

EUGENIO BARBA - NICOLA SAVARESE

SLOVNÍK DIVADELNÍ

◆ ANTROPOLOGIE ◆

O SKRYTÉM UMĚNÍ HERCŮ



NAKLADATELSTVÍ LIDOVÉ NOVINY ◆ DIVADELNÍ ÚSTAV

ENERGIE: z řeckého ενεργεια, od εργον (dílo). Fyzická síla, především nervů a svalů, aktivní síla organismu [...]; stálost charakteru a rozhodnost jednání [...]; dynamická síla ducha, která se projevuje jako vůle a schopnost jednání [...]. Ve fyzice energie systému, schopnost systému vykonat práci. (Slovník italského jazyka, Enciclopedia Italiana, Řím 1987).

Energie herců/tanečnicků je snadno zjištělnou kvalitou. Je to jejich nervová a svalová síla. Samotná skutečnost, že tato síla existuje, je dost nezajímavá, poněvadž podle uvedené definice je obsažena v každém živém těle. Zajímavý je způsob, jak se utváří ve velmi zvláštním kontextu: v divadle.

V každém okamžiku života formujeme - vědomě či jinak - svou energii. Vedle běžně vynakládané energie existuje také „nadbytečná“ energie, která neslouží k pohybu, jednání, bytí, zasahování do okolního světa. Tuto „nadbytečnou“ energii uplatňujeme v divadelně účinném jednání, pohybu, bytostné přítomnosti. Studovat energii aktérů představení tedy znamená zkoumat principy používané herciltanečnický k formování svalových a nervových sil nekaždodenním, ne-všedním způsobem.

Rozmanité konstelace těchto principů jsou základem technik různých tradic: od Decrouxa po kabuki, od nó po klasický balet, od Delsarta po kathakali... Avšak jsou také základem rozličných individuálních technik: od Bustera Keatona po Daria Foa od Toota po Marcela Marceaua, od Ryszarda Cieslaka po Ibn Nagel Rasmussenovou.

(Ferdinando Taviani, *L'energia dell attore come premisa, Hercova energie jako předpoklad*).

Kung-fu

Každá divadelní tradice má vlastní způsob, jak vyjádřit, zda aktér jako takový skutečně na diváka působí. Toto „působení“ má řadu pojmenování. Na západě jsou nejobvyklejší energie, život, anebo ještě jednodušeji hercova bytostná přítomnost, jevištní charisma.

V asijských divadelních tradicích jsou používány jiné pojmy a setkáváme se tu s výrazy *prána* nebo *šakti* v Indii, *koši*, *ki-ai* a *júgen* v Japonsku, *šikara*, *taksu* a *bayu* na Bali, *kung-fu* v Číně.

K získání této síly, která je nehmátatelnou, nepopsatelnou a nezměřitelnou kvalitou, uplatňují různé kodifikované divadelní formy velmi zvláštní postupy. Jsou používány tak, aby zrušily vžitě, civilní pozice těl aktérů, aby změnilly normální rovnováhu a odstranily dynamiku každodenních pohybů.

Je paradoxní, že této prchavé kvality se dosáhne konkrétními a hmatatelnými cvičeními. Za vzor paradoxu slouží slovo *kung-fu*, jenž je jak výrazem pro specifická cvičení, tak také úslovím, používaným k popsání nepostižitelné dimenze toho, čemu říkáme aktérova bytostná přítomnost.

Výraz *kung-fu*, na Západě označující bojové techniky, znamená v čínštině „schopnost odolat“. Má však ještě řadu dalších významů: je to název národního umění souboje, ale vztahuje se také ke každé disciplíně, schopnosti, dovednosti, kterou je možné zvládnout jen neutuchajícím úsilím. Může



Mej Pao-tiou, herec *pekingské „opery“*, syn slavného Mej Lan-fanga. Vidíme v roli i v civilu: (nahore) demonstruje kostým a přísluší ženského typu, *tan*, během setkání Mezinárodní školy divadelní antropologie (ISTA) v Holstebro, 1986, a (dole) na procházce v okolí Holstebro.



