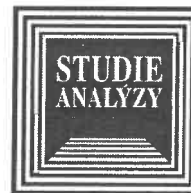


Wojciech Dudzik

Ke kulturní teatrologii*



Dějiny teatrologie jsou ve svém základě hledáním vlastního předmětu jejího zkoumání. Ten se obvykle nachází v dramatu, v představení, v herectví, v inscenaci, v divákoví atd. – prostě ve všem tak trochu. Byly podnikány pokusy zkoumat dílo scénického umění (*Kunstwerk, Aufführung*) jako specifický druh “bytí” a poměřovat je sémioticky, psychologicky i psychoanalyticky, sociologicky i antropologicky – přičemž se rádo zapomínalo na to, že problematické je samo ono “bytí”. A tak čím více se divadelní vědci snažili “zachytit” a definovat předmět svého bádání, tím více divadelní umělci onu definici svým překračováním postupně vytyčovaných hranic divadla prolamovali.

Jistě právě z těchto teatrologických nejistot se odvíjí i německá potřeba vydávat každých pár let další příručku *Theaterwissenschaft* – nutně vždy se slovem *Einführung* v názvu nebo podtitulu¹, což má zřejmě připomínat, že se stále nacházíme teprve v prvotní fázi našeho snažení.

Není mým záměrem činit zde nějaké resumé nebo formulovat novou teorii. Vždyť pěstování teatrologie je vlastně pytláctvím, kořistěním z výtěžků jiných disciplín, konkrétně např. z literární vědy a společenských věd. Název mého referátu je také takovým pytláckým aktem. Vždyť přece dosud – alespoň pokud vím – v žádném jazyku neexistuje pojem “kulturní teatrologie”, jenž zní navíc poněkud neobvykle. Vytvořil jsem jej – což je jistě zřejmé – analogicky ke kulturní antropologii, poněvadž právě z ní přicházejí do dnešní divadelní vědy důležité impulsy (alespoň heslovitě lze připomenout jména jako Milton Singer,

Clifford Geertz, Victor Turner, Richard Schechner), ale inspiraci lze nacházet rovněž v poetice kultury (nazývané také novým historicismem – *new historicism*), pěstované mj. Stephanem Greenblattem, ale zrovna tak i v kulturní teorii literatury, kterou koncipují představitelé krakovské polonistiky².

Kulturní teatrologie přitom představuje pouze poněkud jinak zformulované heslo “divadlo v kultuře”, jež jsme vytyčili společně s Leszkiem Kolankiewiczem v roce 1991 jako titul učebnice, která vyšla – jistě ne náhodou – v ediční řadě Věda o kultuře³. Nejde zde ovšem o teatralizaci společenského života, o využívání metafory *theatrum mundi*, o hraní sociálních rolí a divadlo každodenního života – i když je namísřtě na to vše nezapomínat, neboť to představuje prameny naší reflexe divadla v kultuře.

Stejně jako tehdy, ani dnes nejde o antropologii divadla (*theatre anthropology*) toho druhu, jak ji pěstuje Eugenio Barba. Tento zakladatel ISTA (International School of Theatre Anthropology) zformuloval její úkoly dosti úzce: “...divadelní antropologie je tudíž studium sociokulturního a fyziologického chování v podmínkách divadelní produkce”⁴. Dodejme, že studiem komparativním, transkulturním, soustředěným na nekaždodenní techniky těla.

Nejde ani o kulturní antropologii, kterou provozoval Jerzy Grotowski, ani o jeho hledání – jak to zhuštěně zformuloval Leszek Kolankiewicz – “tzv. objektivních rituálních technik, vedoucích k poznání mystického nebo gnostického charakteru, odvozených hlavně z praktik etnodramatických kultů nebo

