočíva v tom, že len ľudia tento priestor neustále transformujú tým, že ho „opisujú“ alebo s ním spájajú tradície. Umenie v jaskyniach juhozápadnej Európy a príbehy aborigénov o orientačných bodoch v ich revíre sú spôsobom transformácie prírodných priestorov na kultúrne miesta: spôsobom vytvárania divadiel. Kultúrne miesto však vytvára každá architektonická stavba alebo úprava – v čom je divadlo iné?

Divadlo je miestom, ktorého jediným alebo hlavným účelom je inscenovať alebo predvádzať performancie. Som presvedčený, že tento druh priestoru, divadelný priestor, nevznikol v ľudských kultúrach neskoro (napr. u Grékov 5. storočia p. n. l.), ale bol tu od začiatku – je vlastný nášmu druhu. Prvé divadlá boli ceremoniálnymi centrami – patrili k systému lovu, vyhľadávania zdrojov potravy podľa sezónneho rozvrhu, stretávania sa iných ľudských skupín, oslavovania a zvečňovania týchto osláv popísaním daného priestoru a spájali sa v nich do jedného celku zemepisné vlastnosti danej oblasti, kalendár, spoločenská interakcia a sklon ľudí transformovať prírodu na kultúru. Prvé divadlá neboli len „prírodnými priestormi“ – ako Bundongský prales, kde sa konajú karnevaly šimpanzov –, ale tiež, a vo svojej podstate, „kultúrnymi miestami“. Transformovať priestor na miesto znamená postaviť divadlo; táto transformácia sa dosiahne tým, že sa priestor „popíše“, čo výborne demonštruje jaskynné umenie paleolitického obdobia.<sup>1</sup> Toto popísanie nemusí byť vizuálne, môže byť aj ústne, ako je to u aborigénov. Aborigéni majú len málo hmotných statkov, zato ich kultúra je bohatá na príbuzenské systémy, rituály, mýty, piesne a tance. Premenu priestoru na miesto u nich skôr počuť ako vidieť. Podobným spôsobom, no v prostredí, ktoré je pravým opakom púštného domova aborigénov, sa stredoafriční Mbutiovia sebaisto pohybujú po svojom posvätnom tropickom pralesi za spevu a tance počas rituálu zvaného molimo (pozri Turnbull, 1962, 1985, 1988). Charakteristický pre tento rituál je zvuk drevenej píšťaly molimo a tanec, ktorý sprevádza. Táto píšťala, ukrytá „zvisle v strome neďaleko posvätného centra pralesa, sa prenáša do tábora, čím sa posvätné centrum presúva, a počas tohto prenosu dýcha vzduch, pije vodu, potiera sa zemou až nakoniec zaznie nad ohňom. V tejto chvíli pohltí tábor posvätnosť pralesného centra“ (Turnbull, 1985, s. 16). Na aborigénov a Mbutiov by sme si mali spomenúť, ak náhodou dospejeme k predpokladu, že oblasť, ktorá zanechala len málo vizuálnych dôkazov o vysokom umení, musí byť nevyhnutne umelecky chudobná.

Funkcie ceremónií – performancií – v ceremoniálnych centrách a konkrétne postupy nemôžeme poznať presne. Odtlačky piat v zemi prinajmenšom v jednej z jaskýň svedčia o tom, že sa tam tancovalo; odborníci sa vo všeobecnosti zhodujú v tom, že sa tu konali nejaké performancie.<sup>2</sup> Rekonštrukcie však často zodpovedajú vkusu rekonštruujúceho: obrady plodnosti, zasnávanie, liečenie šamanmi atď. Mój cit mi diktuje, že išlo o „ekologické ri-

tuály“, aké načrtol Roy A. Rappaport: performancie usmerňujúce pravidelnú hospodársku, politickú a náboženskú interakciu medzi susediacimi skupinami, ktorých vzájomný vzťah kolíše medzi spoluprácou a nepriateľstvom. Rappaport vlastne hovorí o vojne ako súčasť celkového ekologického systému. Moje názory nemajú k Rappaportovým ďaleko:

Rituál, najmä v kontexte rituálneho cyklu, plní funkciu riadiaceho mechanizmu v systéme alebo v súbore navzájom prepojených systémov, ktoré obsahujú premenné, ako je rozloha dostupnej pôdy, nevyhnutné trvanie úhora, veľkosť a zloženie populácie ľudí a prasat, ich výživové požiadavky, energia vynaložená na rôzne činnosti a frekvencia nešťastných udalostí... Tieto hypotézy vychádzajú z presvedčenia, že sa dá veľa získať, ak na kultúru v niektorých jej aspektoch budeme nazerať ako na jeden z prostriedkov, ktorými predstavitelia ľudského druhu pretrvávajú vo svojom prostredí.

(Rappaport, 1968, s. 4 – 5)

Rappaport píše o súčasných obyvateľoch Novej Guiney; ja sa pokúšam o rekonštrukciu performancií paleolitických lovcov – podľa mňa obidva príklady súvisia so vzorcami, ktoré možno nájsť v moderných a postmoderných spoločnostiach. Na základe Rappaportových názorov, obrazových a iných dôkazov z jaskýň a charakteristiky súčasného divadla sa domnievam, že performancie v ceremoniálnych centrách, ktoré sa nachádzali na miestach, kde sa stretávali skupiny lovcov, slúžili prinajmenšom na:

1. zachovanie priateľských vzťahov,
2. výmenu tovaru, partnerov, trofejí, techník,
3. predvedenie a vzájomnú výmenu tancov, piesní, príbehov.

Ďalej si myslím, že tieto performancie mali nám známy rytmus:

1. zraz,
2. akcia alebo akcie,
3. rozchod.

Inými slovami, ľudia prišli na zvláštne miesto, urobili niečo, čo možno nazvať divadlom (a/alebo tancom a hudbou, pretože všetky tri žánre sa v takýchto situáciách vyskytujú vždy spolu) a išli si po svojom. Hoci sa tento model rytmicky usporiadaných udalostí môže zdať jednoduchý a zrejmy, nie je pri stretnutí dvoch alebo viacerých skupín samozrejmosťou. Skupiny sa môžu navzájom obísť, stretnúť sa v boji, prejsť popri sebe ako počestní atď. Model zrazu, performancie a rozchodu je typickým divadelným modelom.

Tento model sa v mestskom prostredí vyskytuje „prirodzene“. Ak dôjde k nehode alebo sa táto nehoda zinscenuje (ako to býva v gerilovom divadle); zide sa dav ľudí zvedavých na to, čo sa deje. Tento dav danú udalosť alebo – v prípade nehody – jej následky obkolesí. Preberá sa v ňom, čo sa stalo, komu, prečo; prevažne sa kladú otázky. Podobne, ako je to v hrách a súdnych procesoch, ktoré sú formálnymi verziami danej dopravnej nehody, aj túto udalosť pohlcuje akcia *rekonštruujúca, čo sa udialo*. V procesoch sa to deje slovné, v divadle analogicky: zopakovaním toho, čo sa stalo (v skutočnosti, fiktívne, mýticky, nábožensky). Brecht chcel, aby si rovnaké otázky, aké si kladie dav, kladlo aj divadelné

obecenstvo o divadle.<sup>3</sup> Forma tohto druhu pouličnej udalosti – horúci stred so zainteresovanými divákmi, ktorý prechádza do chladného okraja, kde ľudia len prídu, nazrú a idú ďalej – pripomína časť stredovekého pouličného divadla.<sup>4</sup> Nehody zodpovedajú základnej schéme performancie: aj keď sa udalosť „odprace“, miesto ostáva čiastočne popísané: ostávajú tu napríklad krvavé škrvny, hlúčky svedkov a zvedavcov. Udalosť len pomaly dohasína a dav sa rozchádza. Takéto udalosti nazývam „erupciami“ (pozri ilustr. 6.2).

Erupcia je ako divadelná performance, pretože to, čo priťahuje obecenstvo a udržiava jeho záujem, *nie je* nehoda, ale jej rekonštrukcia alebo opätovné stvárnenie. V prípade hádky alebo, v oveľa pomalšom tempe, stavby budovy, ktorú sledujú náhodní okoloidúci, je tým, čo priťahuje a udržiava záujem ľudí, priebeh udalosti, ktorý sa dá porovnať s predvídateľným scenárom (pozri kapitolu 3). Celkom nekontrolovateľné udalosti – pád steny, náhla strelba – ľudí rozhádzajú; dav sa zhrkne, aby vytvoril divadlo, až keď stena spadne alebo strelba ustane.

Erupcie sú jedným druhom „prirodzeného“<sup>5</sup> divadla, ďalším sú procesie. Chápané ako koherentný systém tvoria bipolárnu obdobu performancií v ceremoniálnych centrách, ktoré vznikali na miestach, kde sa stretávali paleolitické lovecké skupiny prechádzajúce týmto územím na svojich sezónnych cestách. V procesii (pozri ilustr. 6.3) – ktorá je akousi púťou – sa udalosť presúva po stanovenej trase. Na tejto trase sa schádzajú diváci a na určených miestach sa procesia zastavuje a hrajú sa performance. Procesiami sú slávnostné prehliadky, pohrebné sprievody, politické pochody a Bread and Puppet Theater.<sup>6</sup>

Procesia sa väčšinou presúva k istému cieľu: pohrebný sprievod ku hrobu, politický pochod k rečníckemu pultu, cirkusový sprievod k šapitu, púť k svätyni. Udalosť, ku ktorej dochádza v cieľi procesie, je opakom erupcie: je dobre naplánovaná, naskúšaná, ritualizovaná.

Erupcie a procesie však môžu prebiehať súčasne, najmä ak sa na nich podieľa veľký počet ľudí a vedenie skupiny je flexibilné. Stretnutie čried šimpanzov v Bundongskom pralese je erupciou, ako aj procesiou: na známom mieste v známom revíre vyvoláva hojnosť jedla spojená so stretnutím s cudzími čriedami erupciu „karnevalu“. Podľa môjho názoru k niečomu podobnému dochádzalo nespočetnekrát v loveckých revíroch paleolitických ľudí. Z týchto loveckých revírov vznikli rituálne okruhy, stretávacie miesta, ceremoniálne centrá a divadlá.

Divadlo sa všade koná v zvláštnom čase na zvláštnom mieste. Divadlo je len jednou zo súboru performančných činností, do ktorého patria tiež rituály, športy a rôzne druhy skúšok (duely, rituálne zápasy, súdne procesy), tanec, hudba, hra a rôzne performance každodenného života (pozri kapitolu 1). Divadelné miesta sú mapami kultúr, v ktorých existujú. T. j. divadlo je analogické nielen v literárnom význame – príbehy, ktoré hry rozprávajú, konvencia interpretácie deja jeho inscenovaním –, ale aj v architektonickom význame. Uprostred aténskeho divadla 5. storočia p. n. l. stál napríklad oltár Dionýza. Keď okolo oltára tancoval chór, nachádzal sa medzi obecenstvom a hercami. Polkruhové rady sedadiel gréckeho divadla – nie samostatné sedadlá ako v dnešných divadlách, ale zakrievené spoločné lavice ako na súčasných štadiónoch – doslova drámu obopínali, a tak jej agóny obklopovala aténska spolupatričnosť (pozri ilustr. 6.4). Konceptne sa tento model spolupatričnosti obklopujúcej agón opakoval v súťaži básnikov a hercov o najlepšiu hru a najlepší herecký výkon. Aj portálové divadlo 18. až 20. storočia na Západe má výraznú, no celkom inú sociometrickú podobu (ilustr. 6.5).

Grécky amfiteáter bol otvorený. Počas predstavení, ktoré sa hrali za denného svetla, bolo za ním a okolo neho vidieť mesto, polis. Práve to bolo zemepisne a ideologicky pres-

ne vymedzené. Naopak, portálové divadlo je presne vymedzená, uzatvorená, samostatná budova s prístupom z ulice, ktorý je prísne strážený. V časti tejto stavby, kde sa hrá a sleduje predstavenie, sa robí všetko pre to, aby sa pozornosť sústredila len na javisko; všetko, čo do inscenácie nepatrí, sa skryje alebo ponorí do tmy. Budova, podobne ako udalosti v nej, je rozdelená na časti; čas, keď si môžu diváci jeden druhého obzrieť, je presne stanovený a obmedzuje sa na čas pred začiatkom predstavenia a na prestávky.

