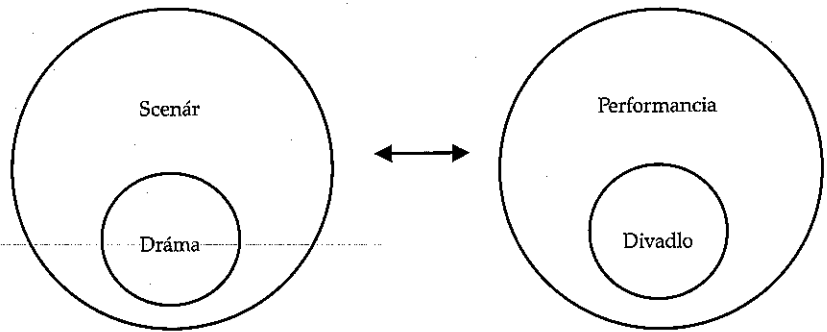
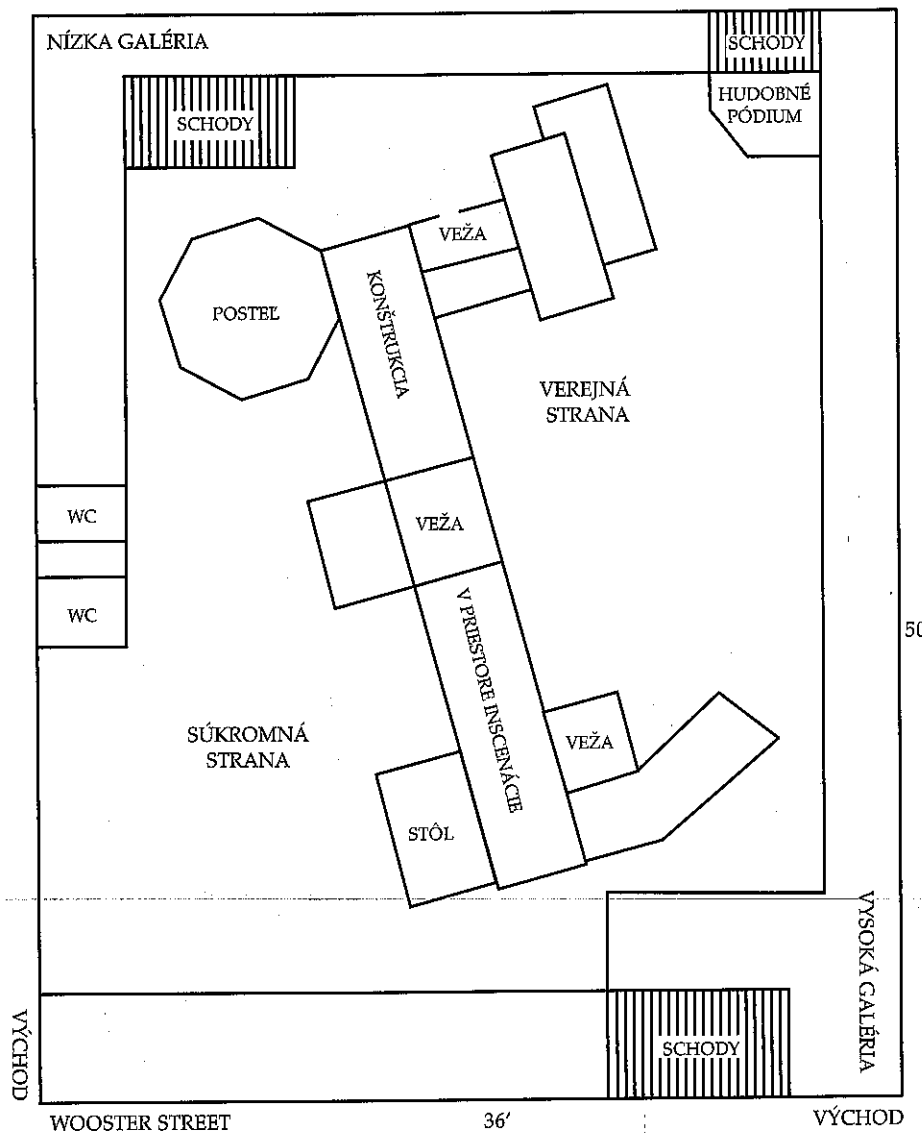


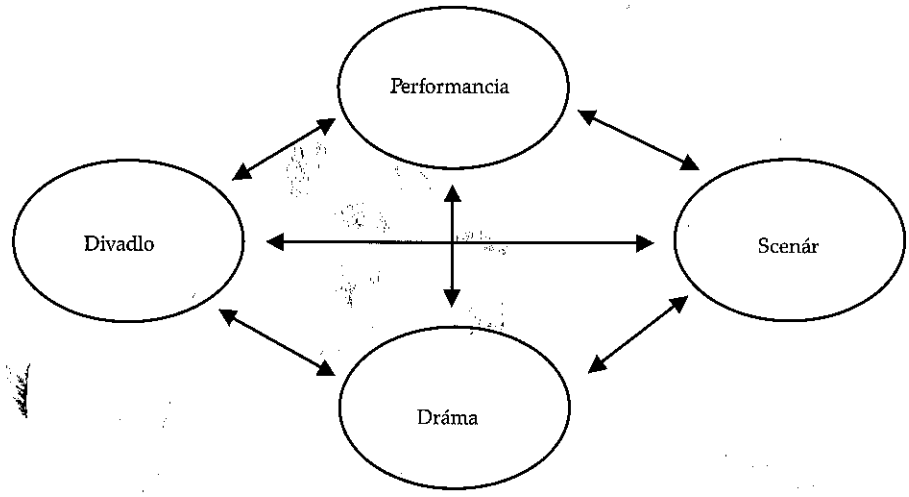
ilustr. 3.2



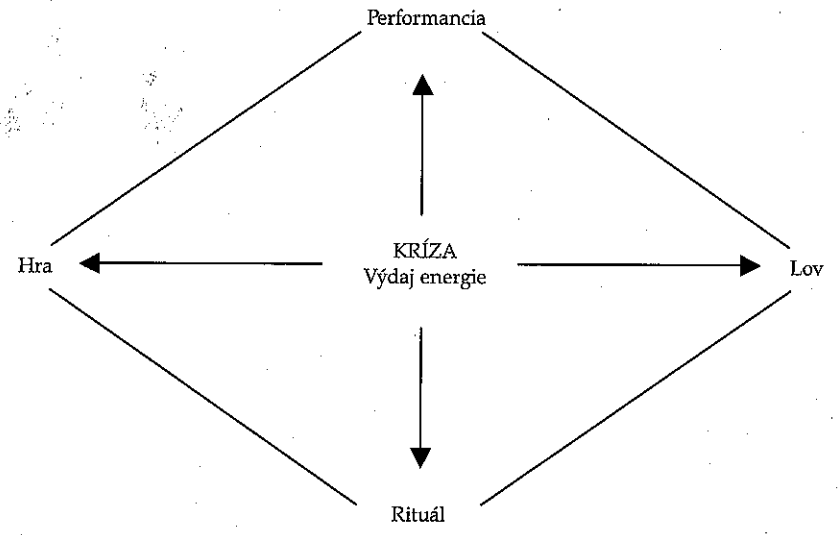
ilustr. 3.3



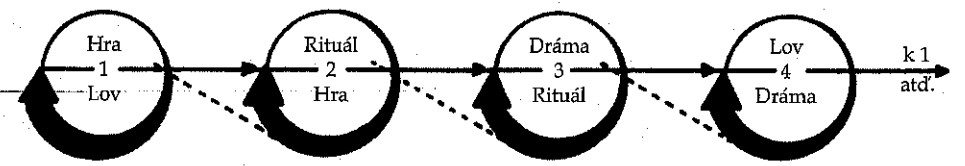
ilustr. 3.4



ilustr. 3.5



ilustr. 3.6



Pozn.: Dolný polkruh predstavuje „zdroj“ horného, hoci zhora prichádza výrazná spätná väzba. Spodok je, povedané slovníkom psychológie, „nevedomý“ a vrch „vedomý“. Horný polkruh každej transakcie sa stáva spodným polkruhom inej transakcie. O tom, ktorá transakcia dominuje v danej kultúre, rozhodujú ekologické a spoločenské okolnosti.

4 Obnovené správanie

Obnovené správanie prichádza opäť k životu podobne, ako keď režisér narába s filmovým pásom. Útržky správania¹ sa dajú preskupovať a znovu spájať nezávisle od kauzálnej logiky (spoločenskej, psychologickkej, vedeckej), ktorá stála pri zrode správania. Žije si svojim vlastným životom. Pôvodná podstata či zdroj správania sa stratili, ignorujeme ich alebo popierame – hoci ich očividne uznávame a pozorujeme. Vznik, objavenie sa a vývoj útržku správania je často neznámy alebo utajený, vykonštruovaný, prekrytý mýtom a tradíciou. Na počiatku je teda proces, počnúc skúšaním, ktoré spúšťa ďalší proces – performanciu/vystúpenie. Samy útržky správania nie sú procesmi, ale vecami, jednotkami, „materiálom“. Obnovené správanie trvá dlhšie alebo kratšie, napríklad pri gestách, tanci či mantrách.

Obnovené správanie nájdeme v rôznych druhoch performancií od šamanizmu, exorcizmu, tranzu, rituálneho či umeleckého tanca a divadla cez iniciačné rituály až po sociálnu drámu, psychoanalýzu, psychodrámu a transakčnú analýzu. Obnovenie správania je de facto kľúčovou charakteristikou performancie. Počas umeleckého aktu, rituálov a terapie predpokladajú ich aktéri, že správanie, teda organizovaný sled udalostí, činnosti predpísanej scenárom alebo choreografickým zápisom, existuje oddelene od vystupujúcich, ktorí ho realizujú. Keďže je oddelené od aktérov, možno ho zakonzervovať a ďalej prenášať, manipulovať ním, transformovať ho. Vystupujúci sú v kontakte s útržkami správania, oživujú ich, pamätajú si ich a dokonca vymýšľajú vlastné vzorce, ktoré potom znovu prehrávajú, sú nimi pohltení (zžívajú sa s rolou, dostanú sa do tranzu) alebo si od nich držia odstup (Brechtov *Verfremdungseffekt*). Úkon obnovenia sa odohráva na skúškach a/alebo sa prenáša z majstra na učňa. Ak pochopíme, čo sa odohráva na tréningoch, skúškach a workshopoch, a preskúmame spoločné ovzdušie, ktoré sprevádza tieto procesy, nájdeme najpresnejšie styčné body medzi estetikou a rituálnymi úkonmi.

Obnovené správanie je „vonku“ mimo „mňa“. Existuje samostatne, a preto sa na ňom dá pracovať, meniť ho, hoci sa už odohralo. Zahŕňa nespočetné množstvo činností. Môžem to byť „ja“ v inom čase/psychickom stave – tak ako pri abreakcii v psychoanalýze, alebo môže ísť o správanie, ktoré existuje v osobitnej sfére spoločensko-kultúrneho

povedomia – tak ako Kristove Pašie či rekonštrukcia súboja Rangdu a Baronga na Bali. V inom prípade ho určuje umelecká konvencia, ako napr. pri dráme a tanci, inokedy ide o zvláštne správanie, ktoré sa očakáva od účastníka tradičného rituálu skúšky odvahy, akou je napr. iniciácia chlapcov z kmeňa Gahuku v Papue-Novej Guinei, ktorí nemôžu vyroniť slzu, hoci im prerezávajú nozdry ostrými hranami listov, alebo v Amerike typická hanblivosť pýriacej sa nevesty, ktorá v skutočnosti žije s partnerom už niekoľko rokov.

Obnovené správanie je symbolické a reflexívne, nie je prázdne, ale naopak, zafaržené viachlasne vysielanými signifikantmi. Tieto zložité pojmy vyjadrujú jednoduchú podstatu: „Ja“ sa môže správať ako iná osoba/zahrnovať inú osobu. Spoločenské a transindividuálne ja je pravidlom či súborom pravidiel. Symbolické a reflexívne správanie sú pevnou kostrou spoločenských, náboženských, estetických, liečebných a vzdelávacích procesov. Performancia znamená „dvakrát uskutočnené správanie“.

Maliarstvo, sochárstvo ani literatúra neukazujú skutočné správanie tak, ako prebiehalo. Tisícky rokov pred zrodom filmu sa odohrávali rituály, zložené z útržkov obnoveného správania. V rámci jednej udalosti prebiehala súčasne akcia a nemenný stav. Rituály poskytovali nesmiernu úľavu. Ľudia, ich predkovia a bohovia sa na nich podieľali simultánne, boli, bývali a stávali sa niečím. Útržky správania sa prehrávali znovu veľa ráz. Mnemotechnické pomôcky, prenášané z generácie na generáciu bez výraznejších zmien, zaručovali, že obrad prebehol „správne“. Dokonca aj v dnešnej dobe máme pri premiére hrôzu nie tak z prítomnosti publika, ako skôr z toho, že si už nemôžeme dovoliť žiadnu chybu.

Sústavné prenášanie má ešte jeden úžasný rozmer – obnovenie správania súvisí s možnosťou voľby. Zvieratá sa reprodukovajú, fázy mesiaca sa opakujú. Herec však môže odmietnuť ktorúkoľvek akciu. Otázka voľby je zložitá. Etológovia a odborníci na výskum mozgu oponujú, že medzi zvieracím a ľudským správaním nie je nijaký významný rozdiel. Je tu však aspoň ilúzia voľby, pocit, že máme na výber. A to stačí. Dokonca aj šaman, ktorého povolajú, tanečník v tranze či trénovaný interpret, ktorý svoj text ovláda do bodky, sa buď odovzdajú, alebo vzdorujú. Tí, ktorí príliš rýchlo privolia, alebo predčasne odmietnu, sú podozriví. Medzi rituálom bez možnosti voľby a rituálom v divadelnom umení, kde je priestor na slobodnú voľbu široký, jestvuje kontinuum. Na divadelných skúškach ide o zúženie voľby alebo aspoň o ujasnenie si pravidiel improvizácie. Skúšky slúžia na vybudovanie základnej osnova, ktorá je „rituálom podľa dohody“ – dohodnutým správaním, s ktorým všetci účastníci súhlasia.

Obnovené správanie si nasadzujeme ako masku alebo kostým. Jeho kontúry sú zvonku viditeľné a dávajú možnosť meniť ich. Práve v tom spočíva úloha divadelných režisérov, rady biskupov, profesionálnych umelcov a veľkých šamanov: menia osnovy vystúpenia. Môžu ich zmeniť, lebo udalosť neexistuje „prirodzene“, ale je modelom osobnej a kolektívnej voľby. Ako uvádza Turner (1982a, s. 82 – 84), táto osnova je zakorenená v konjunktíve, ktorý Stanislavskij nazýval „keby“. Obnovené správanie má „sekundárnu prirodzenosť“, je možné stále ho revidovať. Sekundárnosť v sebe spája negáciu aj podmieňovací spôsob.

Keď si to premietneme na seba, obnovené správanie znamená „správam sa, akoby som bol niekým iným“, alebo som „mimo seba“, resp. „nie sám sebou“, tak ako v tranze. Ale ten „niekto iný“ som možno „ja v zmenenom stave bytia/prežívania“, akoby v každom

človeku existovalo niekoľko ďalších „ja“. Rozdiel medzi tým, keď hrám sám seba – napríklad vo sne, keď znovu prežívam traumy z detstva, rozprávam príhodu zo včerajšieho dňa alebo pri inom formálnejšom „sebaaprezentovaní“ (pozri Goffman, 1959) – je v miere, nie v kvalite. Spôsob, ako prezentujeme seba, a to, ako predstavujeme ostatných, do seba plynule prechádza v jednom kontinuu: divadelné herectvo, tanec, rituály. To isté platí pre spoločenské aktivity a kultúrne podujatia, udalosti, ktoré nemajú pôvod v živote jednotlivcov, ak sa vôbec dá ich pôvod vystopovať. Tieto udalosti sa pri ďalšom predvádzaní dostávajú do vzťahu spätnej väzby s konaním jednotlivcov. Ak teda v severnej Indii, kde sa hovorí hindčinou, hrajú *Ramlilu*, oslovuje ich, dáva im návod na každodenný život a zároveň každodenný život ovplyvňuje spôsob, ako *Ramlilu* inscenujú. Inscenovaná mytológia slúži často ako modelový príklad. Bežný ľudský život je prítomný v gestách hercov, v detailoch kostýmu, v štruktúre obrazov *Ramlily* (a iných ľudových predstavení).

Historické udalosti sa niekedy vzťahujú na „osoby“, ktoré existujú na pomedzí histórie a fikcie: knihy *Mojžišove*, Homérova *Ilias* a *Odysea*, Vyasova *Mahábhárata*. Niekedy sa príbehy a činy spájajú anonymne s folklórom, legendami či mýtmi. Inokedy sú udalosti „pôvodné“ alebo sa aspoň dajú pripísať konkrétnym jednotlivcom: Shakespearov *Hamlet*, Tulsidasov *Racharitmanas*, Sofoklov *Oidipus*. Autori v skutočnosti nevytvorili príbeh, len jeho verzie. Ťažko presne povedať, ktoré kvality diela pripísať kolektívu, z ktorého vzišli a ktorému patria. Obnovené správanie ponúka jednotlivcom a skupinám možnosť stať sa opäť tým, čím boli kedysi, alebo dokonca častejšie tým, čím nikdy neboli, ale túžili sa stať.

Model obnoveného správania (diagram 4.1, 4.2, 4.3, 4.4) zachytáva proces a vzniknutú performanciu opisuje z pohľadu skúšania. Diagram 4.1 zobrazuje obnovené správanie ako projekciu „môjho osobitého ja“ (1 → 2) alebo obnovenie historicky doloženej udalosti (1 → 3 → 4), alebo najčastejšie obnovenie minulého, ktoré sa neudialo (1 → 5_a → 5_b). Zaujímavé vstupné údaje predstavuje napríklad „historický Richard III.“, ktorý je pre inscenátora hry menej dôležitý ako logika Shakespearovho textu – Richard, aký existoval v Shakespearovej predstave. Diagramy 4.2, 4.3 a 4.4 rozvíjajú túto myšlienku a vrátíme sa k nim neskôr. Dôsledkom základnej premisy je, že väčšina performancií, či už jednoduché posuny 1 → 2, alebo prerod 1 → 3 → 4, sú alebo sa veľmi rýchlo stanú 1 → 5_a → 5_b. Táto „performančná spleť“ – v ktorej budúca projekcia 5_b určuje, po čom z minulosti siahnuť a čo vybrať (aby sa spätne projektovalo do minulosti) 5_a – je najstálejšou a určujúcou okolnosťou performancie. Budúcnosť (projekt, ktorý počas skúšania vzniká) má teda veľmi konkrétny vplyv na minulosť – na to, čo z predchádzajúcich skúšok alebo zo „zdrojových materiálov“ použijeme. Platí to rovnako pre rituálne prejavy ako pre divadelné umenie. Hoci v európsko-americkom chápaní neprebíhajú skutočné skúšky, ide o analogické procesy.

Diagram 4.1. je načrtnutý z pohľadu prechodného stavu na skúške a z pohľadu vnútorného prežívania konkrétneho aktéra. „Ja“ (1) ako osoba, ktorá naviečuje budúce vystúpenie (2, 4 alebo 5_b). Performanciám niekedy nepredchádza (dočasne alebo principiálne) nič jednoznačne identifikovateľné – napr. keď sa niekto dostane do určitého duševného stavu, inokedy naopak existuje predchádzajúca konkrétna udalosť/udalosti. Udalosť môže a nemusí byť historicky doložená (3), resp. (5_a). Ak nie je, môže ísť o legendu, fikciu (tak ako pri mnohých hrách) alebo, ako vysvetlím neskôr, o spätnú projekciu do pôvodného času, keď sa udalosť odohrala. Inými slovami, skúšky sa vzťahujú na budú-

nosť, ktorá spoluvytvára minulosť. Diagram 4.1 znázorňuje kvadranty, ktoré vyjadrujú subjunktív a dočasnú stavu. Ľavý horný kvadrant obsahuje mytologické, legendárne alebo vymyslené udalosti. Charakterizuje ich subjunktív („akoby“ pozn. prekl.). Povedané slovami Turnera:

Na túto situáciu sa nevzťahujú kognitívne schémy, ktoré dávajú zmysel a poriadok bežnému životu. Sú zbavené funkcie a symbolika rituálu dokonca zobrazuje ich zničenie a zánik... Rituálne úkony rovnako ako súčasné formy reflexívneho ritualizovaného divadla vytvárajú ohraničenú „bublinu“ v priestore a čase, ktorá predstavuje určité riziko (1982a, s. 84).

Minulosť je nepretržite v procese premeny, pápežský koncil môže zmeniť pohľad na Kristove skutky alebo veľký divadelný herec môže v 20. storočí ponúknuť nové verzie Zeamiho mizanscén z 15. storočia.

Ľavý dolný kvadrant – minulý čas, oznamovací spôsob – predstavuje históriu, ako ju reprezentujú usporiadané faktory. Pochopiteľne, usporiadanie udalostí tiež podlieha konvenciám a podmienkam daného svetonázoru a politického presvedčenia. Udalosti vždy prechádzajú zľava dolu doľava hore: dnešný oznamovací spôsob sa stane zajtrajším podmienovacím. Týmto spôsobom sa recykluje ľudská skúsenosť.

Kvadrant vpravo dolu (budúci čas, oznamovací spôsob) predstavuje samotnú performanciu, ktorá sa odohrá v budúcnosti. Ide o oznamovací spôsob – akoby sa práve dialo. Schéma ho znázorňuje v budúcnosti, lebo je vytvorená z pohľadu priebežného procesu skúšania. Na obrázkoch 4.2. a 4.3. sa „ja“ pohybuje v priebehu skúšania zľava doprava.

Pravý horný kvadrant – konjunktív budúceho času – je prázdny, lebo performancie prebiehajú sústavne. Dali by sa sem zaradiť niektoré workshopy a Grotovského paradivadlo v podobe sekvencie 1 → 5_a → 5_c. Paradivadlo a workshopy sú prípravou a procesom vedúcim k performanciám, ktoré sa nikdy neodohrajú. Postupy paradivadla počítajú s predstavením, ako keby sa malo odohrať a ukončiť celý proces, no proces sa nikdy nekončí, nemá logickú bodku, jednoducho sa len zastaví. V bode 5_c nie je performancia.

Pri 1 → 2 sa stávam niekým iným alebo sebou v zmenenom stave bytia či v inej nála-de a som sám sebe taký nepodobný, že si sám pripadám mimo seba alebo posadnutý niekým iným. Tomuto druhu performancie zriedkakedy predchádza skúšanie, takmer nikdy. Ľudia od narodenia vykonávajú rozličné performatívne činnosti, ktoré ich pripravujú na vstup do tranzu. Keď pozorujeme deti, dokonca dojčence v černošských kresťanských komunitách alebo na Bali, objavíme, že sústavne trénujú zrýchlené dýchanie. Posun 1 → 2 môže byť nenápadný tak ako pri zmenách nálad alebo veľmi výrazný, ako napr. pri tranze. V oboch prípadoch však nezáleží na skutočnej alebo predpokladanej minulosti. „Niečo sa stane“ a človek (účinkujúci) prestane byť sám sebou. Tento druh performancie má veľmi blízko k „prírodnému správaniu“ (zvonka možno vyzerá nezvyčajne, ale riadi sa kultúrnymi očakávaniami). Sme v moci vonkajších vplyvov, ako keby sme boli posadnutí, alebo sa poddáваме vlastným náladám – oboje môže byť veľmi intenzívne. Môže sa to stať každému a náhle, a tento okamžitý performatívny úkon je dôkazom silného pôsobenia, ktoré subjekt ovláda. Aktér nepôsobí, akoby hral. Dochádza ku skutočnej dočasnej premene (transportácii). Performancie typu 1 → 2 sa odohrávajú sólovo, hoci sa tieto sóla realizujú vo väčšom počte na jednom mieste. Balijský tanec *sanghjang* je uchvacujúci tým,

že každý tanečník sa osobitne inkarnuje do kolektívnej choreografie a spolu splyvajú do skupinovej performancie. Keď sa tanečníci preberú z tranzu, často si neuvedomujú, že okolo tancovali ostatní, niekedy si nespomínajú ani na vlastný tanec. Na vlastné oči som v Brooklynskom Institutional Church niekoľkokrát videl prerod sólovej performancie na skupinovú. Gospelový spev gradoval a vyše desiatka žien, mužov, detí „vpadla“ do uličiek medzi lavicami. Ľudia ich zblízka pozorovali, odsúvali, pokiaľ začali byť príliš prudkí, bránili im v kopaní do stoličiek, upokojovali ich, keď spev ustal. Podobnú pomoc ponúkajú napríklad okolostojaci aj tanečníkom v tranze na Bali. V Brooklyne má udalosť svoju prirodzenú organizáciu. Speváci, ktorí svojím gospelovým spevom vyvolali tanec v tranze, sami v tranze neboli. Boli len „prenášačmi“, ktorí primáli tanečníkov k tranze. Tanečníci boli závislí od svojich blízkych, ktorý im pomáhali nezraníť sa. Ostatní ľudia v kostole – potenciálni tanečníci, ale v danej chvíli len účastníci viac alebo menej zaangažovaní na dianí – sa správali v škále od nezúčastnených pozorovateľov až po tých, ktorí boli na hranici tranzu, tliekali, dupali a kričali. Všetci v tranze tancovali sami, no celá skupina tancovala spolu, celý kostol sa spoločne pohupoval poháňaný energiou, ktorú vystúpenie utvorilo. Podobnú tému má aj film Petra Adaira *The Holy Ghost People (Svätí ľudia)* o fundamentalistickej sekte belochov zo Západnej Virgínie.

Pri 1 → 3 → 4 sa obnovuje udalosť, ktorá sa odohrala na inom mieste alebo v minulosti – „živé noviny“ alebo dioráma v Americkom múzeu prírodnej histórie. Prísne povedané, diorámy sú obnovené prostredia, nie správania. No čoraz častejšie sa k týmto prostrediam pridáva akcia. Neskôr sa ešte vrátim k „zrekonštruovaným dedinám“ a „tematickým parkom“, kde sa voľne mieša skutočnosť a fantázia. V niektorých zoo sa usilujú vystaviť čo najvierohodnejšiu repliku divočiny. Pôvodná divočina postupne mizne a prevádzkovatelia zoo vytvárajú „chovné parky“.

Do chovného parku pri Front Royal vo Virgínii, kde sa pokúšajú udržať čo najpôvodnejšie prostredie, nemajú prístup návštevníci, iba chovatelia, veterinári a etológovia. V San Diegu sa v blízkych kopcoch 30 km severne od mesta nachádza Wild Animal Park, ktorý spája pôvodné prvky a miestne kultúrne hodnoty. Pri ceste vláčikom na ploche šesťsto akrov vás opakovane upozorňujú na autentickosť parku. Prospekt pre návštevníkov sa začína slovami:

Pridajte sa k nám... obklopí vás svet divých zvierat a voľnej prírody... podporte myšlienku zachovania voľnej prírody na celom svete... ochranou prírody prispajte k prežitiu ľudského druhu.

Okolo železničky „v divočine“ je samozrejme množstvo stánkov s jedlom, obchodíkov so suvenírmi, pódiami, javiská so živou šou s cvičenými zvieratami (dravci, zvieratá na pohľadkanie atď.). V noci hrá na koncertoch v parku jazz, bluegrass, calypso a big band. Je tam aj McDonald. Spomínaná brožúrka pozýva náročnejších návštevníkov do reštaurácie na Thorn Three Terrace: „Každý večer lahodný 10-uncový steak Delmonico s prílohou plus karavanový výlet do chránenej oblasti“. Teda tak. Najviac ma však zaujala odpoveď sprievodcu vo vláčiku, keď som sa spýtal, čo vlastne „voľne žijúce levy“ jedia. Špeciálne granulky obohatené o živiny. Prečo nie iné malé zvieratá, ktoré by levy naháňali medzi plotmi rezervácie? Dozvedel som sa, že malých zvierat je nadostač a v Afrike ich levy skutočne lovia, no potrebovali by príliš veľký priestor a pohľad na tento druh stravo-

vania by pre návštevníkov nebol zrejme príjemný. Takto sa 1 → 3 → 4 mení pod vplyvom špecifických kultúrnych hodnôt na 1 → 5_a → 5_b. Park chce pôsobiť dojmom pokojného spolunažívania. Neuvidím tu dravé lovecké správanie mäsožravcov, hoci je im vlastné. Park ponúka obraz 5_a v súlade so súčasnou kalifornskou predstavou o človeku „obklopenom voľnou prírodou“.