* Otiskovaný text je překladem příspěvku, který autor přednesl na mezinárodní konferenci *Trendy současného myšlení o divadle*, jež se konala na divadelní fakultě JAMU v Brně 5.- 6. 12. 2008, a odráží metodologickou diskusi, jež se v Polsku v posledních letech rozvinula v konfrontaci takto antropologicky vymezeného oboru s nově se objevující “performatikou”, touto domestikovanou verzí amerických performančních studií, kterou prosazuje Tomasz Kubikowski z varšavské Divadelní akademie (mj. také účastník zmiňované konference), překladatel dvou zásadních, dnes již klasických prací amerických autorů: Schechner, Richard: *Performatyka*, Warszawa 2007 a Carlson, Marvin: *Performans*, Warszawa 2008. Text je tedy projevem aktuální potřeby zpřesňovat i revidovat předmět zájmu i metody dosavadního polského bádání v této oblasti (k tématu srov. symptomatickou diskusi: *Klucz do wszystkich zamków*, Dialog 2007, č. 7-8, s. 171-181). – Pozn. překl.

náboženství založených na tanci”⁵. Nejde ani o výzkumy “antropologického divadla” – divadelních expedicí do více nebo méně původních společenství, žijících v mimoevropských nebo evropských kulturních enklávách, jak je podnikali P. Brook, E. Barba, W. Staniewski aj. Nejde zde konečně ani o vytvoření jakési protiváhy dnešní expanzi performatiky (*performance studies*) ve stylu Richarda Schechnera, jež se široce věnuje problematice lidského kulturního chování v situaci vystupování.

Postulát – neboť vskutku jde o postulát, návrh nebo hypotézu – kulturní teatrologie míří k čemusi jinému, byť přitom neztrácí ze zřetele zmiňované oblasti a čerpá z jejich zkušeností. Směřuje totiž k vypracování určitého konsekventního badatelského přístupu ke zkoumání divadla.

S vědomím toho, že teatrologie stále hledá předmět svého výzkumu, zadávám vždy začínajícím studentům kulturologie – zdůrazňuji: kulturologie, tedy nikoliv teatrologie nebo filologie – nejprostší, ale zároveň nejobtížnější otázku definice divadla. Jde o společné rozhodnutí, čím a jak se budeme vlastně zabývat, a nepřímou o to, zjistit vlastní očekávání studentů, jež spojují se studiem divadelní vědy. Kladu onu otázku ještě před začátkem práce v semináři, neboť mi spíše záleží na tom, získat co nejvíce intuitivní, a ne poučenou odpověď. Tedy odpověď spontánní, jež se ještě neopírá o studium a o literaturu předmětu. Zde jsou příklady odpovědí, které jsem naposledy obdržel:

- “Divadlo je setkání herce a diváka, založené na vzájemném působení.”
- “Divadlo je neustálým dialogem, fórem výměny myšlenek mezi účastníky [...]. Je zrcadlem, v němž se toužíme vidět a v němž hledáme pohled druhého člověka na nás.”
- “Divadlo je oblastí umění, která lidem otvírá možnosti rozmluvy a setkání. Jejím fenoménem je to, že takové setkání je vždy bezprostřední, skutečné a neopakovatelné v čase, odehrávající se pouze zde a nyní.”
- “Divadlo je formou přítomnosti a setkání, jež se uskutečňuje mezi hercem a divákem, v průsečíku prostoru a času, těla a slova, světla a stínu, skutečnosti i snění, vytvořenou i tvořící se formou, stavem stálého zrodu, nabývajícím různých tvarů.”
- “Divadlo je prostorem vyňatým z každodenního života, v němž je představován model skutečnosti, který se řídí vnitřně provázanými pravidly [...].”

Příznačné je zřejmě ono uvádění zásady dialogu a setkání, zásady interakce – a to můj výběr nebyl ani přinejmenším tendenční. Jak vidět, žádný ze studentů se v žádném případě nikdy neodvolával na to, co se celá staletí rozumělo divadlem: že by mělo být formou prezentace dramatu, konkretizací scénáře, intersémiotickým překladem, uměleckou událostí či vůbec uměleckým dílem. Něco takového je třeba považovat nejen za intuitivní změnu způsobu chápání divadla, ale zároveň i za změnu způsobu existence divadla. Co ovšem přímo bije do očí, je přesun těžiště z estetických konotací k těm komunikačním.