Portálové divadlo sa delí na päť častí (pozri ilustr. 6.5). Zamestnanci divadla prichádzajú zadným vchodom, mimo zraku platiacich návštevníkov. Ide o obdobu továrenskej výroby, pri ktorej sa oddeľuje továreň, kde sa tovar vyrába, od obchodu, kde sa predáva. Portálové divadlo istým spôsobom spája továreň a obchod v jednej budove, no má presne vymedzené časti. Priestory, kde sa zdržiava verejnosť – zastrešený priestor pred budovou, foyer a hľadisko –, sú bohato zdobené, aby pôsobili „aristokraticky“ alebo „honosne“. Priestory pre zamestnancov – javisko a zákulisie – pripomínajú priemyselné pracoviská, funkčné, málo zdobené, surové, s nevyhnutným vybavením.

Miesta v hľadisku sa delia na kategórie, jedny sú lepšie, iné horšie, no aj lacné miesta sú samostatné. (V starších portálových divadlách boli lacné miesta na laviciach, iba bohatí mali nárok na samostatné kreslá.) Kreslá v lôžach sú umiestnené tak, aby návštevníkov, ktorí na nich sedia, videli aj ostatní diváci.<sup>7</sup> Pred začiatkom hry väčšinu javiska pred sedadlami zakrýva opona. Ale aj keď sa táto dočasná bariéra odstráni, návštevníci už na javisko nesmú, ako to bolo za Reštaurácie, ani nevidia steny divadelnej budovy, ktoré maskujú kulisy alebo výprava: pseudoarchitektonické prvky zobrazujúce rôzne dejiská.

Javisko od hľadiska architektonicky oddeľuje portál, ktorý je najtypickejším a najdominantnejším prvkom portálového divadla. Portál je akousi orámovanou stenou, ktorej stred je odstránený, takže obecenstvo sa vlastne nachádza v jednej miestnosti a pozerá sa do druhej. Stena, ktorá tieto dve miestnosti oddeľuje, je odstránená len čiastočne. Portál toto neúplné odstránenie zdôrazňuje. Počas vývoja portálového divadla od 17. do 20. storočia proscénium vystupujúce do hľadiska postupne ustupovalo, až takmer zmizlo, čím zanikol akýkoľvek spoločný priestor medzi javiskom a hľadiskom. Hrací priestor do diváckeho priestoru vrátilo hnutie otvoreného divadla 20. storočia. Pokúsilo sa o to v mnohých podobách – vysunuté javisko, aréna, environmentálne divadlo. V portálovom divadle časť javiska, ktorú vidí obecenstvo, tvorí len prekvapivo malú časť priestoru za proscéniom. V gréckom divadle bol viditeľný takmer každý priestor, podobne ako mesto a krajina za divadlom a okolo neho. Portálové divadlo skrýva pred očami divákov bočné javisko, povrazisko, šatne, kancelárie a skladovacie kontajnery. Javisková a zákulisná časť budovy väčšinou tvoria viac ako polovicu priestorov divadla, no z hľadiska sa javisko zdá oveľa menej priestranné ako hľadisko. Povrazisko a bočné javisko majú uľahčiť rýchle zmeny dekorácie – vizuálne prekvapenia. Keď sa výpravy s objemnými kulisami začali zachovávať pre ďalšie inscenácie, vznikla potreba ďalšieho skladovacieho priestoru; čím rafinovanejšie boli kostýmy a masky, tým zdobenejšie boli šatne. Javiskový priestor portálového divadla je účinným mechanizmom na rýchle zmeny scény a bohaté efekty; toto divadlo produkuje „čísla“ a *coups de théâtre* ako početné chody v drahej reštaurácii. Väčšinou sa robí všetko pre to, aby sa ukrylo, ako sa tieto efekty dosahujú. Hry napísané pre takéto divadlo majú väčšinou jednu alebo dve prestávky, pretože návštevníci sa potrebujú navzájom vidieť, zhodnotiť produkt, za ktorý zaplatili, napiť sa, pofajčiť si a zopakovať si vzrušujúci a prekvapivý zážitok z dvíhania opony.

Divadlá sa nachádzajú v divadelných štvrtiach; predstavenia sa ponúkajú po pracovných dňoch, „po práci“ alebo cez víkendy a štátne sviatky: divadlo je miestom, kam sa chodí po skončení práce, a nemá s prácou súperiť. Keďže novodobé divadlo je obdobou obchodného procesu a samo je produktom pracujúcej strednej triedy, nemôže tomuto procesu brániť. Nie je ani vhodné, aby vábilo návštevníkov od ich práce (okrem stredajších popoludní, ale matiné sú tradične vyhradené pre dôchodkyne). S kinom a bejzbalom je to inak: ponúkajú sa ako alternatívy práce, hoci večerný zápas je ústupkom veľkých líg pracovnému dňu. Divadelná štvrť – často zároveň aj červená a reštauračná štvrť – dráždi apetít zákazníkov tým, že ponúka niekoľko inscenácií, podobne ako každá inscenácia ponúka rad scén. Konkurencia medzi divadlami je tvrdá – ide tu o zákazníkov, nie o ocenenia; ak divadlo získa ocenenie, využije ho, aby prilákalo viac zákazníkov. Väčšina inscenácií bez ohľadu na svoju umeleckú kvalitu prepadne (čiže nepriláka kupcov), zato hity sa hrajú dovtedy, kým ľudia platia, aby ich videli. To všetko robí portálové divadlo modelom kapitalizmu. Dnes, keď sa z kapitalizmu stáva korporativizmus, vznikajú nové druhy divadla. Príkladmi korporativizmu sú kultúrne strediská a regionálne divadlá – umelecké pevnosti na čele s impresáriami pod dohľadom predstavenstva. Environmentálne divadlá – postavené v lacných, spustených priestoroch, často v ťažko prístupných štvrtiach – sú príkladom odporu proti týmto konglomerátom a ich alternatívou. Ale environmentálne divadlá existujú len v záhyboch súčasnej spoločnosti, živia sa odpadkami ako šváby.

Záhyby nie sú marginálne, na okraji, ale prahové, niekde medzi. Prechádzajú skutočnými a konceptuálnymi stredmi spoločnosti, ako praskliny v zemskej kôre. Záhyby sú miesta, kde sa dá schovať, no predovšetkým poukazujú na oblasti nestability a narušenia, a na možné radikálne zmeny v spoločenskej topografii. Tieto zmeny sú vždy „zmenami v smerovaní“, teda zmenami viac než len techniky. V mestskom prostredí môžu na opustených miestach alebo miestach, ktoré ešte nepoznačila civilizácia, stále tvoriť jednotlivci a malé skupiny. Záhyby existujú aj vo veľkých, naoko hladkých prevádzkach, ako sú korporácie a univerzity; hľadajte ich na zastrčených miestach. „Záhybové“ javy nemenia existujúcu štvrť okamžite, ako keď buldozéry zvestujú stavbu nového kultúrneho strediska, ktoré sa bude týčiť na zdemolovaných štvrtiach, ale postupne, infiltráciou a renováciou. Keď medzi rôznymi triedami, príjmovými skupinami, záujmami a spôsobmi využitia vládne rovnováha/napätie – ako to bolo v 60. a 70. rokoch v newyorskej štvrti SoHo –, sú záhybové javy – experimentálne umenie, bary, kaviarne a kluby, živé pouličné performance; večierky, kde sa schádzajú umelci – na vrchole. Keď sa však prah viditeľnosti a „stability“ prekročí, štvrť zamrzne v novej forme, stane sa „atrakciou“ (ako divadelná štvrť, ktorá väčšinu životodarnej sily čerpá zvonka) a záhyb sa vyrovná. Vtedy sa umelci – a iní, ktorí potrebujú prostredie záhybu – vyberú za novou prasklinou alebo si ju vytvoria.

Divadlá sú všade scénografickými modelmi sociometrického procesu. Suresh Awasthi poznamenáva, že „pri väčšine predstavení tradičného divadla [v Indii] ide o udalosti pod šírým nebom, ktoré sa hrajú na zemi, na vyvýšenom javisku alebo ako pohyblivé procesie“, a dodáva:

Predvádzajú sa na poliach po žatve, na uliciach, na otvorených priestranstvách, mimo mesta. (často nastálo vyhradených pre performance), na jarmokoch, trhoviskách a – najmä v prípade hier na motívy Rámájany a legend o Krišnovi – v chrámových záhradách, na nábrežiach, trhových námestiach a dvoroch... Performance sú

spoločenskými udalosťami, ktoré sa neoddeľujú od života komunity. Herec je aktívnym členom svojej komunity. Je tiež roľníkom, mechanikom, tesárom, predavačom ovocia, pouličným predavačom zeleniny... Dôležitým faktorom, ktorý rozhoduje o scénografii tohto divadla, je nerealistické a metafyzické ponímanie času a miesta.

(Awasthi, 1974, s. 36 – 38)

Tradičné indické divadlo veľmi pripomína západné stredoveké divadlo – a moderné avantgardné alebo experimentálne divadlo. Performer má často druhé alebo tretie povolanie, čo však neznamená, že jeho performančné zručnosti sú amatérske; ani zďaleka, prepojenie na komunitu môže prehľbovať všetky aspekty jeho umenia. Flexibilný prístup k času a miestu – jeden priestor sa vďaka zručnostiam performeru, skôr než pomocou iluzionistických prostriedkov scénografa, dokáže premeniť na rozmanité miesta – ide ruka v ruke s transformačným chápaním postavy (zdvojovanie rol, ich výmena) a úzkym kontaktom s obecnosťou (performer je postavou a zároveň rozprávačom, využívajú sa prostriedky ako hovorenie bokom a priame oslovanie obecnosť). Táto prepojenosť – mobilita medzi rôznymi sférami reality skôr než sociálna mobilita v modernom význame – je dôležitou vlastnosťou tradičných performancií a dokonca aj avantgardy. Tento druh totálneho divadla nachádza najvýraznejšie uplatnenie u aborigénov:

Každodenný život aborigénov je zmysluplný, ale rutinný. Každodenný kolobeh života je akoby spomalený. Vo svojom rituálnom živote však aborigéni preukazujú výrazný zmysel pre drámu. Objavujú sa tu silné obrazy a syté farby. Aborigéni sú majstrami dramatického umenia a s obmedzeným dostupným materiálom dosahujú pozoruhodné vizuálne a hudobné efekty... Postupne som si uvedomil základnú pravdu o aborigénskom náboženstve: nie je ničím izolovaným, ale tvorí neoddeliteľnú súčasť celku, ktorá zahŕňa každý aspekt každodenného života, každého jednotlivca a každý čas – minulý, prítomný a budúci. Nejde o nič menej ako o smerodajný princíp existencie a jeden z najdômyselnejších a najjedinečnejších náboženských a filozofických systémov, aké poznáme.

(Gould, 1969, s. 103 – 104)<sup>8</sup>

Sme zvyknutí na divadlo, ktoré lokalizuje „reálne“ vo vzťahoch jednotlivcov; no väčšina svetového divadla chápe to, čo je reálne, širšie a hlbšie. Moderné západné divadlo je mimetické. Tradičné divadlo, a do tejto kategórie opäť zahrňam aj avantgardu, je *transformačné* a v divadelnom priestore vytvára alebo zhmotňuje to, čo sa nemôže odohrať nikde inde. Podobne ako je farma poľom, na ktorom sa pestujú jedlé plodiny, divadlo je miestom, kde dochádza k transformáciám času, miesta a postáv (ľudí aj neľudí). Scénografia aborigénov robí divadlo zo spojenia prírodných a vytvorených prvkov. Každá skala, napájadlo, strom a prameň sa zasadí do podložia legendy a dramatickej akcie. Zvláštne miesto je preto tam, kde sa koná ceremónia, kde sa v minulosti odohrala nejaká mýtická udalosť, kde sa prostredníctvom piesní a tancov zjavujú bytosti a kde sa zároveň vykonávajú každodenné aj výnimočné činnosti – napríklad napájadlo je miestom, na ktoré ľudia prichádzajú, aby sa napili, a zároveň miestom, kde sa konajú ceremónie. Pomocou jednoduchých úprav priestoru sa miesto, kde sa pije, alebo iný viacúčelový priestor menia na divadlo: napríklad vyčistením od menších skál, pieskovou alebo skalnou maľbou; priestor sa môže stať divadlom aj tým, že sa ho niekto „naučí“ – novic sa naučí legendy, piesne

a tance, ktoré sú s daným miestom späté, geografia sa tak socializuje. Nezasvätení vidia len odkrytú skalú alebo napájadlo, kým pre zasvätených je to hutná divadelná výprava. Túto techniku, ktorá pomocou básnických prostriedkov vytvára divadelné miesto, využíva Shakespeare, ako aj tvorcovia gerilového divadla.