Mei Lan-fang (1894-1961), slavný čínský představitel ženských rolí. (Nahoře) Ve zralém věku, v civilních šatech, předvádí jednu z charakteristických póz z *pekingské „opery“*, a (dole) na začátku své kariéry v jedné z rolí typu ženských bojových hrdinek.



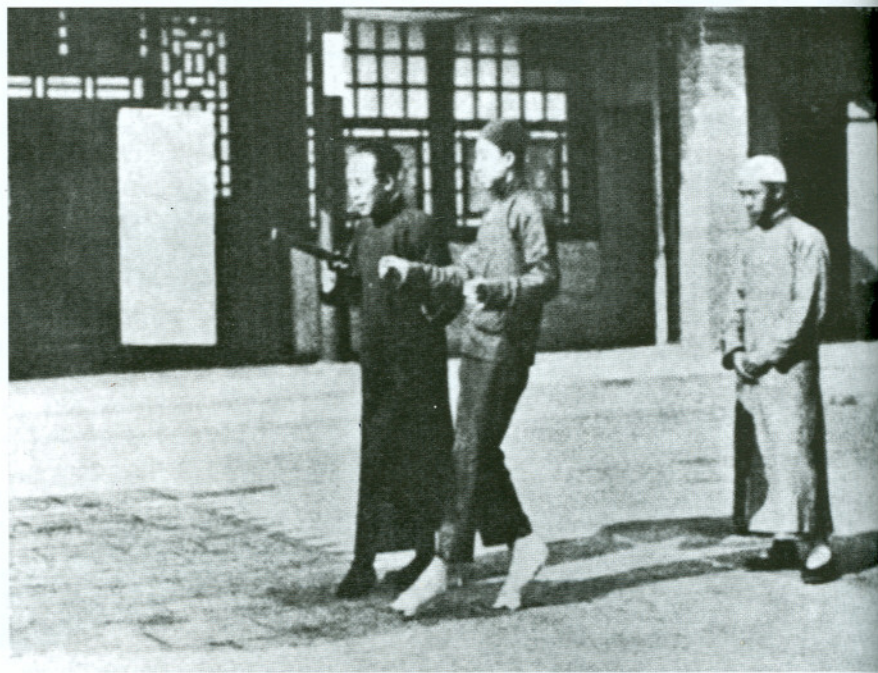
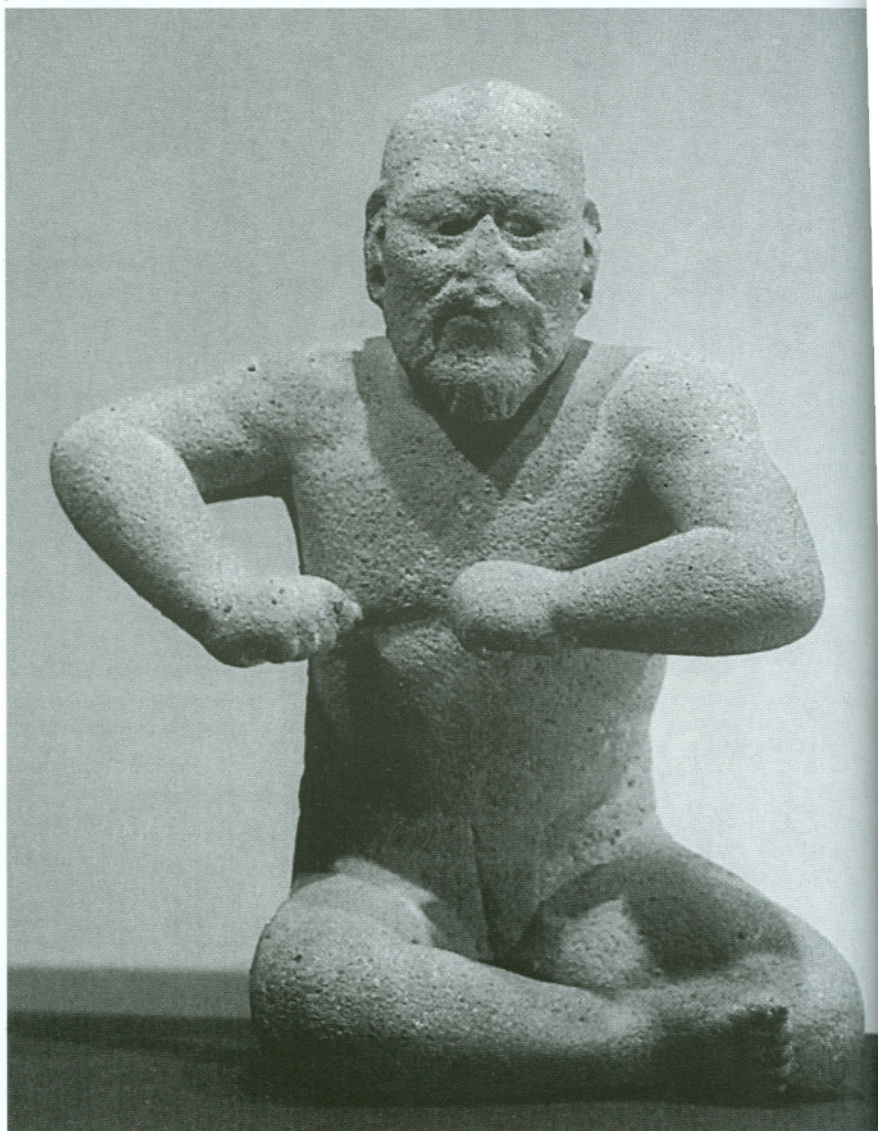
znamenat práci, která je vykonávána a dokončena, a sílu, ale může se vztahovat i k vědecké práci. Takže tento termín nemá jeden význam: jeho smysl odvisí od kontextu, v jakém je použit. *Kung-fu* je často výrazem všeobecným, používaným ve vztahu ke cvičení; a zároveň o každém mistru v oblasti umění či vědy je možné říct, že má *kung-fu*.