Je samozřejmé, že i divadelní vědci se problémem interakce zabývají. Ve zmiňované příručce Christophera Balmeho⁶ nese ústřední kapitola název Divadlo jako komunikační systém, a tento systém je chápán zcela prostě: jako spolupráce mezi tvůrci a diváky v daném prostoru. Komunikační přístup k divadlu se vyznačuje zvýšenou pozorností vůči divákovi, dokonce jej staví do prvního plánu. Vědomí, že bez diváka divadlo neexistuje, trvá přitom sice “odjakživa”, ale teatrologové mu příliš pozornosti nevěnovali a koncentrovali se na to, co se děje na jevišti. Podobně postupuje i Balme: problematika diváka zabírá v jeho příručce celkem ne víc než šest stran. Přitom představení existuje vůbec jen do té míry, do níž je vnímáno, a tedy vlastně vytvořeno diváky.

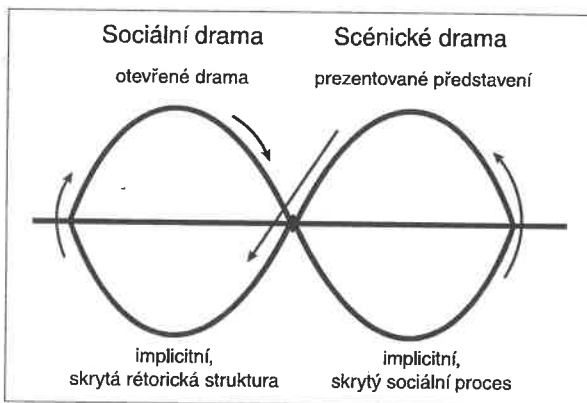
Teatrologie přitom zkoušela různé způsoby jak “dospět” k divákovi, “zachytit” jeho reakce a intence (k oné divadelní podobě pojmu *intentio lectoris*, jež Umberto Eco vytvořil ve vztahu ke čtenáři/recipientovi⁸), a přitom jako obvykle opakovala, že vyrovnat se s těmito problémy je pro badatele nejobtížnější. Pokud chceme uchopit systém komunikace v jeho celistvosti, je ovšem nemožné se jim vyhnout. Dokonce se zdá, že logickým důsledkem změny způsobu chápání divadla a způsobu jeho existence bude přesun těžiště vědeckého zájmu na diváka, k čemuž je třeba jiných metod i kontextuálních přístupů.

Nejde zde samozřejmě o sociologii divadelního publika, nejde ani o recepční estetiku a prožitky jednotlivého diváka, ale o publikum jako skupinu, jež se vidí v zrcadle jeviště a jež se stalo předtím materiálním zdrojem pro samu konstrukci tohoto obrazu a následně zase tento prezentovaný obraz samo verifikuje. Jde o poněkud jiný druh interakce než ten, o němž byla výše řeč.

Divadlo by vlastně bylo možné definovat jako interpersonální výměnu energií. A patrně to byl George Thomson, jenž při interpretaci aristotelovského pojetí *kátharsis* jako první užil podobné formulace. Psal o “organizování společenské energie”, měl ale na mysli vliv, který divadlo vykonává na společenský řád – smířlivě harmonizující i subverzivní zároveň, tím “že snímá z členů společnosti napětí, je však zároveň i podvratné, protože způsobuje opětné objevení tohoto napětí, jež vyvolává proto, aby je odstranilo”.⁹

Thomson ještě neznal pojem kulturní performance (*cultural performance*), který až později v roce 1959 zavedl do antropologie Milton Singer. Ale mohl by se zde používat¹⁰, a to podobně jako pojem sociálního dramatu (*social drama*), jeden z oblíbených pojmů Victora Turnera. S Thomsonem popisovanou relací mezi sociálním dramatem a společenským řádem by adekvátně souzněla i “nekonečná smyčka”: schéma, které vytvořil Richard Schechner na základě Turnerovy charakterizace vztahu mezi sociálním a scénickým dramatem (nebo vůbec kulturní performance)¹¹. Připomenu ji zde pomocí slov samého Turnera. Citát bude nutně poněkud delší:

“Richard Schechner vyjádřil tuto závislost (mezi sociálními dramaty a kulturními performancemi) v podobě ležaté a horizontálně protažené osmy:



Dva horní polokruhy nad dělicí horizontální linií znázorňují zjevné, viditelné oblasti veřejného života, dva spodní polokruhy jeho utajenou, skrytou, a možná dokonce nevědomou oblast. Levá část osmy znázorňuje sociální drama, které pro-

chází čtyřmi fázemi: narušením pořádku, krizí, obnovením rovnováhy a jeho pozitivním nebo negativním vyústěním a řešením. Prává část osmy představuje určitou performanci vlastní dané kultuře – pro další cíle ji prostě považujeme za scénické drama. Je tedy zřejmé, že viditelné sociální drama napájí utajenou oblast scénického dramatu; forma první z nich, jež je vlastní dané kultuře v daném místě a času, nevědomě nebo předvědomě ovlivňuje nejen formu, ale i obsah scénického dramatu, v němž se jako v pohyblivém nebo magickém zrcadle odráží sociální drama. Pokud je scénické drama něčím víc než zábavou (přestože zábava zůstává jedním z jeho životních cílů), představuje metakomentář – zjevný nebo skrytý, záměrný nebo náhodný – hlavních sociálních drammat své epochy (válek, revolucí, skandálů, institucionálních změn). Ale to není vše: poslání a rétorika scénického dramatu napájí zase ze své strany utajenou dynamickou strukturu sociálního dramatu, což částečně vysvětluje jeho schopnost ritualizace. Život se stává zrcadlem, v němž se odráží umění, a živí lidé začínají hrát vlastní život, poněvadž scénické drama poskytuje protagonistům sociálního dramatu nejpříznavější názory, představy, stylistické prostředky i ideologické perspektivy.”¹²

Nemíním to komentovat, neboť jak Turnerův text, tak i Schechnerovo schéma jsou známy. Odvolám se pouze – a to jen krátce – na tři příklady, které znám z vlastní zkušenosti.

Na čem je založeno takové kroužení impulsů, taková organizace společenské energie, jsem se pravděpodobně nejvíce přesvědčil během prvních představení *Života protopopa Avvakuma* v Gardzienicích¹³ v roce 1983, tedy v období, kdy v Polsku vládl výjimečný stav. Nemusím zde snad blíže popisovat společenskou situaci v Polsku po 13. prosinci 1981, nebudu ani popisovat ono představení Włodzimierze Staniewského, líčící historii fanatického ruského mnicha ze 17. století, jenž se stavěl proti všem reformám a nakonec byl upálen na hranici; vyprávělo také příběh snění o lepším světě, snů o cizí svobodě. Toto představení bylo tehdy mou nejsilnější reakcí na výjimečný stav (samozřejmě nikoliv přímou, ale podle zásad popisovaných Turnerem a Schechnerem). Řeknu jen tolik, že dodnes mi zní v uších poslední slova představení: “Nadešel čas utrpení. Máte trpět bez přestání.” a třeskot zamýkaných dveří. Vzpomínka na mrazivé zachvění, které mnou proběhlo, je pro mě stokrát důležitější než vědci pracně rekonstruované scénické obrazy. Právě to lze považovat za

příklad nového chápání interakce mezi scénou a hledištěm. A co je důležité: představení "Gardzienic" se časem v mnoha směrech proměňovalo, měnila se i finální scéna a po několika letech tak nikoho z nových diváků ani žádné podobné asociace nenapadaly. Průběh oné smyčky nekonečnosti se prostě během oněch let několikrát zopakoval a naplnil.

Druhý příklad je komplikovanější a poukazuje na pasti, jež číhají na divadelního historika, který svou pozornost soustřeďuje pouze na divadelní dílo jako samostatný artefakt. Nedávno jsem se ve Varšavě účastnil konference ne téma "Bible a současné drama a divadlo". Jedna z referentek analyzovala představení souboru Odin Teatret *Oxyrhincus Evangeliet* z roku 1985 – a interpretačně těžila ze všech možných biblických motivů, analyzovala prameny, text i strukturu představení. Přitom ovšem vycházela pouze z dostupné filmové verze. V tomto pečlivém referátu, v této rekonstrukci průběhu scénických událostí chyběla však bohužel odpověď na jistou otázku: proč Barba vlastně právě toto představení o Mesiáši vytvořil, komu je adresoval, co jím chtěl sdělit, odkud mu něco podobného přišlo na mysl? A přitom šlo o představení vložené politické a aktuální, vytvářené s vášnivým vzdorem pod vlivem událostí v Polsku, s nímž, jak je známo, je Barba silně provázán.