## TRANSFORMANCIE

Victor Turner (1974) analyzuje „spoločenské drámy“ pomocou divadelnej terminológie a opisuje riešenie disharmonických alebo krízových situácií. Tieto situácie – hádky, boje, prechodové rituály – sú vo svojej podstate dramatické, pretože účastníci nielen niečo robia, ale tiež ukazujú sebe a iným, čo robia alebo čo urobili; konanie získava aspekt reflexie a predvádzania pred obecnstvom. Divadlo ako príklad používa rovnako priamo aj Erving Goffman (1959). Podľa Goffmana je každá spoločenská interakcia inscenovaná – ľudia si „v zákulisí“ pripravujú svoje spoločenské roly (rôzne postavy alebo masky, rôzne techniky ich hrania) a potom vyjdú na „javisko“, aby tu odohrali kľúčové spoločenské interakcie a scény. Pre Turnera aj Goffmana je základná ľudská zápleтка stále rovnaká: niekto alebo nejaká skupina sa začne v spoločenskom poriadku presúvať na nové miesto; tento presun sa buď akceptuje, alebo sa mu zamedzí; v oboch prípadoch nastane kríza, pretože pri každej zmene postavenia sa musí prispôbiť celý systém; toto prispôbenie sa dosahuje performanciou – t. j. prostredníctvom divadla a rituálu. Turner píše:

Spoločenské drámy sú jednotky aharmonického alebo disharmonického procesu, ktoré vznikajú v konfliktných situáciách. Spravidla majú štyri hlavné fázy verejnej akcie... Sú nimi: 1. porušenie bežných, normovaných spoločenských vzťahov... 2. kríza, ktorá... má sklon toto porušenie prehlbovať... Každá verejná kríza má to, čo som nazval prahovou/liminálnou povahou; je prahom medzi viac-menej stabilnými fázami spoločenského procesu, nie však posvätným prahom, ktorý obklopujú tabu a ktorý bol vyvrhnutý z centier verejného života. Naopak, hrozivo sa stavia priamo na fóre a, takpovediac, vyzýva predstaviteľov poriadku, aby sa s ňou popasovali... 3. náprava (siahajúca) od osobnej rady a neformálneho sprostredkovania alebo urovnania až po formálny súdny a právny mechanizmus a – pri riešení určitých druhov krízy alebo na legitimizáciu iných spôsobov jej riešenia – vykonanie verejného rituálu... Aj náprava má isté prahové vlastnosti; je „niekde uprostred“, a poskytuje tak nezaujatú reprodukciu a analýzu udalostí, ktoré spôsobili a tvorili „krízu“. Táto reprodukcia môže byť v racionálnom jazyku súdneho procesu alebo v obraznom a symbolickom jazyku rituálneho procesu... 4. Konečná fáza... spočíva buď v reintegrácii postihnutej spoločenskej skupiny, alebo v spoločenskom uznaní a legitimizácii nenapraviteľnej schizmy medzi súperiacimi stranami. (Turner, 1974, s. 37 – 41)

Takýto rast prostredníctvom konfliktu a schizmy nazýva Bateson „schizmogenezou“ (1958, s. 171 – 197). Ide o hlavný činiteľ v ľudskom kultúrnom raste.

Turnerov dramatický prístup je v mnohom zaujímavý. Reprodukcia vo fáze nápravy je, pravdaže, divadelnou performanciou, formálnou opätovnou prezentáciou udalostí. Z celkového hľadiska je tento štvorfázový proces drámou v európsko-americkej tradícii –

túto schému možno nájsť v gréckych tragédiách, hrách Shakespeara, Ibsena či O'Neilla. Ťažšie sa hľadá u Čechova, Ionesca alebo Becketta – no je aj tam; spôsob, akým sa zdeformovala, napovedá veľa o dramatickej štruktúre. Napríklad *Čakanie na Godota* zahŕňa porušenie normy (odlúčenie od Godota) a krízu (čakanie, príchod Chlapca na konci každého dejstva, aby Gogovi a Didimu povedal, že Godot nepríde). Je tu negatívna, no rozsiahla náprava: ničnerobenie v rôznych podobách – rozprávanie, ktoré nijako neovplyvňuje dramatický dej, vaudevillové scény len na zabitie času, ktoré k ničomu nevedú: tieto scény vyzdvihujú všetko, čo postavy (ne)dokážu. No v *Godotovi* nie je žiadna reintegrácia ani schizma. Hra sa jednoducho skončí, a ak je tu naznačená nejaká budúcnosť, tak len ako nekonečné pokračovanie prítomnosti. Hra sa končí dôležitou scénickou poznámkou: „Ani sa nepohnú.“ Väčšina iných, napríklad Shakespeareových a Ibsenových hier, sa končí buď cestou – na korunováciu, ku hrobu zbaviť sa tiel, za vrchnosťou vyrozprávať, čo sa stalo –, alebo nejakým reintegroujúcim gestom, akým je v závere *Heddy Gablerovej* Tesmanovo odhodlanie rekonštruovať Lövborgov rukopis. Život „ide ďalej“. Tento krok, ktorým sa končia mnohé hry, pripomína *Ite, missa est* na konci omše: je rozpustením obecnstva, znamením v samej hre, že divadelná udalosť sa chýli ku koncu, že diváci sa musia pripraviť na odchod. Obecnstvo sa rozíde a bude o inscenácii šíriť (dobré alebo zlé) správy. Týmto takmer univerzálnym modelom sa riadi dokonca aj taká nekonvenčná a nenáboženská hra ako *Matka Guráž a jej deti*. Hra vrcholí v 11. scéne zavraždením Kattrin, posledného dieťaťa Guráže. V nasledujúcej, záverečnej scéne sa Guráž prostredníctvom uspávanky a pohrebných príprav so svojou dcérou lúči. Epilógom hry – ktorý možno porovnať so záverečnými dvojveršími shakespearovskej drámy – je výkrik Guráže, keď sa zapriahne do voza: „Musím sa znova pustiť do toho. Hej, vezmite ma so sebou!“ Dej sa končí tým, že Guráž znovu odchádza na cesty. Zaznie rovnaká pieseň ako na začiatku, ale v pomalšom tempe: je to tvrdohlavé odhodlanie alebo tragická hlúposť? Bez ohľadu na to, aký je význam posledného obrazu a posledných slov – a významy sa budú líšiť v závislosti od režijného prístupu –, dej je jasný: Guráž je na ceste, ide a pracuje.

Turner ďalej tvrdí, že liminálne fázy rituálov kmeňových, poľnohospodárskych, loveckých a tradičných spoločností zodpovedajú umeleckej tvorbe a záujmovej činnosti v industriálnej a postindustriálnej spoločnosti. Turner (1982, 1985) ich označuje za „liminoidné“, t. j. sú podobné liminálnym rituálom, ale nie sú s nimi totožné. V podstate sú liminálne rituály povinné, kým liminoidné umenie a zábava sú dobrovoľné. Ostáva však otázkou, či je Turnerova štvorfázová schéma s porušením normy, s krízou, nápravou a reintegráciou (alebo schizmou) skutočne univerzálnym divadelným princípom – alebo ide o nanútenie západnej koncepcie? Turner dokazuje, že tomuto dramatickému modelu zodpovedá aj spoločenský proces ugandských Ndembuov. Sám by som mohol dokázať, že mu zodpovedá aj divadlo aborigénov, Papuy-Novej Guiney a Indie. Ale aká je cena za zladenie s týmto modelom? Ako poznamenáva Clifford Geertz, „analógia s drámou... môže odkryť niektoré najhlbšie aspekty spoločenského procesu, ale na úkor toho, že živé rôznorodé prvky vyznejú ako jednotvárne homogénne“ (1980a, s. 173).

Môže tu ísť len o zložitú tautológiu a ja by som sa rád dostal ďalej. Základom dramatickej štruktúry je základná štruktúra performancie, ktorú tvorí zraz/performovanie/rozchod a ktorá túto dramatickú štruktúru vlastne obsahuje:

porušenie normy – kríza – náprava – reintegrácia

ZRAZ

PERFORMOVANIE

ROZCHOD

Rozhodujúcim faktorom je solidarita, nie konflikt. Konflikt je prípustný (v divadle a možno aj v spoločnosti) len vnútri hniezda, ktoré vzniká na základe dohody zísť sa v danom čase a na danom mieste, performovať – urobiť niečo dohodnuté – a rozísť sa, keď sa performancia skončí. Krajné podoby násilia, ktoré sú pre drámu typické, sa môžu predvádzať len vnútri tohto hniezda. Keď ľudia „idú do divadla“, berú na vedomie, že divadlo sa odohráva vo zvláštnom čase a na zvláštnych miestach. Predstavenie obklopujú zvláštne pravidlá, postupy a rituály pred ním a po ňom. Nielen k príchodu do divadelnej štvrte, ale aj k vstupu do budovy patrí nejaká ceremónia: kontrola lístkov, prechod bránami, vykonanie rituálov, hľadanie miesta na pozeranie. To všetko – a tieto postupy sa v jednotlivých kultúrach a pri jednotlivých udalostiach odlišujú – performanciu rámcuje a definuje. Ceremónia patrí aj k ukončovaniu predstavenia a odchodu: potlesk alebo nejaký formálny spôsob zakončenia performancie, zrušenia jej reality a znovunastolenia reality každodenného života. Performeri sa, dokonca viac než obecnstvo, pripravujú na postupy, ktoré im umožňujú „vychladnúť“, aby ich mohli neskôr, po skončení predstavenia, použiť. V mnohých kultúrach spočíva toto vychladnutie na vykonaní rituálov, pri ktorých sa odkladajú rekvizity alebo kostýmy, alebo sa performerom pomáha dostať z tranzu alebo iných nezvyčajných stavov bytia. Primálo pozornosti sa doteraz venovalo tomu, ako ľudia – diváci a performerí – prichádzajú na performancie a ako z nich odchádzajú. Ako sa konkrétni diváci dostávajú k performančnému priestoru a doň; ako z neho odchádzajú? Ako zraz/rozchod súvisia s prípravou/vychladnutím?

„Divadelný rámec“ umožňuje divákovi prežívať intenzívne pocity bez toho, aby sa cítili povinní zasiahnuť do diania alebo nútení radšej nesledovať dianie, ktoré tieto pocity vyvoláva. Je lepšie, ak sa divák nepokúša zabrániť vraždám, ktoré sa páchajú v *Hamletovi*. Tieto javiskové vraždy však nie sú „menej reálne“, než udalosti, ktoré sa dejú v každodennom živote, sú iba „inak reálne“. Ak má divadlo splniť svoj účel, musí si zachovať svoju dvojitú alebo neúplnú prítomnosť ako *performancia tu a teraz udalostí tam a vtedy*. Rozdiel medzi „tu a teraz“ a „tam a vtedy“ umožňuje obecnstvu, aby sa zamyslelo nad akciou a zvážilo alternatívy. Divadlo je umením, ktoré predvádza len jednu z radu možných alternatív. Je to luxus, ktorý si v bežnom živote nemožno dovoliť. Odozva na *Oidipa* by vyzerala úplne inak, keby v meste, kde sa táto hra hrá, zúril mor a keby diváci uverili, že tento mor sa skončí, ak sa nájde a okamžite odovzdá do rúk spravodlivosti vrah bývalého starostu, o ktorom vedia, že sa skrýva medzi nimi.

Sú ľudia, ktorí chcú, aby performancia dosiahla túto úroveň skutočnosti. Čím viac sa divadlo blíži k tejto hranici, tým výraznejšie sa mení: veľké fiktívne zdanie sa nahrádza malým reálnym konaním. Žene sa zjazví telo alebo sa muž obreže. Toto „reálne konanie“ je samo znakom alebo symbolom. Keď sa však jednoznačne uplatní divadelný rámec, umožňuje predviesť „estetické drámy“, šou, ktorých akcia, ako keď si Oidipus vypichne oči, zachádza do krajností, no pre každého vrátane performerov znamená skôr „hrať sa

s“ než „naozaj robiť“. Toto „hranie sa s“ nie je slabé ani falošné, vedie k zmenám u performerov aj u divákov.