Mnohé tradičné performancie sú 1 → 3 → 4. Ide aj o predstavenia, ktoré sú v repertoári a dôsledne si uchovávajú pôvodnú podobu. Keď Moskovské umelecké divadlo v polovici 60. rokov navštívilo New York, uvádzalo svoju inscenáciu Čechova podľa pôvodných Stanislavského mizanscén. V roku 1969 som v Berliner Ensemble videl niekoľko Brechtových hier, ktoré údajne vznikli presne podľa Brechtových „Modelbuchs“ – detailnej fotodokumentácie jeho javiskového stvárnenia. Klasické balety si odovzdávajú celé generácie tanečníkov. No aj tie najdôslednejšie pokusy o 1 → 3 → 4 sú v skutočnosti len príkladmi 1 → 5_a → 5_b. 1 → 3 → 4 je veľmi nestále, hoci film alebo iné presné záznamy predstavení dokážu nahradiť nedokonalú ľudskú pamäť. Performancia totiž vstupuje do viacerých kontextov a tie sa nedajú jednoducho regulovať. Menia sa spoločenské pomery – porovnajme si Stanislavského inscenácie z prelomu storočia a súčasnú prácu Moskovského umeleckého divadla. Dokonca aj telá hercov – ich vzhľad, spôsob pohybu, myšlienky a postoje – sa za relatívne krátku dobu radikálne zmenili, nehovoriac o reakciách, pocitoch a nálade publika. Predstavenia, ktoré boli kedysi súčasné, dokonca avantgardné, sa časom stávajú dobovými. Tieto kontextuálne zmeny sa nedajú zachytiť labanotáciou.² Rozdiel medzi 1 → 3 → 4 a 1 → 5_a → 5_b znázorňuje diagram 4.2. Pri 1 → 3 → 4 sa vždy odvolávame na minulú udalosť (3). Táto udalosť slúži ako model a korektív. Ak sa počas skúšania Brechtovej hry podľa autorizovanej inscenačnej koncepcie objaví podozrenie, že niektoré gesto sa nezhoduje s Brechtovým zámerom, overí sa v Modelbuche (a iných dokumentačných materiáloch). Tie predstavujú autoritu. Jednotlivé podrobnosti sa porovnávajú s „autorizovaným originálom“. Týmto princípom sa riadia aj mnohé rituály. Netvrdím, že rituály (a Brechtove mizanscény) sa nemenia. Menia sa dvojako – istá odchýlka vzniká vplyvom zmenených historických okolností a druhým faktorom sú „oficiálne revízie“, ktoré urobili majitelia a dedičia autorských práv na pôvodné dielo. V každom prípade sa domnievam, že 1 → 3 → 4 je veľmi nestabilné a vždy sa z neho stane 1 → 5_a → 5_b.

Veľmi dobrým príkladom performatívneho žánru, ktorý je súčasne a zámerne spojením 1 → 3 → 4 a 1 → 5_a → 5_b, je divadlo nó. Komplettný zápis hry nó (mizanscéna, hudba, text, kostýmy, masky) sa prenáša v niekoľkých školách a rodinách z generácie na generáciu s minimálnymi odchýlkami. V tomto zmysle je nó – minimálne to, ktoré sa hralo v 19. storočí v Meiji – jasným príkladom 1 → 3 → 4. Šite (hlavný herec, doslova „doer“, ktorý má masku) prechádza počas svojho života postupne z roly do roly, hromadenie rolí je podstatou jeho kariéry. Prijíma predpis roly, ktorú stvárňuje, a opúšťa predpísanú rolu, ktorú hral predtým. Len najväčší majstri nó si dovolili meniť predlohu. Zmeny odovzdal šite ďalej svojim učňom a stali sa súčasťou predlohy. Roly, ich miesto v texte celého predstavenia a texty samy reprezentujú stupne vývoja divadla nó v jeho dlhej histórii, vytvárajú zložitý, no rozlúštiteľný systém. Každé predstavenie nó však obsahuje aj prekvapenia. Skupina, ktorá sa stretne v rámci jedného predstavenia, spája viaceré rodiny s ich vlastnými tradíciami a „tajomstvami“. Šite a chór spolupracujú, waki, kjógen, flautista a bubeníci fungujú nezávisle od seba. Inscenovanie hier nó sa viaže na tradíciu a súbor sa nestretne skôr ako pár dní

pred vystúpením. Neprebíhajú skúšky, ale šite namiesto toho navrhne plán. Verné filozofii zenu sa tradične inscenované divadlo nó realizuje len raz a jeho podstata je v absolútnom okamihu stretnutia spoluúčinkujúcich hercov. Tak ako zenový lukostrelec, šite a jeho spolupracovníci buď trafia terč, alebo nie.

Počas predstavenia dochádza pomocou jemných signálov, ktoré dáva šite hudobníkom a ostatným, k zmenám: rutinné veci sa opakujú alebo vypustia, mení sa dôraz, tempo sa zrýchľuje alebo spomaľuje. Dokonca aj výber masiek a kostýmov niekedy závisí od rozhodnutia šiteho, ktorý reaguje na momentálnu náladu publika. Šite odhaduje jeho náladu, pozoruje ho, sleduje reakcie na prvé hry programu nó, ktoré vcelku obsahujú päť hier nó a štyri komediálne hry kjógen. Trvá viac než sedem hodín. Herci divadla nó, ktorí sú pri príležitosti zahraničného turné združení v „súbore“ a zakaždým opakujú tie isté hry a hrajú tie isté roly, sa ponosujú na nudu a nedostatok príležitostí tvorivo sa prejavíť. Každé predstavenie nó so všetkými variáciami je vyústením dlhej tradície, ktorá vznikla v časoch Zeamiho a Kanamiho (syn a otec, japonskí dramatici a herci, ktorí žili na prelome 14. a 15. storočia, pozn. prekl.) v štrnástom a pätnástom storočí a v polovici devätnásteho storočia takmer zanikla, aby začala opäť prevíť. Jeho ustálená podoba je súčasne $1 \rightarrow 3 \rightarrow 4$ a $1 \rightarrow 5_a \rightarrow 5_b$.

Aj súčasné experimentálne divadlo v New Yorku kombinuje $1 \rightarrow 3 \rightarrow 4$ a $1 \rightarrow 5_a \rightarrow 5_b$, ale spôsobom, ktorý viac zodpovedá schéme $1 \rightarrow 3 \rightarrow 5_b$: obnovenie podmienovacieho spôsobu v minulosti, ktoré je založené výhradne na faktoch. Predstavenie Wooster Group *Rumstick Road* (Cesta Rumstick) využíva skutočné zvukové nahrávky rozhovoru Spaldinga Graya so svojim otcom, starou matkou a matkiným psychiatrom ako časť spomienky, ktorá vyjadruje Grayov duševný stav v súvislosti so životom a samovraždou jeho matky. Techniky použité v *Rumstick Road* – pohyby pripomínajúce tanec, prihováranie sa publiku, asociatívne zoradenie udalostí namiesto lineárneho, herci, ktorí hrajú striedavo samých seba a postavy – sú v rámci európsko-amerického divadla dlhodobo ustálené. Najdôležitejšie dokumenty, s ktorými *Rumstick Road* pracuje (zvukové pásky, listy a fotografie, ktoré Gray našiel v dome svojho otca), sa používajú v „surovom“ stave, také, aké sú. Robert Wilson pri spolupráci s Raymondom Andrewsom, nepočujúcim chlapcom, a Christopherom Knowlesom, mentálne postihnutým chlapcom (alebo len otvoreným voči zážitkom? – to závisí od uhla pohľadu), vkladal surový materiál a správanie do umelecky sofistikovanej inscenácie. V divadle Squad Theatre nahrádza zadnú stenu javiska okno s výhľadom na rušnú 23. ulicu na Manhattane, miešajú sa tu opäť surové, nenaskúšané a nespracované prvky s jasne definovanými (a pripravenými). Samozrejme, to čo sa z jedného pohľadu javí ako nespracované, môže byť pre niekoho vecou selekcie. Je ozaj 23. ulica vo svojej podstate surová? Nie je surová skôr ľudská podstata? Alebo sa tieto veci navzájom vylučujú?

Rovnako zaujímavým príkladom vzťahu medzi $1 \rightarrow 3 \rightarrow 4$ a $1 \rightarrow 5_a \rightarrow 5_b$ sú okrem divadla nó aj performancie tanečníkov – šakerov. Vďaka štúdiu Carol Martinovej *Šakeri: Kedysi a dnes* z roku 1979 som sa zoznámil so zložitou históriou šakerov. Šakeri boli náboženskou sektou, ktorá sa prisťahovala do Spojených štátov z Anglicka v roku 1774. Neuzatvárali manželstvá, počet stúpenčov teda závisel len od množstva konvertovaných členov. V roku 1983 žili už len šiesti šakeri, všetci boli vo veľmi pokročilom veku. V období občianskej vojny ich však bolo okolo 6 000. Rituál šakerov obsahoval hudobné a tanečné prvky. Pôvodne ich predvádzali len šakeri medzi sebou. No podľa Suzanne Youngermanovej:

Rozvoj šakerizmu ako náboženstva a spoločenstva spôsobil, že sa stal menej extatický a rigidný a väčšmi inštitucionalizovaný. Tance a piesne, ktoré boli hlavnou formou vyjadrenia viery, sa tiež zmenili z nekontrolovane extatických a křčovitých pohybov a blábotania počas modlitieb v zmenenom stave vedomia na disciplinované choreografické pohyby so symbolickými krokmi, gestami a nákresemí krokov na dlážke. Z rituálov sa stali zložitá a pevne daná „cvičenia“. Komunitu šakerov pravidelne navštevovali turisti a sledovali ich predstavenia (1978, s. 95).

V roku 1931, keď Doris Humphreyová, jedna z prelomových choreografiiek moderného tanca, vytvorila choreografiu *The Shakers*, už skutoční šakeri netancovali. Hoci vychádzala len z fotografií a zo získaných materiálov a na vlastné oči tanec šakerov nikdy nevidela, prvky kultúry šakerov dokázala tanečne stvárniť. Podľa Youngermanovej: „Choreografia Humphreyovej stelesňuje široké spektrum kultúry šakerov a zahŕňa v sebe priame odkazy na ich pôvodné tance“ (1978, s. 96). Teoretička tanca Marcia Siegelová spomína, že po predstavení *The Shakers* pokladali ľudia Humphreyovú za odborníčku na fenomén šakerov a chodili jej listy s prosbami o radu v tejto problematike. Do roku 1955 však skutočných šakerov nikdy nevidela.

Humphreyovej choreografia bola v repertoári spoločnosti José Limon Dance Company, kde som ju videl v rokoch 1979 a 1981. The Limon Company nadväzuje na dedičstvo tanečnej školy Humphreyovej. Záznam choreografie existuje aj v labanotácii, tanečné súbory teda môžu pracovať s Humphreyovej tancami rovnako ako orchester môže naštudovať Beethovenovu symfóniu. V roku 1979 naštudoval Humphreyovej tanec balet z Louisville v Shakertowne, rekonštruovanej dedine šakerov v Pleasant Hille v štáte Kentucky. Nie je to jediný príklad na to, že sa tanečné umenie môže stať jediným prostriedkom, ako fyzicky zachovať spomienku na správanie, ktoré vymizlo (znovu poskladať to, čo čas zmazal). Tanec šakerov je $1 \rightarrow 3 \rightarrow 4$, Humphreyovej *Šakeri* sú $1 \rightarrow 5_a \rightarrow 5_b$.

Teoretička tanca Dorothy Rubinová hovorí o ďalšej „cestě“ v rámci modelu na obr. 4.1. Znázornil som ju na obr. 4.4. Rubinová sa zaoberala takzvaným „vzkriesením“ anglického tanca masiek zo 17. storočia. O týchto tancoch neexistuje úplná dokumentácia, no o niektoré informácie sa dá predsa oprieť. Vzkriesenie spočíva v tom, že sa na základe dostupných historických dokladov (3) vytvorí model, ako mohli pôvodné tance masiek vyzeráť (5_a), a potom sa zrealizuje (5_b).

Domnievam sa, že keď chceme niečo vzkriesiť, nielen rekonštruovať alebo obnoviť, musíme v kontinuu začať od seba, posunúť sa cez primárne pramene o danej udalosti (3), pokračovať rekonštrukciou, t. j. primárne pramene + poučený odhad, ktorý zaplní medzery (5_a), a opäť ho filtrovať cez seba (1 – všetky rozhodnutia, ktoré robíme pri rekonštrukcii a skúšaní), a to všetko nakoniec kulminuje pri obnovení.

(Rubin, 1982, s. 10)

Rubinovej variácia modelu sa mi páči. Prináša nielen dôležité informácie o procese, ale demonštruje flexibilitu samého modelu.

Príbeh o šakeroch pokračuje. Objasňujú to diagramy 4.1. a 4.4. Robin Evanchuková navštívila zopár posledných šakerov v roku 1962 a v roku 1975. Odvtedy, čo prestali tancovať, uplynulo veľa času. Evanchuková spracovala ich spomienky, spomienky tých,

ktorí boli s nimi v kontakte, a nákresy z výskumu Edwarda Deminga Andrewsa³ a zrekonštruovala „autentické“ tance. V roku 1977 tri skupiny vrátane jej vlastnej skupiny Liberty Assembly „naštudovali a predviedli rekonštrukciu“. Evanchuková pracuje zakaždým s novými tanečníkmi. Musia sa rýchlo zorientovať a veľa skúšať.

Počas výučby musia tanečníci prekonať strach z toho, že budú pri vykonávaní zvláštnych pohybov a pri prejavoch intenzívnych emócií pôsobiť bizarne. Myslím, že okrem správneho vedenia pomáha tanečníkom sústavné opakovanie pohybov. Osvoja si ich, prekonajú pocit trápnosti a začnú sa väčšmi sústreďovať na to, ako sa cítia počas cvičení skutoční šakeri. (Evanchuková, 1977 – 78, s. 22)

V tomto druhu tanca teda existujú tri rôzne tradície: skutoční šakeri (patria do minulosti), Humphreyovej umelecká choreografia, ktorú dodnes predvádza súbor Limon a iné súbory, a autentická „rekonštrukcia“ tanca šakerov od Evanchukovej. K prvej z tradícií, tanču šakerov z 19. storočia, nemám čo dodať, no domnievam sa, že ide o typ 1 → 2 alebo 1 → 3 → 4, z ktorého sa časom stal typ 1 → 5_a → 5_b, keď tanec šakerov začalo sledovať publikum zložené z návštevníkov. Rovnaká konverzia žánru performancie uzavretého vnútri komunity na iný žáner, zameraný smerom von, na turistov, je častým javom. Taký príklad som videl v Indii a na Bali. Humphreyovej Šakeri sú 1 → 5_a → 5_b. No Evanchuková sa sústavne odvoláva na 3 – „autorizovaný originál“. Ak sa počas skúšania jej tanečníci od originálu odchýlili, usmernila ich. Napriek tomu Evanchukovej rekonštrukciu je ťažké označiť ako 1 → 3 → 4. Pracuje s odkazmi na autorizovaný originál a súčasne deklaruje, že jej cieľom nie je zrekonštruovať iba tanec šakerov, ale aj ich pocity – zapálenie, radosť a extázu, ktoré tanec sprevádzali. Humphreyová neoznačovala svoj tanec za etnografickú rekonštrukciu a Evanchuková za umenie. No Humphreyová dosiahla viac ako len fikciu; antropologička Youngermanová sa domnieva, že Humphreyovej tanec sa presne priblížil prežívaniu sekty. Podľa Youngermanovej:

Jeden z bratov, ktorí boli poslední potomkovia šakerov, Ricardo Belden videl v roku 1955 – mal v tom čase 87 rokov – rekonštrukciu Šakerov v Connecticut College a údajne bol predstavením fascinovaný. Neskôr v liste pozval Humphreyovú do New Londonu vyučovať tanec šakerov. Čo môže byť väčšia pocta? (1978, s. 106).

Evanchuková vychádzala z poznámok toho istého Richarda Beldena. Domnievam sa, že Evanchukovej rekonštrukcie sú vlastne 1 → 5_a → 5_b, vyrastajúce z 1 → 3 → 4 alebo Rubinovej 1 → 3 → 5_a → 5_b. Určujúcim faktorom je, či je performance založená na predchádzajúcich performanciách. V kultúrach, v ktorých sa performance odovzdávajú ústne, tento proces odovzdávania nápadne pripomína Humphreyovej proces skúšania Šakerov. V spomínaných kultúrach autorita nedisponuje informáciami alebo zdokumentovanými predchádzajúcimi performanciami, ale „rešpektované osoby“ same osebe, vo svojom vlastnom tele nosia poznatky o predstavení. Originál nie je ukotvený tak ako v Evanchukovej poznámkach (alebo, paradoxne, v labanotácii šakerov), nejde o kváziliterárne texty. Nachádza sa v tele, ktoré odovzdáva nielen originálnu podobu, ale aj konkrétnu inkarnáciu/interpretáciu originálu.

1 → 5_a → 5_b je performance založená na predchádzajúcich performanciách. Totalitu všetkých predchádzajúcich performancií, zahrnutú v tradícii ústneho podania, môžeme nazvať „originálom“. Ľudia, ktorí prechovávajú najnovšiu verziu originálu, sa často mylne domnievajú, že prešla mnohými generáciami nezmenená. Na rozdiel od konkrétneho textu Brechtovej inscenácie alebo labanizovaného tanca Humphreyovej je Evanchukovej rekonštrukcia tanca šakerov založená na jej vlastnej predstave, ako tanec vyzeral. Táto premisa vychádza z viacerých zdrojov vrátane spomienok žijúcich šakerov. Evanchuková tvrdí, že obnovuje ich „autentické“ tance. Kladím si otázku: ktoré z tancov, pri akých príležitostiach a pred akým publikom sa odohrali, kto boli tanečníci? Humphreyovej pôvodní Šakeri sú 1 → 5_a → 5_b, kým nové inscenácie podľa Labanovho zápisu originálu sú 1 → 3 → 4. Evanchukovej autentický tanec šakerov je skôr 1 → 5_a → 5_b, lebo Evanchuková sa neodvoláva na „pravý“ originál, ale na zmes predstavení a „neperformatívnych“ zdrojov (dokumenty, spomienky atď.), ktoré sa v rámci konvencie pokladajú za originál.

No aj v prípade, že existuje originál, ako napr. pri Brechtovi, Čechovovi v Moskovskom umeleckom divadle a Humphreyovej Šakeroch, iný kontext a historické okolnosti podmieňujú odlišnosť presnej repliky zaznamenaného originálu od tohto originálu. Mnoho teoretikov sa s tým ťažko zmieruje, no originály performancií miznú tak rýchlo, ako vzniknú. Žiaden zápis, rekonštrukcia, záznam na video či film ich nezachová. Ako prvá sa vytratí ich bezprostrednosť a umiestnenie v konkrétnom priestore a kontexte. Záznam na spomínané médiá ju úplne ničí. Obnovenie je bezprostredné a nachádza sa ako celok v čase a priestore, no medzitým sa zmenili okolnosti, zmenil sa svet, zmenilo sa publikum a aktéri. Jednou z hlavných úloh, ktorá zamestnáva vedcov, je nájsť pojmy a metodológiu, ktoré by sa dokázali vysporiadať s bezprostrednosťou a prchavosťou performancií. Tá pôvodne vychádza z oblasti literatúry, kde sa existencia a trvalosť originálov nespochybňuje. Neplatí to pre performance, kde sa k originálu najviac blíži „posledné inscenovanie“. Technicky sú inscenácie Čechova v Moskovskom umeleckom divadle, Brechtových hier v Berliner Ensemble a Šakerov v podaní súboru Limon príkladom 1 → 3 → 4. V skutočnosti, v rámci svojej bezprostrednej existencie, keď sa odohrávajú tu a teraz, ide o 1 → 5_a → 5_b.

Ďalším príkladom 1 → 5_a → 5_b sú: divadelné inscenácie, ktorých mizanscény vznikajú počas skúšok, etnografické filmy nakrútené na špecifickom mieste a potom doma zostrihané, moderné podoby „starých foriem“ označené ako „neoklasické“ alebo „obnovené“, alebo „znovuvytvorené“, rituály, ktoré sprítomňujú,⁴ pripomínajú si alebo dramatizujú mýty či dávne príbehy (hoci je to skôr naopak, mýty sú až druhé v poradí, sú slovným záznamom a rozvíjajú rituály). Pri 1 → 5_a → 5_b je obnovovaná udalosť buď zabudnutá, buď sa nikdy nestala, alebo je prekrytá veľkým množstvom sekundárneho materiálu, až sa jej existencia v histórii stratila. Takzvaná „história“ nie je tým, „čo sa stalo“, ale pozostáva z udalostí, zo spomienok, záznamov, ktoré sú ovplyvnené svetovým názorom jednotlivcov alebo skupín, ktorí históriu zaznamenávajú (a vyvárajú). „Vytvárať históriu“ neznamená robiť niečo nové, ale pracovať s tým, čo sa už udialo.

História nie je tým, čo sa stalo, ale tým, čo sa zaznamenalo a odovzdalo. Performance nie je len výber z informácií, ktoré niekto usporiadal a interpretoval, je to nové správanie, ktoré v sebe má zárodoky originality a stáva sa predmetom ďalšej interpretácie a skúmania.

1 → 3 → 4 je nestále, nikdy nedôjde k úplnému prekrytiu. Nie je možné vrátiť sa k niečomu, čo už bolo. 4 sa nikdy nezhoduje s 3. Ako som spomínal, fyzicky sa zmenili

aktéri, publikum, kontext performancie. $1 \rightarrow 5_a \rightarrow 5_b$ nahrádza $1 \rightarrow 3 \rightarrow 4$, lebo skúšanie (alebo iné prípravné procesy) spájajú minulosť, súčasnosť a budúcnosť. Úlohou skúšok je „re-prezentovať/znovu sprítomniť“ minulosť v budúcnosti (v budúcom predstavení). Herci na skúškach opakujú, čo naskúšali predchádzajúci deň a smerujú k budúcemu prezentovaniu. Synchronicitu v rámci $1 \rightarrow 5_a \rightarrow 5_b$ znázorňuje diagram 4.3, ktorý pre mňa vytvorila Barbara Kirshenblattová-Gimblettová. Diagram 4.3 ukazuje, ako na minulosť reprezentovanú 5_a nahliadame cez prizmu dnešných skúšok a projektujeme ju do vznikajúceho projektu 5_b . Vznikajúci projekt vždy určuje pravidlá a podmienky, podľa ktorých vyberáme materiál z 5_a . 5_a a 5_b nemôžu existovať nezávisle od seba.

Carol Martinová a Sally Harrisonová skúmali schému 4.1 a navrhli použiť pravý horný kvadrant, subjunktív budúceho času. Všimli si, že cesta $1 \rightarrow 5_a \rightarrow 5_b$ vystihuje procesy v Grotovského paradivadle, najnovšie happeningy Allana Kaprowa, ktoré sa odohrali bez účasti divákov, a množstvo workshopov, ktoré využívajú divadelné a tanečné techniky, no nemajú ambíciu vytvoriť predstavenie pre publikum. Niektoré z workshopov sú terapeutické (tanečná terapia alebo psychodráma). Iné spadajú do kategórie umenia alebo podporujú „rast osobnosti“. Pri posledných zmienkach si musíme uvedomiť, že terapeutické techniky nemajú ľudí liečiť, ale rozvíjať ich schopnosť vyjadriť svoje pocity, vytvárať vzťahy s ostatnými alebo slúžia jednoducho na potešenie. Niektoré workshopy využívajú proces performancie bez zámeru vytvoriť predstavenie pre verejnosť. Niekedy sú predstavenia vyslovene zakázané a účastníci sú inštruovaní držať obsah workshopu v tajnosti.

Model procesu performancie na obr. 4.1 – 4.4 vychádza z európsko-amerického pohľadu. Aplikujme ho na udalosti, ktoré nemajú európsko-americký pôvod. Neznamená to automaticky, že performancie rozličných kultúr považujem za ekvivalentné. Domnievam sa však, že performancie všetkých kultúr majú spoločnú črtu – dvojitost, ktorú zobrazuje model – a všetky performancie sú obnoveným správaním. Myslím si tiež, že obnovené správanie ako proces najlepšie pochopíme, keď preskúmame proces skúšania, v ktorom sa jednorazové prejavy správania vo všednom živote premenia na zdvojené prejavy správania v umení, rituáloch a iných performatívnych žánroch. Uvedomujem si, že Goffman a ďalší tvrdili, že všedný život v mnohom obsahuje performanciu. Pokiaľ je to tak, model funguje. Umenie a rituál sú možno viac než „zdvojené“. A možno je všedný život viac umením, ako by sme predpokladali.

Úlohou skúšok je pripraviť útržky správania, aby v podaní tých, ktorí ho predvádzajú, pôsobili spontánne, autenticky, nenacvičene. Nemám na mysli nacvičenie v duchu západnej školy naturalizmu. Autentickosť je vecou harmónie/dokonalosti bez ohľadu na hereckú školu, na Čechova alebo Chikamatsua. Brechtovský herec demonštruje, že hrá, a nie je to preňho o nič ľahšie ako pre herca Stanislavského školy, ktorý na to neupozorňuje. Počas skúšok sa minulosť skladá do celku z kúskov ozajstných zážitkov, fantázií, historických faktov, minulých performancií. Známe aranžmán sa opakuje a hrá znovu. Predchádzajúce skúšky a predstavenia sa rýchlo stávajú referenčnými bodmi, tehličkami predstavenia. Spomínanie je užitočné nie v zmysle, „ako to bolo“, ale „ako sme to zvykli robiť“. „To“ nie je jednou udalosťou, ale predchádzajúcimi skúškami a predstaveniami. Časom sa odkaz na predlohu (ak vôbec existovala) stáva nepodstatným. Spôsob, akým Ježiš ponúkol pri poslednej večeri svojim učeníkom chlieb a víno, nie je vo vzťahu k obradu Eucharistie podstatný. Priebeh obradu sa v histórii rímskokatolíckej cirkvi vyvíjal. Jazyk cirkevného obradu nebol nikdy totožný s jazykom, ktorým hovoril Kristus, teda

aramejskohebrejským. Ani gestá a odev kňaza nie sú inšpirované Kristovými gestami a jeho odevom. Ak by si cirkev vybrala v rámci omše iné Ježišove gestá, napríklad ako položil ruky na chorých a uzdravil ich, začali by sa v rámci tradície používať. V niektorých pentekostálnych cirkvách je prikladanie rúk kľúčovou reprezentáciou Krista, prejavom jeho prítomnosti. Inde je to dar jazykov, tanec, vytváranie ľudského hada. Každý z týchto úkonov má vlastnú históriu. To, čo sa v priebehu rokov stáva s cirkevnými obradmi, prebieha v skrátenej forme počas skúšok.

Netýka sa to len západnej kultúry. John Emigh uvádza príklad $1 \rightarrow 5_a \rightarrow 5_b$ v oblasti rieky Sepik v Papue-Novej Guinei. V dedine Magendo Emigh videl, ako pred obradom neiniciovaný chlapec Wok zablúdl do mužského domu Tamboran (do ktorého mali neiniciovaní zákaz vstúpiť) a zomrel. Príbeh hovorí, že za chlapcovou matkou prišiel vo sne vták a povedal jej, čo sa stalo a kde nájde Wokovo telo. Matka obvinila zo synovej smrti svojho brata. Tvrdila, že brat namaľoval na stenu domu Tamboran obrázok zlého ducha. Brat vinu prijal, dom zrútili a postavili nový, v ňom teraz sídli Wokov duch. Woka dedinčania uctievali, učí ich stavať lepšie kanoe, chytať ryby a pestovať plodiny. Emigh ďalej uvádza:

Na tomto príbehu a jeho vzťahu k obradu ma fascinuje viacero vecí. V prvom rade priamy a fyzický vzťah medzi minulosťou a súčasnosťou. Starý dom Tamboran sa týčil *tam* nad bažinami. Trsy trávy, kde sa našiel chlapec, boli *tamto* obďaleč – ľudia sa veľmi konkrétne zmieňujú o polohe týchto miest a rovnako o zveladení dediny za pomoci Wokovho ducha. Tanečný rituál je v súčasnosti aktom obnovy a spojením medzi minulosťou a súčasnosťou.⁵

No ako vyzerá nácvik v Magende? Ako pracuje s podkladom Wokovho príbehu?