Třetí příklad má poněkud jiný charakter. *Veselka* Stanisława Wyspiańskiego (poprvé uvedena v roce 1901) platí oprávněně za jedno z nejdůležitějších polských dramát 20. století, předvádějící polskou společnost a její problémy s identitou a neschopností k činu – a to jak v celospolečenském, tak i v individuálním měřítku – prostřednictvím reprezentantů různých společenských vrstev (rolníků, měšťanstva i inteligence), potýkajících se s vlastními problémy a neschopnými dosáhnout shody ve jménu kolektivních a národních ideálů. Skutečnou, autentickou svatbu, sňatek básníka Lucjana Rydla s dívkou selského původu (a tedy mezalianci) je v tomto případě možné chápat v kategorii Turnerova sociálního dramatu, ale nejen tak, jak se to obvykle činí, tedy na základě literární inspirace. *Veselka* se totiž v Polsku obvykle inscenuje se zachováváním reálií z počátku 20. století, odrážejících se také v kostýmech, rekvizitách atd. To je také – zároveň s nedostatkem zahraničního zájmu o někdejší polské společenské problémy – důvodem toho, že *Veselka* se hraje za hranicemi Polska jen velmi zřídka. A pokud k tomu dojde, tak obvykle bez patřičného úspěchu. Tak se ho např. nedočkala ani německojazyčná premiéra *Veselky* v režii

Andrzeje Wajdy během festivalu v Salcburku v roce 1992. Wajda v ní zachoval polské reálie, krakovské kroje i lidově stylizované dekorace, ale pro zahraniční publikum nesrozumitelné problémy překryl psychologickým prohloubením jevištní kresby hrdinů. Salcburští diváci však přesto žádnou šanci "vyznat" se v onom představení nezískali, stále totiž zůstávalo formou společenského metakomentáře situace v Polsku a v Krakově (a je lhostejné, zda pouze historického nebo současného charakteru). Tak se tato ryze polsky zakotvená kulturní performance stala pro cizince jistým druhem folkloristické podívané.

Dá se však – a k položení této otázky může příklad *Veselky* posloužit – nějaká kulturní performance vůbec přeložit do jiné kulturní performance stejného druhu? Zdálo by se, že nikoliv. Můj příklad má však své další pokračování. V roce 1999 byla *Veselka* v němčině znovu inscenována, tentokrát v Kostnici u Bodamského jezera v inscenaci německé režisérky (že právě německé, je důležité) Dagmar Schlingmannové. V estetických kategoriích – řečeno jednoduše – možná nešlo o zrovna fenomenální úspěch, dokládá ale možnost překladu, na niž se ptám, tj. překladu jako možnosti vytvořit novou kulturní performance na stejné téma, a to překladem do materiálu jiné performance. Schlingmannová text *Veselky* značně zkrátila, přeházela sled scén, odmítla jazykovou stylizaci (to jí umožnil překlad Henryka Bereskiho), omezila počet postav, rezignovala na stylizaci kostýmů a dekorací a dodala novou, částečně elektronickou scénickou hudbu. Celou hru rozehrála v jediném aktu, probíhající u svatebního stolu, kde se odehrávaly dialogy o potížích spojených se společenským konsenzem, jež německé publikum vnímalo jako určené právě jim a o nich. Také německá společnost totiž měla i má potíže s identitou, s vlastními hrdiny, s integrací po svém sjednocení atd. Tedy nic divného, že díky takto pojaté inscenaci také uvidělo na jevišti ono Turnerovo zrcadlo, v němž se mohlo spatřit a – naopak – sehrát i jakýsi fragment vlastního života.