Ľudia, ktorí chcú robiť „všetko naozaj“ vrátane zabíjania zvierat, „umenia“ sebamrzačenia alebo „snuff filmov“, kde sa naozaj vraždí,<sup>10</sup> sa mylia, ak si myslia, že sa tým dostávajú bližšie k hlbšej alebo esenciálnejšej realite. Každá takáto činnosť – podobne ako rímske gladiátorské hry alebo aztécke ľudské obete – je rovnako symbolickým predstieraním ako čokoľvek iné na javisku. Dochádza k tomu, že živé bytosti sa tu stávajú zhmotnením nejakých symbolických činiteľov. Takéto zhmotnenie je obľudné a bez výnimky ho odsudzujem. Neopravňuje ho ani tvrdenie, že novodobé vedenie vojny prebieha takisto: „veci“ sa zabíjajú na diaľku. Tieto krvavé performancie tiež nevedú ku katarzii: reprodukované alebo skutočné násilie plodí len ďalšie násilie. Otupuje tiež schopnosť ľudí zasiahnuť, keď sa stanú svedkami násilností mimo divadla.

Turner nachádza podstatu drámy v konflikte a jeho riešení. Podľa mňa spočíva v *transformácii* – v tom, ako sa divadlo využíva na experimentovanie so zmenou, jej uskutočnenie a potvrdenie. K transformáciám dochádza v divadle na troch rôznych miestach a na troch rôznych úrovniach: 1. v dráme, t. j. v príbehu;<sup>11</sup> 2. v performeroch, ktorí majú za úlohu podrobiť sa dočasnej *úprave* svojho tela/mysle, tomu, čo nazývam „transportáciou“ (Schechner, 1985, s. 117 – 151); 3. v obecnstve, u ktorého môže ísť o zmeny dočasné (zábava) alebo trvalé (rituál). Všade na svete sprevádza performancie jedenie a pitie. V Novej Guinei, Austrálii a Afrike sa celé divadlo točí okolo hostiny; v novodobom západnom divadle býva nezvyčajné, ak sa v prestávkach predstavenia, pred jeho začiatkom alebo po jeho skončení nič nejde alebo nevypije. Pripomína to nielen karnevaly šimpanzov, ale aj lovecký revír; svedčí to o tom, že divadlo povzbudzuje chuť do jedla, že je orálnym/telesným umením (pozri Kaplan, 1968). A, ako dokázal Lévi-Strauss, základná transformácia surového na uvarené je vzorom kultúrnej tvorby ako pretvárania prírodného na ľudské.<sup>12</sup> Práve v tom tkvie podstata divadla, v schopnosti rámcovať a podrobovať si, meniť surové na uvarené, zaoberať sa najproblematickejšími (násilnými, nebezpečnými, sexuálnymi, tabu) ľudskými interakciami.

Divadlo obsahuje mechanizmy transformácie vo všetkých rovinách. V rovine inscenovania sú to kostýmy a masky, cviky a zaklínadlá, kadidlo a hudba, ktorých úlohou je prinútiť uveriť – pomôcť performerovi, aby zo seba urobil iného človeka alebo bytosť existujúcu v inom čase na inom mieste a aby túto prítomnosť stvárnil tu a teraz, v tomto divadle tak, aby sa čas a miesto prinajmenšom zdvojili. Ak sa transformácia podarí, u jednotlivých divákov dôjde k zmenám v nálade a/alebo vedomí; tieto zmeny sú väčšinou dočasné, no niekedy môžu byť aj trvalé. Pri niektorých druhoch performancie – napríklad v prechodových rituáloch – sa dosahuje trvalá zmena v postavení účastníkov. Ale všetky tieto zmeny sú v službách spoločenskej homeostázy. Zmeny, ktorými prechádzajú jednotlivci alebo skupiny, pomáhajú udržať rovnováhu celého systému. Je napríklad potrebné zmeniť dievčatá na ženy (v zasväcovanom obrade), pretože niekde inde v systéme sa ženy menia na mŕtvych (v pohrebných obradoch); vzniká tak medzera, ktorú treba vyplniť. Tieto medzery sa nevyskytujú na jednoduchom individuálnom základe, ale podľa pravdepodobnosti platných pre celý systém. Je ťažšie pochopiť, ako to funguje v estetickom dráme, napríklad v predstavení *Cesty dlhého dňa do noci* Eugena O’Neilla.

Kľúčový rozdiel medzi spoločenskou a estetickou drámou spočíva v povahe dosahovaných transformácií. Výsledkom niektorých druhov spoločenskej drámy, ako sú spory, procesy a vojny, sú trvalé zmeny. V iných druhoch performancie, ktoré spájajú vlastnosti

spoločenskej aj estetickej drámy – v prechodových rituáloch, politických ceremóniách – sú zmeny v postavení trvalé (alebo sa dajú zvrátiť len pomocou ďalšieho rituálu), kým zmeny na tele sú skôr dočasné – nosenie nejakého kostýmu – alebo nie sú závažné: prepichnutie ucha alebo nosovej priehradky, obriezka. Utrpenie typické pre zasväcovacie rituály, v porovnaní s bežnou skúsenosťou síce nesmierne, je len dočasné. Tieto telesné poznačenia, zmeny a utrpenie však majú naznačiť a/alebo vytyčiť a dosiahnuť trvalú zmenu v účastníkoch. V estetickej dráme sa nedosahuje nijaká trvalá telesná zmena. Zámerné sa medzi tým, čo sa deje s postavami v príbehu, a tým, čo sa deje s performermi, ktorí tento príbeh stvárnajú, vytvára odstup. Hrať zamilovaného alebo vraha či zavraždeného (dosť bežné v západnom divadle) alebo sa premeniť na boha či dostať sa do tranzu (dosť bežné v nezápadnom divadle) si vyžaduje zásadnú, hoci len dočasnú transformáciu v bytí, nielen vo výzore.

Estetickej dráme ide o transformáciu obecnstva. Obecnstvo je v nej skutočne aj konceptuálne oddelené od performerov. Toto oddelenie je typickou vlastnosťou estetickej drámy. V spoločenskej dráme sú všetci prítomní účastníkmi, hoci niektorí sa na nej podieľajú viac než iní. V estetickej dráme je každý v divadle účastníkom *performancie*, kým účastníkmi *drámy* v rámci tejto *performancie* sú len tí, ktorí v tejto dráme hrajú nejakú rolu (pozri kapitolu 3). Performancia je na rozdiel od drámy spoločenská a práve na úrovni *performancie* sa estetická a spoločenská dráma zbiehajú. Funkciou estetickej drámy je *urobiť pre vedomie obecnstva to, čo robí spoločenská dráma pre svojich účastníkov*: poskytnúť miesto a prostriedky na transformáciu. Rituály prenášajú účastníkov cez prahy, menia ich na niekoho iného. Napríklad mladý muž – „slobodný mládenec“ sa prostredníctvom svadobnej ceremónie stáva „manželom“. Jeho postavenie počas tejto ceremónie, no výlučne počas nej, je „ženích“. Ženích je prahovou rolou, ktorú hrá počas svojej transformácie zo slobodného mládenca na manžela. Estetická dráma núti divákov k transformácii ich svetonázoru tým, že ich zmysly vystavuje stvárneniu extrémnych udalostí, oveľa extrémnejších, než sú udalosti, akých bývajú bežne svedkami. Zasadenie do *performancie* umožňuje divákovi, aby o týchto udalostiach uvažovali, aby pred nimi neutekali a nezasahovali do nich. Tieto úvahy sú prahovým časom, počas ktorého dochádza k transformácii vedomia.

Situácia herca v estetickej dráme je zložitá, pretože hra sa veľakrát opakuje a od herca sa očakáva, že zakaždým začne približne z rovnakého miesta. Inými slovami, prinajmenšom v západnom divadle, napriek tomu, že diváci prichádzajú a odchádzajú a usiluje sa tu o ich zmenu, sa vyvinuli techniky, ktoré majú hercov pripraviť na to, aby hrali relatívne nezmenení – zmenení len natoľko, nakoľko človeka bežne mení výkon povolania – a aby sa z tejto skúsenosti vedeli vrátiť. Obrazne povedané, herec je ako tlačiarenský rotačný stroj, ktorý pri otáčaní zanecháva odtlačok na svojom obecnstve; kým sa však nedostane do pôvodnej polohy, nemôže v otáčaní pokračovať. Na každom predstavení je nové obecnstvo, na ktorom treba zanechať odtlačok. Herec podnikne cestu, ktorá sa skončí tam, kde sa začala; kým obecnstvo sa „pohne“ na nové miesto. V estetickej dráme sa vyvinuli techniky na transformáciu herca do roly a iné techniky, ktoré mu majú pomôcť v návrate k jeho bežnému ja. V niektorých druhoch rituálneho divadla sú celebranti veľmi podobní hercom estetickej drámy: liečiaci šaman musí dosiahnuť zmenu v pacientovi, a to často tým, že sa transformuje na inú bytosť; po skončení *performancie* sa však šaman musí vrátiť k svojmu bežnému životu. Práve schopnosť „dostať sa do“ a „dostať sa späť z“ robí zo šamana človeka, ktorý je potrebný neustále a nie je len na jedno použitie. Existujú

teda minimálne tri kategórie *performancie*: 1. estetická, kde sa mení vedomie obecnstva, kým performer sa „otáča“; 2. rituál, kde sa transformuje objekt ceremónie, kým celebrujúci performer sa „otáča“; 3. spoločenská dráma, kde sa menia všetci zúčastnení (pozri Schechner, 1985, s. 117 – 150).

Od roku 1960 panuje v divadle nejednoznačnosť v tom, či sa udalosť „stáva naozaj“. Spôsobilo ju oslabenie hraníc medzi uvedenými kategóriami *performancie*. Televízia umožňuje zdivadelniť skúsenosť tým, že dokonca aj najdôvernejšie alebo najstrašnejšie udalosti upravuje do „správ“, takže ľudia nevidia nič zvláštne na komplementárnom „zreálnení“ umenia (pozri Schechner, 1985, s. 295 – 324). Hranice medzi „umením“ a „životom“ sú oslabené a priepustné. Keď ľudia sledujú mimoriadne udalosti, pričom vedia, 1. že sa skutočne dejú a 2. že sú upravené tak, aby boli dramatickejšie a zároveň stráviteľnejšie, prispôsobujú sa pritom televíznemu formátu, no zároveň vedia, 3. že ako pozorovatelia nemajú nijakú možnosť zasiahnuť – t. j. menia sa na obecnstvo v bežnom význame –, hnev sa rýchlo rozplynie a zmení sa na ochromenie a zúfalstvo alebo na ľahostajnosť. Môže to povzbudiť apetít, ale ten sa dá uspokojiť len nákupnými horúčkami, ktoré vás – ako tvrdia reklamy – urobia šťastnými. Emocionálna spätná väzba nie je pri sledovaní televízie možná. Na rozdiel od živého divadla televízia nie je dvojsmerný komunikačný systém. Niektorí ľudia na to reagujú tým, že robia a/alebo uprednostňujú umenie, ktoré je „reálnejšie“ a ktoré vnáša do estetiky aj zásahy a spätnú väzbu vyradené z bežného života.

V divadle alebo v umení *performancie* už preto nie je ničím zvláštnym, keď sa obecnstvo priamo zapojí do príbehu, keď sa zinscenujú skutočné stretnutia ľudí a keď sa divadelné udalosti využijú ako prvý krok smerom k náboženským stretnutiam v ústraní (ako to robil Grotowski). Ide o pokusy o znovunastolenie určitej rovnováhy medzi informáciami, ktoré dnes ľudí zaplavujú, a akciou, ktorú akoby bolo čoraz ťažšie podniknúť. Terorizmus, na rozdiel od bežného pouličného násillia, je spôsobom, ako si získať pozornosť spoločnosti, ako urobiť šou; je príznakom základnej poruchy v procese komunikácia–spätná väzba–výsledná akcia. „Zreálnenie“ umenia – existencia divadla, ktoré spája spoločenské s estetickým – je tradíciou v mnohých častiach sveta. Avantgarda a politické divadlo preto nachádzajú pripravenú pôdu.

Vo svojej práci s The Performance Group a v neskoršej tvorbe, ako aj vo svojej pedagogickej činnosti sa usilujem zapojiť realnosť *performancií* priamo do divadelných udalostí, ktoré inscenujem. V *performancii* zvýrazňujem aspekt zrazu a rozchodu. Pri vstupe do divadla divákov vítam ja alebo herci. Diváci vidia, ako sa predstavenie pripravuje – herci si obliekajú kostýmy, hudobníci ladia nástroje, kontroluje sa technické vybavenie atď. Zdôrazňujú sa prestávky a menej formálne prerušenia narácie, ako napríklad zmeny scény. V *Matke Guráži* sa počas prestávky podávalo teplé jedlo – v priebehu tohto prerušenia narácie sa v *performancii* pokračovalo inými spôsobmi; herci sa miešali s divákmi, diváci mohli využívať časti priestoru, ktoré boli inak a inokedy vyhradené iba hercom (pozri kapitolu 5). Snažím sa urobiť z času, keď sa nerozpráva príbeh, neoddeliteľnú súčasť celej schémy *performancie* a zároveň tento čas zreteľne oddeliť od hry. Keď sa hra skončí, rozprávam sa s divákmi na odchode. Mnohých pošlem za hercami, aby sa divadelný zážitok neskončil dramatickým momentom, prípadne klaňackou, ale rozhovormi, pozdravmi a lúčením.