V priebehu nácviku starý muž z času na čas prestane spievať a navrhne zmenu štýlu alebo frázovala, inokedy zas v rámci nácviku rituálu komentuje význam textu piesne či detaily príbehu. Nácvik je pozoruhodne neformálny, no absolútne efektívny.

O štýle predvádzania sa diskutuje rovnako ako o interpretácii príbehu. Legendárny historický Wok sa transformuje do svojho tanca. Skutočná alebo fiktívna udalosť z minulosti, ktorá sa podľa mňa zakladá najskôr na skutočnom prípade smrti dieťaťa, získava konkrétnu podobu v súčasnosti. No ide len o nácvik – súčasnosť sa tvorí pre „zajtrašok“, pre budúcnosť, keď sa bude tanec tancovať.

V priebehu nácviku sa občas pristavili muži a ženy. Speváci, bubeníci a pozorovatelia si nacvičovali tanečné pohyby, ktoré sprevádzajú nárek matky. Učiteľ Lawrence, ktorý vedel po anglicky, mi vysvetlil, že ide o imitačný tanec, v ktorom muži aj ženy imitujú pohyby vtákov počas činnosti, ktorá je voľne prepojená s príbehom žiaľovej matky.

Woka reprezentuje nárek jeho matky, reprezentovaný tanečníkmi, mužmi a ženami, ktorí tancujú ako vtáci.

Tanečníci imitujú vtákov, lebo kmeň, na ktorý sa príbeh vzťahuje, je vtáčí kmeň a vtáka má aj v toteme. Príbeh zrazu získava odstup – umelecký odstup – tlmočí nárek ženy prostredníctvom gest mužov a žien, ktorí imitujú vtákov, a zároveň ho vďaka umeleckému odstupu bezprostredne sprítomňuje a umožňuje mu pôsobiť na ľudí z dediny intenzívnejšie.

„Bezprostredne sprítomňuje“ aj preto, že vtáčí kmeň existuje tu a teraz. Nárek ženy nad mŕtvym synom sa mení na tanec mužov a žien imitujúcich vtákov. Legenda z minulosti – usmrtenie Woka (duchom?) je odrazovým mostíkom budúcej divadelnej udalosti – vtáčí tanec na pamiatku matkinho žiaľu. Používam výraz legenda, lebo smrť Woka bez ohľadu na to, ako a či k nej vôbec došlo, ho nerobí pre Magendo významným. Akoby úloha hrdinu/nositeľa kultúry čakala na to, kým sa jej niekto zhostí, a tým vyvoleným bol Wok. Wokov duch naučil ľudí rybačiť, pestovať plodiny, stavať obradné miesta. Netušíme, či bola Wokova smrť predchádzajúcou udalosťou, alebo jeho úloha nositeľa kultúry ho predurčovala na smrť (v rámci mýtu, nie skutočne). A nie je to podstatné. Odpovede sa nedopátrame. Wok hrdina nemá nevyhnutne vzťah k tomu Wokovi, ktorý bol zabitý, iba ak v tom zmysle, že v prítomnosti sú obaja súčasťou jedného scenára, jedného útržku správania. Tá dôležitá udalosť, ktorú Magendo potrebuje, nie je Wokova smrť ani jeho schopnosti či žiaľ jeho matky, ale tanečný rituál, ktorý nie je ničím zo spomínaného, a predsa v sebe všetko spája.

Nácvik, ktorý videl Emigh, je ako látka spojená z niekoľkých pásov, ktoré sa nanovo podľa potreby splietajú, na to nácvik slúži. Sústreďuje sa na technickú stránku tanca aj na to, čo tanec reprezentuje. Nácvik sa vzťahuje na minulosť – k Wokovi a na budúcnosť – k hotovému vystúpeniu. Wokov tanec sa podobne ako rituály všade na svete tvári ako obnovenie existujúcich udalostí, hoci je v skutočnosti obnovením minulých vystúpení. Proces rituálu osciluje vpred a vzad medzi pôvodninou a obnovenou udalosťou, ktorá sa predvádza, medzi významom udalosti (príbeh, tradičný úkon, modlitba a pod.) a technickými detailmi, ktoré robia z vstúpenia to, čím je. Nácvik vytvára udalosť a udalosť vytvára nácvik. Ľudia z Magenda netancujú kvôli Wokovi, Wok žije (ďalej) kvôli ich tancu. Ich nácvik – 1 sa odvoláva na to, čo vedia o Wokovi a jeho pôsobení – 5_a , a tieto poznatky sa zmiešavajú s ich tanečným štýlom do pripravovaného predstavenia – 5_b .

Pozrime sa znova na diagram 4.1. Vzdialenosť, ktorá sa prekonáva, je väčšia pri $1 \rightarrow 5_a \rightarrow 5_b$ ako pri $1 \rightarrow 2$ alebo $1 \rightarrow 3 \rightarrow 4$. Vzdialenosť sa zväčšuje v priebehu času a v spôsobe. $1 \rightarrow 5_a \rightarrow 5_b$ obdobie nácviku, minulosť a čas performancie v podmienovacom a súčasne oznamovacom spôsobe. Používam „ $5_a \rightarrow 5_b$ “, lebo udalosť a obnovená udalosť sú verzie jednej alebo druhej, nie nezávislé deje. Keď vychádzame zo známej predlohy, ide o $1 \rightarrow 3 \rightarrow 4$, no aj táto predloha vychádza zo $1 \rightarrow 5_a \rightarrow 5_b$, a najlepšie ju vyjadruje vzorec $1 \rightarrow 3 \rightarrow 5_a \rightarrow 5_b$ na diagrame 4.4.

Model umožňuje porovnávať performancie a z porovnania vyvodíť teóriu, ktorá charakterizuje umelecké aj rituálne performancie. Opakovanie udalostí zo života jednotlivca alebo spoločnosti v budúcom čase – $1 \rightarrow 2$ je rituálne v etologickom zmysle. Opakovanie daného alebo tradične uchovaného zápisu – $1 \rightarrow 3 \rightarrow 4$ je rituálom v spoločenskom a náboženskom zmysle. Pri umeleckých performanciách, akými je napríklad divadlo nó, je cieľom predvádzať pred publikom 3 prostredníctvom prezentácie 4, ktoré sa preverilo vo vzťahu k 3, a väčšinou ide o $1 \rightarrow 3 \rightarrow 5_a \rightarrow 5_b$. Vytvoriť novú performanciu alebo významnú revíziu tradície (zámerne alebo nie) znamená robiť $1 \rightarrow 5_a \rightarrow 5_b$. Udalosti, ktoré

pracujú s procesom performancie, no ktoré sa nekončia performanciou, sú $1 \rightarrow 5_a \rightarrow 5_b$. Performancie, ktoré obsahujú $5_a \rightarrow 5_b$ alebo $5_a \rightarrow 5_b$, spájajú rozličné časy a sú najzložitejšie, multivokálne a bohaté na symboliku.

Takáto diferenciácia typov performancií prebieha plynule. Konkrétnu performanciu nie je možné špecifikovať ako to alebo ono. Performancia sa môže nachádzať na pomedzí modelov $1 \rightarrow 3 \rightarrow 4$ a $1 \rightarrow 5_a \rightarrow 5_b$, tak ako divadlo nó či Evanchukovej tanec šakerov je $1 \rightarrow 3 \rightarrow 5_a \rightarrow 5_b$.

Model má slúžiť ako pilier v rámci dynamického systému. Performancie typu $1 \rightarrow 5_a \rightarrow 5_b$ môžu pôsobiť ako návrat k minulosti, no v skutočnosti ide o prienik množín, ktorých stred sa nedá lokalizovať v jednom konkrétnom čase ani spôsobe, ale len v celkovom prepojení, v kompletných a zložitých vzájomných vzťahoch medzi časmi a spôsobmi. Performancie typu $1 \rightarrow 5_a \rightarrow 5_b$ sa síce odohrávajú v oznamovacom spôsobe, no keďže niečo prezentujú, ide o podmienovacie spôsoby. „Hrám“ je indikatív, „hrám Hamleta“ je subjunktív. Rozdiel medzi zvieracím a ľudským rituálom je v tom, že zvieratá vždy predstavujú to, čím sú, kým ľudia si môžu zvoliť aj to, čím/kým nie sú.

Dobrym príkladom obnoveného správania typu $1 \rightarrow 5_a \rightarrow 5_b$ alebo $1 \rightarrow 3 \rightarrow 5_a \rightarrow 5_b$ je agnicajana, ktorú nafilmovali Frits Staal a Robert Gardner v roku 1975 v Pandžale, v Kérole v Indii. Staal píše:

Brahmani nambudiri praktizovali v roku 1975 v juhozápadnej Indii tritisíc rokov starý védsky rituál agnicajana. Túto dvanásť dní trvajúcu udalosť sme zaznamenávali na film, fotografovali a podrobne dokumentovali. Z dvadsiatich hodín hrubého materiálu sme s Robertom Gardnerom zostrihali 45-minútový film *Ohnivý oltár*. Plánujeme vydať ďalšie dva nosiče s výberom z osemdesiatich hodín nahrávok recitácie a spevu. Obrady fotografovala Adelaide de Menil. V spolupráci s hlavnými rituálnymi majstrami nambudiri a ďalšími odborníkmi pripravujem konečnú (sic) podobu záznamu obradov, ktoré vyjdú v dvoch ilustrovaných zväzkoch pod názvom: *Agni: Védsky rituál ohnivého oltára...* Védsky rituál nie je len najstarším zachovaným rituálom v histórii ľudstva, poskytuje nám aj najlepší materiál na štúdium teórie rituálu... Hubert a Mauss... použili védske zvieracie obety ako zdroj na vytvorenie rituálnej paradigmy. Nevedeli však, že sa tieto rituály stále praktizujú, takže prišli o veľké množstvo informácií (1978, zv. 1 – 2).

K dnešnému dňu (1983) je Staalov ambiciózný projekt dokončený. Treba si uvedomiť, že pri vytváraní rituálnej paradigmy sa odvolával na agnicajanu z roku 1975. Nespomínal by som túto teóriu, keby nešlo o paradox – keby agnicajanu nenafilmovali, nenafotografovali a neopísali, dnes by sa už nepraktizovala. Impulz realizovať agnicajanu v roku 1975 neprišiel z Indie, ale z Ameriky. Väčšina financií a záujmu odborníkov pochádzala z prostredia mimo Kéraly. Kérala bola v roku 1975 miestom uskutočňovania agnicajany (tak ako vo filmoch), no nebola centrom jej pôvodu. Pochybujem, že americké agentúry by na požiadavky brahmanov nambudiri uskutočniť rituál reagovali dotáciami, keby nebol nafilmovaný a nepísalo sa o ňom. V pozadí agnicajany v roku 1975 bola obava o jej zánik – „posledná možnosť zaznamenať túto udalosť“. Agnicajana z roku 1975 bola predposlednou zo série, ktorá vznikla z iniciatívy Kéraly, a zároveň prvou zo série, ktorú vyvolali medzikultúrne vplyvy.

Existujú dve súvisiace verzie pôvodu agnicajany z roku 1975. V prospekte k 16-mm farebnému filmu o najstaršom svetovom rituáli *Ohnivý oltár* píše publicista z Kalifornskej univerzity:

Zákulisie a problémy spojené s výrobou *Ohnivého oltára* sú rovnako zaujímavé ako rituál sám. Koproductent filmu Frits Staal, profesor filozofie a juhoázijských jazykov na Univerzite v Berkeley, začal počas svojich štúdií v 50. rokoch v južnej Indii skúmať védsku recitáciu. Neskôr objavil, že brahmani nambudiri neprenášali tradície len ústnym podaním prostredníctvom recitácie, no praktizovali aj väčšie védske rituály a agnicajana, najväčší spomedzi nich, sa nikdy neodohrala za prítomnosti cudzieho publika. Západní teoretici tento rituál zrekonštruovali z textov, no nikto ani netušil, že obrad v skutočnosti naďalej prežíva. Skutočne to tak bolo. Existuje len niekoľko rodín nambudiri, ktorých členovia sú oprávnení a schopní vykonávať tento obrad. Je nákladný a vyžaduje si roky tréningu. Tradícia preto vymiera a mladí ľudia už neveria v zmysel rituálu. Niektorí nambudiri si začali uvedomovať, že ich tradícia možno zanikne, a Dr. Staal na nich naliehal, aby uskutočnili obrad posledný raz s cieľom nasnímať a zaznamenať ho. Po rokoch prerušovaného rokovania nakoniec nambudiri súhlasili. Požiadali len, aby za možnosť zúčastniť sa, zaznamenať a natočiť vystúpenie pomohli vedci uhradiť náklady na prípravu rituálu... Napokon na konci roka 1974 sa z grantov a darov od inštitúcií z celého sveta nazbieralo 90 tisíc dolárov. Na sfilmovanie bol povolaný Robert Gardner, známy etnograf, dokumentarista (*Dead Birds / Mŕtvi vtáci, Rivers of Sand / Rieky z piesku*) a profesor na Harvarde. Agnicajana sa uskutočnila v čase od 12. do 24. apríla 1975. (Extension Media Center, University of California)

V prospekte sa ďalej opisujú ťažkosti, ktoré sprevádzali filmovanie. Z uzavretej zóny vyhradenej na rituál si niektorí urobili pútnické miesto. Došlo k potýčkam medzi pútníkmi, turistami a „vedcami“, mladými nambudiri a šiestimi policajtmi“. Napriek ich úsiliu:

Votrelci vnikli do uzavretej zóny (vyhýbali sa jej striktné aj prítomní vedci) a narušili nakrúcanie a priebeh rituálov. Časť nakrúteného materiálu ostala zničená alebo jej použitie znemožnili zábery na oblečených ľuďoch, ktorí smutne kontrastovali s nambudiri v bielych bedrových rúškach. Celkový dojem pôvodne narušovali len hodinky na zápästí niektorých z nich.

Prospekt Kalifornskej univerzity opisuje drámu, ktorú v *Ohnivom oltári* nenájdete. Ohrozený druh – v tomto prípade staroveký rituál – sa zachránil vďaka včasnej intervencii zaničených archivárov zvonku, ktorí dokázali získať financie a vedeli sa správať v súlade s miestom, na ktorom sa nachádzali. No miestni sa rozdelili do dvoch táborov. Tí zlí zmenili udalosť na niečo veľmi postmoderné: na kombináciu mediálnej šou a pútnického miesta vytvoreného ad hoc. Nespolupracovali a ich oblečenie, ktoré zodpovedalo súčasným trendom polovice 70. rokov a nebolo „miestne“, narušilo kvalitu zaznamenaného materiálu. Naopak, kostýmy hlavných protagonistov – brahmanov nambudiri – „narušovali len hodinky na zápästí niektorých z nich“. Veda v spojení s médiami dokáže posunúť čas o tritisíc rokov dozadu. Prírodné, vďaka filmovej konvencii zobrazuje sám film len zlomok z úsilia zaznamenať agnicajanu čo najpresnejšie. Výsledok úsilia predstavuje až

kniha *Agni: Védsky rituál Ohnivého oltára* (Staal, 1983, dva zväzky, cena za sadu 250 dolárov). Staal uvádza rozpočet na tento projekt – celkovo išlo o 127 207 dolárov, z ktorých 20 884 predstavovalo v rupiách výdavky na mieste. Ostalo teda 106 tisíc dolárov na film a ďalšie výdavky mimo Indie a miesta diania. Agnicajana je pre nambudiri z Kéraly zrejme mimo ich finančných možností. No jej filmový záznam nie. Komentár v *Ohnivom oltári* sa nezmiňuje o nákladoch na nakrúcanie, v titulkoch sa spomína kto, nie akou sumou prispel. Necítiť ani stopu po nezhodách, ktoré sprevádzali projekt. Propagačný materiál Kalifornskej univerzity naopak nezhody zveličuje, aby upozornil na heroický výkon filmárov, ktorí dokázali prekonať veľké ťažkosti.

Materiál Kalifornskej univerzity a zápisky v knihe *Agni: Védsky rituál Ohnivého oltára* nie sú jedinou oficiálnou verziou udalostí, ktoré sa odohrali. Na Staal za inscenovanie agnicajany zaútočil Robert A. Paul (1978). Na svoju obranu Staal citoval brožúru Kalifornskej univerzity. A dodal:

Hlavný kňaz Adhvarju a ďalší kňazi celeburovali v roku 1975 a predtým v rokoch 1955 alebo 1956, alebo v oboch (posledné súčasné rituály agnicajany v Kérole). Naše filmovanie vzišlo z vonkajšej iniciatívy. Za týchto okolností by sa bez desiatok rokov praxe a niekoľkých rokov dôkladného plánovania nepodarilo zaznamenať udalosť, ktorá bola zrejme posledným oživením najstaršieho dochovaného rituálu na svete. Všetci účastníci si uvedomovali, že nejde o banálnu záležitosť, ale o historickú udalosť. (1979, s. 346 – 347)

No aký druh historickej udalosti? Žije ďalej rituál, ak jeho nafilmovaná podoba je súčasne dokumentom o jeho „poslednom“ [a naozaj poslednom] uskutočnení? Pred rokom 1975 sa agnicajana naposledy realizovala v 50. rokoch. V knihe *Agni* spomína Staal stotri vystúpení, z ktorých sa za posledných sto rokov 22 odohralo v Kérole. V liste, ktorý mi napísal (z 15. júna 1983), sa Staal zaoberá otázkou, či je agnicajana z *Ohnivého oltára* udalosť typu 1 → 5_a → 5_b, a tvrdí, že „tieto obrady sa uskutočňovali počas takmer troch storočí a v mnohých obdobiach boli dobre zdokumentované.“ Čitateľ si podľa neho môže podrobne porovnať obrad z roku 1975 s „rituálom v podobe 600 rokov pred Kristom.“

Chcem tým povedať, že bez ohľadu na existujúcu textovú dokumentáciu nevieme, aká bola agnicajana. Prenos rituálu je veľmi zložitá interakcia medzi fragmentmi z ústneho podania, písomnými záznamami a pravidlami. Prenos rituálu, čiže textu ako performancie (nie jej opisu, literárneho diela, ale realizovanej udalosti), bol prevažne ústny – dospeli ho odovzdali chlapcom, starší brahmanskí kňazi mladším, využívali pritom množstvo mnemotechnických pomôcok védskych recitátorov. Dokáže *Ohnivý oltár, Agni*, osemdesiat hodín zvukového záznamu, dvadsať hodín hrubého materiálu a „tisíce farebných fotografií“ zakonzervovať texty agnicajany? Zakonzervovať ich inak, ako to robia texty v sanskrite a spomienky žijúcich pamätníkov, ktorí majú povinnosť uchovávať a prenášať ich ústnym podaním? Ako nadviazala agnicajana z roku 1975 na ústne šírenú formu? Vystihuje ju 1 → 5_a → 5_b, alebo skôr 1 → 3 → 5_a → 5_b?

Agnicajana je na keralské pomery veľmi nákladná. Finančné prostriedky sa preto vyzbierali mimo komunity. Bolo prizvaných veľa kňazov, vybudoval sa rituálny stánok, postavil sa oltár z pálených tehál, zabezpečila sa strava a prístrešie atď. Samotný rítus je archaický: v dávnych dobách predchádzal védsky rituál neskoršej podobe hinduizmu.

Brahmanskí kňazi zrekonštruovali agnicajanu z roku 1975 z rôznych zdrojov: zo spomienok na predchádzajúce performancie, z výpovedí miestnych ľudí a textov sanskritu. NafilMOVANIE vyžadovalo zvieracie obety, ktoré majú mnohí obyvatelia Kéraly zakázané praktikovať. Staal uvádza: „Nesúhlas s prítomnosťou vedcov a kameramanov, ich plánmi a investíciami bol zanedbateľný oproti neuveriteľnému súcitu voči kozám“ (1983, 2, s. 464). Problém s obetnými kozami vyvolal polemiku o financiách a zahraničných výskumníkoch. Spory sa dostali do novín a vzhľadom na to, že v Kérole je v populácii 80 percent gramotných, takmer každý sa o kozách dozvedel. V roku 1975 bola v Kérole marxistická vláda a v štáte mala prevahu ľavica. Zvieracie obety pri agnicajane sponzorovanej Američanmi sa stali politickou udalosťou číslo jeden, ktorá vraj preferuje zakorenené staromódne hodnoty, symbolizované agnicajanou brahmanskej vyššej kasty nambudiri, na úkor „proletárskych“ a „moderných“ potrieb. Nakoniec, ako píše Staal: „... po prvý raz v nambudurijskej tradícii zvieratá nahradila ryžová múka zabalená v banánovom liste“ (1983, 2, s. 465). O horúcich politických témach v Kérole sa *Ohnivý oltár* nezmieňuje.

Kontext agnicajany z roku 1975 je veľmi zložitý. Agnicajana je na pomedzí pôvodnej udalosti – pokračovania ústnej tradície a spoločenskej, politickej a mediálnej udalosti. Pri obnovení agnicajany sa Staal a Gardner snažili v prvom rade čo najlepšie zdokumentovať védsky rituál nie ako spoločenskú alebo mediálnu udalosť a už vôbec nie ako politicky podfarbený spor o obetované kozy. Chceli urobiť film o agnicajane, tak ako ju opisujú texty brahmanských kňazov nambudiri, nie film o tom, čo sa stalo v roku 1975, *Ohnivý oltár* je preto $1 \rightarrow 5_a \rightarrow 5_b$. *Ohnivý oltár* sa stal tým, čo z neho chceli urobiť Staal a Gardner. Aby to dosiahli, museli sa vyrovnáť so situáciou, v ktorej sa ocitli.

Nasvedčuje tomu už scenár – nie je možné len pasívne zaznamenávať udalosti, nestačí ceruzka a papier. Tak ako mnohé iné rituály, agnicajana predstavuje veľa simultánnych akcií rozložených vo viacerých priestoroch. Kamera a mikrofón sú nástrojmi, ktoré určujú uhol pohľadu. Hotový film a zvukové záznamy sú výstupom z prísnej selekcie v strižni. Vystúpenie agnicajany z roku 1975 trvalo 120 hodín, plus ďalšie hodiny príprav (nehovoriac o hodinách vyjednávania o osude kôz). Staal a Gardner mohli nakrúcať iba dvadsať hodín a v ich scenári sa píše, že „počet epizód závisí od množstva filmového materiálu“. Dvadsať hodín hrubého materiálu sa zostrihalo na štyridsaťpäťminútový film. Scenár nakrúcania rozdeľuje dvanásťdňový obrad na množstvo epizód, ktoré je možné nasnímať. Scenár podrobne uvádza, kto sú hlavní protagonisti a čo má byť v popredí:

Adhvarju 1 (hlavný kňaz): je režisérom, vykonáva väčšinu rituálov a dáva pokyny ostatným. Je vždy tam, kde prebieha hlavné dianie...

Záverečné zabitie kozy v rámci Camitry nebudeme nakrúcať počas udalosti (deň 1), lebo by to mohlo niektorých pobúriť, ale neskôr...

(deň 2) Nie viac ako tridsať minút nakrúcania počas jedného dňa.

Tieto postupy sa na *Ohnivom oltári* takmer neodrážajú. 11. apríla, deň pred začiatkom agnicajany, vydali Muttathukkattil Mamunna Itti Ravi Nambudiri a Staal vyhlásenie v malajálamčine a angličtine, v ktorom vysvetľujú, že „aby mohli byť rituály [agnicajany] zaznamenané a nafilMOVANÉ ako trvalý dokument dostupný vedcom z celého sveta“, vznikol prípravný výbor, vybavila sa vládna podpora a zozbieral veľký finančný obnos. Na záver vyhlásenia deklarujú, že namiesto kôz použijú „neživý materiál“. „Or-

ganizátori uisťujú verejnosť, že sa neuskutoční žiadna zvieracia obeta. Prosíme o spoluprácu verejnosti pri vykonávaní angni [agnicajany]“ (Staal, 1983, 2, s. 467 – 468). Scenár sa musel pozmeniť.

Edmund Carpenter, jeden z hosťujúcich výskumníkov, ktorí boli prizvaní, hovorí v dokumente o troch druhoch udalostí, ktoré prebiehajú simultánne: agnicajana, rituál ako spoločenská udalosť a mediálna udalosť. Nespomína politickú udalosť. *Ohnivý oltár* sa venuje agnicajane a nespomína spoločenské, mediálne a politické dianie. Aj menej kontroverzné rituály priťahujú v Indii pozornosť okoloidúcich, obchodníkov, žobrákov, komediantov a davy zvedavcov. Mediálne udalosti sú zriedkavé, nakrúcanie agnicajany bolo pre vidieckych obyvateľov Pandžalu o to atraktívnejšie. Na posledný deň, keď bol rituálny stánok podpálený, zhromaždil sa okolo dav desať- až pätnásťtisíc ľudí. No *Ohnivý oltár* to dôsledne obchádza. Kniha *Agni* venuje viac pozornosti celému kontextu udalosti, no Staal stále trvá na tom, že agnicajana z roku 1975 nie je ani rekonštrukciou, ani obnovením. Film, ktorý s Gardnerom vytvorili, pôsobí dojmom, akoby tvorcovia išli len tak okolo a zachytili rituál, ktorý práve prebiehal. Vo filme sa v skutočnosti zbíhajú dve udalosti: aktivita na získanie peňazí a ľudí, ktorých potrebovali na uskutočnenie a zaznamenanie agnicajany, a druhá udalosť – spory, ktoré sprevádzali nakrúcanie rituálu ako udalosť so spoločenským a mediálnym ohlasom.

Nepoviem nič nové, keď tvrdím, že nástroje a prostriedky, ktoré nám umožňujú pozorovať a zaznamenať udalosť, významne ovplyvňujú pozorovaný jav. Energia vynaložená na získanie financií a na logistiku *Ohnivého oltára* v roku 1975 umožnila oživiť agnicajanu a vyvolať okolo projektu značný rozruch. Túto spleť udalostí musíme posudzovať vo vzájomnom vzťahu a chápať ich ako súčasť zložitej metaudalosti. Autentickosť vystúpení, akým bola agnicajana z roku 1975, sa zvyčajne spochybňuje. No nemali by sme spochybňovať práve autentickosť. Musíme sa snažiť pochopiť spleť vzťahov, ktoré spojili učencov sanskritu, filmárov, kňazov nambudiri, tlač, marxistov, zvedavcov a nadšencov z davu a teoretikov performancie. Ak sa zarazíme a nerozoberieme všetky súvislosti, unikne nám, že Staalov a Gardnerov projekt bol ďalším poslom teatrologizovania antropológie a možno nielen tej. Zápisník nahradili diktafónom, fotoaparát filmovou kamerou, monografiu filmom. Vďaka tomuto posunu porozumieme spoločenskému životu ako narácii, obrazu, kríze a jej riešeniu, dráme, interakcii medzi ľuďmi, správaniu navonok atď. Divadelné postupy stierajú hranicu medzi časovými a príčinnými vzťahmi, vytvárajú spleť vzťahov, ktoré sú voči sebe len relatívne zreteľne vymedzené a vzájomne nezávislé a sú súčasťou kontextu a referenčného rámca, ktorý tiež potrebuje vlastnú definíciu. Napríklad vo filme môže následok predchádzať príčinu. Niečo budúce – v rámci nakrúcania, skúšky predstavenia – sa vo finálnom tvare použije skôr. Takéto performančné okolnosti vystihuje len $1 \rightarrow 5_a \rightarrow 5_b$.

Jediné, čo môžem Staalovi a Gardnerovi vyčítať, je fakt, že neurobili ďalší film „Nakrúcanie *Ohnivého oltára*“, ktorý by sa venoval celému kontextu udalostí – dráme, pripravám, skúškam, sporom, vyjednávaniu – lebo pravdivo vystihujú spoločenský život na sklonku 20. storočia, ktorý sa vyžíval v intenzívnej prítomnosti na mieste udalosti, tak ako v Pandžale, no presahoval do celosvetového rámca, keď sa stovky ľudí spolu rozhodovali o tom, či sa agnicajana uskutoční bez toho, aby vedeli, čo vlastne agnicajana je.