Připomínal jsem představení, která jsem viděl. Zároveň ale vím, že podobným příkladem kulturně performativního překladu, jehož východiskem byla také Wyspiańskiego *Veselka*, se staly dokonce dvě její české inscenace Petra Lébly – první, ještě s amatérským souborem Jelo roku 1989, a druhá roku 1989 v Divadle Na Zábradlí.¹⁴

Divadelní představení totiž není pouze inscenováním dramatu, ale na jevišti jde také o viditelné "vystavení" kultury. Režisér představuje, prezentuje, vystavuje na odiv svou in-

terpretaci a nabízí ji k diskusi publiku. Představení vytvářejí kulturu stejným způsobem, jako kultura vytváří představení. Víceméně totéž, co vystihuje Schechnerovo schéma, vyjádřil ve své *Kulturní poetice* Stephen Greenblatt. Ve výše uvedených větách jsem zaměnil pouze slovo "text", užívané Greenblattem, slovem "představení".

Kdybychom pak měli na závěr definovat předmět výzkumu pohledem kulturní teatrologie, kterou zde navrhuje, bylo by ji možné stejně tak hledat u Greenblatta, pro něhož je umělecké dílo "výsledkem jednání mezi jeho tvůrcem nebo třídou tvůrců, vybavenou složitým souborem určitých konvencí, společných všem, a společenskými institucemi nebo společenskými praktikami"¹⁵.

Divadlo je vždy zakotveno ve společenském životě jako důležitý druh metaspolečenského komentáře čili historie (jak to charakterizoval Clifford Geertz), kterou každá společnost vypráví sama sobě a o sobě. V divadle dokazují kulturní symboly svou moc, své animační i agregační, společensky integrační schopnosti. V takovém pojetí dochází mezi divadlem a společenským životem ke komplikovanému oboustrannému spoluovlivňování, v jehož rámci pronikají sugestivní rytmy dramatu z divadla do života, a tím vtiskují společenským ak-

tivitám sktrukturální řád a čitelný význam. Stálým specifickým rysem divadla je to, že je formou společenského života, v níž se společnost zakouší v horizontu proměn. Představuje laboratoř společenského života, v němž společnost v bezpečných hranicích fikce experimentuje s neznámými obsahy kolektivní zkušenosti, zkouší, zkoumá a ověřuje nové postoje vůči okolnímu proměnlivému světu (tj. testuje, které z nich odmítnout a které přijmout).

Právě schopnost takového pohledu na divadlo a otevřenost k vnímání všech těchto témat patří mezi úkoly kulturní teatrologie.

Přeložil Jan Roubal

Wojciech Dudzik (1959) je profesorem na Institutu polské kultury Varšavské univerzity, kde je již letitým nejbližším spolupracovníkem Leszka Kolankiewiczze, známého představitele polské školy "antropologie podívaných" – v originálu "antropologie widowisk". Oblastí jeho speciálního zájmu je fenomén karnevalu, o němž vydal užitečnou práci *Karnawały w kulturze*, Warszawa 2005. (Srov. její recenzi: Hyvnar, J.: *O karnevalu a karnevalizaci*, Disk 2006, č. 18, s. 131-135.) Je také editorem ojedinělé antologie *Świadomość teatru. Polska myśl teatralna drugiej połowy XX wieku*, Warszawa 2007.