Dejiny prestávok v západnom divadle sú zaujímavým príkladom toho, aká dôležitá je spoločenská udalosť, ktorá tvorí podložie divadelnej udalosti. Keď sa predstavenia hrali pod

holým nebom (grécke, stredoveké, alžbetínske), pri dennom svetle na seba diváci videli. Renesančné dvorské predstavenia masiek a hier sa osvetľovali tak, aby diváci videli na seba navzájom, ako aj na hercov. Toto celkové osvetlenie a obrátenie pozornosti na divákov, ako aj na hercov pretrvalo aj v 17. a 18. storočí. Zmeny scény si však začali vyžadovať zložitý mechanizmus, ktorý inscenátori chceli pred obecnstvom ukryť, zaviedla sa predná opona a postupne sa zrušilo proscénium. Aj zmeny v osvetlení, najmä zavedenie plynu a neskôr elektriny v 19. storočí, zväčšili odstup medzi javiskom a hľadiskom, až nakoniec ostalo javisko jasne osvetlené a hľadisko sa ponorilo do tmy. V takejto situácii vznikol naturalizmus so svojím voyeuristickým inscenovaním útržkov života. Spolu s týmito konvenciami prišla prestávka: oficiálny čas, keď sa v hľadisku rozsvietilo a diváci buď ostali v hľadisku, alebo sa nahrnuli do foyeru a do bufetov, kde sa mohli vidieť a kontaktovať. Prestávka plnila funkciu, ktorú nebolo potrebné plniť ani pod holým nebom, ani v celkom osvetlených divadlách. Dávala divákovi možnosť, aby sa videli. Prestávka potvrdzuje existenciu „zhromaždenia“, skupiny, ktorá sa zišla len na to, aby sa zúčastnila určitej divadelnej udalosti. Prečo nie sú prestávky v kinách? Pretože v kinách chýba skupina živých zabávačov na javisku, nie sú to veľmi spoločenské podujatia. Športové udalosti sú spoločenské a majú prestávky (polčas, pauza v siedmom iningu, prestávky v sérii zápasov alebo dostihov). Performancie, ktoré nechávajú obecnstvo potme a bez prestávky, vyvolávajú úzkosť a odporujú spoločenským impulzom divadla. Takéto performancie neodsudzujem, len tvrdím, že odporujú povahe západnej tradície; sú prinajmenšom nekonvenčné.

Cieľom mojej réžie je ukázať obecnstvu, že „príbeh sa hrá pre vás, okolo vás, potrebuje vašu aktívnu podporu“. Tieto techniky zdôrazňujú „performančné podložie“, v ktorom sa dráma odohráva. Herci z The Performance Group boli naučení ukazovať svoju dvojitú totožnosť: seba samých a postavy, ktoré hrali. Tým, že sa predvádzajú obe, vidia diváci hercov, ktorí nielen hrajú, ale zároveň sa rozhodujú, že budú hrať. Aj „bytie postavou“ sa chápe ako rozhodnutie, nie ako nevyhnutnosť. Aj divák sa tak vedie k tomu, aby sa rozhodoval, ako každú akciu prijme. Sedadlá nie sú číslované, niekoľko akcií prebieha súčasne – diváci môžu presúvať pozornosť z jedného aspektu performancie na iný. Nie každý aspekt súvisí s hrou: divák môže svoju pozornosť zamerať na herca, ktorý si prezlieka kostým (t. j. stáva sa inou postavou), na technikov, iných divákov atď. Nejde mi o jednotnú reakciu ako v ortodoxnom divadle, ale o rozmanitosť príležitostí. Tie vedú divákov k tomu, aby reagovali intelektuálne a svetonázorovo, ako aj emocionálne. To, čo sa „deje naozaj“, je zhromaždenie divákov rôzneho veku, pohlavia, triedy a svetonázoru, ktorí sledujú, ako skupina hercov rozpráva nejaký príbeh divadelnými prostriedkami. V tejto súvislosti The Performance Group preskúmala najradikálnejšie divadelné prostriedky, na aké sme si trúfli: účasť obecnstva, environmentálne inscenovanie, simultánnu akciu atď. Spojili sme ich s tradičnými divadelnými prostriedkami našej kultúry: s naráciou a charakterizáciou.

### ČO ROBIA PERFORMERI: KOLESO EXTÁZY/TRANZU

Pri pohľade na performancie na celom svete možno rozlíšiť dva postupy. Performer sa buď „odpočíta“, stane sa transparentným, odstráni „z tvorivého procesu odpor a prekážky, ktoré mu kladie jeho vlastný organizmus“ (Grotowski, 1968a, s. 178), alebo sa

„pripočíta“, stane sa niečím viac alebo niečím iným, než je, keď nehra. „Zdvój sa“, ako by povedal Artaud. Prvou technikou, technikou šamana, je extáza; druhou technikou, technikou balijského tanečníka, je tranz. Na Západe máme pre tieto dva druhy herectva pomenovanie: hercom v extáze je Ryszard Cieślak v inscenácii *Księża Niezłomny* (Vytrovalý princ), Grotowského „svätý herec“; hercom v tranze, ktorý je posadnutý niekým iným, je Konstantin Stanislavskij ako Veršinin, „charakterový herec“.

Byť v tranze neznamená stratiť sebaovládanie alebo vedomie. Ako vravia Balijskí tanečníci, tanečník v tranze ublíži, tranz nebol prax. V niektorých druhoch tranzu vidno posadnutého, ako aj toho, ktorý ho posadol. Jane Beloová opisuje balijský kónský tanec, kde

hráč začne jazdou na palici s kónskou hlavou ako jazdec. Počas tranzu sa však rýchlo stotožní s koňom – vzpína sa, cvála, dupe a kope ako kôň – alebo by bolo možno presnejšie povedať, že sa stáva koňom a jazdcom v jednom, pretože hoci sedí na koni, jeho nohy museli od začiatku slúžiť ako nohy tohto zvierata. (Beloová, 1960, s. 213)

Je kentaurom a príkladom dvojitej totožnosti performerera. Keď v západnom divadle v angličtine hovoríme o tom, že herec „portrays“ (portrétuje) rolu, pomocou metafory z maliarstva, kde umelec študuje objekt a vytvára jeho obraz, odkláňame sa od hlavného faktu divadelnej performancie: že toto „portrétovanie“ je transformáciou tela/myse performerera – performer je „plátnom“ alebo „materiálom“. Prostredníctvom rozhovorov s balijskými performerami dedinskej tranzovej performancie zvaných *sanghjang* balijský člen Beloovej výskumného tímu Goesti Made Soemeng (GM) skúmal, ako dochádza k tranzovému posadnutiu:

GM: Čo cítite, keď sa prvýkrát vystavíte dymu?<sup>13</sup>

Darja: Ani neviem ako, zrazu strácam vedomie. Počujem, ako ľudia spievajú. Počujem, aj keď na mňa volajú „Čítá!“ (voľanie na prasatá). Ale ak hovoria o niečom inom, nepočujem to.

GM: Keď ste v sanghjangu prasa a ľudia vás urážajú, počujete to?

Darja: Počujem. Ak ma niekto uráža, prívádza ma to do zúrivosti.

GM: Keď dohráte, ako sa cítite, ste unavený?

Darja: Hneď po skončení sa ešte necítim unavený. Ale na druhý alebo tretí deň ma bolí celé telo...

GM: Keď ste v sanghjangu hadom, aké to je, ako cítite svoje telo?

Darja: Keď som v sanghjangu hadom, zrazu mám príjemné myšlienky. Cítim sa príjemne a zrazu vidím akýsi les, horu s množstvom stromov. Keď mám telo ako had, cítim, akoby som týmto lesom prechádzal a cítil pôžitok...

GM: A keď ste v sanghjangu šteňaťom, ako vnímate svoje telo? Máte pocit, že ste kde?

Darja: Cítim sa ako šteňa. Cítim sa šťastný, že môžem behať sem a tam. Je mi dobre, presne ako šteňaťu, ktoré si behá sem a tam. Kým si môžem pobehovať, som šťastný.

GM: A keď ste v sanghjangu zemiakom, ako sa cítite vtedy?

Darja: Mám pocit, že som v záhrade, ako zemiak, ktorý tam zasadili.

GM: A keď ste v sanghjangu metlou, aké to je? Vnímate, že ste kde?

Darja: Cítim sa, akoby som zametal špinu na podlahe. Akoby som zametal špinu na ulici, v dedine. Cítim, akoby ma tá metla unášala, nútila ma zametať.

(Beloová, 1960, s. 222)



Beloová uvádza, že „prítomnosť veľkého počtu ľudí mala zaručiť, aby sa správanie človeka v tranze nevyklo 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 performance 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 počúť rev divých zvierat a spev vtákov. Castagné opisuje kirgizskotatarského *baqču*, ako behá po stane, poskakuje, reve, skáče do výšky, „breše ako pes, oňucháva obecenstvo, bučí ako vól, ručí, reve, bľáča ako jahňa, krochka ako prasa, erdží, hrkúta, pričom s pozoruhodnou presnosťou napodobňuje rev zvierat, spev vtákov, zvuk ich letu a tak ďalej, čím zanecháva v obecenstve silný dojem“. Takýmto spôsobom často dochádza k „zostúpeniu duchov“.

(Eliade, 1951, s. 100 – 101)<sup>14</sup>

A, ako som poznamenal v kapitole 5, tento druh performance 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 obdobia dávnej techniky performance, 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.<sup>15</sup> Ponížiť sa znamená prijať fyzickú perspektívu dieťaťa. Pošpiníť 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.<sup>16</sup> Nakoniec, ponížiť sa znamená uniknúť pred prísnyimi mravmi – ponížiť sa znamená cestu k voľnosti.

Tieto javy však tvoria len polovicu dialektiky performance. Druhou polovicou je extáza: 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 čarodějníkom 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)

Príkladom tohto druhu performance sú piesne a tance aborigénov o Čase snov. Často v spánku, ale niekedy aj v bdelom stave sa človek prenesie do pôvodnej „nadčasovej mýtkej minulosti, v ktorej sa totemické bytosti presúvali po púšti z miesta na miesto a venovali sa tvorivým činom“ (Gould, 1969, s. 105). Niektoré z týchto bytostí sú zvieratá, ako kengura a emu, niektoré sú zvláštne bytosti, ako Wati kutjara (Dvaja muži) a Wanampi (Vodný had). Hoci žili v minulosti, tieto bytosti Času snov sa stále považujú za živé a verí sa, že majú vplyv na dnešných ľudí“ (Gould, 1969, s. 106). Performance sa odovzdávajú z generácie na generáciu. Keď sa pridá nový materiál, naučí sa „snívaním“: človek sa s týmito mýtickými bytosťami zúčastňuje na ich ceremóniách, potom to, čo sa naučil, naučí svojich druhov. Aborigéni svoje performance inscenujú veľmi dôkladne, najmä pokiaľ ide o scénografiu, výzdobu tela a predvádzanie navčinených spevov a tancov. Pri tejto dôkladnosti nejde o krásu v našom zmysle slova – o hladkosť, efektívnosť – ale o to, aby sa všetky predpísané kroky urobili v správnom poradí. Správnosť je dôležitejšia než majstrovstvo v európsko-americkom význame. Ak je materiál nový, urobí sa všetko pre to, aby sa presne naučil a aby sa neporušený odovzdal ďalej.

V období chudobného divadla (1959 – 1968) uplatňoval Grotowski postup veľmi podobný postupu aborigénov. Grotowského herci však nehľadali materiál v Čase snov (v archeológii, histórii), ale vo vlastných skúsenostiach.