Agnicajana z roku 1975 sa môže javiť ako $1 \rightarrow 3 \rightarrow 4$. No v skutočnosti ide o $1 \rightarrow 5_a \rightarrow 5_b$. Obnovila sa pre potreby filmu. Jej „filmová budúcnosť“ 5_b umožnila vznik jej minulosti

ako rituálu 5_a. Udalosti ako napríklad spor o použitie kôz, ktorý vypukol v čase 1, ohrozili budúcnosť agnicajany ako filmu a predstavovali aj ohrozenie jej minulosti ako rituálu. Aby si rituál zachoval presnú a pôvodnú podobu, spory sa vo filme *Ohnivý oltár* nespomínajú. Kamera a komentár zľahka preskočia balíčky ryže zavinutej v listoch. Udalosť typu 1 → 5_a → 5_b sa obišla aj bez obetovania kôz, hoci ju Staal vyhlásil za príklad „zvieracej obety... ktorá sa stále vykonáva“.

Ohnivý oltár sa končí komentárom, že sme mali možnosť vidieť pravdepodobne posledné predvedenie agnicajany. No nie je to tak. Divák sleduje prvé z novej série predstavení. Série, v ktorej sa udalosť už nezmení, lebo je zaznamenaná na film. Ľudia, ktorí budú chcieť vidieť agnicajanu, nepôjdu do Kéraly (kde by sa mohla a nemusela znova odohrať), ale požičajú si film *Ohnivý oltár*. Nadácie už nezískajú dostatok peňazí, aby sa agnicajana znovu nafilmovala, nakoniec, bolo by to zbytočné. Vedci, ktorí sa zaoberajú agnicajanou, nezaložia svoje skúmanie na sérii vystúpení, ktoré sa skončili v 50. rokoch (a vieme o nich len málo), ale na materiáli, ktorý získali Staal a Gardner. Len niektorí, ak sa takí vôbec nájdu, preskúmajú celý rozsiahly filmový materiál, vypočujú si všetky pásky, prezrú si tisíceky fotografií. Radšej si pozrú film, vypočujú nahrávky, prečítajú si záznamy, ktoré sú súčasťou Staalovho a Gardnerovho projektu. Vyvodia teórie z jednotlivých útržkov obnoveného správania.

Líši sa to v niečom od utvárania teórií na základe písomných prameňov? Písomné dokumenty sa dajú uchopiť ľahšie ako obnovené správanie. Teórie sa prezentujú tej istej kope údajov, na ktorých sa zakladajú. Voľne odkazujú na skoršie interpretácie a teórie. Texty sú často len úvahami. Vo vedeckej práci nepreferujem skúmanie textov, ale skúmanie obnoveného správania, hoci sa to ešte nestretáva s rovnako hlbokým pochopením ako skúmanie textov. Preto v súčasnosti obnovené správanie spôsobuje väčší zmätok ako texty. Ľudia si ho mylia a pokladajú ho za 1 → 2 alebo 1 → 3 → 4, hoci ide o 1 → 3 → 5_a → 5_b.

Diagram 4.5 znázorňuje celú škálu udalostí, ktoré predchádzali alebo boli dôsledkom agnicajany z roku 1975. Film sa stáva pre tých, ktorým v budúcnosti ako médium sprostredkuje agnicajanu, „prítomnosťou“. Podľa Staala je pravdepodobné, že väčšina ľudí spozná agnicajanu týmto spôsobom. Aj keby sa znovu odohrala v Kérole, je možné, že by si nambudiri pozreli film a rituál k nemu prirovnávali. Samo nakrúcanie je (bez vzťahu k vytvorenému filmu) určujúcou udalosťou. Pred začiatkom nakrúcania sa plánovalo, získavali sa prostriedky, prebiehali konzultácie s odborníkmi na rituál, zhromažďovali sa ľudské a materiálne zdroje, zvieratá. Po nakrúcaní prišlo obdobie archivovania, strihania hrubého materiálu a typické európsko-americké produkty ako filmy, knihy, kazety. Ďalšie zložky procesu sa šíria medzi Indmi a Euro-Američanmi: teórie rituálu, poznatky o agnicajane vtedy, teraz a v budúcnosti. Väčšina udalostí znázornená na obrázku 4.5 sa odohrala „medzi a na polceste“. Stali sa medzi pôvodnou udalosťou, jej mediálnou podobou a vedeckým výskumom. Pôvodná séria agnicaján bola raritným a vyblednutým rituálom. V roku 1975 sa z agnicajany stala ojedinelá, dobrovoľná performatívna udalosť. Odkedy sa stala ojedinelou, priťahuje záujem úplne iným spôsobom, ako vyblednutá agnicajana, ktorá sa odohrávala výlučne ako vlastníctvo Kéraly. V zmysle „celkového sledu predstavení“ sa Staal zaoberá agnicajanou s intenzívnym dôrazom na jej dozvuky.

Prečo nemôžeme Staala a Gardnera považovať za filmových režisérov? Ich prácu v Indii pochopíme ľahšie, ak ju zaradíme do performatívneho umenia. Udalosť z minulosti sa skúma a pripomenie, tieto úkony sú rovnocenné so skúškami/nácvikom. Naskúša sa predstavenie,

ktoré má pôvodnú udalosť duplikovať alebo vybrať zo série predchádzajúcich udalostí všetko esenciálne a typické či autentické. Budúca udalosť (film *Ohnivý oltár* 5_b) sa spätne premieta v čase (pôvodná agnicajana 5_a) a obnovuje v prítomnosti, aby bola nafilmovaná (udalosti v Kérole v roku 1975, 1). Články tejto spleti sa nedajú oddeliť, musíme ich brať ako celok. Takzvaná predchádzajúca udalosť (pôvodná agnicajana nie je nevyhnutne predchádzajúca) nie je určite príčinou predstavenia z roku 1975. Predstavenie z roku 1975 umožnil projekt nakrúcania filmu. Čiže budúcnosť v istom zmysle spôsobuje súčasnosť, ktorá si vyžaduje ďalšie skúmanie, spomínanie, skúšanie a obnovenie minulého. No minulosť oživená počas skúšania určuje udalosti v roku 1975, ktoré umožnili nakrútiť film. Ten potom „nahradí“ pôvodnú udalosť. Z minulosti nám ostal len film.

Obnovenie ešte neznamená zužitkovanie. Niekedy sa pri starostlivom zaobchádzaní podarí sceliť spoje medzi obnoveným správaním, jeho predpokladaným pôvodom a súčasným kultúrnym kontextom, ako keď koža dobre prijme štep. V takom prípade sa rýchlo ujme ako „tradícia“ a jeho autenticita sa posudzuje len ťažko. Uvediem príklady z Indie, Bali a Papuy-Novej Guiney.

Indickí výskumníci objavili *bharatanátjam*, klasický indický tanec, v starodávnom texte o divadle *Nátjašástra* (2. storočie p. n. l. – 2. storočie n. l.), ktorý opisuje tanečné pózy rovnaké ako na stovky rokov starých chrámových reliéfoch. Najznámejšou z plastík je séria v chráme Nataraja zo 14. storočia (Šiva, kráľ tanečníkov) v Cidambareme, južne od Madrasu. Väčšina štúdií predpokladá, že *Nátjašástru*, chrámové reliéfy a súčasný tanec spája rovnaká tradícia. Kapila Vatsyayanová, popredná indická teoretička a historička tanca, uvádza:

Bharatanátjama je zrejme najstaršia zo súčasných klasických tanečných foriem v Indii... Či už išlo o devadasi v chráme, alebo o dvomé tanečnice maráthských kráľov z Tanjore, ich technika sa po celé roky riadi presnými pravidlami. (1974, s. 15 – 16)

Bez ohľadu na to, z čoho sa vyvinula súčasná forma bharatanátjamu, manipuri a odissy, jedno je isté: spočiatku vo všeobecnosti kopírovali tradíciu *Nátjašástry* a od začiatku používali podobné princípy a techniky. K štylizácii pohybu došlo najskôr v 8. – 9. storočí... Niektoré súčasné štýly zachovávajú charakteristické črty tejto tradície striktnejšie ako iné: bharatanátjam dodržiava základné postavenia adhamandali najprísnejšie. (1968, s. 325, 365)

Takmer všetci indickí teoretici tanca s Vatsyayanovou súhlasia. V skutočnosti nevieme, kedy klasický bharatanátjam zanikol ani či naozaj existoval. Staré texty a reliéfy s istotou potvrdzujú, že určitá forma tanca existovala, no nič sa z nej nezachovalo, dokonca ani názov, kým sa v prvých dekádach dvadsiateho storočia nezačali pokusy uchovať, vyčistiť a oživiť ju.

Existoval chrámový tanec *sadir nac*, ktorý tancovali ženy spojené s niektorým z chrámov dedične prostredníctvom rodiny. Podľa Milтона Singera:

Tancujúce dievčatá, ich učiteľky a hudobníci nevystupovali iba pri príležitosti sviatkov a obradov, ale aj na súkromných oslavách, akými sú napríklad svadby a palácové oslavy. Zvláštne skupiny tanečnic často trvalo patrili k dvoru. (1972, s. 172)

Veľa dievčat, ktoré patrili k chrámu, boli prostitútky. Teoretik tanca Mohan Khokar hovorí:

Dlhoročná tradícia devadasi, dievčat tancujúcich v chráme, upadla do nemilosti a dievčatá, ktoré boli pôvodne uctievané ako posvätné, začali byť uctievané inak – ako prostitútky. Tanec, ktorý ovládali – zjavne išlo o božský bharatanátjam – sa zrazu stal hanebným a vymizol. (1983, s. 1)

Od roku 1912 začali indickí a britskí reformátori kampaň za zakázanie systému devadasi. Hnutie odporu vedené E. Krishna Iyerom sa usilovalo „vykoreniť neresť, ale zachovať umenie“. V madraskej tlači prebehala zúrivá polemika, najmä v roku 1932, keď Dr. Muthulashmi Reddi, prvá žena – zákonodarka v Britskej Indii, napadla systém devadasi a Iyer spolu s „právníkmi, spisovateľmi, umelcami a dokonca samými devadasi sa pridali do bitky“. (Khokar, 1983, s. 1)

Toto sa stalo. Na Konferencii Hudobnej akadémie v Madrase v januári 1933 Iyer po druhý raz (prvý raz v roku 1931, no úsilie nemalo dostatočný ohlas) prezentoval tanec devadasi nie ako chrámové umenie alebo propagáciu a nástroj prostitúcie, ale ako sekulárne umenie.

Dasl... plne využili náhly obrovský záujem o ich umenie. Mnohé z nich – Balasaraswati, Swarnasaraswati, Gauri, Muthurattambal, Bhanumathi, Varalkasmi a Pattu (okrem iných) – vymenili službu Božiemu chrámu za svetlá reflektorov a stali sa po čase známymi idolmi. (Khokar, 1981, s. 1)

Teoretik a kritik V. Raghavan zaviedol termín „bharatanátjam“, aby nahradil asociácie s chrámovou prostitúciou. „Bharata Nátjam“ spája tanec s *Bharata Nátjašástrou*: *nátja* znamená tanec, *bharat* znamená indický.

Pred rokom 1947, keď v Madrase konečne zrušili systém devadasi, sa tanec dostal von z chrámov. Tancovali aj ženy, ktoré nepatrili k rodinám devadasi, dokonca aj muži. Rukmini Devi, „vysoko postavená brahmanka a žena prezidenta Medzinárodnej teozofickej spoločnosti... si uvedomila, aké úžasné a vznešené je umenie bharatanátjam a že ho treba uchrániť pred škodlivými vplyvmi“ (Khokar, 1983, s. 1). Devi nielen tancovala, ale so svojimi spolupracovníkmi kodifikovala bharatanátjam. Ich spôsob záchranu tanca bol vlastne $1 \rightarrow 5_a \rightarrow 5_b$. Devi a jej kolegovia chceli použiť sadir nac, ale zbavíť ho zlej povesti. Očistili tanec devadasi, vniesli doň gestá z *Nátjašástry* a chrámového umenia, vytvorili štandardné metódy výučby. Tvrdili, že bharatanátjam je veľmi starý. Prejavili pokoru voči starým textom a umeniu – každý oživený pohyb v bharatanátjame sa porovnával s prameňmi, ktorých stopy niesol. Rozdiely medzi sadir nac a starými prameňmi sa pripisovali degenerácii. Nový tanec, legitimizovaný svojou tradíciou, pohltil sadir nac a dokonca prilákal dcéry z najväznejších rodín, ktoré sa ho chceli naučiť. Dnes sa bharatanátjam študuje aj v rámci dievčenskej školy. Po celej Indii ho tancujú amatéri aj profesionáli. Patrí tiež medzi hlavné exportné produkty.

História a tradícia bharatanátjamu, jeho korene v starých textoch a umeleckých dielach sú vlastne obnovením správania, konštruktom, ktorý sa zakladá na výskume Raghavana, Devi

a iných. Nevideli v sadir noc tanec v pravom zmysle slova, ale skôr hmlistý a zničený pozostatok starodávneho klasického tanca. Tento „staroveký klasický tanec“ je spätnou projekciou do minulosti. Vieme, ako vyzeral, lebo poznáme bharatanátjam. Ľudia časom uverili, že staroveký tanec viedol k bharatanátjamu, hoci v skutočnosti bharatanátjam viedol k starodávnemu tanču. Tanču, ktorý vznikol v minulosti, aby bol v budúcnosti a prítomnosti obnovený. Neexistuje jediný prameň bharatanátjamu, iba spleť $1 \rightarrow 5_a \rightarrow 5_b$ alebo $1 \rightarrow 3$ (*Nátjašástra*, chrámové reliéfy) $\rightarrow 5_a$ (predpokladaný staroveký tanec) $\rightarrow 5_b$ (dnešný bharatanátjam).

Čhau, tanec v maskách pochádzajúci z Purulie, vyprahutej oblasti západného Bengálska susediaceho s Biharom a Orissou, je pohybovo náročná tanečná dráma, ktorá obsahuje množstvo skokov, kotrmelcov, stojky, dupanie a ikonografické pózy. Príbehy vychádzajú z indických bájí a purán a takmer vždy zobrazujú súboje a bitky. Bubeníci z kasty Dom búšia na veľké tympany a podlhovasté bubny, provokujú tanečníkov k frenetickým rotovaným výskokom, výkrikom a hádkam. Súboje medzi dedinami na každoročnom festivale v horskej osade Matha sú veľmi divoké. Asutosh Bhattacharyya, profesor etnológie a antropológie na Univerzite v Kalkate, sa intenzívne venuje čhau od roku 1961. Ako uvádza, v regióne Purulia žije množstvo domorodých kmeňov:

... ich náboženské tradície a sviatky sa v mnohom podobajú na hinduistické... Ľudia z Mury v Purulii sa horlivo zúčastňujú tanca čhau. Členovia komunity nemajú takmer žiadne vzdelanie a spoločenské vymoženosti, no vystupujú so svojím umením, založeným na skutočných úryvkoch z Rámájany a Mahábháraty a klasickej indickej literatúry, niektorí z nich už celé generácie... Niekedy celá dedina Muroy – napriek svojej chudobe – obetuje ťažko získané prostriedky, len aby sa podarilo zorganizovať tanečnú oslavu čhau (1972, s. 14).

Bhattacharyya poukazuje na problém:

Systém, ktorý tanečníci čhau dnes dodržiavajú, nemohli vytvoriť domorodci, ktorí ho praktizujú. Ide zjavne o vplyv vyššej kultúry, ktorá mala vysoké estetické povedomie (1972, s. 23).

Domnieva sa, že za pôvodom tanca stoja bubeníci z izolovaného kmeňa Dom, ktorí boli kedysi „veľmi sofistikovaná komunita... odvážni vojaci, pechota lokálnych feudálnych vládcov“ (1972, s. 24). Keď v osemnástom storočí ovládli oblasť Briti, prišli o prácu. Odmietli sa živiť pestovaním plodín a Bhattacharyya hovorí o „malichernosti tradičných bojovníkov“. Zostal im len dnešný nedotknuteľný status – sú spracovateľmi kože a bubeníkmi. No ich bojový tanec prežil v podobe čhau. Bhattacharyya je v tomto smere zaujatý. Domorodci nemajú vyvinutý estetický zmysel, tanečníci z vysokej kasty sa zmenili na nižšiu kasty bubeníkov a zachovali si len bojové tance, lebo boli príliš hrdí na to, aby farmárčili. (Prečo teda nepoužili meče, neprivilastnili si pôdu a nestali sa vlastnými pámní?)

Každoročná súťaž v Marthe nie je dávna tradícia, ale festival, ktorý v roku 1969 založil Bhattacharyya. V roku 1980 alebo 1981 sa prerušil. Bhattacharyya spomína:

V apríli 1961 som so skupinou študentov Kalkatskej univerzity navštívil centrálnu dedinu v oblasti Purulia a po prvý raz som mohol pozorovať zvyčajné vystúpenie tanca

Čhau je tanec v maskách a jedným z vedľajších prínosov je záujem turistov o masky. Predáva sa veľa masiek, ktoré žiadny reálny tanečník nenosil.

Tieto zmeny nás priviedli k Battacharyyovi. V rámci čhau je veľkou osobnosťou a nepochybniteľnou autoritou. Je však v prvom rade profesor, výskumník z Kalkaty. Keď píše o čhau, zdôrazňuje jeho dedinský a starodávny pôvod, dokonca sa zmieňuje o možnej príbuznosti čhau a tancov z Bali. (Asi v treťom storočí p. n. l. kráľovstvo Kalinga, dnešná Orissa a Bengálsko, malo obchodné styky s juhovýchodnou Áziou a s Bali). Nikdy nespomína svoje zásluhy na obnovení tohto tanca. Hovorí radšej, že ho „objavil“.

Vo februári 1977 nám so Surešom Awasthim a Šjamanandom Jalanom napadlo zorganizovať festival a workshop, ktorý by spojil všetky tri druhy čhau. Awasthi je bývalý sekretár (administrátor) Akadémie Sangeet Natak, ktorú ustanovila indická vláda, aby sa venovala výskumu a zachovaniu tradičných performatívnych umení. Jalan je divadelný režisér a právnik z Kalkaty. Na festivale v Kalkate v roku 1977 sa po prvý raz stretli tanečníci z Purulie, Majurbhandža a Seraikelly a navzájom videli svoje vystúpenia. Počas troch dní tanečníci, teoretici a režiséri spolu zisťovali, čo majú tri rôzne formy spoločné a aké sú možnosti výmeny skúseností medzi tradičnými a modernými performatívnymi umelcami.

V januári 1983 Jalan usporiadal omnoho väčšie medzinárodné stretnutie, ktoré sa venovalo skutočnému a potenciálnemu vzťahu medzi niekoľkými indickými klasickými formami a moderným tancom a divadlom. Okrem čhau sa v tradičnej aj modernej podobe, ktorú používajú indickí a mimoindickí divadelníci, predstavil aj bharatanátjam, odissi, kathak, jašagana, manipuri a kathakali. Prišli účastníci z vyše tucta krajín, okrem iných napr. Eugenio Barba, Tadaši Suzuki a Anna Halprin. Konferencia poukázala na problémy a potenciál „využitia“ tradičných foriem v modernom kontexte. Bez ohľadu na problémy, formy sa využívajú stále častejšie a významne ovplyvňujú moderné divadlo aj tradičné žánre (Martin a Schechner, 1983). Nie je možné a (podľa mňa) ani žiaduce udržať formy „čisté“. Otázkou zostáva, ako zvládnuť a ustrážiť promiskuitné miešanie žánrov.

Do tradičných foriem sa zmeny vnášajú často zvnútra. Jeden z najznámejších filmov o umení mimo západnej kultúry je *Tranz a tanec na Bali* od Margaret Meadovej a Gregoryho Batesona (1938). Krátko pred svojou smrťou rozprávala Margaret Meadová na projekcii filmu o tom, ako sa spolok tanečníkov v tranze z Pagutanu rozhodol ukázať cudzincom – hosťujúcim filmárom – tranz, v ktorom sa mladé ženy bodajú do prs dýkami s dvoma čepeľami. Na Bali v tom čase chodili ženy bežne s obnaženými prsiami a nemalo to rovnaký kontext ako napríklad v New Yorku (kde sa paradoxne v opačnom sémantickom zmysle hovorí klubom, v ktorých tancujú ženy s obnaženým poprsím, „topless“ [hore bez, pozn. prekl.], akoby šlo o zúfalú pomstu puritánom). Balijské ženy si počas nakrúcania zakryli prsia a mladšie z nich nahradili staršie tanečnice – pravdepodobne, aby vyhovel filmárom a nedráždili ich. Bez toho, aby upozornili Meadovú a Batesona, dali muži zo spolku tranzu ženám inštrukcie, ako sa dostať do tranzu a narábať s dýkou. Potom hrdo tvorcami predstavili zmeny, ktoré navrhli pre potreby filmovania. Film sa o zmenách nezmiňuje. V *Tranze a tanci* je stará žena, ktorá podľa slov komentátora ohlásila, že sa „do tranzu nedostane“, no napriek tomu sa jej náhle „zmocnil“. Kamera ju sleduje počas tanca s obnaženými prsiami, v hlbokom tranze, s dýkou drsne obrátenou proti hrudi. Neskôr sa pomaly preberie z tranzu, keď jej starý kňaz dá vdýchnuť dym, poľka ju svätenou vodou a obetuje v jej mene malú sliepku. Keď je po všetkom a sedí, jej ruky sa ešte nejaký čas

hýbu v rytme tanca. Zdá sa, že členovia spoločenstva sa na ženu hnevali, akoby svojím tranzom porušila estetické úpravy, ktoré si nacvičili pre zrak a objektívny cudzincov. Ukázalo sa, že kameramani Meadovej a Batesona sa upriamili na túto ženu, lebo vo svojom tranze vyzerala (a naozaj bola) veľmi autenticky. Z pohľadu obyvateľov Bali je otázne, čo je naozaj autentické – mladé ženy, ktoré na tanec pripravili sami Baličania, alebo osamotená stará žena, ktorá naplnila tradíciu? Nie je na Bali bežnou tradíciou prispôbovať veci kvôli cudzincom? A nielen na Bali. Poznáme prípady, ako napríklad Patugan, keď sa miestne zvyky adaptujú, aby lepšie vyhovovali vkusu cudzincov. Napríklad tanečnice Hula boli tradične mohutne stavané, zrelé a silné ženy v strednom veku. Tanečnice Hula, pre turistov, ktoré ľudia pokladajú za tradičné, sú mladé a útlboké. K obnovenému správaniu dochádza práve v prípadoch, keď zmeny spätne ovplyvňujú tradičné formy a de facto ich nahradia.

Niekedy sa s vidinou príjmov z turistiky prezentujú ako tradičné vystúpenia, ktoré v skutočnosti tradičné nie sú. V roku 1972 som bol v horskej oblasti Papuy-Novej Guiney a videl som predstavenie slávnych bahenných mužov z údolia rieky Asaro. Ich príbeh sa ťažko opisuje, no v každom prípade je smutný. Títo tanečníci natretí bielou hlinou nosia nádherné groteskné masky vyrobené zo zaschnutého blata natretého na krustu z kôry banánovníka. Podľa Margaret Meadovej odkazujú na „bitku, pri ktorej ich predkov zahnal nepriateľský kmeň do rieky, a keď sa vynorili pokrytí blatom, vystrašili útočníkov, ktorí ich pokladali za zlých duchov“ (1970, s. 31). Keď sa v publikáciách vydaných na Západe objavili fotografie týchto mužov, vyvolali záujem o ich tanec. Vo svojom regióne vystupovali vo veľkých programoch, akým je napríklad každoročný festival v Mount Hagene, ktorý založila austrálska koloniálna vláda a pokračoval aj po roku 1975, keď Papua-Nová Guinea získala nezávislosť. Cieľom festivalu v Mount Hagene bolo zmierniť napätie medzi kmeňmi a propagovať pritom turistický ruch. V pôvodnej dedine Mekehuku predvádzajú každý deň bahenní muži svoje vystúpenia pre turistov, ktorí sa tam dopravujú mikrobusedmi z neďalekého centra regiónu Goroky. V Makehuku som videl tanečníkov napoludnie, namiesto za súmraku, na exponovanom mieste v centre dedinky, a nie tak ako v skutočnosti, keď tancovali len pri vpáde nepriateľa. Navyše ich zneužívali – z tržby z turizmu sa k nim dostalo len desať percent.

Edmund Carpenter spochybnil názor Margaret Meadovej na pôvod bahenných mužov. V liste, ktorý som od neho dostal, píše: „Vymysleli a navrhli ich turistickí agenti z TAA. V Novej Guinei nemajú historickú hodnotu, nevychádzajú z miestnej estetiky a nemajú žiadnu paralelu.“ Chcel som celú vec rozlúštiť. Napísal som do Národnej knižnice v Boroku v Papue-Novej Guinei. Ich odpoveď mi nepomohla. Pracovník knižnice v Boroku preskúmal ich knižné zbierky a kontaktoval miestnych antropológov a teatroológov. Nič nové však neobjavil. Ľudia z Papuy-Novej Guiney ma nakoniec odkázali na Americké prírodopisné múzeum (American Museum of Natural History), kde pracovala Meadová ako kurátorka: kruh sa teda uzavrel. Domnievam sa, že bahenní muži tancujú v rámci 1 → 5_a → 5_b. Pôvod ich tanca sa nedá vystopovať. Možno ide o autentický tanec, z ktorého sa stala turistická atrakcia, možno o výtvar cestovných kancelárií, možno o výtvar miestnych tanečníkov, ktorí chceli prilákať turistov. A čo vôbec znamená autentické? „Turistické umenie“ je často gýčové a takmer vždy je synkretické, ale je preto neautentické?

Príbeh bahenných mužov sa tým nekončí. V marci 1972 sme s Joan MacIntoshovou v Makehuku fotografovali bahenných mužov a súčasne turistov, ktorí práve vystúpili

z mikrobusu, keď sa pri nás pristavil muž a v pidžine nás požiadal, aby sme s ním šli do dediny Kenetasarobe. Tam nám vedúci skupiny Asuwe Yamuruhu povedal o svojich tanečníkoch, pre ktorých chcel získať turistov ako publikum. Na druhý deň sme s dvoma priateľmi zaplatili každému z nich štyri doláre a nafotili si Yamuruhuovu skupinu počas pálenia ohňov a tanca. Štyria tanečníci v úžasných maskách z trávy, machu a bambusu sa pomaly pohybovali v podrepe, dvíhali kolená do výšky, vydávali pokriky a kričali zaklínadlá. Ich predstavenie sa vyrovnalo bahenným mužom. Po štvrthodine tancovania sme ďalšiu hodinu nahrávali hudbu, rozprávali sa a fajčili. Yamuruhu chcel, aby sme zabezpečili mikrobuse, ktoré privezú turistov do Kenetasarobe. Ako dar som dostal fajku, ktorú po celý čas fajčil. Pokúšal som sa choreografovi vysvetliť, že mu nevieme pomôcť spropagovať tanec, hoci sa nám veľmi páčil.

Bharatanátjam aj purilský čau sú modernými podobami starého umenia, ktoré sa zrodili vďaka intervencii a invencii jednej alebo viacerých angažovaných osôb zvonka, ktoré nepochádzajú zo spoločenskej triedy a z rodiska svojich zverencov. Možno je to verzia Mojžišovho mýtu alebo marxistická myšlienka: revolúcia prichádza do skupiny zvonka, zvyčajne ju prinesie stratený člen kmeňa, ktorý objaví svoj pôvod a spolu s ním zodpovednosť voči svojmu novému vzťahu. Raghavan, Devi a Bhattacharyya sú India, nie outsideri ako Staal alebo Gardner. No Raghavan a Devi neboli devadasi rovnako ako Bhattacharyya nebol členom horského kmeňa z Purulie.

Nevidím nič zlé na obnovovaní správania ako bharatanátjam a purulský čau. Umenie a rituály sú sústavné vo vývoji a obnovenie je jeden z nástrojov zmeny. To, čo sa dialo pri bharatanátjame a čau, je analógiou úsilia francúzskych dramatikov sedemnásteho storočia prispôbiť sa predpokladaným pravidlám antickej gréckej tragédie. Dramatici mali k dispozícii Aristotela, Horácia, grécke a rímske texty hier, pozostatky architektúry, keramiky, no nepoznali skutočný život starovekých Aténčanov. Obnovovatelia bharatanátjama a čau mali žijúce umenie, ktoré pokladali za pozostatok staršieho, klasického umenia. Mali aj starodávne texty, reliéfy a mnoho vlastných poznatkov o hinduistických tradíciách.