Poznámky

- 1) Srov. Balme, Ch.: *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin 1999; Kotte, A.: *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, Köln-Weimar-Wien 2005; Brincken, J. von, Englhart, A.: *Einführung in die moderne Theaterwissenschaft*, Darmstadt 2008.
- 2) Srov. Greenblatt, S.: *Poetyka kulturowa. Pisma wybrane*, Kraków 2006. Zde jsou přetištěny mj. takové studie jako *Towards a poetics of culture, Shakespeare and the Exorcists, Culture*. Nutné je také připomenout zcela nezvyklý životopis W. Shakespeara *Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare* (2004); český překlad *William Shakespeare: velký příběh neznámého muže* (Praha 2007), bohužel opomíjí onen tvořivý a procesuální aspekt. Srov. také Markowski, M. P. – Nycz, R. (red.): *Kulturowa teoria literatury. Głównie pojęcia i problemy*, Kraków 2006. – K tématu srov. Bolton, J. (ed.): *Nový historicismus / New Historicism*, Brno 2006.
- 3) Dudzik, W. – Kolankiewicz, L. (red.): *Teatr w kulturze. Zagadnienia i wybór tekstów*, Warszawa 1991.
- 4) Barba, E. – Savarese, N.: *Slovník divadelní antropologie. O skrytém umění herců*, Praha 2000, s. 6. – Orig. znění: "Theatre anthropology is thus the study of human beings' socio-cultural and physiological behaviour in a performance situation." – Jak vidět, český překlad namísto "situace v performanci" volí dobově příznačně "divadelní produkci" (pozn. překl.).
- 5) Kolankiewicz, L.: *Ku antropologii widowisk*. In: Chałupnik, A. – Dudzik, W. – Kanabrodzki, M. – Kolankiewicz, L. (red.): *Antropologia widowisk*, Warszawa 2005, s. 24.
- 6) Balme, Ch.: *Teatr jako system komunikacji*. In: *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, Warszawa 2002, s. 151-194. – Překladatelem knihy je autor tohoto textu (pozn. překl.).
- 7) Psal o tom např. Max Herrmann, jeden z otců-zakladatelů německé teatrologie. Srov. jeho přednášku z roku 1920 *Über die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Instituts*. In: Klier, H. (Hg.): *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum*, Darmstadt 1981, s. 15-24.
- 8) Srov. Eco, U.: *Nadinterpretovanie textov*. In: Týž (et al.): *Interpretácia a nadinterpretácia*, Bratislava 1995, s. 66. (angl. *Intention Lectoris: The State of the Art*. In: *The Limits of Interpretation*, Blomington 1994).
- 9) Thomson, G.: *Aischylos a Atény. O původu umění ve starověkém Řecku*, Praha 1952, s. 393 (angl. *Aeschylus and Athens: A Study in the Social Origins of Drama*, 1941).
- 10) V podívaných nebo kulturních představeních, jež jsou organizovanými událostmi, probíhajícími podle stanovených dramatických scénářů, ta-

- kovými jako ceremoniály, sportovní závody, kulturní podívané, karnevalové pochody, divadelní i taneční představení, kulminuje performativnost všech společenských jednání. Kulturní podívané aktualizují mýtus soudržnosti společnosti a sankcionují proměny jeho struktury – jsou samým společenským životem v jeho nejvyšší intenzitě, jsou samou kulturou chápanou jako celistvost toho, co v ní je nejdynamičtější.
- 11) Srov. Turner, V.: *Teatr w codziennosci, codziennosc w teatrze*. In: *Antropologia widowisk*, c.d. (angl. *Acting in everyday life and everyday life in acting*. In: *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, New York 1982): "Divadlo je možná neúčinnější, nebo – chcete-li – neaktivnější kulturní performancí."
 - 12) Tamtéž, s. 456-457.
 - 13) Divadelní soubor a Středisko divadelních praktik Włodzimierza Staniewského ve východopolské vsi Gardzienice patří k nejvýraznějším příkladům antropologického expedičního divadla. Základní informace o něm srov. Klinger, M.: *Divadlo a liturgie (pravoslavný litur-*

- gický kánon a zkušenost divadla v Gardzienicích)*, Svět a divadlo 1991, č. 3, s. 62-68; Pilátová, J.: *Pár poznámek ke "Gardzienicím", ke Klingerovi a k nám*, tamtéž, s. 69-70. Novější informace srov. Jabłońska, M.: *Zpěv těla – tanec ducha. Polské antropologické divadlo*, Disk 2006, č. 15 (březen), s. 134-147; Dudzik, W.: *Praktykowanie Gardzienic*, *DIALOG* 2007, č. 5, s. 146-8; Staniewski, W.: *Gardzienice – praktykowanie humanistyki*, tamtéž, s. 148-178. Podobná východiska činnosti i tvorby lze konstatovat v případě pražského souboru Farma v jeskyni Viliama Dočolomanského. – Východní text inscenace srov. *Život protopopa Avvakuma*. In: Hodrová, D. (red.): *Smích a běs. Staroruské hagiografické příběhy*, Praha 1988, s. 198-300.
- 14) Srov. Roubal, J.: *Dvakrát Wesele Petra Lébla. Skanzen letargie a pannotikum kocoviny*, *Divadelní revue* 2003, č. 1, s. 33-42.
 - 15) Srov. Kujawińska-Courtney, K.: *Wprowadzenie*. In: Greenblatt, S., c.d., s. LII-LIII.