To sú podľa nás základné predpoklady hereckého umenia, ktoré by sa mali metodicky skúmať:

- podnietenie procesu sebaodkrývania až do roviny podvedomia, pričom sa však toto podnecovanie musí usmerniť tak, aby sa dosiahla požadovaná reakcia,
- schopnosť tento proces artikulovať, zdisciplinovať a pretvoriť na znaky. Konkrétne to znamená vytvoriť partitúru, ktorej notami budú drobné prvky kontaktu, reakcie na podnety vonkajšieho sveta: hovoríme tomu „dávať a brať“,
- odstránenie odporu a prekážok z tvorivého procesu, ktoré kladie vlastný organizmus, fyzický aj psychický (oba napokon tvoria celok). (Grotowski, 1968a, s. 128)

Pomocou tejto metódy Grotowski vytvoril gestické ideogramy porovnateľné so znakmi európskeho stredovekého divadla, Pekinskej opery, baletu a iných výrazne kodifikovaných foriem. Grotowského ideogramy však boli „bezprostredné a spontánne... živá forma s vlastnou logikou“ (1968a, s. 142), a to vďaka tomu, že jeho herci boli transparentní: vedeli, ako cez seba nechať prechádzať impulzy, takže ich gestá boli intímne a súčasne neosobné. Grotowski, jeho scénografi a herci v inscenáciách *Dr Faustus*, *Akropolis*, *Księża Niezłomny* a *Apocalypsis cum Figuris* (prvá verzia) dospeli k totalnej ikonografii tela, hlasu, skupinovej kompozície a scénografie. Táto totalita bola taká úplná, že západné obecenstvo sa cítilo nepohodlne: dokonca aj východné performance natoľko pevne štruktúrované ako nó alebo kathakali poskytujú priestor na nepozornosť obecenstva. Inscenácie poľského Teatru Laboratorium boli celkom bez „šumu“. Taký čistý signál vyvolával úzkosť a zároveň prinášal pôžitok.

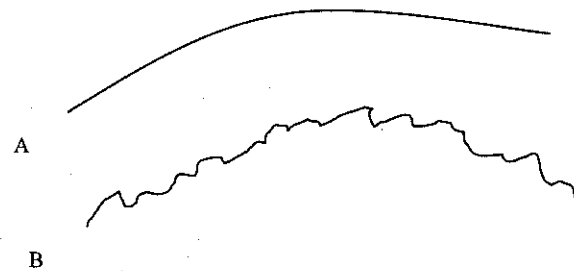
Žiadna performance nie je „čistou“ extázou alebo tranzom. Vždy je medzi nimi pohyblivé, dialektické napätie (ilustr. 6.6).

## SKÚŠOBNÉ POSTUPY

Každý aspekt zrazu/performovania/rozchodu si vyžaduje starostlivé preskúmanie a to z hľadiska performerov, ako aj z hľadiska divákov. Ak prekročíme rámec drámy a svoje poznatky rozšírime aj o oblasť performovania a o celý proces performancie, dozvieme sa veľa nielen o umeleckej tvorbe (lebo divadlo, ako ma upozornil Alexander Alland, je jediným druhom umenia, kde tvorivý proces musí byť viditeľný), ale aj o spoločenskom živote, pretože divadlo je zámerne a zároveň mimovoľne modelom kultúry a kultúrnej tvorby. V tejto záverečnej časti sa stručne pozriem na rozhodujúci aspekt veľkého problému: čo je skúška. Myslím, že sa mi podarí dokázať, že počas skúšok prebieha dôležitá rituálna akcia divadla.

V roku 1957 na Konferencii Macy Foundation o skupinových procesoch Ray Birdwhistell vysvetlil tento model:

Nakreslili sme trajektórie tanca a iných druhov konania označovaných za pôvabné správanie.



200

Pozn. B a A sú trajektórie ruky, nohy alebo tela. A je hladká krivka; B je cikcakovitá čiara. Veľkosť týchto cikcakov nie je dôležitá. Ide mi o tvar pohybu. A a B vyjadrujú rovnakú trajektóriu. Trajektória A však obsahuje minimum obmien alebo úprav. V prípade A sa počas procesu reaguje na minimálny počet odkazov. To je „pôvab“. V prípade B sa do systému dostávajú početné odkazy a vzniká cikcak. To, čo nazývame pôvabným, je vždy konanie s početnými odkazmi, v ktorom sa minimalizujú sekundárne odkazy, čím sa maximalizuje úloha celku. (Birdwhistell, in Lorenz, 1959, s. 101 – 102)

Lorenz poukázal na to, že:

súčasne s tým, ako sa pohyb zbavuje šumu, keď získava na pôvabe, stráca ako signál na svojej mnohoznačnosti... Čím je pohyb výstižnejší a jednoduchší, tým ľahší je jeho jednoznačný príjem. Existuje preto silný selektívny tlak, ktorý smeruje k tomu, že sa všetky signalizujúce pohyby, tieto spúšťacie pohyby (vrodené spúšťacie mechanizmy alebo naučené gestalty) stávajú čoraz pôvabnejšími, a práve to nám (v správaní zvierat) pripomína tanec. (Lorenz, 1959, s. 202 – 203)

Pôvab = zjednodušenie = zvýšenie signalizačnej efektívnosti pohybu = tanec.

No niektoré umelecké diela, dokonca aj performancie, sú, ako je všeobecne známe, zložité, mnohoznačné a „neefektívne“. Veľké majstrovské diela nebyvajú vždy

minimalistické. Sú *Rámájana*, *Biblia*, *Odyseia*, Shakespearove hry, inscenácie Roberta Wilsona, Brueghelove obrazy, plastiky v Konaraku atď. menej „pôvabné“ (t. j. menej umelecké) než Beckettove hry, Mondrianove obrazy alebo *haiku*? Je zrejme, že ak sa na hodnotenie umenia použije jediné, normatívne kritérium, zrušia sa tým rôzne kultúrne, historické alebo evolučné perspektívy. Tento problém sa vyrieši, ak otázku zjednodušenia (pôvabu) presunieme z porovnávania hotových diel vo fáze vystavenia na diela v procese tvorby: vo fáze, keď sa zo všetkých dostupných možností vyberá, čo sa urobí. Nejde tu o porovnanie jedného diela s inými alebo so svetom. Hoci býva takéto porovnanie dôležité a poučné, v otázke, ktorú nastolil Birdwhistell, je bezvýznamné. Treba sa sústreďiť na dielo samo, porovnať jeho završenú podobu s procesom jeho vzniku, s jeho vlastnými vnútornými fázami v čase, keď ešte nebolo pripravené na predvedenie. Tento proces je vlastný všetkým druhom umenia, ale iba v prípade performancie musí byť verejný, t. j. predvedený v kruhu performerov ako skúška. Porovnanie diela s procesom jeho tvorby sa týka nielen diel, ktoré majú jedného autora, ale aj diel viacerých autorov, ako sú homérske epy, *Biblia*, stredoveké katedrály, a všetkých iných projektov, ktoré presahujú pozornosť alebo dĺžku života jedného človeka. V týchto prípadoch má proces vzniku daného diela o jeden krok viac, a to o krok, keď sa dospeje k „završenej podobe“, ktorá nemôže byť vopred s určitosťou známa. Toto tuhnutie môže trvať celé generácie a môže sa v priebehu histórie sankcionovať v štruktúrach, ktoré by za iných okolností mohli vyzeráť inak. Napríklad Notre Dame v Paríži má dve veže, z ktorých len jedna je dokončená; no dokončiť túto nedokončenú stavbu by bola obrovská chyba. Ako ideálnej katedrály (ak by ňou mala byť) chýba tejto budove jedna veža; ako Notre Dame je úplná výlučne taká, aká je. Vo všetkých prípadoch je proces tuhnutia, završenia a historického sankcionovania procesom skúšky, počas ktorého sa dielo prepracúva, kým neprekročí prah „prijateľnosti“, za ktorým sa môže „predviesť“.

Divadlo je jedinečné v tom, že všetky jeho diela, dokonca aj tie najtradičnejšie, vznikajú prostredníctvom skúšobného procesu. T. j. všetky divadelné diela sa časom menia, pretože sa prispôbujú aktuálnym okolnostiam. Niekedy, keď je dogma ustálená, sú tieto zmeny z tektonického hľadiska pomalé, ako napríklad v rímskokatolíckej omši. No aj tá sa nečakane upravila, a to nedávno na Druhom vatikánskom koncile. Na lokálnej úrovni sa aj omša zakaždým prispôbuje okolnostiam utváraným rozmanitými spôsobmi celebrowania. Estetické žánre, ako je novodobé európsko-americké divadlo, sa vyžívajú v prehodnocovaní klasikov; ale aj tu existujú nepísané hranice – ak ich divadelný súbor prekročí, nezožne pochvalu za svoju invenciu, ale ocitne sa v paľbe kritiky za zneuctenie predlohy. Taká bola reakcia niektorých kritikov a divákov na inscenácie *Dionysus in 69* (*Dionýzos v '69*, Euripidove *Bakchantky*) a *Makbeth* (Shakespearov *Macbeth*) v podaní The Performance Group. No aj v prípade, že sa robí celkom nová hra, vzniká napätie medzi zámerom autora a tým, čo sa nakoniec deje na javisku. V prípade TPG sa to týkalo jej inscenácie hry *The Tooth of Crime* (*Zub zločini*) Sama Sheparda (pozri kapitolu 3). Niekedy, ako pri známych sporoch Čechova a Stanislavského, Tennesseeho Williamsa a Eliu Kazana, toto napätie dosiahne bod zlomu.

Ale čo presne je skúšobný proces? Na spomínanej konferencii W. Gray Walter na margo Birdwhistellovho modelu uviedol:

201

Pôvab môže vyplývať z efektívnosti pohybu zameraného na istý cieľ. Keď umelo vytvorené zviera alebo staršie a niektoré novšie riadené zbrane hľadajú a nie sú namierené na určitý cieľ, majú trajektóriu s chaotickou krivkou podobnou B (s. 200). Ich „lovecký“ pohyb vyzerá ako dosť náhodný a rozhodne nie je veľmi pôvabný. Je trhavý a nesúvislý, nesúrodý a často ho tvorí niekoľko cykloidných slučiek. Keď sa však spozoruje nejaký cieľ, trajektória sa stáva pôvabnou parabolou alebo hyperbolou. Cieľ teda mení nepôvabné a prieskumné správanie (ktoré môže mať vysoký informačný potenciál v tom zmysle, že hľadá mnohými smermi) na správanie, ktoré síce nesie len jednu informáciu, a to, či existuje nejaký cieľ, no vyzerá hladko a pekne.

(Walter, in Lorenz, 1959, s. 202)

Prvé skúšky alebo dielne sú trhavé a nesúvislé, často nesúrodé. Táto práca je lovom, plným činnosti s „vysokým informačným potenciálom“, ale takmer bez zamerania na cieľ. Dokonca aj pri práci s textom je takáto „obzeranie sa“ pre prvé skúšky typické: herci skúšajú rôzne interpretácie, scénografi prinášajú množstvo nákresov a modelov, z ktorých sa väčšina zamietne, režisér v podstate nevie, čo chce. A ak má v rámci projektu vzniknúť vlastný text a akcia, základná, skľučujúca otázka na začiatku tvorby znie: „Čo to vlastne robíme?“ Ak sa po istom čase nevyonori cieľ (nielen dátum premiéry, ale aj vízia toho, k čomu sa má dospieť), projekt začne upadať, až nakoniec stroskotá. Režisér môže udržiavať sebadôveru tým, že nastolí poriadok v podobe povinných cvičení; ak to urobí prískoro, zmenší šancu, že objaví novú akciu. Potrebná je rovnováha. Porovnateľné procesy prebiehajú v tradičných spoločnostiach. John Emigh píše o skúške ceremónie v dedine na rieke Sepik v Papue-Novej Guinei:

Počas skúšky prerušoval spev jeden starec. Dával pokyny v otázke štýlu alebo frázovania, alebo často komentoval význam slov piesne, prvky príbehu, ktoré boli rovnocennou súčasťou skúšanej udalosti. Skúška bola pozoruhodne neformálna a súčasne absolútne efektívna. Žena v strednom veku s jedinečným, prenikavým hlasom akoby mala spev celkom pod kontrolou. Kedykoľvek začala alebo prestala, opakovala frázy, overovala so starcom niektoré miesta, prerušovala, aby si vypočula jeho vysvetlenie... Počas skúšky okolo prechádzali muži a ženy. Zhromaždení speváci, bubeníci a svedkovia navčičovali tanečné pohyby, ktoré mali sprevádzať matkin žalospiev.<sup>17</sup>

Zvykneme skúšať svadby, pohreby aj iné náboženské a civilné ceremónie. V každom prípade je skúška postupom, pri ktorom sa z možných akcií vyberajú tie, ktoré sa predvedú, a zároveň sa tieto akcie zjednodušujú, aby boli čo najzrozumiteľnejšie so zreteľom na podložie, z ktorého sa prevzali, ako aj na obecenstvo, s ktorým majú komunikovať. Popri tejto prvotnej úlohe má skúška ešte druhotnú úlohu: dosiahnuť, aby každý performer zahral svoju rolu čo najzrozumiteľnejšie. Z tohto hľadiska je zaujímavá fraška, pretože stavia jeden druh „zrozumiteľnosti“ na hlavu. Keď sa Charlie Chaplin opitý tacká po ulici, hrá neohrabaného, no s dokonalou zručnosťou – podobne ako klaun s pôvabom predvádza nepôvabné pády. Vysielaný signál vypovedá o „nepôvabnom“, no tento signál je vyslaný zrozumiteľne – t. j. pôvabne. Diváci obdivujú ľahkosť, s akou veľkí komici hrajú nemotornosť. To isté sa dá povedať o rôznych podobách uvádzania do omylu, ktoré sú v divadle také obľúbené: klamstvá, prestrojenia, dvojité zápletky, irónia. V každom prípade je úlohou performeru, aby bola lož zrozumiteľná

a aby bol presvedčivý v oboch aspektoch situácie tak, aby obecenstvo akciu preukuklo a vnímalo ju aj jej opak, text a metatext, súčasne.