Ve skutečnosti je tento výraz používán v řadě doplňovacích pojmů, počínaje cvičením nebo tréninkem až k výsledkům těchto aktivit. Mít *kung-fu* znamená pro herce/tanečníka být ve formě, praktikovat určitý trénink a neustávat v něm, ale znamená to také mít onu zvláštní vlastnost vibrace a intenzivní přítomnosti, která naznačuje, že zvládl všechny technické stránky své práce.

Energie a kontinuita

Na velmi vzácné fotografii z roku 1935 (obr. dole) vidíme eléva *ting-si* (pekingské „opery“), jak se učí chodit na *cchaj-čchiao* a získávat *kung-fu* v této technice za asistence mistra-učitele. *Cchaj-čchiao* je speciální technika simulující deformované ženské nohy. Tělesná váha je podpírána palci. Zmenšenou obuv nosily v minulosti tradičně čínské ženy, jejichž chodidla byla pevným ovazováním už od narození drasticky zmenšována. Proto musí představitelé ženských rolí se svými normálními chodidly zvládnout chůzi na miniaturních chůdách a v jim přizpůsobené obuvi. Mej Lan-fang (1894-1961) bezpochyby největší herec pekingské „opery“ všech dob, jenž se proslavil jak v Číně tak na Západě, popisuje svůj trénink a jak získával *kung-fu* během svých uřednických let.

„Určité základní pohyby a gesta rolí typu *čching-i tan* (vážných, ctnostných žen) je nutno trénovat dlouhou dobu, než se docílí preciznosti. Zahrnují chůzi, náznak otvírání a zavírání dveří, škálu pohybů rukou a sérii ukazování prsty, houpání a kroužení převislými rukávy, dotýkání se vlasů na spáncích, sklánění se ke střeviscům a vzpažení rukou při vzývání nebes, rozmáchlá gesta naříkání, drobné kroky v kruhu po jevišti, omdlévání se spočinutím v židli (...) Vzpomínám si, že jsem jako malý chlapec cvičil na dlouhé úzké lavičce. Na ní byla položena cihla, na které jsem stál na miniaturních chůdách, připevněných pod přední částí mých chodidel. Musel jsem na cihle balancovat tak dlouho, dokud nevydoutnala voňavá obětní tyčinka. Když jsem začal s tímto cvičením, nohy se mi hned roztrásky a pocítoval jsem krutou bolest. Sotva po minutě to bylo tak nesnesitelné, že jsem musel seskočit dolů. Avšak jak dny ubíhaly, svaly na mých zádech a nohách zesílily a postupně jsem dokázal udržovat rovnováhu. Také v zimě, na zledovatělé zemi, jsem na těchto malých chůdách cvičil pózy pro role válečnic a rychlou chůzi v kruhu. Jakmile jsem jen na chvíli pozbyl soustředění, okamžitě jsem uklouzl a upadl. Když jsem si však zvykl na chůzi na ledu a na chůdách, veškeré stejné kroky a pohyby na jevišti mi pak připadaly snadné. Vždycky je lepší začít těžším a ostatní jde pak lehčeji, tak jako po hořkém chutná sladké. Z tohoto tréninku jsem měl často na chodidlech i prstech puchýře a nesl jsem jej těžce. Měl jsem pocit, že můj učitel neměl postupovat vůči hochovi, starému jen