Nativistické momenty si vyžadujú návrat starých spôsobov. Teraz mám na mysli niečo iné – postmodernu. Bharatanátjam a čau majú k tomu blízko, Staalova a Gardnerova agnicajana je ešte bližšie – a budú nasledovať ďalšie obnovenia. Obdobie posledných päťdesiatich rokov je zaznamenané na filmoch, páskach a diskoch. Všetko, čo v súčasnosti robíme, je zároveň zaznamenané na filmoch, páskach a diskoch. Máme silné nástroje na odpozorovanie, udržiavanie, prenášanie a znovuvybavenie udalostí. Od dvadsiatych rokov sa stále menej udalostí nezvratne stráca. Vlny štýlov sa pravidelne vracajú, informácie o nich sú pomerne ľahko prístupné. Žijeme v čase, keď tradície udržiavané v bežnom živote môžu zahynúť, no môžu ostať naďalej zachované v archívoch a neskôr sa obnoviť.

Niekedy si obnovené žije vlastným životom. Alan Lomax hovorí o zážitku Adriana Gebrandsa:

Gebrands náhodou premietal miestnym ľuďom v Novej Británii dokument o výrobe masiek vo východnej Novej Guinei. Diváci počas projekcie aj po nej búrlivo reagovali. Tiež kedysi vedeli vyrábať podobné masky a cítili potrebu túto zručnosť znovu rozvinúť, zväčš, ak by ich umenie mohol niekto zaznamenať na film. Keď Gebrand nasnímal skupinu pri výrobe masiek, prišiel za ním osamelý domorodec a ponúkol sa, že mu predvedie dávno vyhynutý dôležitý obrad pod podmienkou, že ho nafilmuje. Gebrands, prirodzene, opäť

zapol kameru. Pri ďalšej ceste do Novej Británie trvali ďalší muži z dediny na tom, že chcú film vidieť. Boli nešťastní zo zlého predvedenia obradu a ihneď sa podujali zinscenovať ho znovu, s kostýmami, maskami, baletom, oslavami a so všetkým, čo k tomu patrí, no dĺžka obradu mala zodpovedať dĺžke filmu. Udalosť a jej filmová podoba mali v celej oblasti veľký úspech a obrad sa odvtedy uskutočňuje každý rok, tak ako za starých čias (1973, s. 480).

Oslava – prečo nie, ale „tak ako za starých čias“? Intervencia filmu, ktorý sa stal podnetom na obnovenie správania, vytvára komplikovanú situáciu. V Gebrandsovom prípade znázorňoval film nesprávny postup a vynútil si opravu, „no dĺžka mala zodpovedať dĺžke filmu“. Aby sme vedeli odlíšiť správne od nesprávneho, bolo by potrebné preskúmať to hlbšie. Niektoré obnovenia stavajú modelové správanie do opozície k novým formám správania a poukazujú na to, ako už nepasujú do súčasnosti. V *Los Angeles Times* sa objavila správa:

V snahe rozprúdiť turizmus príslušníci kmeňa z Novej Guiney ponúkli, že sa opäť vrátia ku kanibalizmu. Povedali členom výboru veľkého festivalu v Mt. Hagane, že sú v rámci prehliadky v auguste (1975) ochotní jesť ľudské mäso. Dodali však, že nemajú v úmysle zabiť hladných nepriateľov a použijú telo z márníce v miestnej nemocnici. Vládny úradník na stretnutí ich návrh slušne, no rázne odmietol.

Slovník, použitý v tomto novinovom článku, je kľúčom ku kultúrnym kontextom, ktoré sa tu zrážajú. Pre amerických čitateľov domorodci = divosi, členovia výboru = divosi zušľachtení západnou kultúrou, vládny úradník = nový civilizovaný poriadok. Príbeh má znaky zlomyseľného rasistického humoru, ktorý zámerne útočí na apetít spojený s tabu. Preto sa článok objavil v jednom z popredných amerických novín. Miestni ľudia konali z ich pohľadu logicky. Ak sa obnovujú starodávne tance, nosia sa staré vojenské kostýmy a ozdoby, prečo nie hostina kanibalov, ktorá tieto prejavy tradične sprevádzala? Miestni obyvatelia si uvedomujú, kam môžu zísť – telo musí pochádzať z márníce, miesta, ktoré odobruje nový civilizačný poriadok. Poriadok tu zohráva svoju úlohu – dáva svetu na známosť, že Nová Guinea je aj nie je iná. Príbeh sa dostane na svetlo a sponzori festivalu v Mount Hagane dostanú svoju porciu bez toho, že by ju museli zjesť.

Hoci sa obnovené správanie zdanlivo zakladá na udalostiach z minulosti – bharatanátjam je jedna z najstarších súčasných tanečných foriem v Indii, védsky rituál je najstarší dochovaný rituál v dejinách ľudstva – ide vlastne o synchronnú zmes 1 → 5_a → 5_b alebo 1 → 3 → 5_a → 5_b. Minulosť 5_a je rekonštruovaná nie len ako prítomnosť, ale aj ako budúcnosť 5_b. Budúcnosť je predstavenie, ktoré sa skúša, hotový produkt, ktorý vznikne pomocou úprav, opakovania a invencie. Obnovené správanie má teologický aj eschatologický rozmer. Spája v čase prvotné príčiny s dôsledkami. Je modelom osudu.

Obnovené správanie sa netýka len Novej Guiney alebo Indie – krajín mimo západného sveta. Nájdeme ho bežne aj v Amerike, je populárne a svojim prevádzkovateľom dobre vynáša. Maurice J. Moran, Jr., napísal štúdiu o tematických parkoch a rekonštruovaných dedinách (1978). Sú veľmi rozmanité – renesančné trhy rozkoše v Kalifornii

a New Yorku, skanzeny dedín takmer v každom štáte, Disneyland, Disney World a Epcot, safari a parky s divočinou, tematické zábavné parky: Krajina OZ v Severnej Karolíne, Rozprávková krajina (Storyland) v New Hampshire, Frontierland, Mesto duchov a Sky, Dogpatch z komixu Li'l Abner. Firma Marriott Corporation, prevádzkovatelia parkov a majitelia hotelov, opisujú tematické parky ako „rodinné zábavné komplexy, ktoré sú zamerané na jednu tému alebo na jedno historické obdobie, spájajú špecifické kostýmy a architektúru so zábavou a obchodom, vytvárajú atmosféru, ktorá podnecuje fantáziu“ (Moran, 1978, s. 25). Tieto miesta sú akoby veľké divadlá v prírode. Pripomínajú miesta stretávania kaiko v Papue-Novej Guinei, pow-wow pôvodných Američanov a indické kumbhela: pútnické miesta, kde sa ponúkajú a vymieňajú vystúpenia za jedlo, služby a informácie.

Zameriam sa tu len na jeden druh tematického parku – repliky dediny (v slovenčine je najbližšie označenie skanzen, *pozn. prekl.*). V roku 1978 ich bolo v Spojených štátoch a Kanade vyše šesťdesiat a odvtedy stále pribúdajú. Každý rok ich navštívia milióny ľudí. Typické sú repliky z obdobia kolonizácie v 19. storočí. Reprezentujú ideológiu tvrdého individualizmu, ktorú uznávali prví osadníci vo východných štátoch (koloniálny Williamsburg, Plimothská Plantáž (dnešný názov anglického mesta je Plymouth, *pozn. prekl.*), Divoký západ (Buckskin Joe a Cripple Creek v Colorade, Cowtown v Kansase, Old Tucson v Arizone) či romantizované hrdinské priemyselné odvetvia ako baníctvo a rybolov. Na niektorých miestach sa ukazuje bežný život ľudí, inde, ako napríklad v Harper's Ferry v Západnej Virgínii, sa pripomínajú historické spory. Detailné repliky architektúry a správanie zamestnancov/obyvateľov týchto dedín, z nich robí viac ako múzeum.

V Columbijskom historickom parku v Kalifornii je hlavnou atrakciou prehliadka funkčnej bane na zlato, kde odvážlivcov varujú pred škárami a skákaním po kameňoch. Baníci sú dvaja dôchodcovia, ktorí si ťažbou zvyšného zlata v žile určite nezarobia na živobytie (Moran, 1978, s. 31).

V historickom Smithswille v New Jersey sa na ploche dvadsaťpäť akrov rozkladá 36 budov. Napríklad škola, mlyn, sídlo kvakerov, obuvník, požiarňa zbrojnica. Väčšina z nich sú pôvodné a pochádzajú z pobrežia okolo Jersey. Obyvatelia mesta sú oblečení v historických kostýmoch a zaoberajú sa činnosťami typickými pre ľudí v 18. a 19. storočí (Moran, 1978, s. 36).

Old Sturbridge Village v Massachusetts bola založená v roku 1946. Do roku 1978 v nej stálo viac ako tridsaťpäť budov na ploche dvesto akrov. Remeselníci nosia dobové kostýmy.

V nedeľu býva stretnutie kvakerov. V stredu večer je v dedine tanečná zábava. V malej ošarpanej škole sa vyučuje dvakrát do týždňa, hrajú sa dobové divadelné hry (*Opilec* z roku 1840, *Naveky skromný* z roku 1836). 4. júla oslavuje celá dedina ako za dávnych čias (Moran, 1978, s. 40 – 41).

V Louisbourgu v Novom Škótsku majú zamestnanci dediny mená skutočných obyvateľov, ktorí v dedine žili. Návštevníci musia pri bráne absolvovať neformálny príeskom vo francúzštine. Ak odpoviete po anglicky, pozrú sa na vás podozrlivo (Moran, 1978, s. 50).

Vzhľadom na súčasné chladné vzťahy medzi anglicky a francúzsky hovoriacimi ľuďmi v Kanade, táto úvodná iniciácia sa opakuje už niekoľko storočí. Minulosť sa tu často veselo vracia:

Jedna žena sa autora opýtala, či stretol jej „manžela“. Mala na mysli muža, ktorý pracoval v pôvodnom Louisburgu ako hlavný mechanik. Po kuchyni pobehovala jej „slúžka“ a „deťi“ („Mala som ich päť, jedno mi minulé zimu zomrelo“), všetci sa usmievali na čudne oblečených návštevníkov s veľkými škatulami fotoaparátov v ruke (Moran, 1978, s. 51).

Do krajnosti je dovedený program v dedine Plimothská Plantáž v Massachusetts. Podľa materiálov, ktoré som dostal od Judith Ingramovej, marketingovej riaditeľky Plantáže, sa tam pokúšajú o dokonalú rekonštrukciu vrátane stelesnenia skutočných obyvateľov Plimothu v sedemnástom storočí.

Naše úsilie sa začalo koncom 60. rokov. Návštevníci Pilgrim Village majú odvtedy možnosť úplne splynúť so životom v 17. storočí. Zamestnanci sú školení v takzvanej „neriadenej interpretácii“, v rámci ktorej sa prirodzene rozprávajú s návštevníkmi a vykonávajú pritom každodennú ťažkú prácu pre svoju komunitu. Tento prístup zapája do učenia všetky zmysly. Každý, kto v júli vojde do malých, zaprataných domčekov v našej dedinke a zakúsi, čo je prach, otravné muchy a rozpálená pec počas horúceho dňa, a uvedomí si, ako ťažko sa pripravuje jedlo, určite odhodí tradičné predsudky o škrobenom živote v Pilgrim Village.

V roku 1978 sa výklad o živote v Pilgrim Village posunul vďaka možnosti zažiť ho na vlastnej koži. Medzi múrmi dediny nenájdete ani stopu moderného sveta (hádam okrem orientačných značiek na chodníkoch a iných pomôcok pre hendikepovaných). Stvorili sme znovu nielen domy a ich zariadenie, ale aj obyvateľov Plimothu z roku 1627. Dali sme si záležať na replikách odevov, osobností a dokonca regionálneho prízvuku v angličtine, ktorý používali otcovia pútnici (prví kolonizátori na území dnešných Spojených štátov, *pozn. prekl.*).

Zamestnanci v Plimothse zdôrazňujú, že Plantáž nie je „rekonštruovaná“, ale „znovu vytvorená“. „Pôvodné domy sa nezachovali,“ píše vo svojom liste Ingramová, „nepoznáme presný štýl, v ktorom boli domy postavené, ožívujeme preto prvky typické pre dané obdobie.“ Tieto „znovustvorenia“ sa zakladajú na množstve výskumov. Rovnako dôkladne sa vymýšľajú roly, ktoré nevznikajú podľa typických ľudí danej doby, ale podľa skutočných obyvateľov kolónie.

Podľa Boba Martena, bývalého zástupcu riaditeľa oddelenia „historickej interpretácie“ Plantáže, každý rok sa v januári na základe inzerátu hľadajú predstavitelia tridsiatich rol, ktoré reprezentujú dvesto ľudí žijúcich v kolónii v roku 1627. Tridsať ľudí z dvesto obyvateľov dediny reprezentuje podľa Martenovej takzvaných „kultúrnych informátorov“.

Marten vysvetľuje, že zamestnancov Plantáže vyhľadávajú tak, aby vlastnosťami a vonkajšími črtami zodpovedali rolám, ktoré budú hrať. „Hľadáme k ľuďom zo sedemnásteho storočia pendant z dvadsiateho storočia. Keď obsadzujeme rolu Eldera (William) Brewstera, snažíme sa nájsť niekoho v podobnom veku s príjemným vystu-

povaním a dobrým vyjadrovaním... John Billington bol drsný a prešibaný muž. Nájdeme teda niekoho, kto túto rolu zvládne. Zvyčajne ho stvárňuje herec, ktorý by bol schopný predať človeku aj jeho vlastné topánky" (Miller, 1981).

Podobne ako pri filme, kasting prebieha podľa typov. „Vodič kamiónu zahrá farmára lepšie ako učiteľ,“ hovorí Martenová.

Zaujímavým momentom je spoločná skúška – hoci nejde o divadelnú hru, ale o improvizovaný svet, ktorý je založený na interakcii nielen medzi hercami, ale aj medzi nimi a turistami, ktorí Plantáž denne navštevujú. (Plantáž je otvorená sedem dní v týždni od deviatej do piatej, od 1. apríla do 30. novembra). Každý účinkujúci dostane „dokumentárnu biografiu“ a „osobnú biografiu“. Dokumentárna biografija hovorí o tom, čo vieme o danej postave: jej vek v roku 1627, pôvod, rodičia, spoločenský status atď. Niektoré informácie sú uvedené s poznámkou „podľa súčasnej mienky“ (nejde o pevne dané fakty) a iné ako „domyslené na základe prameňov“, čo znamená fiktívne, ale založené na určitej pravdepodobnosti.

Osobná biografija obsahuje ukážku dialektu, podpis, mená priateľov danej postavy, odkazy na literatúru a jeden alebo dva odstavce „poznámok“. Napríklad o Phineasovi Prattovi sa dozvieme, že má tridsaťštyri rokov, pochádza z Buckinghamshiru, do Plimothu pricestoval z cudziny loďou *Sparrow* v roku 1622 a je farmár. Poznámky ku Phineasovej osobnej biografii informujú herca aj o tom, že:

P. Pratt je charakterný muž, nevie klamať, nenadáva, nesťažuje sa – Quicker Master P. šermuje svojou rozhodnosťou ako mečom a neznesie falošného a podlého človeka. Nedovolí mu to jeho kódex dobrého slova a udatných činov. Nebojuje za vlastnú a spoločnú pravdu za každú cenu, no rovnako ako si cení vlastnú pravdovravnosť, dôveruje aj druhým – iba ak by našiel vážny dôvod na pochybnosti... Žil blízko červených mužov – priateľov aj nepriateľov – ako každý vážny Angličan – osvojil si ich spôsoby, zvyky a myšlienky – jeho rozprávanie o ume a zdvorilých gestách bobra však vyvolalo trpkosť v tvári niektorých pochybovačov v spoločenstve, lebo v ich očiach šlo o falošné apokryfy.

Tieto poznámky napísala ruka človeka sedemnásteho storočia jazykom vtedajšej doby. Biografija zahŕňa aj portrét Phineasa v typických šatách či kostýme – z pohľadu skutočnej osoby alebo toho, kto ju stvárňuje. Okrem biografie dostane účinkujúci pásku s nahrávkou správneho nárečia. Výskum stále pokračuje. V roku 1983 vyšla dokumentácia a osobná biografija Phineasa Pratta (1593 – 1680). V revízii sa prikladá veľký význam Phineasovmu stretnutiu s Indiánmi, najmä ťaženiu na Wassagusset a oslobodenie z Massachusetts, ktoré si vyžiadalo jeho smrť. Herca však upozorňujú na to, že „vzrušujúce časy sú preč a Phineas sa musí prispôbiť pokojnejšej a menej výraznej role v spoločenstve.“ Štýl, ktorým je napísaná osobná biografija, zodpovedá duchu sedemnásteho storočia menej ako predošlý.

Moran navštívil Plimoth:

V každom dome vás pozdraví člen domácnosti, ktorý tam kedysi žil, a opýta sa vás: „Ako sa mávate?“ Po pár minútach sa pristihnete pri tom, že odpovedáte v jazyku, kto-

rý bol pre vás ešte pred chvíľou cudzí. „Mávam sa dobre, vďaka.“ Keď sa opýtali máleho dievčatka, „odkiaľ si?“, odpovedala, „z New Jersey“. „Také miesto nepoznám.“ Jej rodičia zasiahli: „Vieš, Susie, New Jersey ešte nezaložili.“

... V ten istý deň pokračovali dedičania vo svojej práci. V kotloch nad horúcou párebou varili jedlo a vysvetľovali okoloidúcim rozdiel medzi hustým gulášom a ragú... Jeden miádenec pomáhal na staybe domu pani Allertonovej. V írskom nárečí vysvetľoval: „Moja loď stroskotala na ceste do kolónie vo Virgínii. Keď ma more vyplavilo na pobrežie, prišli Indiáni. Prekvapilo ma, že niekto v tých končinách hovorí po anglicky.“ ... Jedna koza sa za každú cenu chcela dostať dovnútra, no slúžka ju vyhnala. Domy sú robené ručne, v niektorých sú drevené podlahy, v iných udupaná hĺna (vlhká počas jarného odmäku). Ulice sú krivé, kamenisté... Podobne sa rekonštruje veľa ďalších historických udalostí, napríklad otvorenie Letnej usadlosti Wampanoag, obývanej Američanmi v štýle 17. storočia. Nájdete tu spoločné stavenie stodoly, typickú koloniálnu svadobnú veselicu a indiánsky tábor. No klasickou atrakciou a jedným z najväčších zdrojov príjmu dediny sú dožinky v októbri... Dedičania oživilí dožinkové zvyky zo 17. storočia, jedlá, hostinu, plesne, tance a bujarú zábavu. Pôvodní Američania nachádzajú na letnej usadlosti spojenie známeho a prekvapujúceho. (1978, s. 64 – 70).

Komunikácia medzi storočiami je plná paradoxov. Návštevník v Plimothse sa ospravedlnil, že prerušuje remeselníka otázkou. „Pýtajte sa, koľko chcete, pane,“ odpovedal mu. „Aj ja mám pár otázok na vašu dobu.“

Keď som v jeseni 1982 navštívil Plimoth, zachytil som vibrácie, ktoré naznačovali, že nejde o 1 → 3 → 4, ale o 1 → 3 → 5_a → 5_b. Bolo tam množstvo ľudí a hoci oficiálne fotografie ukazujú dedinu plnú ľudí zo sedemnásteho storočia, v skutočnosti ide o anachronizmus v mori turistov z dvadsiateho storočia. Napriek všetkému, replika dediny je výnimočná. Pohľad zo strechy zbrojnice dolu na hlavnú ulicu, ktorá vedie k moru, ukazuje dokonale Plimoth. Aj článok, ktorý vyšiel v časopise *Natural History* (Krásny farmár, október 1982) a ktorý sa venuje každodennému životu osadníkov a je ilustrovaný fotografiami z Plimothu. *Natural History* vydáva Americké prírodovedné múzeum a pýši sa antropologickou exaktnosťou. Fotografie pôsobia, akoby sme sa presunuli v čase. Jediná zmienka o Plimothse je v sprievodnom texte k fotografiami, ktorý je napísaný drobným písmom. Meno fotografky Cary Wolinsky je veľkým, miesto je sotva viditeľné. Nemôžem sa ubrániť pocitu, že vydavatelia chceli v čitateľoch vyvolať pocit, že tam skutočne boli. Článok detailne opisuje každodenný život v Novom Anglicku v sedemnástom storočí a výrazne čerpá z dobových prameňov. Výsledok je, že ilustrácie pôsobia ako z oných čias. Editor samozrejme vie, že v tom období ešte neexistovali fotoaparáty, no obrázok hovorí silnejšie ako slová. A nevýrazný sprievodný text nás nabáda – zabudnite, ako fotky vznikli, sústreďte sa na to, čo je na nich.

Rovnako poučná, hoci trochu inak, bola moja návšteva Letnej osady Wampanoag „plnej pôvodných Američanov“. Osada pozostávala z dvoch malých típí, v ktorých žilo pár (zrejme) Indiánov. Návštevníci dostali prospekt, ktorý pozýva turistov na „stretnutie s pôvodnými obyvateľmi Ameriky, ktorí žili pred storočiami pozdĺž pobrežia Nového Anglicka,“ no pochybujem, že pútnici a ich potomkovia nechali nažive príliš veľa pôvodných obyvateľov. Plantáž umožňuje „členom komunity pôvodných obyvateľov Ameriky spoznať prvky vlastnej kultúry, ktorým hrozí zánik“ (Plimoth Plantation, 1980, s. 3). Herci v típí vystupujú

ako pôvodní obyvatelia Ameriky – akoby to bol rozdiel. Nepokúšajú sa ich prezentovať ako bielych Anglosasov. Pokiaľ viem, niektorí z nich sú Židia, Poliaci či Maďari, no žiadni černoši. Nie je jasné, do akej miery obmedzuje divadelnú licenciu historická presnosť. Keď som sa spýtal, či môžem ochutnať ragú, ktoré bublalo v hrnci, žena zo sedemnásteho storočia ma upozornila, že podľa zákona o ochrane zdravia z Massachusetts dvadsiateho storočia majú návštevníci zakázané ochutnávať jedlo mimo oficiálnej reštaurácie. Mohli by herci čiernej pleti na základe antidiskriminačných zákonov podať žalobu, že nemôžu hrať pútnikov? V Pútnickej dedine (Pilgrim Village) sa viac cenia herecké schopnosti, než autentický pôvod. V deň mojej návštevy vzbudil rozruch spor medzi anglickými obyvateľmi Plimothu a Holanďanmi z Nového Amsterdamu. Zamestnanec sa chválil, že do jednej z veľkých rol angažovali herca z Broadwaya (asi nie Holanďana). Z toho vyplýva, že anachronizmom a prieniku súčasných politických a estetických hodnôt sa len ťažko môžeme vyhnúť.

Nech je za schémou 1 → 3 → 5_a → 5_b čokoľvek, technika „interpretácie v prvej osobe“, ktorú využívajú v Plimoth, je veľmi efektívnym divadlom. Nástočí na nej vedenie Plantáže. Informácie z letáka, ktorý som dostal od Ingramovej:

Interpretácia v prvej osobe podporuje osobné zaangažovanie návštevníkov, no vyvoláva diskusiu o zložitých konceptoch a myšlienkach. Na základe vlastnej skúsenosti môžeme doložiť, že od zavedenia týchto postupov v Pilgrim Village sa vzrástlo množstvo otázok týkajúcich sa života v sedemnástom storočí. Súčasne klesol počet otázok typu „Čo je to?“. V osobnom kontakte zamestnanci odpovedajú na otázky vlastnými slovami, nie abstraktne (Plimoth, 1980, s. 2).

Technika „interpretácia v prvej osobe“ zahŕňa autentickosť, ktorá chýba plimothskej architektúre. Z pôvodných budov sa nezachovalo nič, dedinu vytvorili úplne nanovo. No vieme, kto v nej žil, a vďaka výskumu máme informácie o jednotlivých obyvateľoch. Budovy a zariadenie sú typické pre danú dobu, ľudia sú „skutočne z roku 1627“ – pokiaľ to umožňuje herecké umenie. Úplná „interpretácia v prvej osobe“ nebola v Plimoth uznávaná až do roku 1978. Interpretácie sa dovtedy robili ad hoc. Išlo o rôzne príležitostné predstavenia. Od roku 1978 hrá každý na Plantáži svoju rolu. Herci, ktorí tam pôsobia dlho, sa už so svojimi rolami stotožnili. Marten hral Mylesa Standisha od roku 1969 do roku 1981.

Počas rokov prežitých s Mylesom Standishom začal Marten podľa vlastných slov svojej historickej postave „fandiť a brániť ju“ väčšmi ako historik. Marten nevzdvihuje len Standishove cnosti, ale má väčšie pochopenie pre jeho kontroverzné činy. „Zabil veľa Indiánov – nie v priamom boji, ale zo zálohy,“ hovorí Marten. „Ak by mal zlikvidovať pár Indiánov pre dobro kolónie, urobil by to bez váhania. Ja by som na to nemal žalúdok, ale v kontexte danej doby Mylesovo konanie dáva zmysel“ (Miller, 1981).

Všetkým európskym a americkým hercom sa stáva to, čo Martenovi – v rámci roly si faktami nepodložené veci doplnia na základe vlastných pocitov.

Sem-tam myšlienku návratu do sedemnásteho storočia niečo podkope. Prospekt informuje, že španielski a francúzski návštevníci, „ak nie sú ozbrojení“, sú na Plantáži vítaní, hoci Anglicko bolo v sedemnástom storočí takmer nepretržite vo vojne so Španielskom či s Francúzskom. Vedenie Plantáže chce dôsledne oddeliť sedemnásteho a dvadsiateho storočia.

„Na rozdiel od miest ako Sturbridge a Williamsbourg,“ píše vo svojom liste Ingramová, „sa žiadne suveníry nepredávajú mimo trhu Mayflower v Pilgrim Village... Náš program dôkladne oddeľuje moderné a dobové prvky, moderné pripravujú návštevníkov na to, aby v okamihu, keď vkročia do minulosti, zahodili pochybnosti.“ Jediný problém spôsobuje príliš veľké množstvo návštevníkov, ktorí po vstupe do minulosti narážajú viac na seba navzájom ako na pôvodné prostredie. Princíp, ktorý vyzdvihuje Ingramová, by sa lepšie uplatnil, keby sa počet návštevníkov dal obmedziť a boli by len kvapkou v mori medzi pútnikmi a Indiánmi. No presvedčte o tom vedenie Plantáže, ktoré sa snaží o maximálny zisk. Z ekonomických dôvodov ide o masu návštevníkov a v Plimoth som narazil najmä na ľudí, objaviteľov dárnych čias, ako som ja – boli zvedaví, všetko fotili, kládli mnoho otázok. Vošiel som do jednej z menej známych expozícií – jednoduchého domu, kde práve dve ženy upratovali po výdatnom obede – a cítil som sčasti to, čo sľubuje Ingramová. Sadol som si nabok a pozoroval ich činnosť. Bolo to naozaj pekné environmentálne divadlo. Niečo podobné sa stalo, keď sa kvôli súboju ľudia zhromaždili na otvorenom priestranstve, pretože vnútri domu prepukla hádka medzi Holanďanmi z Nového Amsterdamu a guvernérom Bradfordom – išlo o jemne improvizovaný dialóg. Stále som však mal pocit, že sa pozerám na dobovú hru, a nie že som skutočne v sedemnástom storočí.

Miesta ako Disneyland vyčleňujú rôzne prvky, ktorými sa definujú špecifické tematicky ohraničené prostredia. Parky sa nielen ostro vymedzujú voči vonkajšiemu svetu – prevádzka parku má vlastné zákonitosti – ale aj rôzne časti parku hovoria rôznymi tematickými ohraničenými jazykmi: v Disneylande je napríklad veľký rozdiel medzi Frontielandom, Tomorrowlandom a pod. Na Floride a v Epcote sa zázemie nachádza pod zemou a hlavná kontrolná ústredňa je vzdialená niekoľko míľ od miest, kde sa pohybujú návštevníci. Všetci zamestnanci Disneylandu vchádzajú a opúšťajú priestory cez podzemie, mimo zraku ľudí: v Kráľovstve zázrakov ich stretnete len v kostýmoch a/alebo ako postavičky.