Porovnateľná, ale nie celkom totožná so skúškou je príprava. Aborigéni trávia veľa hodín prípravou desaťminútového tanca. Starostlivo rozložia všetky rekvizity, pomalujú si telá, pripravujú tanečný priestor. Pred každým predstavením sa členovia The Performance Group aj vyše dvoch hodín venovali hlasovým cvičeniam, psychofyzickým cvičeniam, tanečným krokom a joge, prechádzali si náročné pasáže inscenácie atď. Moskovskij chudožestvennyj teatr bol známy prípravou, ktorej sa venoval každý herec tesne predtým, ako vyšiel na javisko. Každý performer, čo poznám, má pred vystúpením svoj rituál. Tieto prípravy doslova upokojujú človeka aj súbor: sú kinetickou rekapituláciou skúšobného procesu, ktorá umožňuje chopiť sa daných zvláštnych úloh, sústredenie sa, ktoré zmršťuje svet do rozmerov divadla. Tieto prípravy sú rituálnym rámcom, ktorý lemuje, vyzdvihuje a chráni časopriestor divadla.

Skúška aj príprava využívajú tie isté prostriedky: opakovanie, zjednodušenie, zveličenie, rytmickú akciu, premenu „prirodzených sledov“ správania na „zostavené sledy“. Tieto prostriedky zahŕňajú rituálny proces, ako ho chápajú etológovia. Práve v skúškach/prípravách preto vidím základný rituál divadla.

Nijako mi neprekáža, ak sa najlepšie umelecké diela – či dokonca sám proces umeleckej tvorby: rituály skúšok a príprav – prirovnávajú k správaniu zvierat, pretože medzi správaním zvierat a ľudí nevidím veľké rozdiely. Zhodu, súvislosť a podobnosť nachádzam práve v oblasti umelecko-rituálneho správania. Čím viac sa rozširuje vedomie, tým viac sa činnosť zhusťuje – stáva sa zložitejšou, hutnejšou, symbolickejšou, protirečivejšou a mnohoznačnejšou. Človek nadobudol schopnosť – podobne ako niektoré primáty a vodné cicavce, ktoré ju však ďalej nerozvíjajú – rozhodovať sa na základe virtuálnych, ako aj skutočných alternatív. Tieto virtuálne alternatívy majú vlastný život. Divadlo je umením, ktoré ich robí skutočnými, a prostredníctvom skúšky nadobúdajú vlastné tvary a rytmy. Vďaka tomu, že sa možnosti menia na akciu, na performancie, rodia sa celé svety, s ktorými by sme sa inak nestretli. Divadlo nedospieva k svojim kultúrnym alebo individuálnym prejavom z ničoho nič a nehybne v nich nepretrvávajú. Vkráda sa po sieťi navzájom poprepájaných prvkov utkanej z hrania, hier, lovu, zabíjania a rozdávania mäsa, ceremoniálnych centier, procesov, prechodových rituálov a rozprávania príbehov. V divadelnej udalosti sa zbiehajú skúšky a spomienky – predohra a dohra. (1976)

<sup>1</sup> Pozri Marshack (1972), Giedion (1962 – 4) a La Barre (1972).

<sup>2</sup> Ucko a Rosenfeldová (1967, s. 229) názory na túto tému zhrnuli takto: „Relatívne častý výskyt zvierat, absencia zobrazení rastlinstva a tiež dôkazy... svedčiacie o tom, že pri mnohých zobrazeniach sa počítalo s divákmi, naznačujú, že za niektorými nástennými maľbami možno hľadať ‚divadlo‘.“ Hoci v oblasti jaskynného umenia vládnu časté nezhody, všetci odborníci sú presvedčení o tom, že v jaskyniach sa konali nejaké performancie (obrad, divadlo, tanec, hudba). Starodávnosť, takmer možno povedať prvenstvo performancie sú teda zjavné. Podrobnejšiu analýzu týchto názorov pozri Pfeiffer (1982).

<sup>3</sup> Pozri Brechtovu „Scénu na ulici“ v Brecht (1959, s. 137 – 148).

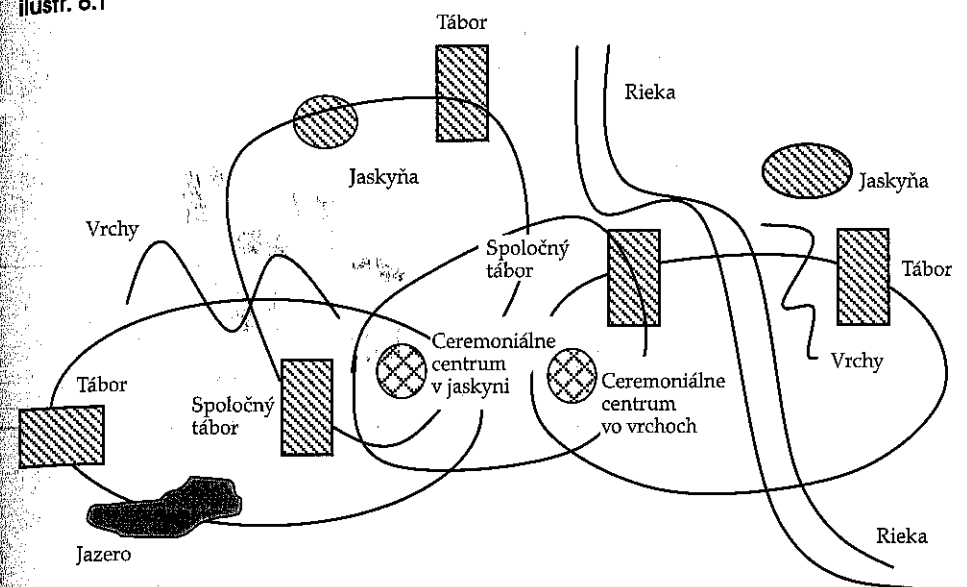
<sup>4</sup> V Anglicku sa stredoveké mystériá inscenovali na vozoch, ktoré sa presúvali z miesta na miesto. Tieto vozy slúžili ako javisko, divadelný horizont a šatňa. Okolo nich sa schádzali diváci a hra sa presúvala z vozov na ulicu, pričom sa využívala vyvýšená plocha vozov, ako aj priestor ulice. Diváci stáli na ulici alebo sa pozerali zo striech a okien budov v úzkych uličkách. Hrať sa začínalo na úsvite a pokračovalo sa celý deň. Diváci určite často prichádzali a odchádzali. Toto miešanie spoločenského, náboženského a estetického je typické aj pre niektoré druhy súčasnej performancie, ako je napríklad severoindická ramlila (pozri Schechner, 1985, s. 151 – 213).

<sup>5</sup> Slovom „prirodzený“ označujem divadlo, ktoré sa odohráva v každodennom živote. Nemusí sa inscenať ani (znovu) tvoriť. Keď sa stane nehoda alebo na verejnosti dôjde k hádke, ľudia sa budú prizerať. Ak

sa o tom dozvedia médiá, budú takéto „spravodajsky zaujímavé“ udalosti opakovať. Ak okolo prechádza niečo prepychové, ľudia sa za tým obracajú, nech je to zaoceánska loď, ktorá sa plaví po rieke, alebo kolóna hlavy štátu rútiaca sa po ulici.

- <sup>6</sup> Podrobný rozbor niekoľkých performancií typu procesia v rôznych kultúrach pozri v *TDR, The Drama Review* 29 (3) (1985), vo zvláštnom vydaní, ktoré zostavila Barbara Kirshenblattová-Gimblettová a Brooks McNamara.
- <sup>7</sup> Lóže vznikli po zrušení miest pre prominentných divákov na javisku. Keď sa tieto miesta začali pokladať za rušivý prvok, ktorý viac divadlo nemohlo tolerovať, prišli do módy lóže. Pre zaujímavosť, prítomnosť každého alebo kohokoľvek na javisku – alebo v tom istom priestore, kde hrajú herci – je v environmentálnom divadle vlastne demokratizáciou javiskovej prítomnosti prominentov.
- <sup>8</sup> Pozri aj E. T. Kirby (1972, s. 5 – 21).
- <sup>9</sup> Pod spojením „ísť do divadla“ mám na mysli viac než len európsko-americkú prax. Myslim tým všetky opatrenia, aby sa performance mohla uskutočniť: napríklad dodržanie rituálneho kalendára; prípravu zvláštneho miesta alebo ozvláštnenie bežného miesta, napríklad trhového námestia; skúšanie; zaistenie potrebného počtu divákov.
- <sup>10</sup> Pornografické „snuff filmy“ sú krajným divadlom násilia (spolu s dokumentárnymi filmami o vojne, mučení a mrzačení). V týchto filmoch sa niekto najme na pornografický film, ale v momente vyvrcholenia ho zabijú. Kamera zaznamenáva šok a agóniu obeť a konanie vraha/vrahov. Film sa potom premieta za vysoké vstupné na súkromných večierkoch. Za slušnú cenu vraj niekedy obeť so svojím zabitím súhlasí. Podobnosť snuff porna s rímskymi gladiátorskými hrami, ako aj dekadencia oboch týchto druhov zábavy je zjavná. Pokiaľ ide o katarzný účinok, zo štúdií, o ktorých píše Eibl-Eibesfeldt (1967, s. 338 – 342), vyplýva, že ak má sledovanie násilia nejaký katarzný účinok, tak len krátkodobý: „Z dlhodobého hľadiska predstavuje pravidelná možnosť vybiť si agresívne impulzy istý druh tréningu v agresivnosti. Zvierata stávajú agresívnejšími.“
- <sup>11</sup> Dráma je založená na zmenách, ktorými prechádzajú postavy. Vezmite si ktorúkoľvek hru a porovnajte, kým, kde a čím je každá postava na začiatku a aká je na konci: výsledná schéma týchto zmien je súhrnom deja hry.
- <sup>12</sup> Vplyvné a zložité dielo Léviho-Straussa (1964) rozoberá „dva protiklady – príroda/kultúra, surové/uvarené“ (s. 344). „Uvarená akcia“ v divadle nie je napodobnením problematickeho správania. Ide o nové správanie, ktoré analogicky alebo metaforicky súvisí so svojím „surovým“ predchodcom. Prechodové rituály „varia“ také typy správania, ktoré treba socializovať, a zároveň „pôsobia na“ jednotlivcov, ktorých treba previesť z jedného statusu do druhého. Pozri Schechner (1985, s. 35 – 116, 261 – 294).
- <sup>13</sup> Balijskí tranzoví tanečníci sa často vystavujú dymu z horiaceho kadidla. Pokiaľ viem, tento dym nie je psychoaktívny. „Nespôsobuje“ tranz, ale jeho vdychovanie má rozhodujúci význam pri jeho dosahovaní. Ak sa má do tranzu dostať len časť tela – napríklad ruka, ktorá sa má stať metlou –, vystaví sa dymu len táto časť. Tento postup sa nepoužíva len na Bali. Videl som ho aj na Srí Lanke.
- <sup>14</sup> Eliade o šamanovej transformácii hovorí: „Šaman sa transformuje na zvierata; podobný výsledok dosahuje, keď si nasadzuje zvieraciu masku“ (1951, s. 98).
- <sup>15</sup> Beloová (1960, s. 223): Pociť nízkoosti, ktorý Darma opísal ako príjemný, zapadá do celého súboru pocitov, že na človeka nasadnú, že na ňom sedia a tak ďalej, kde príjemnosť tranzovej skúsenosti súvisí s odstavením vnútorných impulzov. Je to jeden z aspektov tranzového stavu, ktorý sa pravdepodobne odzrkadľuje v tranzovom slovníku každej krajiny, kde sa tieto javy vyskytujú – a aspekt, ktorý je pre tých, čo tranz nikdy nezažili, asi najťažšie pochopiť. Toto „odstavenie vnútorných impulzov“ znamená odovzdanie sa určitému Inému: zvieratu, duchu, človeku, bohu atď. V extáze ide o čisté vzdanie sa ničote/jednote bytia, ako v zenovej meditácii.
- <sup>16</sup> Hoci tu nemám priestor na to, aby som sa touto otázkou zaoberal podrobnejšie, jadrnosť, typická pre frašku, ako aj dej s rýchlym spádom a prekvapivé zvraty slúžia ako vnútorné dôkazy o jej starodávnosti. Svedčí o nej aj univerzálnosť frašky. Vyskytuje sa vo všetkých kultúrach, ale iba relatívne málo z nich má tragédiu podobnú gréckej alebo japonskej.
- <sup>17</sup> Z listu, ktorý John Emigh rozposlal svojim kolegom. Emigh sa týchto skúšok zúčastnil v roku 1974. Podrobnejší rozbor uvedenej skúšky pozri kapitolu 4.