(nahore) *Zápasník*. Olmecká plastika (Národní muzeum antropologie, Mexico City). Přes nehybnost pózy má tato figura ohromující napětí a sílu, která jako by vyzařovala z kamene. Anebo, jak to vyjádřil současný Mexičan Octavio Paz: „Nehybnost je objetím dvou milenců“.
(dole) Škola *ting-si* (pekingské „opery“), 1935: trénink *cchaj-čchiao*, nápodoby ženských deformovaných nohou, používaných představiteli ženských rolí; mistr vede žáka, pomáhá mu. Avšak hůlka, kterou drží pod paží, je výmluvná!



Kacuko Azuma, tanečnice bújó, předvádí typický způsob chůze uplatňovaný v klasickém japonském divadle; a v pozici energie probíhající v čase (Volterra, dílna Mezinárodní školy divadelní antropologie - ISTA, 1981). Zvláště na druhé fotografii je zřetelně vidět ustálené držení rukou, pokrčení nohou v kolenech a klouzavý pohyb chodidel v *tabi*, bílých ponožkách s odděleným palcem.

(vpravo) Jas (čtí Džas), mladinká balijská tanečnice ve vratké rovnováze, na špičkách. Znehybnění tance v okamžiku „energie v čase“.

něco málo přes deset let, s tak neúprosnou přísností. Vyvolalo to ve mně hořkost, ale teď, když je mi téměř šedesát a ještě stále mohu hrát pohybově náročné role mladých válečnic, třeba v *Pevnosti Mu-kche*, *Soutěsece rudé duhy* nebo *Opilou milostníci*, uvědomuji si, že za to vděčím jenom tomu, že mě učitelé podrobili tak přísnému drilu základního výcviku a cením si toho.“ (Mej Lan-fang, *Autobiografie*).

Koši, ki-ai, bayu

„Přestože má každá z divadelních tradic v Japonsku (*nó*, *kjógen*, *kabuki*) svou vlastní terminologii, všechny tři používají jediné slovo k definici hercovy jevištní přítomnosti: *koši*.

V japonštině se *koši* vztahuje ke specifické části těla: k bokům. Kráčíme-li normálně, následují boky pohyb nohou. Chceme-li redukovat pohyb boků - to znamená vytvořit v těle pevnou osu -

musíme pokrčit kolena a držet trup jako souvislou jednotku (viz obr. nahoře).

Zablokujeme-li boky a zabráníme-li tomu, aby následovaly pohyb nohou, vytvoří se dvě různé roviny napětí: v dolní části (v nohách, které se musí pohybovat) a v horní části (v trupu a páteři, které jsou zaměstnány tlakem na boky). Rozložení těchto dvou protikladných rovin napětí v těle vyžaduje nasazení specifické balanční pozice hlavy a krčních svalů i svalů trupu, pánve a nohou. Změní se celý hercův svalový tonus. Spotřebuje daleko víc energie a musí vynaložit větší úsilí než při normální chůzi každodenní technikou.“ (Eugenio Barba, *Theatre Anthropology, First Hypothesis, Divadelní antropologie. První hypotéza*)

Zvláště v divadle *nó* se setkáváme s obecnějším termínem pro hercovu energii: *ki-ai*, což můžeme vyložit jako „úplný souzvuk (*ai*) ducha (*ki*, ve smyslu *pneuma* a *spiritus*, dech) s tělem.“ *Ki-ai* je

ekvivalentem sanskrtského slova *prána*, ve svém významu totožném s *pneuma* a *spiritus*, používaným aktréry jak v Indii tak na Bali. Tři slova definují na Bali hercovu bytostnou přítomnost: *češta kara*, *taksu* a *bayu*.