Napriek tomu alebo práve kvôli úsiliu oddeliť rôzne reality alebo sféry skúsenosti v čase/priestore si diváci vychutnávajú čosi ako postmoderné vzrušenie zo zmesi alebo skôr kolízie protichodných prvkov. V Plimoth sú sprievodcami ľudia dvadsiateho storočia, ktorí si viac-menej osvojili angličtinu sedemnásteho storočia. Návštevníci si ako turisti zaplatia, aby sa k nim správali ako k hosťom, ktorí sem spadli z iného storočia. Prospekt, ktorý dostane každý návštevník, zdôrazňuje svet sedemnásteho storočia, no podporuje návštevníkov, aby prelomili hranicu.

V dedine stretnete ľudí, ktorí svojimi kostýmami, spôsobom reči, spôsobmi a postojmi zosobňujú obyvateľov kolónie v roku 1627. Ich život sa tak ako vo všetkých farmárskych osadách odvíja od striedania ročných období – sejú, žnú, chovajú zvieratá, pripravujú pokrmu, robia si zásoby – čo z toho uvidíte, závisí od času vašej návštevy. Hoci majú plno práce, dedinčania sa vždy radi porozprávajú. Bez obáv sa ich pýtajte a nezaľutujte, že vám odpovedia ako jedinečné bytosti zo 17. storočia.

Vraj „majú plno práce“. No nie je to pravda: za to, že sa venujú návštevníkom, sú platení. Pochybujem, že vidiečan, ktorý sa popri práci nestíha rozprávať s turistami, by v sedemnástom storočí vydržal dlho, lebo jeho predstaviteľ z dvadsiateho storočia by porušil predpisy dané zamestnávateľom. Aj malá mapka a leták v sebe skrývajú veľa rozporov. Turisti sa do dediny dostanú len cez prijímaciu časť a orientačné centrum. V prijímacom stredisku

prebieha biznis: je tam reštaurácia, darčeková predajňa, kníhkupectvo, pokladňa s lístkami, telefóny, toalety, priestranstvo na piknik. V orientačnom centre sa nachádza obrazová projekcia, ktorá má podľa letáka „pre návštevu kľúčový význam“. Oboznámi vás s historickým pozadím a s tým, čo ďalej uvidíte. Výklad o sedemnástom storočí „trvá asi 15 minút“.

Za plotom sa všetko nesie v atmosfére dediny zo sedemnásteho storočia podobne ako na palube *Mayflower II* a indiánskej osady. Návšteva celého komplexu – prijímacieho strediska, orientačného centra, replík miest so živým obnoveným správaním – je však výsostne postmoderný a divadelný zážitok. Diváci/účastníci sú v súlade s realitou sedemnásteho storočia. John S. Boyd, ktorý hrá Stephena Hopkinsa, asistenta guvernéra Williama Bradforda, prvého prevádzkovateľa taverny, hovorí o svojej skúsenosti:

Stretávate sa s ľuďmi z celého sveta. Počas jedného dňa som stretol ľudí z piatich krajín... Väčšina návštevníkov sa nechá uniesť atmosférou Plantáže,“ pokračuje Boyd, „no niektorých z nich zarazí, keď obyvateľ Plantáže tvrdí, že nikdy nepočul o Pennsylvánii, alebo sa spýta návštevníkov, či je ich kráľ dobrý. Väčšina z nich nás naozaj pokladá za ľudí z iného storočia (Reilly, 1981).

Plantáž Plimoth je viac než divadlo alebo vzdelávacie centrum, je to aj biznis. V roku 1979 zaznamenala návštevnosť 590 tisíc pri nákladoch okolo 1,5 milióna dolárov. Všetko je autentické, no návštevné hodiny sa končia o 17,00 a účinkujúci idú domov. Počas tuhej zimy v Novom Anglicku, keď prežívali skutoční pútnici ťažké časy, je Plantáž zavretá. Zavretá v tom zmysle, že účinkujúci sa nevenujú každodenným činnostiam. Plantáž je otvorená kvôli zvláštnym programom a tak ako v inom šoubiznise sa všetko pripravuje na jarné otvorenie. A možno je dedina zavretá preto, že nástrahy sedemnásteho storočia – hlad, zima a smrť – sa nedajú adekvátne zobrazíť bez toho, aby sa to nedotklo vkusu turistov z dvadsiateho storočia. Alebo je to tým, že exteriérové zábavné atrakcie sú v Massachusetts popoluškou. Alebo oboje. Protiklady a anachronizmy, dôsledne oddelené, dávajú Plimothu a jeho sesterským replikám dedín špecifický pôvab. Protiklady sú skryté a prejavia sa len občas na určitých miestach. Vnútri dediny vládne naturalizmus, no Plantáž ako celok je ako Brechtovo alebo Foremanovo divadlo. Ľudia, ktorí Plimoth vytvárajú, by to povedali inak, ale ich dielo je obnovené správanie, ktoré mieša $1 \rightarrow 3 \rightarrow 4$ a $1 \rightarrow 3 \rightarrow 5_a \rightarrow 5_b$.

Ale ako je to s dedinami, ktoré oživujú fiktívne predstavy? Ide o čisté $1 \rightarrow 5_a \rightarrow 5_b$. Viac ako keď sa v mestečku na Divokom západe konajú prestrelky ako z westernu *Na pravé poľudnie* alebo útok divošských Indiánov. Tieto udalosti nie sú prevzaté z histórie, prehrávajú sa tu filmové scény. Ide o reflexiu, nie reakciu na prežívanie Američanov. Niekedy sa dokonca ešte raz spätne objavajú vo filmoch. Buckskin Joe v Colorade vytvoril Malcolm F. Brown, bývalý umelecký riaditeľ MGM. Mesto sa stalo dejiskom ďalších filmov, ako napr. *Call Ballou*, paródie na westerny. V Buckskin Joe je prestrelka pred salónom a diváci – v skutočnosti naozajstní zákazníci baru a okolitých obchodov – sa prikrčením kryjú. V King's Islande v Cincinnati prepadnú osobný vlak, zajmú sprievodcu a cestujúci sú vyzvaní, aby situáciu zachránili. Zapájanie publika postupne mizne z divadla, ale hojne sa využíva v tematických parkoch a replikách dedín.

Repliky dedín vrátane tých, ktoré ukazujú fiktívne prvky prevzaté väčšinou z filmov, sú z teoretického hľadiska tvrdým orieškom. V čom sa líšia od Staalovej a Gardnerovej

agnicajany? Staal a Gardner založili svoj védsy rituál na rekonštrukcii „starej Indie“, čiastočne skreslenej a čiastočne pravdivej, tak ako americký Západ, kde Indiáni bojujú s osadníkmi a prestrelky pred salónmi sú na dennom poriadku. Brahmanskí kňazi vychádzali z textov, z vlastných spomienok a z rozprávania starých ľudí o agnicajane, rovnako skúmajú svoju tému architekti, umelci a remeselníci, ktorí robia repliky dedín. Existuje paralela medzi populárnou mytológiou, akou je Buckskin Joe a čau, v ktorom sa hrajú príbehy z *Ramájany* a *Mahábháraty*, posvätných textov v sanskrite a populárnych aj v podobe filmov a komiksov. Rozdiel medzi replikami dedín a agnicajanou alebo čau je v tom, že herci a publikum v dedinkách vedia, že všetko je len ilúzia.

Diagram 4.6 ukazujú presun z rámca A do rámca B, ktorý spôsobuje zvláštny stav vedomia, AB. AB je ďalšou formou vyjadrenia subjektívu pri obnovenom správaní – prekrytím dvoch referenčných rámcov, ktoré by nemohli koexistovať v indikatíve: byť naraz v sedemnástom a dvadsiatom storočí, robiť védsy rituál podľa starých zvykov, ale pred kamerami, mikrofónmi a zvedavými pohľadmi divákov. Menší rámec subjektívu sa dočasne zväčší a pojme do seba indikatívu. Ide pritom o „dočasnú ilúziu“. Diagram 4.7 zobrazuje, že indikatívny svet je dočasne izolovaný, obklopený, prestúpený a narušený subjektívom. Vonku je prostredie, kde sa performance uskutočňuje, vnútri je zvláštny stav vedomia, keď vystupujeme a súčasne sme svedkami vystúpenia. Pri slávnom „dobrovoľnom odložení nedôvery“ pripustíme, že sa menší rámec AB stane väčším rámcem AB.

Návštevníci v Plimoth opustia po pár hodinách sedemnásteho storočia. Na konci dňa zložia predstavitelia rol kostýmy a odídu domov. V niektorých replikách dedín žijú títo ľudia priamo na mieste, ale sú si stále vedomí svojej prítomnosti v dvadsiatom storočí – počas pracovného dňa sa každú hodinu stretnú so stovkami turistov. V iných prípadoch ide o radikálne rozhodnutie žiť anachronicky. Sadhusovia v Indii často nemajú nijaký majetok, šaty ani kontakt so svetom. V horách okolo Santa Cruz v Kalifornii som stretol ľudí, ktorí žili bez elektriny a ďalších výtvarných modernej doby. Najväčšej pozornosti vedcov sa však tešia ukážky anachronického života, ktoré vznikli na podnet médií – napríklad keltský tábor v blízkosti Londýna.

Päť mladých párov s deťmi žilo spolu v dome z drevených tyčí, trávy a blata, v ktorom bol jediným zdrojom svetla oheň a denné svetlo prenikajúce cez dvojce nízkych dverí. Pestovali zeleninu, chovali ošípané, kravy, slepky, kozy a kunu, ktorá im pomáhala chytať zajace. Vyrobili si hlinené nádoby, náradie, vozíky, utkali šaty, opracovali zvieracie kože. Hoci pôsobili ako keltskí osadníci, ktorí žili neďaleko Londýna pred 2200 rokmi, boli to v skutočnosti Briti, ktorí žili v štýle Keltov z doby železnej takmer rok. Tento experiment je dielo producenta BBC Johna Percivala, ktorý v 12 televíznych dokumentoch preniesol archeologické poznatky do dramatickej formy. Kvôli filmom prišiel do dediny Wiltshire každý týždeň kameraman. Inak však títo „Kelti“ žili izolovaní od moderného sveta... Kate Rossetti, učiteľka z Bristolu, uvádza dlhý zoznam toho, čo jej chýbalo: „Rodina a kamaráti, čokoláda, pohodlné topánky, Bach a Bob Dylan, výlety do Škótska.“ Je však presvedčená, že už nikdy nechce žiť v meste (*New York Times*, 5. marec 1978).

Návrat k prírode, ktorý praktizujú Arkadiáni, je celkom iná vec. Súčasní Arkadiáni žijú v horách okolo Santa Cruz. Keltská osada z BBC pripomína chovnú stanicu, kde sa

pestuje a zaznamenáva (v tomto prípade pre film) život ako za dávnych čias. Stretáva sa tu archeológia, antropológia a médiá. Sme niekde na polceste medzi očividne nepravou replikou dediny a o niečo menej očividnou nepravou agnicajanou z roku 1975. Keď poviem nepravou, myslím tým neschopnou žiť si vlastným životom. Vznikli len na podnet médií a nie sú v spojení s každodenným životom. Pochopiteľne, nepravosť je podstata divadla. Nepravosť sa teda plazivo rozširuje.

Kelti z BBC trochu pripomínajú brahmanských kňazov, ktorí obnovili pre Staala a Gardnera agnicajanu. Agnicajana z roku 1975 mala dva druhy publika: bezprostredne prítomní miestni obyvatelia, pre ktorých bol rituál mediálnou udalosťou (pri nakrúcaní filmu sa to stane vždy, stačí, keď sa pozriem z okna svojho bytu na Sullivan Street na Manhattane), a publikum mimo Kéraly, ktoré sledovalo *Ohnivý oltár* predovšetkým ako dokument o skutočnom rituáli. No o odlišnom rituáli – študijnom materiáli, zábave – ide o vzorku. Obrátené garde je paradoxné. Publikum v Kérole vníma agnicajanu v rámci médiá, diváci Staalovho a Gardnerovho filmu vidia médium (verziu agnicajany) ako rituál. Obe skupiny divákov nemajú prístup k čistej agnicajane. No exitovala vôbec čistá agnicajana? Nie je každý jej okamih vlastne len $1 \rightarrow 5_a \rightarrow 5_b$? Keď komentátor *Ohnivého oltára* povie divákovi, že vidia pravdepodobne posledné uskutočnenie agnicajany, je to do veľkej miery prifarbenie skutočnosti, šoubiznisový ťah á la P. T. Barnum (americký šoumen a cirkusový majster, pozn. prekl.). V Plimoth sa tiež nestane nič nové, život sa tam skončil. Obnovené správanie tohto druhu v mnohom pripomína divadlo v divadle – má pevný scenár, známe prostredie, herci hrajú pridelené úlohy. No bharatanátjam a čau sú odlišné. Obnovené pri nich hladko zrástlo s kultúrnym kontextom, ide o živé umenie. Tance sa preto budú meniť a ich budúcnosť ani opakovanie minulosti nevieme predvídať. Plantáž Plimoth sa buď zachová, alebo prestane existovať. Jej existencia súvisí so špecifickou historickou vernosťou. Jednotlivé divadelné predstavenia sú ako Plimoth, ale divadlo ako žáner je ako bharatanátjam a čau. Pribuznosť a odlišnosť medzi rôznymi formami performancie znázorňuje diagram 4.8.

Jeden z hlavných rozdielov medzi formami performancie je fyzické priestorové ohraničenie – čo v sebe obsahuje to druhé. V štandardnom divadle je priestor diváka – sála – väčší ako priestor performeru – javisko a obe sú jasne oddelené. Pri environmentálnom divadle (pozri Schechner, 1973b) dochádza k posunu a divák a performer často zdieľajú spoločný priestor. Navzájom si priestory vymenia alebo je sféra pôsobenia performeru väčšia ako divákov, uzatvárajú diváka vnútri vystúpenia. Tento trend je ešte výraznejší pri replikách dedín a tematických parkoch, kde návštevník vstúpi do prostredia, ktoré ho pohltí. Veľa energie sa vynakladá na to, aby sa divák aktívne zapojil. Návštevník si uvedomuje reálny čas a priestor, ale súčasne si vychutnáva ich dočasnú premenu. Prenesie sa do iného času a na iné miesto. Agnicajana z roku 1975 má prvky spoločné pre film aj pre múzeá dediny. Operujú tu dva referenčné rámce: rituál a film o rituáli. Brahmanskí kňazi prevádzajú agnicajanu, no sú súčasne návštevníkmi, ktorí sa ňou nechávajú uniesť (védsky rituál je starší a iný ako brahmanský hinduistický rituál). Miestni ľudia sledujú súčasne rituál a jeho filmovanie a obe veci sú pre nich niečím novým. Ak by sa kňazi nechali agnicajanou absolútne uniesť, trvali by na obetovaní skutočných kôz alebo by obrad prerušili, lebo védské princípy si vyžadujú zvieraciu obeť. No kňazi mali tiež záujem na tom, aby film vznikol. Voči zvieracej obete sa nepostavili ako védski kňazi, ale ako moder-

ní Indovia. Navyše vo filme účinkovali, vystavili sa riziku, a teda čakali, ako nakrúcanie dopadne. Využili autoritu, ktorú im dáva status kňaza, a vymysleli náhradné riešenia, aby vznikol film, aby sa odohrala agnicajana a zároveň aby sa nedotkli hodnôt moderných Indov z Kéraly. Kňazi teda hrali tri roly – vykonávateľov védského rituálu, brahmanských kňazov, ktorí rozhodujú o zmenách v tradícii, a zároveň protagonistov vo filme. Alebo inak: brahmanskí kňazi, ktorých požiadať, aby účinkovali vo filme ako védski vykonávatelia rituálov. Takýto dvojité či trojitý život je pre hercov typický, je to divadelná pečať pravdivosti. A medzi referenčným rámcom agnicajany a rámcom nakrúcania stálo miestne publikum, ktoré si užívalo obe predstavenia.

Je správne označovať kňazov za hercov? V zmysle európskych a amerických divadelných konvencií predpokladá hranie ilúziu, dokonca klam. Zakladatelia hereckých škôl dvadsiateho storočia od Stanislavského po Grotovského sa pričínili o to, aby bolo herectvo pravdivejšie. (Vzniklo opozičné hnutie, ktoré priznáva, že herectvo je umelé.) No aj Goffman spája moment hrania v každodennom živote so škrupinkármi a tými, ktorí si držia fasádu odlišnú od ich „pravého“ ja. Toto chápanie herectva vychádza z Platónovej predstavy hierarchie medzi realitami, v ktorej je najreálnejšie to, čo je najvzdialenejšie našej skúsenosti, a z Aristotelovej predstavy o umení ako imitácii a esencIALIZácii životných skúseností. Z pohľadu indických divadelných konvencií je herectvo pravdivé aj falošné, lebo je hravou ilúziou – rovnako ako sám svet. Chlapci, ktorí reprezentujú/sú v Ramlile bohmi, sa na bohov „hrajú“ a aj nimi „sú“.

Domnievam sa, že kňazi, ktorí pred kamerami robia obrad agnicajany, hrajú, kým obyvatelia Kéraly žijú v predstave, že robia to, čo kňazi majú robiť – sprostredkujú rôzne druhy zážitku. Kňazi sú trénovaní, aby obnovili správanie, ktoré patrí k agnicajane, a sú na to od narodenia oprávnení ako členovia kasty. Nie je presné nazývať ich hercami, ale rovnako nepresné je nepovažovať ich za hercov. Sú niekde medzi nie hercami a nie nehercami, v hraničnom priestore dvojitého záporu, ktorý presne lokalizuje proces divadelnej charakterizácie.

V amerických múzeách dediny môže každý (bez ohľadu na pôvod), kto absolvuje nácvik, predvádzať remeslá z koloniálnych čias a rozprávať dialektom Yankeeov zo sedemnásteho storočia. Návštevníci vedia, že herci na konci pracovného dňa zanechajú svoje roly, hoci to nikdy nevidia na vlastné oči. V Plimoth a inde sa nedodržiavajú americké ortodoxné divadelné konvencie. Nehrá sa na javisku, diváci hercom netlieskajú, nedodržiava sa doslova text v zmysle divadelnej hry. V niektorých dedinách a tematických parkoch zapájajú herci divákov, vtahujú ich do života v dedine. Hranica medzi vystúpením a jeho ne-divadelným kontextom sa tým ešte viac stiera. V Plimoth vystupujú herci, no cieľom je, aby tak navonok nepôsobili. V Amerike používame výraz „on to len hrá“, keď chceme poukázať na rozdiel medzi vystúpením a jeho ne-divadelným kontextom. Keď niekto vystupuje na javisku, hovoríme, že hrá. Inokedy povieme, že nehrá, keď robí to, čo bežne, akurát za prítomnosti publika. Dokumentárny film dáva okolnostiam, ktoré nie sú hraním, kontext hraného. Dokumenty, ako Curtisova *Krajina lovcov lebiek* alebo Flahertyho *Nanuk, človek primitívny*, ukazujú ľudí pri ich bežnej činnosti a súčasne pri tom, ako obnovujú tradície z minulosti, no obsahujú tiež hrané pasáže, kde tí istí ľudia ako platení herci hrajú fiktívne situácie a v reálnych lokáciách a kostýmoch hovoria pripravené repliky.

Niektorí účinkujúci sa v dedinách usadili natrvalo, zarábajú si predajom remeselných výrobkov a jedia to, čo navaria pred očami návštevníkov. Ich skutočný život sa výrazne mieša s hraným životom a spätne ovplyvňuje ich vystúpenie. Roly splyvajú s bežným životom a dodávajú obnovenému správaniu nový rozmer autenticity. Obyvateľov dediny už v tomto ohľade nemôžeme zaradiť do kategórie herci, tak ako ani brahmanských kňazov v Kérole.

V filme T. McLuhana *Chytač tieňov* z roku 1974 vysvetľujú pôvodní protagonisti Curtisových *Lovcov lebiek*, že Curtisov záujem o všetko staré v nich prebudil záujem a priviedol ich na myšlienku obnoviť dovtedy zabudnuté obrady. Hodnoty novej dominujúcej kultúry boli podnetom, aby sa vo fikcii zachytilo to, čo bolo kedysi skutočnosťou. Ostatné úkony – tanec v maskách, liečenie šamanov – sa robili ako zvyčajne, len pred zapnutou kamerou. Neskôr sa vyvinul nový kultúrny prúd, ktorý spája fikciu s faktografiou a zahŕňa vystúpenia, ktoré vznikli pre turistov. Mladší Kwakiutlovci hovoria o tom, ako im Curtisov film pomohol spoznať život kedysi – vidieť, ako sa niečo naozaj deje, je silnejšie, ako počuť o tom. No čo sa naozaj dialo už v čase, keď sa objavil Curtis, nikto z najstarších obyvateľov nerobil. Ktovie, či filmová podoba naozaj zodpovedala skutočnosti? Curtis zaplatil účinkujúcim päťdesiat centov za hodinu a päť dolárov pri riskantnejších úkonoch, ako veslovanie na veľkých bojových kanoe alebo lov tuleňov.

Americké divadlo stále viac pripomína *Lovcov lebiek* (názov sa zmenil na *Krajina bojových kanoe*, lebo Curtis sa obával, že lov lebiek bude pôsobiť na divákov odpudzujúco. Film aj tak komerčne prepadol). Spája dokumentárne prvky, fikciu, históriu, inými slovami, obnovené správanie $1 \rightarrow 5_a \rightarrow 5_b$. Súčasné experimentálne divadlo vedľa seba stavia hercov a nehercov, tak ako v dielach Spadinga Graya, Leenyho Sacka, Roberta Wilsona, Christophera Knowlesa a Squat Theatre. Na druhej strane, kľúčovými postavami bašty faktov – televíznych spravodajských relácií sú ľudia, ktorí dokážu správy prezentovať, nie zhromažďovať a upravovať (pozri Schechner, 1982b).

Múzeá dediny a Curtisova kombinácia obnoveného a domysleného v prospech filmu sa ako performancie nachádzajú kdesi uprostred medzi brahmanskými kňazmi, ktorí kvôli filmovému záznamu obnovili starodávny rituál, a Olivierom, ktorý hral Leara na európskom javisku. Na pomedzí sú aj inscenácie Wilsona, Knowlesa, Graya a divadla Squat. Tento typ divadla upozorňuje na svoju ambivalentnosť a je explicitne sebareflexívny. V múzeách dediny a v environmentálnom divadle vystúpenia obklopujú divákov a vtahujú ich do seba. Je ťažké ich iba sledovať, ľahšie je byť ich súčasťou. Ak neexistuje budova, diváci sú nechaní sami na seba a musia si sami definovať, kto sú a kde sa nachádzajú.

Obnovené správanie ako dynamickú štruktúru znázorňujú diagramy 4.1 – 4.4. Jadrom tejto štruktúry je $1 \rightarrow 5_a \rightarrow 5_b$. K $1 \rightarrow 5_a \rightarrow 5_b$ dochádza na happeningoch, workshopoch a divadelných skúškach. Workshopy a skúšky predstavujú dve časti sedemfázového procesu, ktorý vedie k vystúpeniu: nácvik, workshop, skúška, rozcvička, vystúpenie, upokojenie, dozvuky. Rôzne kultúry používajú odlišnú terminológiu, no sedem fáz zodpovedá rozličným funkciám, ktoré sú rovnaké vo všetkých kultúrach. Neprítomnosť jednej alebo viacerých fáz neznamená nekompletnosť, ale prispôbenie procesu špecifickým požiadavkám. Napríklad v divadle nó sa kladie veľký dôraz na nácvik, ale takmer žiaden na skúšanie. V Grotovského paradivadle majú veľký zástoj workshopy, no nie vystúpenia.

Tieto rozdiely dávajú zmysel, keď sa zamyslíme, k čomu každá fáza smeruje. Nácvik umožňuje prenos získaných zručností. Workshop je procesom dekonštrukcie, pri ktorom

sa kultúrne ready-made (vzorce, akceptované spôsoby zaobchádzania s telom, akceptované texty, akceptované pocity) rozkladajú na menšie časti a pripravujú sa na „vpísanie“ – Turnerov termín. Workshop je analógiou hraničných prechodových fáz rituálov. Skúšky sú protikladom workshopov. Pri skúškach sa zo stále dlhších útržkov správania skladá nový jednotný celok: vystúpenie. Táto dvojfázová dekonštrukcia-rekonštrukcia vystihuje presne to, čo robil Staal a Gardner pri agnicajane, zakladatelia bharatanátjamy urobili so sadir nac, *Nátjašástrou* a chrámovými plastikami alebo Bhattacharyya s purulským čhou či zakladateľa Plimothu s informáciami o osadníkoch.

Hoci sú skúšobné a workshopové procesy analógiou rituálu, nedajú sa jednoducho opísať podobnými termínmi. Teoretici takmer vždy posudzovali divadlo, umenie a náboženstvo osobitne. Základný proces performancie je univerzálny – divadlo je umenie, ktoré používa konkrétne techniky obnovovania správania. Pri príprave inscenácie si musia aktéri zapamätať texty, gestá, zvuky a pohyby a dostať sa do stavu, keď sa ich gestá, zvuky a pohyby zmocnia zvonka, akoby boli v tranze. Herec si osvojí správanie, ktoré mu nie je vlastné, odcudzené alebo objektivizované časti jeho ja (či už súkromného, alebo spoločenského), sa asimilujú a vystavia navonok. Asimilácia a transformácia starého a nového materiálu patrí podľa mňa do $1 \rightarrow 5_a \rightarrow 5_b$. Skúšobný alebo workshopový proces sa končí verejným vystúpením. Pripomína to Van Gennepovu „reinkorporáciu“ a Turnerovu „reintegráciu“. Samozrejme, celý projekt sa môže niekedy zrušiť, najmä v moderných a postmoderných podmienkach, keď sú vystúpenia dobrovoľné, liminoidné, nie povinné a hraničné. Ak sa to stane a ľudia sa rozprchnu, dochádza ku schizme.

Ak preskúmame, ako súvisí proces skúšok/workshopov s výkonom konkrétnych hercov, pochopíme, ako sa v širšom zmysle súvisí s agnicajanou, skanzenom a ďalšími veľkými produkciami.

Čo sa deje na workshopoch/skúškach? Existujú dve základné metódy. Prvou z nich je „priame získanie“, pri ktorom majster učí žiaka jednotlivé prvky vystúpenia pomocou manipulácie s telom, imitovania a opakovania. Nasledujúce vystúpenie je celok, ktorý sa ďalej prenáša z generácie na generáciu. Druhá metóda workshopov/skúšok učí „elementárnu gramatiku“, na základe ktorej je možné vytvoriť ľubovoľný počet textov performancií. Neexistuje jeden, dokonca ani dvestopäťdesiat spôsobov, ako hrať Hamleta. Existuje kontinuita medzi tým, ako sa *Hamlet* hral od čias, keď ho Shakespeare v roku 1604 napísal až dodnes. Trénovať hercov v tom, ako hrať *Hamleta*, znamená naučiť ich, ako vymyslieť text performancie.

Pre európske a americké divadlo je typické oddelenie dramatického textu a textu performancie, čo vedie k oddeleniu nácviku od workshopu/skúšky. V mnohých ázijských formách divadla tvorí nácvik, workshop a skúška jednotu. V Európe a Amerike sa nácvik všeobecne chápe ako súbor techník, ktoré sa vyučujú ako nástroje uplatniteľné na množstvo rozličných úloh. Herec netrénuje hlboké dýchanie, aby ho predviedzal pred divákmi, ale aby si posilnil bránicu a objavil rôzne druhy rezonancie svojho hlasu a kontroloval dýchanie tak, aby sa pri ťažkej fyzickej akcii nezadýchal. Študenti neskušajú úryvky z hier, aby ich pri príchode do profesionálneho divadla zahrli rovnako. Učia sa, ako sa pripraviť na rolu, mať prirodzené emócie (alebo ich predstierať) a ďalšie iné zručnosti, na základe ktorých sa stanú hercami. Tieto zručnosti sú eklektické. Pre tradične školeného herca nó by bol podobný eklekticismus neprípustný.