ilustr. 6.1

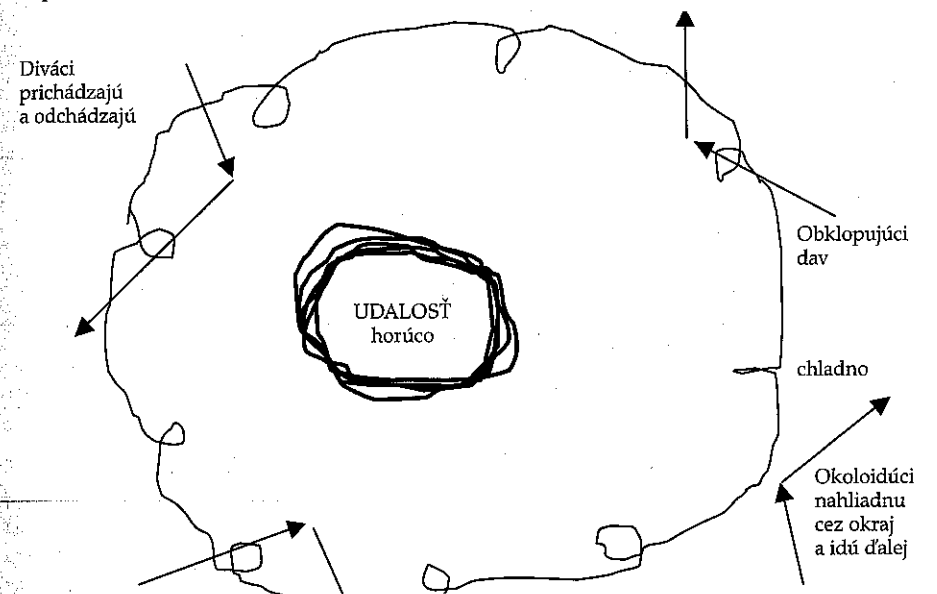


## Poznámka

Na miestach, kde sa pri nejakom orientačnom bode pretínajú sezónne miesta lovu, vznikajú ceremoniálne centrá.

ilustr. 6.2

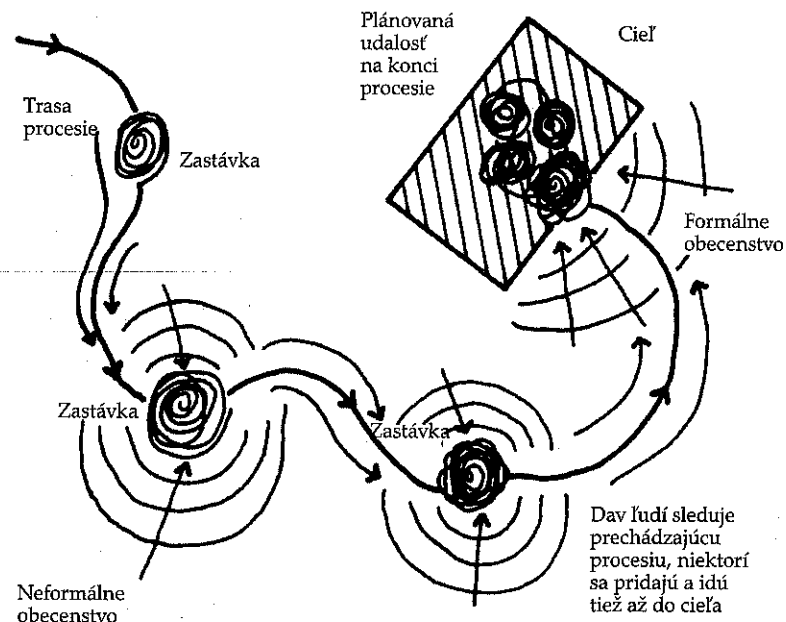
## Erupcia



## Poznámka

„Erupcia“ má horúci stred a chladný okraj, kde diváci prichádzajú a odchádzajú. K erupcii dochádza buď po nehode, alebo počas udalosti, ktorej priebeh sa dá predvídať, ako je napríklad hádka alebo stavba či búranie budovy.

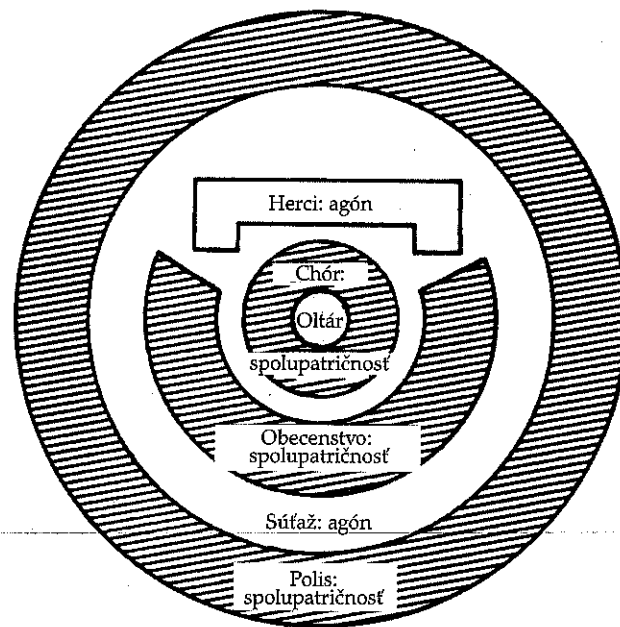
ilustr. 6.3  
Procesia



**Poznámka**

Procesia má stanovenú trasu a známy cieľ. Na určitých miestach sa zastavuje a hrajú sa performance. Niektorí z divákov, ktorí jej presne sledujú, sa k nej môžu pridať a ísť s ňou až do cieľa.

ilustr. 6.4  
Aténske divadlo

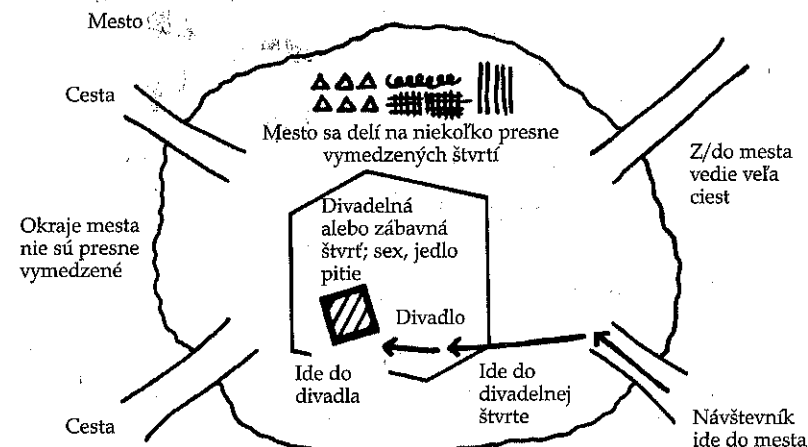


**Poznámka**

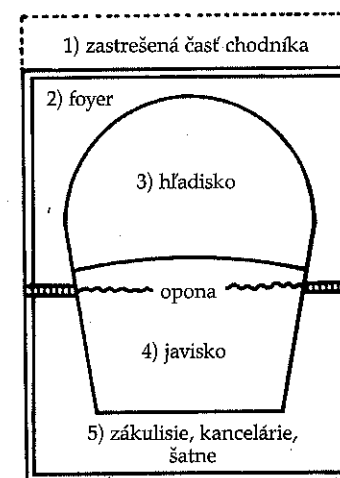
Uprostred aténskeho divadla bolo otvorené oko Dionýzovho oltára. Okolo neho tancoval chór, vytvárajúci základ spolupatričnosti pre agonistické konanie hercov. Chór a herci „hniezdili“ v obecenstve. Celú divadelnú udalosť zas obklopoval agón súperenia básnikov a hercov o ceny. Celkové hniezdo pre všetky predstavenia

a súťaže predstavovala spolupatričnosť Atén ako polis. Každý agón sa tak konal v nejakom hniezde spolupatričnosti. Vonkajšie hniezdo – polis – nebolo len obrazné: Atény mali presné zemepisné, ideologické a spoločenské vymedzenie a každý vedel, čo to znamená byť občanom. Tvar divadla bol obdobou spoločenského systému, kde sa striedal agón so spolupatričnosťou; bol otvorený diskusií a otázkam, ale zatvorený, pokiaľ išlo o to, kto je alebo nie je jeho členom, občanom.

ilustr. 6.5  
Portálové divadlo



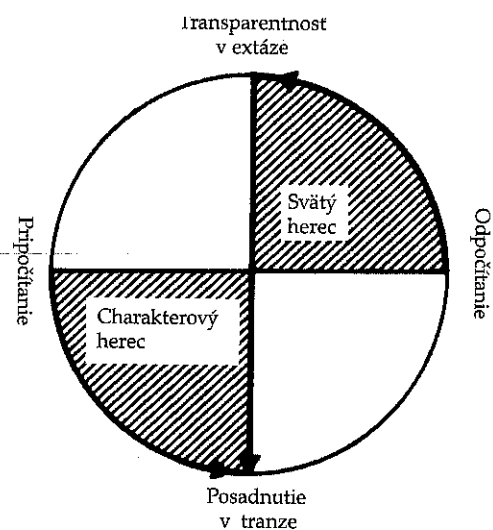
Divadlo  
Susedí s inými divadlami



**Poznámka**

Dnešná divadelná budova nie je centrálnou stavbou uprostred jasne vymedzenej polis. Takouto stavbou – ak taká vôbec existuje – je štadión alebo Superdome (veľký krytý štadión v New Orleans, pozn. prekl.). Divadlá sa stavajú v „divadelnej štvrti“, časti dosť nepresne vymedzeného „územia mesta“. Portálové divadlo sa delí na päť častí: 1) zastrešenú časť chodníka, 2) foyer, 3) hľadisko, 4) javisko a 5) zákulisie. Neprenosné sedadlá v hľadisku sú nasmerované na javisko. Podlaha javiska nie je ničím ohradená a často má mierny sklon, čím nakláňa akciu smerom k obecenstvu.

ilustr. 6.6



*Poznámka*

Pri extatickom lete šamana ostáva telo prázdne a transparentné: celkom zraniteľné. Keď hrá Cieľak Princa v inscenácii *Księża Niezłomny*, presúva sa smerom k extáze prostredníctvom *odpočítania*. U tranzových tanečníkov z Bali dochádza k posadnutiu alebo „prevzatiu“ kýmkoľvek alebo čímkoľvek, čo ich posadne. Olivier sa presúva smerom k posadnutiu prostredníctvom *prípočítania*; systematicky pretvára „akoby“ svojho Hamleta na „stávanie sa“ Hamletom. Techniky prípravy performerera, ktoré sa začínajú presunom k extáze – psychofyzické cvičenia, joga atď. – pomáhajú performerovi nasledovať impulzy, t. j. poddať sa a stať sa transparentným. V tomto stave môže performer náhle naskočiť do svojej roly, pretože zraniteľnosť extázy sa môže znenazdania premeniť na totalitu tranzového posadnutia.