Cešta kara je síla získaná pravidelným přísným tréninkem. *Taksu* naproti tomu je jakýmsi samotným božským vnuknutím, které se herce/tanečnicka zmocňuje a zůstává mimo jeho kontrolu. Aktér může říct: „V dnešním představení jsem pocítil *taksu*“. Nebo: „Dnes jsem nepocítil *taksu*“, zatímco závisí zcela na něm, zda je *češta kara* přítomna nebo ne.

Bayu - vítr, odpovídající „dechu“ (*spiritus*), je však termínem používaným běžně k popsání hercovy *bytostné přítomnosti*. Fráze *pengunda bayu* se vztahuje ke správnému rozložení energie. Podobně jako *ki-ai* v japonštině je balijské slovo *bayu* doslovným vystižením posílení energie, která nadnese tělo a dovrší pro diváka pocit životnosti.

Nekaždodenní rovnováha

Nejčastější charakteristikou herců a tanečníků různých kultur je zřikání se běžné, každodenní balance ve prospěch *luxusní, vratké* neboli *nekaždodenní rovnováhy*. Tato neběžná rovnováha vyžaduje větší fyzické úsilí - a právě toto mimořádné úsilí rozšiřuje tělesná napětí takovým způsobem, že se aktér rozžije dřív, než začne něco vyjadřovat.

Herci rozmanitých asijských divadelních tradic kodifikovali přínos oné rovnováhy a stanovili základní pozice, jimž se jejich studenti učí a které zvládají během cvičení a tréninku. Tak například v Indii (srov. obr. nahoře vpravo) je tělo prohnuto v linii křivky procházející hlavou, trupem a boky. Tato základní pozice se jmenuje *tribhangi*, doslova *tři oblouky*. Nacházíme ji u soch v buddhistických chrámech a s nimi se rozšířila do všech kultur od Nepálu po Japonsko. (Srov. *Protiklady*)

S neběžnou, nekaždodenní rovnováhou se rovněž setkáváme v západních divadelních kulturách, jak vidíme na těle herce komedie dell'arte ze 17. století (srov. obr. nahoře vlevo) velmi podobné *tribhangi*. Pozorujeme-li siluety těchto dvou figur, vidíme, že v obou případech dochází k deformaci obvyklého postavení nohou a ke zmenšení podpůrné základny chodidel. Obě těla vypadají jako by byla zlomena a znovu zformována podél podobné linie. V západním divadle nové doby, kde byly funkce tanečníka a herce odděleny, se setkáváme s takovouto změnou rovnováhy jen u silně kodifikovaných technik mimu (srov. obr. vpravo dole) nebo klasického baletu.

Luxusní, nadbytečná rovnováha

„Všechny kodifikované formy divadelních představení jak na Východě tak na Západě, obsahují tento „zákon“ - to jest deformaci každodenních technik chůze, pohybu v prostoru i udržování těla v nehybnosti. Toto přetváření běžné, každodenní techniky, tato ne-všední, nekaždodenní technika je v podstatě založena na proměnách balance. Jejím účelem je vytvoření podmínek pro trvale nestabilní, vratkou rovnováhu. Asijský herec, odmítající „přirozenou“ rovnováhu, se pohybuje prostorem pomocí „luxusní rovnováhy“, zbytečně složitě



Frittellino z *komedie dell'arte* na rytině Bernarda Picarta (1696) a Sanjukta Pánígrahí, tanečnice indického tance *odissi*. Typ z italské *komedie dell'arte* a indická tanečnice jsou navzdory kulturním rozdílům propojeni analogickými silovými liniemi; a obdobně, u obou působí stejný princip rovnováhy. Etienne Decroux v typické póze *déséquilibre* v mimu.



a zdánlivě nadbytečně, na niž je nutno vynaložit přeměru energie.