Okrem hraničných a liminálnych štýlov existujú aj metódy nácviku, ktoré sa nachádzajú medzi dvoma extrémami a spájajú prvky oboch. Guru Kedar Nath Sahoo, tanečník

čhau zo Seraikelly, učí najprv súbor cvičení s mečom a so štítom, ktorý sa neskôr zmení na pohyby potrebné pre tanečné divadlo. Tieto cvičenia posilňujú telo a oboznamujú tanečníkov s tým, že čhau má korene v bojovom umení. Pri kathakali guru masíruje telo študenta nohami a doslova ho formuje, aby zvládlo veľké otočky a mostík, ktoré sa v kathakali využívajú. Masáže sa pretínajú s prísnyimi cvičeniami, ktoré sa vo výslednom tanci používajú len čiastočne. Pri čhau ani pri kathakali nie sú základom tvorivosti cvičenia. Cvičenie je súčasťou procesu „rozkladu“ a „spájania“. Samotné cviky nepomôžu tanečníkom pochopiť tanec teoreticky. Také poznanie prichádza až po rokoch a tanečníci ho spätne dekodujú zo svojej praxe. Mnohí dobrí tanečníci teoretické uchopenie nikdy nezískajú. Iní áno a práve oni väčšinou prinášajú zmeny.

Na workshopoch sa objavujú a fixujú prvky, ktoré sa dajú použiť neskôr, najmä v situáciách, keď treba vytvoriť text performacie alebo obnoviť stratené alebo rozpadnuté predstavenie. Režisér povie: Toto fixuj. Nemá tým na mysli, aby herec to isté zopakoval okamžite, ale aby to zachoval pre budúcnosť, v budúcom subjunktíve 5c. Práve tam sa zhromažďuje materiál, ktorý „tlačia pred sebou“ a „fixujú“ na neskôr pre potreby budúceho vystúpenia. Vymyslený alebo neodohraný (nonevent) materiál 5_a sa spája s materiálom z vlastnej a historickej minulosti 3 a tlačí sa pred sebou až do 5_c. Keď sa z workshopu stane skúška, získa budúce vystúpenie tvar 5_c. 5_c vyprázdňuje a väčšina materiálu sa uplatní v texte performacie alebo sa vyradí. Kúsky v 5_c naznačujú, ako by mohol vyzeráť budúci text performacie. Či ide o film, alebo o rekonštrukciu koloniálnej dediny, 5_c je plné zakonzervovaných obrazov a/alebo informácií nazbieraných v rámci výskumu. Pri tomto procese dochádza k vývoju od 1 → (3 - 5_a) → 5_c k 1 → 5_a → 5_c, tak ako to znázorňuje diagram 4.9.

Proces, ktorý sprevádza workshop/skúšku, je liminoidný. Je „ani-ani“ medzi pevne daným svetom, z ktorého pochádza materiál, a pevne daným textom performacie.

Počas uplynulých päťdesiatich rokov, minimálne od Artaudových čias, nadväzujú na seba dva druhy performančných procesov – prenos celých prvkov prostredníctvom priameho odovzdania a prenos prostredníctvom osvojenia si generatívnej gramatiky. Toto prepojenie je veľkým prínosom experimentálneho divadla v tomto storočí. Napríklad Richard Foreman prenáša na relatívne pasívnych hercov celý text performacie pomocou metódy, ktorá pripomína *Ramlilu*. Foreman je autorom hier, pripravuje náčrtov ich javiskového stvárnenia, navrhuje výpravu a často je počas vystúpenia aj hlavným technikom. Gramatická škola guru Sahoo a učiteľov kathakali v Kalamandalame možno pochádzajú z intenzívneho kontaktu s európskymi školami. Aj techniky, ako joga, bojové umenia, spev mantry a pod., sa v kultúrach, odkiaľ pochádzajú, prenášali ako celé texty, no na Západe sa teraz využívajú v rámci tréningu ako súčasť generatívnej gramatiky. V roku 1978 som videl na konferencii, ktorú zorganizoval Grotowski v blízkosti Varšavy, ako si Kanze Hideo nasadil masku z divadla nó, plazil sa po zemi a jeho improvizovaný pohyb v ničom nepripomínal klasické nó. Jeho priateľ, režisér Tadaši-Suzuki v inscenácii Euripidových *Trójaniek* kombinoval prvky nó, Kabuki, bojových umení, moderného západného experimentálneho divadla a starej gréckej tragédie. Interpretácia hovorila súčasne o Japonsku po výbuchu atómovej bomby a o porážke Tróje. Dalo by sa uviesť mnoho ďalších príkladov, ktoré nasvedčujú živej výmene medzi ázijským, africkým a európsko-americkým divadlom. Existujú tri typy workshopov/skúšok: 1. prenášajú celé texty performancií, 2. zakladajú sa na gramatike, ktorá generuje nové texty a 3. kombinujú 1 a 2.

Posledný typ nie je v žiadnom prípade len sterilným hybridom, ale ide o najpodnetnejšiu reakciu na postmodernú dobu.

Iný pohľad na proces skúšania a workshopy spája Turnerove koncepty subjunktívnosti/liminálnosti so Stanislavského magickým „keby“. Stanislavskij v *Hercovej práci na role* hovorí:

„Keby“ vždy začína tvorbu; dané okolnosti ju rozvíjajú. Jedno bez druhého nemôže jestvovať a dávať potrebnú povzbudivú silu. (...) „keby“ dáva popud driemajúcej predstavivosti a „dané okolnosti“ odôvodňujú samo „keby“. Spoločne a každé zvlášť vytvárajú vnútorný rozťah.

(Stanislavskij, K. S., Hercova práca. Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, Bratislava, 1953)

Magické „keby“ hercovi pomáha držať sa v „daných okolnostiach“ postavy. Čo by som urobil, keby by boli dané okolnosti skutočné? (Stanislavskij, 1961, s. 33). Počas skúšok/workshopov sa používa „keby“ na skúmanie okolitého sveta, pocitov, vzťahov, ktoré sa skôr či neskôr dostanú do textu performacie.

Diagram 4.10 znázorňuje, ako sa hĺbková štruktúra workshopu/skúšky mení na hĺbkovú štruktúru performacie. Príprava na workshopoch/skúškach je naozaj závažná, náročná a prináša aj problémy – ide o indikatív „teraz“ (is). Na skúškach/workshopoch (aj z pohľadu nezúčastneného pozorovateľa) prežívajú „keby“ ako sústavné pokušenie, konjunktív: „Vyskúšajme to“, „Toto by mohlo fungovať“, „Čo keby som spravil...“. Najmä workshopy sú veľmi hravé. Prekvitajú na nich všetky techniky spojené s „keby“: hry, výmena rol, improvizácia – účastníci si prinášajú vlastné nápady. Workshopy objavujú, odhaľujú a ukazujú materiál, skúšky dávajú inscenácii tvar. Počas workshopov sa siaha „do hĺbky“, no celková atmosféra podporuje otvorenosť, experimentovanie, zmenu. Workshopy sú liminoidné, používa sa pri nich skalpel „keby“, ktorý preniká do životov aktérov.

Hotový text predstavenia je inverziou workshopu – skúšky. Text, ktorý sa prezentuje pred publikom alebo potrebuje jeho participáciu, je indikatívny 2, 4 alebo 5_a. V európskom a americkom divadle existujú sekulárne rituály, ako napríklad recenzie kritikov, účasť platiaceho publika zloženého z neznámych ľudí alebo oslava po premiére, ktoré umožňujú prechod od skúšky k predstaveniu. Text performacie je „teraz“, prezentuje s väčšími alebo menšími odchýlkami to, čo sa objavilo, zachovalo a dostalo formu. No hlbšia štruktúra pod „teraz“ je konjunktív „keby“. Slzy, ktoré Ofélia roní kvôli Hamletovi, sú ozajstné, horúce a slané, ale jej žiaľ je podmienený. Príčina jej žiaľu nemusí mať vôbec nič spoločné s Hamletom alebo s hercom, ktorý ho stvárňuje. Príčina je pravdepodobne intímnu asociáciou herečky, ktorú objavila počas workshopu alebo skúšky. Balijskí tanečníci v tranze síce obrátia dýky proti svojej hrudi, nerobia to však z nenávisti voči sebe, ale predvádzajú v tranze posadnutosť démonom Rangda. Oba procesy – americká herečka, ktorá čerpá z vlastného života, a balijský tanečník v tranze, ktorý opúšťa sám seba – možno pôsobia ako protiklady, no sú vlastne identické. V oboch prípadoch sa zabudne na dané okolnosti, „keby“ z prípravnej fázy, ktoré už len podporujú a dávajú vzniknúť „teraz“ z textu performacie.

Tento proces má, samozrejme, svoje variácie a experimentovať znamená pohrávať sa a vytvárať tak nové situácie. Brecht žiadal od svojich hercov, aby boli takmer celý čas v po-

stave („teraz“), no inokedy z postavy vystúpili („keby“) a polemizovali s vlastným konaním. Brecht priniesol do divadelnej inscenácie proces zo skúšok a workshopov.

Hranice sa neporušujú len v serióznom divadle, ale napríklad aj v cirkuse, pri vystúpeniach v nočných kluboch či broadwayských muzikáloch. V *Sugar Babies* je scéna, keď hviezda Mickey Rooney stratí parochňu. Smeje sa až sčervenie v tvári, rozbehne sa na kraj javiska a utrúsi poznámku smerom k publiku. Potom si opäť nasadí parochňu a vráti sa do roly. Touto pauzou Rooney priznáva, že za všetkými úlohami, ktoré hrá, je človek, hviezda, skutočný Mickey Rooney. Strata parochne vyzerá ako náhoda, ale v skutočnosti je to pripravený ťah. Rooney zrejme skutočne stratil počas skúšok parochňu a tento moment zachoval. Diváci majú dobrý pocit, že investovali do drahých lístkov, lebo si nachvíľu pomyslia, že majú jedinečnú možnosť vidieť hviezdu bez masky. Pochopiteľne, odmaskovanie je trik, nie je skutočné.

Nemám nič proti naskúšaným scénam tohto typu. Pri svojich réžiách robím otvorené skúšky, na ktorých môže verejnosť sledovať proces vzniku, alebo do hotových inscenácií vkladám surové prvky, ako napríklad priznanú hereckú šatňu v *Matke Guráži*. Pôvodný pocit z procesu počas workshopu/skúšky sa takmer vždy stráca. „Keby“ sa chce za prítomnosti publika skryť. Len v spolupráci s ľuďmi, ktorým naozaj dôverujú – zvyčajne ide o pár najlepších kamarátov, s ktorými majú spoločné zážitky, sa herci odhodlajú hrať „keby“ súčasne s „teraz“. Pred zrakmi kritického publika ukazujú zo svojho „keby“ len „teraz“.

Záverečnou časťou skúšania je prax. Dlhšie a zložitejšie útržky správania sa pospájajú do výslednej inscenácie. Pridáva sa hudba, kostýmy, svietenie, mejkap a pod. Každá zložka sa včlení s úmyslom vytvoriť harmonický celok. Počas záverečného doladenia sa gestá upravujú tak, aby vysielali jasný signál, a skúšajú sa, až kým nepôsobia prirodzene. Výsledný rytmus je veľmi dôležitý, tvorí ho rytmus/tempo každej časti celku. Záverečná fáza skúšky sa podobá fáze reintegrácie pri rituáli. Tí, ktorí nerozumejú divadlu, si často pod „skúškou“ predstavujú len túto záverečnú fázu. Pokúsil som sa ukázať, že reintegrácia (znovuzačlenenie) je len posledný článok procesu.

Mnohí herci majú svoje rituály, ktoré robia tesne pred vstupom na javisko. Herec nó medituje nad svojou maskou, herci Jatra v Bengálsku vzývajú divadelných bohov, ktorí sú vyobrazení na rekvizitách a obrazoch na debnách v zákulisí. Stanislavskij odporúčal tridsať sekúnd tichého sústredenia. Okamihy prípravy sú niekedy oveľa dlhšie. Príslušníci kmeňa v Papue-Novej Guinei trávia celé hodiny líčením a obliekaním sa do kostýmu. So svojou Performace Group som sa vždy stretol aspoň dve hodiny pred predstavením, aby sme upratali divadlo, povedali si pripomienky a rozcvičili sa. Hlavný zmysel prípravy nie je v tom, aby si herec obliekol rolu (hoci jedna z úloh to je), ale aby si zrekapituloval a oživil procesy tréningu, workshopu/skúšky. Aj diváci zvyčajne stíchnu, keď prekročia prah oddelujúci virvar pred predstavením od samej udalosti. Svetlá v sále pomaly zhasínajú, vo Francúzsku sa klope na divadelné dosky, spieva sa štátna hymna (pri športových udalostiach), odrieka sa modlitba či nastane chvíľa ticha.

Je poučné a užitočné uvedomiť si, v čom sa líši proces rituálu od inscenácie. Grotovského paradivadlo zväžalo účastníkov z miest do vzdialených oblastí, kde hrali pod dohľadom Grotovského spolupracovníkov. Aktivity sa líšili podľa účastníkov a ich záujmu o poľské Divadlo Laboratórium. Vždy sa však venovali skúmaniu a vyjadrovaniu osobných tém, hľadaniu nových vzorcov správania (k sebe aj voči ľuďom) a budovaniu

vztahu Ja – Ty (I – Thou). Mnoho aktivít – beh cez les, ponáranie sa do vody, tanec okolo ohňa a podávanie pochodne, skupinové spevy a piesne, rozprávanie príbehov – pripomína iníciačné rituály. Je možné, že Grotowski naozaj vychádzal z iníciačných rituálov. Keď sa účastníci vrátili po niekoľkých dňoch či týždňoch domov, väčšinou vysvetlili, že nemôžu rozprávať o tom, čo sa tam dialo. Ich mlčanie nebolo podmienené sľubom udržať tajomstvo, boli presvedčení, že na opísanie zážitkov by slová nestačili. Najčastejšia skúpa odpoveď znela: „Zmenilo mi to život.“ Ako performance sa Grotovského paradivadlo podobá iníciačným rituálom, pri ktorých dochádza k premene osobnosti a zmene statusu. Nasledovníci Grotovského však napodiv nedokázali založiť vlastné divadlá alebo uplatniť skúsenosti z práce s Grotovským vo svojich inscenáciách. Paradivadlo ich skôr oslabilo ako posilnilo. Grotowski ani jeho zverenci neriešili v procese workshopu/skúšky fázu 3, ktorou je reintegrácia. Neexistoval spôsob, ako by si mohli účastníci paradivadla preniesť z neho niečo domov alebo ukázať publiku. Účastníci ostali vo vzduchu prázdne, osamotení, obnažení, prázdni ako tabula rasa, no s hlbokými zážitkami, ktoré sa do nich vpísali a zmenili ich. No ich „nové ja“ sa nedali znovu začleniť do normálneho sveta. Grotovského divadlo už nikdy nevystupovalo pred divákmi a on sám poprel náboženský charakter svojej práce. Zámerne odmietal spojitosť s inými spoločenskými, estetickými alebo náboženskými normami.

Absencia reintegrácie v Grotovského paradivadle odhaľuje zámer jeho paradivadelných experimentov (v rokoch 1969 – 1976). Divadlo sa voči spoločnosti ako celku vymedzuje dvojako: buď je úzko prepojené so širšími spoločenskými schémami, akými sú rituály, alebo slúži ako analytický a dialektický nástroj spoločenskej kritiky, o to sa pokúšalo Brechtovo divadlo. Väčšina divadelníkov si neuvedomuje, že sa ich práca uberá týmito smermi. Grotowski si to plne uvedomoval. Vo svojom paradivadle zámerne nechcel ísť ani jedným smerom. Neskôr, v Theatre of Sources Grotowski prizval majstrov svojho umenia z kultúr mimo západného sveta. V tejto „medzikultúrnej obci“ (ktorá je v istom zmysle tematickým parkom) si majstri a návštevníci navzájom odovzdávali zručnosti. Grotowski strávil celé mesiace priamo na mieste ich pôvodu, najmä v Indii a na Haiti. Barba prevzal prvky Theater of Sources do svojho projektu „divadelnej antropológie“. Nedávno začal Grotowski pracovať na „objektívnej dráme“, ktorá združuje efektívne procesy performance bez ohľadu na ich náboženský alebo ideologický pôvod a kontext. Táto práca bude zrejme syntézou Grotovského rozmanitej práce – chudobné divadlo, paradivadlo, theater of sources – do výstupu, ktorý zahŕňa aj fázu reintegrácie.

Podobné projekty môžu pôsobiť ako pritiahnuté za vlasy, no signalizujú poctivé úsilie spojiť performančné umenie ázijských, afrických, karibských a pôvodných amerických kultúr so spoločenským, politickým a umeleckým svetom Európy a Ameriky. Tieto snahy majú veľký vplyv na vývin medzikultúrneho divadla. Tak ako sa divadelníci intenzívnejšie zaujímajú o antropológické teórie a metódy výskumu v teréne, antropológovia sa začínajú stále viac cítiť ako divadelní režiséri.

Staal a Gardner nie sú jediní, ktorí sa vydali na miesto diania ako divadelní producenti/režiséri v prestrojení antropológov pracujúcich v teréne. Keď nenašli rituál, ktorý by stál za nafilmovanie, zorganizovali jeden sami. Zabezpečili dostatok času na získanie financií na nakrúcanie a účasť celej úderky významných vedcov. Túto lož (ak sa to vôbec dá tak nazvať) si vynútil marketing *Ohnivého oltára*, dokumentu o stále živom rituáli, hoci

išlo o zložitú hranú produkciu. Vysvetlil som už, v čom herectvo pripomína živý rituál, formovaný nácvikom, workshopom a/alebo skúškou. *Ohnivý oltár* je viac než iba film o védskom rituáli. Samo filmovanie ritualizuje realizáciu obnovenej agnicajany. Ritualizácia sa prejavila mimo kamier, v sporoch okolo obetovania (alebo neobetovania) kôz a potom v strižni.

Väčšina dnešných antropológov by súhlasila s Turnerom, ktorý v roku 1969 opísal svoju návštevu kmeňa Ndembu: „Nikdy sme nežiadali, aby sa rituál uskutočnil len kvôli antropológom, neuznávame umelé inscenovanie“ (1969, s. 10). Prítomnosť výskumníka však nabáda k istému inscenovaniu. A čo s tradíciami, ktorým hrozí zánik? Sponzori, ktorí ich kedysi zastrešovali, už nežijú. Dávni sponzori si objednávali vystúpenia pre zábavu, ako oslavu a rituálny akt. Dnešní sponzori chcú vystúpenia, aby ich mohli archivovať a na poznatkoch stavať teórie. Sponzori, k akým patrí National Endowment for the Arts, financujú vystúpenia, aby obohatili kultúrny život – v praxi sa to prejavuje rôzne, od získania podpory vyššej strednej triedy až po krotenie nepokojnej mládeže.

Ako by sme sa však mali postaviť k žánrom, ktoré moderna a postmoderna zatračujú? V Karnatake v južnej Indii, neďaleko miesta, kde nakrúcali Staal a Gardner, pôsobila Martha Ashtonová ako „prvý cudzinec, ktorý podrobne skúmal jakšaganu, ale... aj prvá a jediná žena, ktorá ju predvádzala.“ Ashtonová spolupracovala so svojou učiteľkou Hyriadkou Gopala Raovou na rekonštrukcii historickej jakšagany. Založili súbor, zbierali staré príbehy, tanečné kroky a piesne. Ashtonová okrem filmového záznamu tejto rekonštrukcie napísala o jakšagane knihu (Ashton a Christie, 1977) a v rokoch 1976 – 77 zorganizovala turné súboru Rao-Ashtonová po Amerike. Mýlila sa pritom? Keď som v roku 1976 navštívil Karnataku, videl som tam tri druhy jakšagany: populárnu verziu, štýlovú verziu pre moderné publikum, ktorú vytvorila známa spisovateľka K. S. Karanthová, a klasickú jakšaganu, obnovenú do veľkej miery vďaka úsiliu Raovej a Ashtonovej. Ktorý z týchto štýlov je najmenej indický?

Puristi odmietajúci inscenovať rituály, ktoré skúmajú a zaznamenávajú (na film, pásky alebo ako knihu), sa nesprávajú jednoznačne, ale ambivalentne. Majú podobnú pozíciu ako Richard Foreman, ktorý pri niektorých svojich produkciách sedel medzi svojimi hercami a publikom, často si na diktafón nahrával svoj hlas, keď prekladal, kládol otázky a dával pokyny. Výskumník sa stáva pre komunitu, v ktorej dočasne žije, reprezentantom svojej domácej kultúry v tých najnepochopiteľnejších aspektoch: Prečo niekto putuje na druhý koniec sveta, aby pozoroval a zaznamenával život inej skupiny? Pre nás, ktorí čítame záznamy a správy z výskumu, predstavuje táto práca spojenie so živými prejavmi správania (živými pre nás) a preveruje silné, no nepotvrdené presvedčenie, že ľudstvo predstavuje kultúrne, ľudsky aj biologicky jeden druh.

Situácia, v ktorej sa nachádza výskumník, je divadelná: prichádza pozorovať a je pozorovaný. No akú rolu hrá? Nie je herec, ale nedá sa povedať, že by neúčinkoval v dianí, nie je divák, ani nedivák. Nachádza sa medzi dvoma rolami, tak ako medzi dvoma kultúrami. V teréne chtiac-nechtiac reprezentuje kultúru, z ktorej pochádza: a po návrate domov reprezentuje kultúru, ktorú skúmal. Terénny pracovník nie je v situácii „ani – ani“. Podobne ako herec prechádza workshopmi/skúškami, aj terénny pracovník prechádza trojfázovým procesom, ktorý je podobný procesom pri rituáli:

1. Zbaví sa svojho etnocentrizmu. Často je to kruté oddelenie, veľký a nekonečný boj, ktorý sprevádza prácu v teréne. Čo bude teraz jesť a ako? Narazí na problém a bude musieť zmeniť hygienické návyky. Desiatky ďalších vecí upozorňujú terénneho pracovníka na priepasť medzi jeho kultúrou a kultúrou, do ktorej chce preniknúť. Ak má byť úspešný, musí prejsť určitou premenou.
2. Odhalenie nového v kultúre, v ktorej aktuálne žije, prichádza v záblesku ako inšpirácia. Tento objav je jeho iniciácia, jeho premena, prijatie novej roly v adoptívnej spoločnosti, roly, ktorá často znamená novú identitu, pozíciu a status. Výskumník sa stane naturalizovaným, aspoň vnútri.
3. Ťažká úloha pri spracovaní poznámok z terénu (alebo hrubého materiálu nahrávaných na páskach), aby vznikol prijateľný výstup – monografia, film, súbor prednášok a pod. Ide o spôsob, ako spojiť a pretlmočiť svoje výsledky do podoby, ktorá bude zrozumiteľná vo svete, do ktorého sa vráti. Musí skrátka to množstvo materiálu z workshopu/skúšky prijateľne prezentovať. Udelenie profesúry potvrdzuje jeho reintegráciu do spoločnosti.

Práca v teréne je príbuzná divadelnej réžii, v tretej fáze procesu vzniká film – alebo tak ako pri Victorovi a Edith Turnerovoch a ich študentoch „inscenovaná etnografia“ (pozri Turner, Turnerová, 1982). Práve tretia fáza procesu je najproblematickejšia. Monografie sa zvyčajne píše v štýle domácej kultúry. Odnedávna sa však zvýšil záujem o osobné príbehy a s ním úsilie rozprávať hlasom vzdialenej kultúry. No aj pri osobných príbehoch ide o preklad. Film používa obrazy vytiahnuté priamo zo vzdialenej kultúry. Vďaka obrazu sa zdá, že vzdialená kultúra rozpráva sama za seba. Postavenie kamier, štýl nakrúcania, fókus a strih odrážajú svet tvorcu filmu. Ak tvorca pochádza zo vzdialenej kultúry, jeho uhol pohľadu je viac zainteresovaný – alebo aj nie: technológia vnucuje vlastné potreby. Výsledný film nemusí byť etnografický v klasickom zmysle. Etnografia si vyžaduje dvojitý pohľad, zvonku a zvnútra, naraz alebo jednotlivo. Ak terénny výskumník dokáže ukázať oboje (možno s pomocou lokálnych kameramanov a strihačov), tretia fáza jeho práce sa spätne spojí s fázou 1. Pokúsi sa vlastnými slovami opísať vzdialenú kultúru svojim krajanom. Možno je to príliš veľká alebo nemožná úloha.

V minulosti sa antropológovia pokladali za príbuzných exaktných vedcov. No exaktná veda sa opiera o modely, ktoré sú striktne oddelené od reality, a pracuje s teoretickými predikciami. „Mäkká“ veda je vlastne predĺžením umenia a humanitných odborov. Vzťah medzi normálnou a javiskovou realitou má podobu slučky, ktorú som znázornil na diagrame 4.10. Teória je v spoločenských vedách čímsi viac ako „hutným opisom“ (Geertz, 1973, s. 33 – 32). V súčasnosti opúšťa divadelný režisér nenápadné prítmnie zákulisia a vstupuje na javisko, nie ako ďalší účinkujúci, ale ako jedinečná figúra: stelesnenie workshopovo-skúšobného procesu. Terénny výskumník nielen pozorujú, ale učia sa, zapájajú, rozbiehajú vlastné aktivity. Režiséri boli a výskumníci sa stávajú odborníkmi na obnovené správanie. Vo veku informácií a extrémneho sebauvedomovania chceme nielen vedieť, ale chceme vedieť aj to, ako vieme, že vieme.

Myšlienky D. W. Winnicotta obohatia môj opis priebehu performancie o ontogenetický aspekt a novú terminológiu. Britský psychoanalytik Winnicott skúmal vzťah medzi matkou a dieťaťom, najmä to, ako sa dieťa naučí rozlišovať medzi „ja“ a „nie-ja“. Winnicott hovoril o prechodových objektoch, ktoré sú medzi matkou a dieťaťom,

no nepatria ani jednému z nich (matkine prsia, plienka, s ktorou sa hrá, obľúbené hračky). Okolnostiam, pri ktorých sa používajú prechodové objekty, hovoríme prechodové fenomény.

Tvrdím, že existuje dočasný stav medzi neschopnosťou a schopnosťou dieťaťa rozoznávať a prijímať skutočnosť. Zaoberám sa preto podstatou *ilúzie*, ktorá sa akceptuje u detí a vo svete dospelých je prítomná v umení a náboženstve...

Je potrebné nájsť označenie na časovo ohraničené korene symbolizmu a na opísanie cesty dieťaťa čistej subjektívnosti k objektívnosti. Prechodový objekt (príkrývka atď.) sa nachádza na tejto ceste, ktorá vedie k novým skúsenostiam...

Prechodový objekt a prechodové fenomény definujú pre každého jednotlivca to, čo bude neskôr dôležité, teda neutrálnu podstatu skúsenosti, ktorú už nič nespochybní... Dôležitou súčasťou tohto konceptu je, že vnútorný svet, psychika, sa dá lokalizovať v mysli, v tele, v hlave alebo inde v rámci hraníc osobnosti jednotlivca. Vonkajší svet sa nachádza za týmito hranicami, hru a kultúrne vplyvy dokážeme lokalizovať len pomocou konceptu možného priestoru medzi matkou a dieťaťom (1971, s. 3, 5, 12, 53).

Tento potenciálny priestor je workshop/skúška, spleť $1 \rightarrow 5_a \rightarrow 5_b$.

Winnicottove myšlienky sú príbuzné Van Gennepovým, Turnerovým a Batesonovým teóriám, v ktorých sa hovorí o „rámci hry (play frame)“ ([1955] 1972, s. 177 – 193) a o „prechodových fenoménach“. Najvýstižnejší je Winnicottov opis, ako batola, neskôr dieťa pri hre a dospelý v umení (a náboženstve) rozlišujú veci, ktoré sú „nie-ja“. Na konci procesu sa „tanec dostáva do tela“. Olivier nie je Hamlet, ale nie nie-Hamlet. Platí to aj naopak – Hamlet nie je Olivier, ale ani nie-Olivier. V rámci dvojitého záporu súčasne existuje zvolené aj skutočné.

U detí sa dá prechod od „nie-ja“ na „nie-nie-ja“ pozorovať na vzťahu k plienke na hranie či k obľúbenej hračke, ktoré sú nenahraditeľné, hoci sú ošúchané, špinavé, zničené. Hra ako taká dekonštruuje skutočnosť na „nie-ja... nie-nie-ja“. Hierarchia, ktorá zvyčajne rozdeľuje skutočnosť na realitu a fantáziu, sa počas hry dočasne rozplýva. Procesy, pri ktorých sa rozplýva hierarchia, bezcenné veci sa stávajú pokladom, čas a priestor sa prispôsobuje manipulácii s vybranými prvkami vo svete s vlastnými pravidlami, sa týkajú aj priebehu workshopu/skúšky, rituálov a iných performatívnych procesov.

Keď sa táto nová realita prezentuje pred publikom, svoju rolu hrajú aj diváci. Vo Winnicottovej terminológii diváci „dobrovoľne odkladajú nedôveru“.

Kľúčovým prvkom v teórii prechodových objektov a fenoménov je paradox a prijatie paradoxu: dieťa (herec) vytvorí objekt, no objekt, ktorý už čakal na vytvorenie (text performance). Dieťa (herec) nám nikdy nezodpovie otázku, či objekt vytvorilo, alebo ho našlo (1971, s. 89).

Nikto nepreruší Oliviera uprostred „Byť, či nebyť“ a nespýta sa „Čie sú to slová?“ A ak by ho aj prerušili, čo by odpovedal? Slová patria alebo nepatria rovnako Shakespeareovi, Hamletovi aj Olivierovi. Ak by došlo k prerušeniu, diváci by sa nazdávali, že je to ponáška na Pirandella alebo Brechta, ktorí popri texte performance budovali aj jeho zdvojenie. No

komu by patrilo toto prerušenie? V divadle neexistuje nič, čo by nebolo ilúziou. Aj výstrel, ktorý zabil Lincoln, musel na zlomok sekundy vyzerať ako súčasť šou.

Všetky druhy obnoveného správania – rituály, divadelné inscenácie, skanzeny, agnificajana – sú prechodové. Z prvkov, ktoré sú „nie-ja“, sa stáva „ja“ bez toho, aby sa aspekt „nie ja“ vytratil. Tento čudný, no nevyhnutný dvojité zápor, ktorý je typický pre symbolické konanie. Počas performance zažíva jej aktér samého seba nepriamo, prostredníctvom zažívania ostatných. Počas vystúpenia opúšťa „ja“ a je „nie-ja“, tento dvojité zápor poukazuje na to, že obnovené správanie je súčasne intímne aj spoločenské. Aktér performance získava späť svoje ja len ak vystúpi zo seba a stretne sa s ostatnými – vojde do spoločného priestoru. „Ja“ a „nie-ja“ aktér a jeho vystúpenie sa transformujú na „nie-ja... nie-nie-ja“ pomocou procesov workshopu/skúšky/rituálu. Procesy prebiehajú v liminálnom čase a priestore a v konjunktíve. Podmienečná podstata liminálneho času/priestoru sa odráža v zápore, antištruktúrnom rámci okolo celého procesu. Táto antištruktúra by sa dala algebraicky vyjadriť ako: „nie (ja... nie-ja)“.

Diagram 4.11 zobrazuje systém. Diagram 4.11 je verziou $1 \rightarrow 5_a \rightarrow 5_b$. Konanie putuje v čase, od minulosti v ústrety budúcnosti, od „ja“ k „nie-ja“ a od „nie-ja“ k „ja“. Počas putovania sú vtiahnuté do liminálneho, konjunktívneho času/priestoru „nie-ja... nie-nie-ja“. Tento čas/priestor zahŕňa workshopy/skúšky aj performance. Veci odložené do budúcnosti („Toto fixuj“) sa znovu vybavujú a neskôr používajú na skúškach a performanciách. Počas performance v ideálnom prípade zažívame synchronicitu, v ktorej sa stretáva plynutie normálneho času a času performance a navzájom sa zatieňujú. Toto zatieňenie je „prítomný okamih“, synchronná extáza, autotelické prúde, liminálny stav. Majstri, ktorí vedú dosiahnuť a udržať túto rovnováhu, sú umelci, šamani, škrupinkári, akrobati. No neudržia ju dlho.

Spojením myšlienok Winnicotta, Turnera a Batesona so svojou prácou divadelného režiséra chcem vytvoriť teóriu, ktorá spája ľudský vývin, spoločenské úkony, akými sú rituály a symbolickú, či dokonca fiktívnu umeleckú činnosť. Všetky oblasti sa navzájom prekrývajú – majú spoločnú podstatu. Performance sa uskutočňuje v „nie-ja... nie-nie-ja“ medzi aktérmi, medzi aktérmi a textami, medzi aktérmi, textami a prostredím, medzi aktérmi, textami, prostredím a publikom. Antištruktúra, ktorou je performance, sa napína až na prasknutie. Umením je napnúť ju až po hranicu prasknutia, no nie ďalej. Každý umelec má ambíciu rozšíriť toto pole tak, aby zahrnovalo všetky bytosti, veci a vzťahy. To však nie je možné. Pole predstavuje vratkú pôdu, je podmienečné, liminálne, prechodové – nestavia na tom, aké veci sú, ale aké nie sú. Jeho existencia závisí od dohody medzi všetkými účastníkmi vrátane publika. Pole je stelesnením možného, virtuálneho, imaginárneho, fiktívneho, záporu „nie-nie“. Čím je väčšie, tým je vzrušujúcejšie, ale vyvoláva aj viac pochybností a úzkosti. Katarzia prichádza, ak sa niečo stane účinkujúcim a/alebo postavám, nie performancii. Ak pochybnosť zvíťazí nad sebavedomím, celé pole splasne ako žuvačková bublina. Vyústi to do chaosu – trémy, osamelosti, prázdnoty a skľučujúceho pocitu menejcennosti zoči-voči hladnému publiku. Keď preváži sebavedomie (a zručnosti potrebné na dosiahnutie prísľubu), neexistujú pre účinkujúcich obmedzenia. Medzi divákmi a účinkujúcimi pulzuje zvláštna empatia/sympatia. Diváci „neodkladajú dobrovoľne nedôveru“. Veria aj neveria súčasne. Také divadlo je najväčším potešením. Inscenácia je skutočná a neskutočná súčasne. Platí to pre aktérov, divákov a vysvetľuje to zvláštnu príťažlivosť, ktorú ma javisko pre každého, kto sa na ňom alebo v jeho blízkosti ocitne. Javisko, či už posvätné, alebo nie, je vždy výnimočné.

Proces workshopu/skúšky je základným mechanizmom obnovovania správania. Nie je náhoda, že rovnaký proces nájdeme v divadle aj pri rituáli. Základnou úlohou divadla a rituálu je obnovovať správanie – vytvárať performancie typu $1 \rightarrow 5_a \rightarrow 5_b$. Význam konkrétnych rituálov je druhoradý oproti ich primárnej funkcii – vytvárať spoločnú spomienku cez/na akciu. Prvá fáza prelomí odpor performeru a urobí z neho tabulu rasa. Aby to prebehlo čo najúčinnejšie, performer vyjde zo svojho prirodzeného prostredia. Odtiaľ pramení potreba separovať sa na „posvätné“ alebo zvláštne miesto, a využiť čas inak ako bežne. Druhá fáza je iniciácia a prechod – vznikne nové alebo sa obnoví staré správanie. Takzvané nové správanie je v skutočnosti zmeneným starým správaním alebo umiestnením starého správania do nových okolností. V tretej fáze, reintegrácii, sa obnovené správanie precvičuje, kým sa nestane druhou prirodzenosťou. Tretia časť sa končí performanciou pred publikom. V Európe a Amerike sa predstavenia opakujú, kým trvá záujem divákov. Vo väčšine kultúr sa vystúpenia riadia podľa plánov. Ako som povedal, to, čo nazývame novým správaním, sú len krátke útržky správania reartikulované do nových vzorcov. Experimentálne performancie prekvitajú vďaka reartikulácii pod maskou nového. No etologický repertoár správania vrátane ľudského správania je limitovaný. Pri rituáloch sa obnovujú relatívne dlhé útržky správania a vytvárajú dojem continuity, stability a tradície. Vo výtvarnom umení sa preskupujú relatívne krátke útržky správania a celok pôsobí ako niečo nové. Pocit zmeny, ktorý prináša experimentálne umenie, je možno skutočný na úrovni kombinovania, ale klamlivý na úrovni základnej štruktúry/procesu. Skutočná zmena je veľmi pomalý evolučný proces.

Mnohí dnes cítia rozvrat historickej kultúrnej rozmanitosti, ktorý spôsobuje svetová monokultúra. Fyzická pohoda závisí od rozmanitosti genofondu a spoločenská pohoda od rozmanitosti kultúrneho fondu. Obnovené správanie pomáha uchovávať rozmanitý kultúrny fond. Táto stratégia zodpovedá, no aj oponuje svetovej monokultúre. Je to čosi ako zachovávanie divočiny v umení. Obnovené správanie málokedy vedome vykonávajú domáci obyvatelia. Devadasi pokojne tancovali svoj sadir nac, hoci zanikol. Mura a Dom tancovali a bubnovali rytmy chhau ešte predtým, ako v roku 1961 prišiel Bhattacharyya, hoci v úpadkovej podobe. Agnicajana by sa v Kérole mohla a nemusela odohrať, nebyť Staala a Gardnera. V Plimothé už nežijú pútnici veľmi dlhé čas. Moderná citlivosť sa usiluje priniesť do postmoderného sveta autentické prvky kultúr. Možno ide o postimperialistickú honbu za suvenírmí. Alebo ide o niečo väčšie a lepšie. V kontexte postmodernej teórie informácií sú poznatky zredukovateľné a transformovateľné na fragmenty informácií. Tieto fragmenty sa dajú nanovo skladať a vytvárať tak nový poriadok. Ilúzia rozmanitosti sa spätne pretvára na 5_a a pokračuje k 5_b . Je to umelecká ilúzia, lebo ide o umenie, čisté divadlo. Táto ilúzia môže nadobudnúť status reality, takej skutočnej ako akýkoľvek iný poriadok reality. Základná myšlienka, že informácie, nie veci, tvoria matrice kultúr a možno aj prírody samej, je podkladom pre mutácie DNA, spájanie génov a klonovanie. Tieto pokusy tvoria liminálnu existenciu medzi prírodou a kultúrou. Pokusy naznačujú, že dichotómia medzi prírodou a kultúrou, ktorú umenie dlho presadzovalo, je možno falošná a nie sú to dve proti sebe stojace sféry, ale iba rozdielne spracovania tých istých fragmentov informácií. (1985)

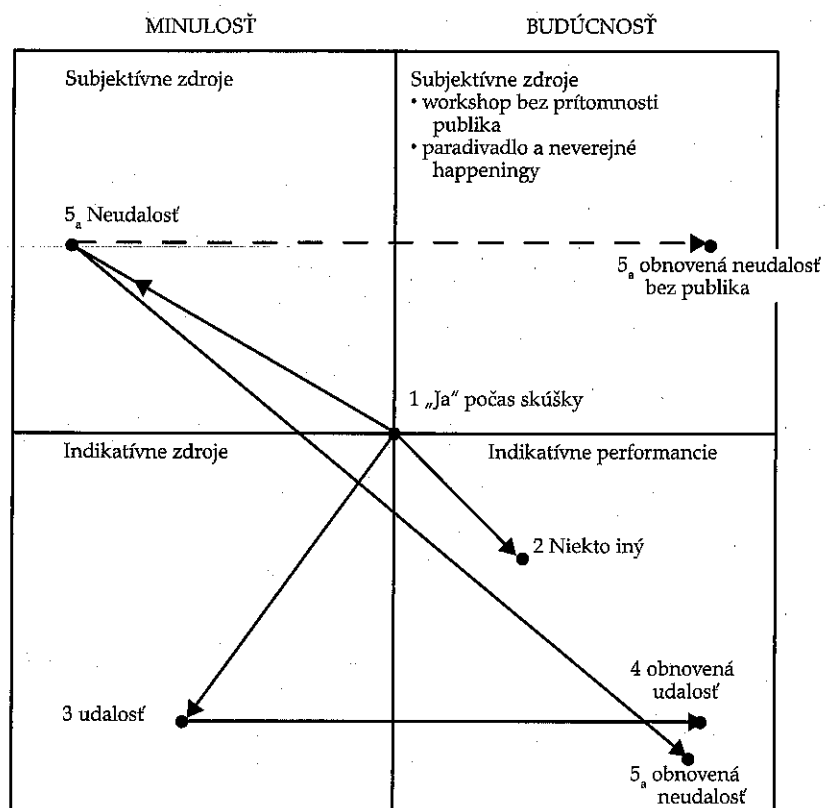
V *Analýze rámcov* použil Goffman spojenie „útržok činnosti“ – pojem „útržok“ odkazuje na ľubovoľný úryvok či výsek z prúdu sústavnej aktivity vrátane sekvencií z happeningov, skutočných alebo fiktívnych, z pohľadu tých, ktorí o ne javia záujem. Útržok nemá odrážať prirodzené rozdelenie, ktoré vyplýva zo skúmaných objektov, alebo analytické rozdelenie, ktoré urobia študenti, ktorí vec skúmajú. Odkazuje len na akýkoľvek súbor okolností (alebo iný reálny stav), na ktorý chceme upriamiť pozornosť a odvinúť z neho analýzu“ (1974, s. 10). Mój „útržok správania“ súvisí s Goffmanovým termínom, no ukáže sa, že sa od neho aj v mnohom líši.

Labanotáciu – záznam podobný notovému zápisu, vytvoril v roku 1928 Rudolf von Laban. Podľa článku Jacka Andersona z *New York Times* (6. máj 1979, rubrika Umenie a oddych, s. 19) „v tomto systéme sa tanečné pohyby zaznamenávajú prostredníctvom symbolov a každý list sa číta zdola nahor. Tri základné vertikálne čiary reprezentujú stred tela, pravú a ľavú stranu. Umiestnenie symbolov na čiarami označuje, ktorá časť tela sa hýbe. Tvar symbolov označuje smer pohybu a ich dĺžka trvanie pohybu.“ Tieto a ďalšie spôsoby záznamu, ako napr. „sila a tvar“, umožňujú viac-menej „uchovať“ tanec a iné mizanscény dlho po tom, ako sa prestali hrať na javisku. Tento systémy sa často používa pri tanci, v divadle menej. Šakerom sa nik nevenoval tak podrobne ako Andrewsová. Pozri bibliografické odkazy.

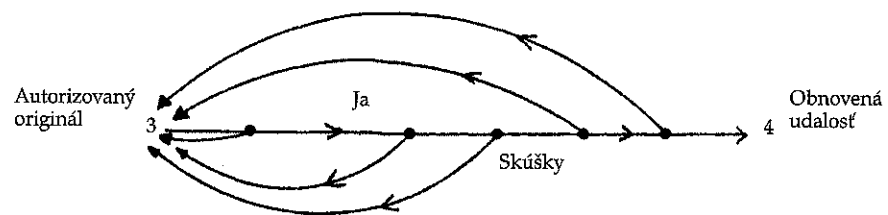
Výraz „aktuálny“ je odvodený z Eliadeho „reaktualizácie“ (1965). V roku 1970 som napísal: „Pri pokuse vysvetliť skutočné treba preskúmať antropologický, sociologický, psychologický a historický materiál. Nie sú však organizované tak, aby napomáhali výskum... [V literatúre] som našiel zárodok teórie o zvláštnom druhu správania, myslenia, nadväzovania vzťahov a konania. Tento zvláštny spôsob spracovania skúsenosti a preklenutia priepastí medzi minulosťou a budúcnosťou, jednotlivcom a skupinou, vonkajším a vnútorným nazývam „aktualizácia (actualizing)“ (zrejme to nie je lepšie ako Eliadeho výraz, ale minimálne kratšie)... Skutočnosť má päť základných vlastností, ktoré nájdeme v našej aj v primitívnych [sic, ospravedlňujem sa] kultúrach: 1. proces – niečo sa deje tu a teraz; 2. konzekventné, nezmeniteľné, neodvolateľné činy, výmeny či situácie; 3. súťaž, keď hercom a často aj divákom o niečo ide; 4. iniciácia a zmena statusu účastníkov; 5. priestor sa využíva konkrétne a organicky“ [1977, 8, 18].

Všetky citácie Emigha pochádzajú z listu, ktorý dostalo zopár ľudí a ktorý súvisí s jeho pôsobením v Západnom Iráne v roku 1975. Odvtedy sa do Ázie ešte vrátil, aby pokračoval vo výskumoch. Emigh sa pokúšal potvrdiť spojenie medzi balijským performančným umením a performanciami a rituálmi v Západnom Iráne, išlo najmä o uctievanie predkov. V performanciách zo Západného Iránu si Emigh všimol balijské a panmikronézske prvky. Väčšina z Emighových výskumov ešte nebola publikovaná, no nazdávam sa, že ukáže súvislosti medzi vstvou performancí s maskami, tanečnými štýlmi a posvätnou geografiou, ktorá bola/je prítomná v rozľahlých oblastiach Pacifiku, minimálne od Japonska po domorodú Austráliu, od Papuy-Novej Guiney až po Indiu a tisícku ďalších ostrovov v tejto zóne.

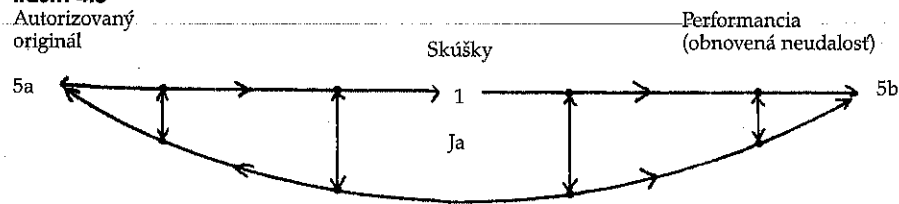
ilustr. 4.1



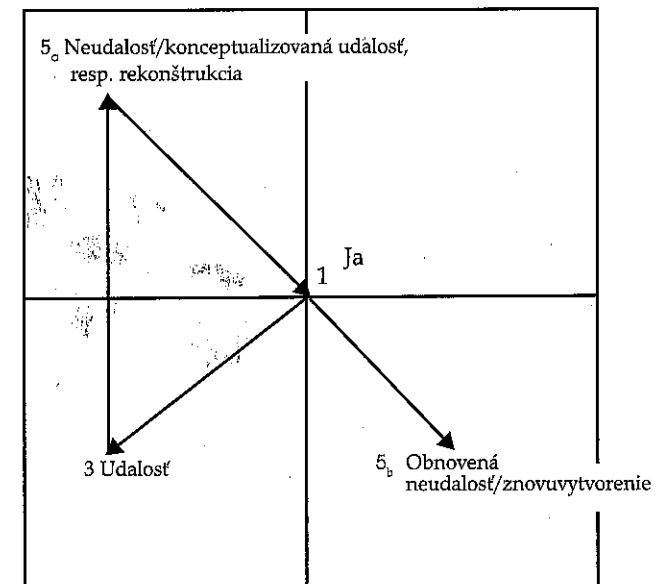
ilustr. 4.2



ilustr. 4.3



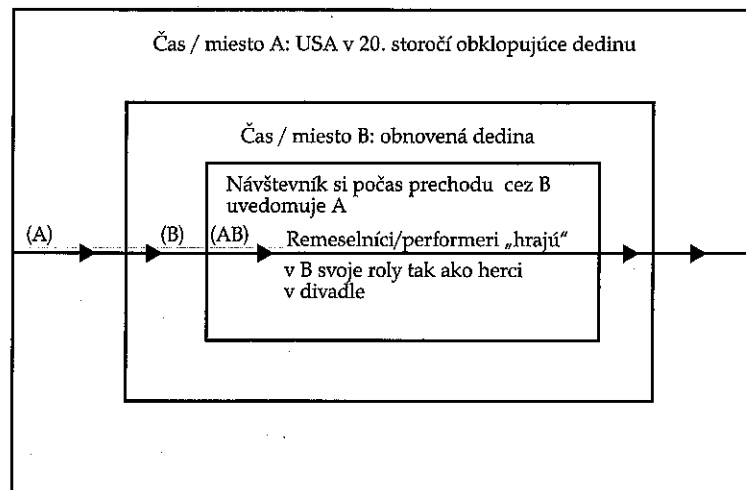
ilustr. 4.4



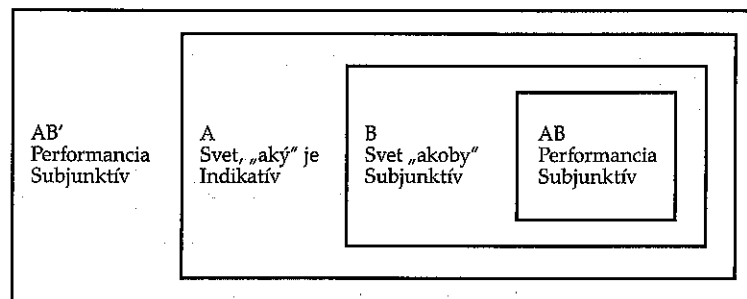
ilustr. 4.5

	PŔVODNÉ UDALOSTI	UDALOSTI V MÉDIÁCH	VEDA
„Vtedajší“ čas 1	Agnicajana v 50. rokoch a predtým: ústna tradícia		
„Teraz“ 2	Agnicajana, 1975		
2	Rozhodovanie, ako rituál zrealizovať, konzultácie s kňazmi, vedcami, miestnymi filmármi atď. Skúšky a fixovanie.		
2	Príprava scenára	Hrubý materiál	
2		Fotografie	
2		Zvukové nahrávky	
2	Ludia, ktorí sa prišli pozrieť na rituál		
2		Ludia, ktorí sa prišli pozrieť na nakrúcanie	
2	Boj o obetovanie kôz		
„Neskôr“ 3		Hotový film	
		Hotová kniha	
		Hotová nahrávka	
4			Teória rituálu

ilustr. 4.6



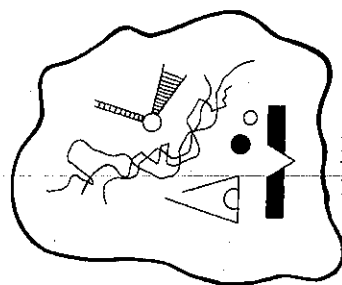
ilustr. 4.7



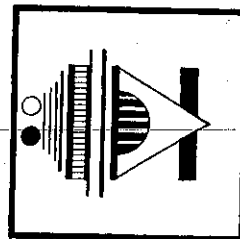
ilustr. 4.9

1 → (3 - 5_a) → 5_c

1 → 5_a → 5_b



Od workshopov ku skúškam
liminoidný svet

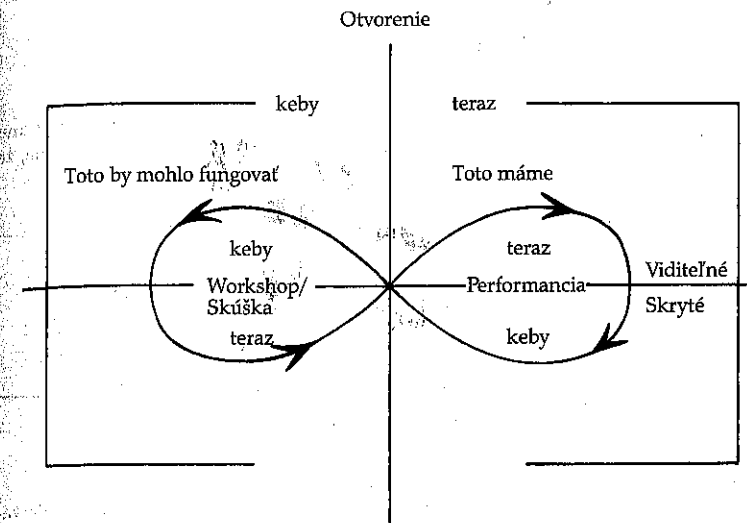


Neskoršie skúšky a performance.
Štruktúra je jasná, detaily sú pospájané do celku. Performancia má „vlastnú logiku“.

Workshopy a prvé skúšky: fragmenty, ktoré nájdeme a „tlačíme pred sebou“.

Budúci tvar performance ešte nie je jasný, ale niektoré jej detaily sú už prítomné.

ilustr. 4.10



ilustr. 4.11

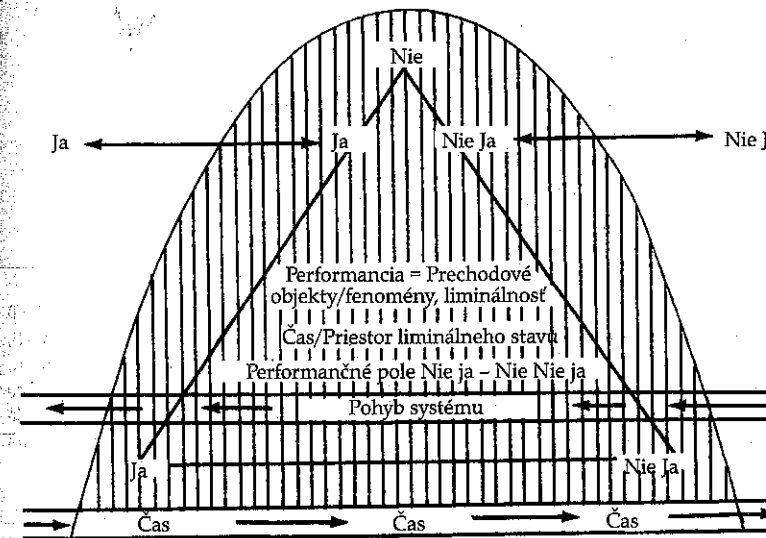


Diagram 4.8. Performančné systémy: porovnávací tabuľka

	A	B
1	UMENIE Divadlo, tanec atď.	OBNOVENÉ UMENIE Bharatanátyam, purulský čau atď.

Je medzi nimi len malý alebo nijaký fenomenologický rozdiel. 1A a 1B teda bez historického výskumu ťažko rozlíšime. 1B hladko zrastie s 1A. 1A a 1B si „žijú vlastným životom“. Pri oboch účinkujúci vedia, že sú súčasťou „vystúpenia“, a publikum vie, že „sleduje vystúpenie“.

	A	B	C	D
2	MEDIÁLNA FIKCIA Klasické filmy	MEDIÁLNA SIMULÁCIA Znovuvytvorené pre médiá – ako napr. <i>Kelti</i>	TLAK MÉDIÍ Bez médií by sa nič neudialo, ako na BBC pri agnicajane z roku 1975	SVET PODĽA MÉDIÍ Dokumenty, správy

Smerom doprava = vznik udalosti je menej závislý od médií, hoci novinové články sa upravujú a vytvára sa tým spätná väzba medzi tým, čo správy „sú“ a z čoho médiá správy „vytvoria“. Takisto – smerom vpravo = zvýšený počet vstupov komentátora, dopĺňajúcich nezávislú udalosť, ktorú je potrebné vnímať „objektívne“ a vysvetliť ju. 2B, 2C a 2D navzájom splyvajú. Len pri 2A si je účinkujúci istý, že je súčasťou „vystúpenia“, a publikum si je isté, že „sleduje vystúpenie“. Nedávny žáner „dokudrámy“ spája 2A a 2D.

	A	B	C
3	TEMATICKÉ PARKY Krajina OZ, Dogpatch	MÚZEÁ DEDINY VYTVORENÉ NA ZÁKLADE FIKCIE A HISTÓRIE Buckskin Joe, Frintierland, Historický park v Kolumbii	MÚZEÁ DEDINY NA ZÁKLADE HISTÓRIE Plimoth, Smithville, Louisbourg atď.

Pri 3A si každý uvedomuje, že je „súčasťou vystúpenia“ ako divák-účastník alebo účinkujúci. Pri 3B a 3C sa dokonca aj účinkujúci cítia ako „naozaj“. Paradoxne má 3B a 3C veľa spoločného s 1A a 1B, lebo udalosť začína „žiť vlastným životom“. Pri 3A je takmer celý mechanizmus, či už ide o techniku, alebo ľudí, pred divákmi skrytý a vytvára sa nové fiktívne prostredie. Pri 3B a 3C ide o snahu ukázať čo najviac – ako napr. v múzeách. V súčasnosti sú však aj múzeá ovplyvnené fikciou. Napríklad expozícia umenia z doby ľadovej v Americkom múzeu prírodnej histórie v rokoch 1978 – 79 pozostávala najmä zo simulácií.