Můžeme říci, že „luxusní rovnováha“ vede ke stylizaci a k estetické podnětnosti. Tato skutečnost bývá obvykle přijímána bez pochybností a také se nikdo nepokouší přijít na to, proč bylo

zvoleno držení těla narušující jeho přirozené bytí a každodenní způsob jeho používání.

Co se vlastně děje? Rovnováha, každodenní lidská schopnost držet tělo vzpřímeně a pohybovat se tak v prostoru, je výsledkem svalových vztahů a tenzí

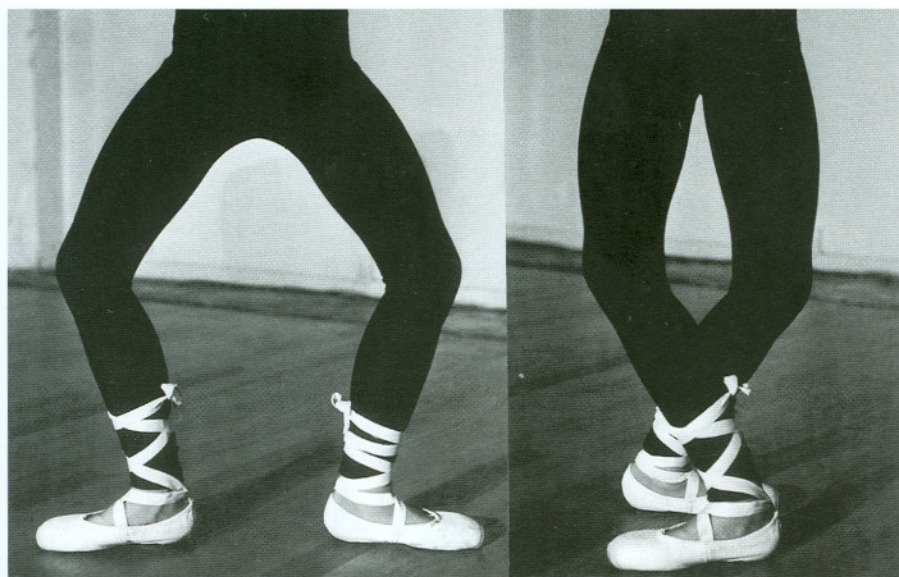
ROVNOVÁHA

uvnitř našeho organismu. Čím složitější jsou naše pohyby - když děláme delší kroky než obvykle - tím víc je naše rovnováha ohrožena. V těle nastupuje celá řada napětí bránících pádu. Jedna tradice evropského mimu vědomě využívá této *déséquilibre* ne jako výrazového prostředku, ale k zesílení určitých organických procesů a aspektů života těla. Změna rovnováhy vyvolává řadu zvláštních napětí organismu, která nastolí a zdůrazní fyzickou přítomnost aktérů, a to ve stadiu předexpressivity, to znamená ve stadiu předcházejícím záměrnému a individualizovanému výrazu.“ (Eugenio Barba: *Theatre Anthropology: First Hypothesis, Divadelní antropologie: první hypotéza*)



Tanec v rovnováze: šašek - německý bronz z 15. století (Victoria and Albert Museum, Londýn). Jevgenij Vachtangov (1883 - 1922) v pozici „luxusní“ rovnováhy, jako Šašek z Shakes *Zimní pohádky* (Studio Uměleckého divadla, Moskva 1919). Grete Wiesenthal, německá expresionistická tanečnice z 30. let v pozici výjimečně vratké rovnováhy v *Donauwalzer*.





Neběžná rovnováha: hledání nové pozice

V japonském divadle *nó* herec chodí, aniž by zvedal paty od povrchu jeviště: posunuje se vpřed klouzavým pohybem chodidel. Když to zkusíme, okamžitě zjistíme, že se změní centrum našeho těžiště a že se proto změní i rovnováha. Chceme-li chodit jako herec v *nó*, musíme mít kolena mírně pokrčená. To vyvolává určitý tlak vycházející z páteřního sloupce a tedy i z celého těla. Je to přesně ta pozice, v níž se člověk chystá ke skoku.

V jiném japonském divadle, *kabuki*, jsou dva rozličné herecké styly typových kategorií *aragoto* a *wagoto*. V nadsazeném stylu *aragoto* je použito tak zvaného zákona diagonál: hercova hlava a ruka musí být vždy na jednom konci dané diagonály, druhý konec linie tvoří natažená noha (obr. na násl. straně). Styl *wagoto* je v *kabuki* pokládán za „realistický“. Herec se pohybuje v linii podobné trojblouku *tribhanga* z klasického indického tance.

V indickém tanci *odissi* drží tanečnice tělo tak, jako by „S“ procházelo boky, rameny a hlavou. Esovitost *tribhanga* je zřetelně viditelná na indických klasických plastikách. V *kabuki* se herci typů, patřících do stylu *wagoto*, pohybují příčným, jakoby vlnovitým způsobem, jenž vyžaduje nepřetržitou akci páteřního sloupce. Hercova rovnováha a proto i vztah mezi vahou těla a jeho základnou, prostorem mezi nohama, se tudíž neustále mění.

V divadle na Bali herec/tanečník tlačí chodidly směrem dolů a zároveň zdvíhá palce, takže svůj kontakt se zemí zmenšuje téměř na polovinu. Aby neupadl, musí se rozkročit a ohnout kolena. Herec/tanečník indického divadla *kathakali* tlačí dolů vnějšími hranami chodidel, ale výsledek je stejný. I tato nová základna vyústí v hlavní změnu balance: herec stojí s široce roztaženými nohama v podřepu (viz obr. na následující straně dole).

Zdá se, že pravidla klasického baletu, jediné plně kodifikované divadelní formy v Evropě, nutí záměrně tanečníka k pohybu ve vratké rovnováze. To platí jak o základních pozicích, tak o celé řadě pohybů jako *arabesque* a *attitudes*, kdy váha celého těla spočívá na jedné noze nebo jen na špičce jedné nohy. Jeden z nejdůležitějších prvků, *plié*, kdy jsou kolena pokrčena, je nejlepší výchozí pozicí pro piruety a skoky.

(Eugenio Barba: *Divadelní antropologie: první hypotéza*)



Vratká rovnováha v pozici *demi-plié* klasického evropského baletu (nahore). Vratká rovnováha, pozice docílená extrémním roztažením nohou: (uprostřed vlevo) herečka Odin Teatret Roberta Carreriová a herečka Pchej Jen-ling z *ting-si* neboli *pekingské „operu“* (dole). Tanečník purulijského divadla *čhau*, Indie (uprostřed vpravo).



Zevšeobecnění rovnováhy

„Rovnováha lidského těla je jednou z funkcí souhrnného systému pák, skládajících se z kostí, kloubů a svalů: střed těžiště těla se mění v závislosti na vzájemném působení a pohybech tohoto komplexního systému pák. [...]

Svalové vědomí znamená vnímání stahování a uvolňování svalů a námahy vynaložené svaly na udržení určité váhy. Je to také dotykový vjem spodní části chodidel, který zaznamenává změny tlaku, jimiž na ně působí celé tělo. Toto svalové vědomí určuje naši rovnováhu při rozličných postojích těla, protože nám automaticky naznačuje meze, v nichž se může část našeho těla pohybovat, aniž bychom upadli. [...]

Statika. Mechanika nás učí, že střed těžiště těla je bod rovnováhy všech částí těla a že linie těžiště vede od tohoto bodu kolmo k zemi. Víme také, že střed těžiště těla je umístěn správně, když se linie těžiště dotýká země uvnitř rozpětí *podpěrné základny*. Je tomu tak, když lidské tělo zaujímá *vzpřímenou pozici*. Poněvadž je však kostra sestavena z tolika pohyblivých částí, lidské tělo by nemohlo zůstat v rovnováze, kdyby všechny tyto části nebyly drženy na svém místě vazy a prací svalů.

Z předchozího lze vyvodit, že k tomu, aby se tělo udrželo ve vzpřímené a symetrické pozici potřebujeme jen nevelkou dávku svalové činnosti, poněvadž *podstatnou část práce vykonává vazivový systém*.

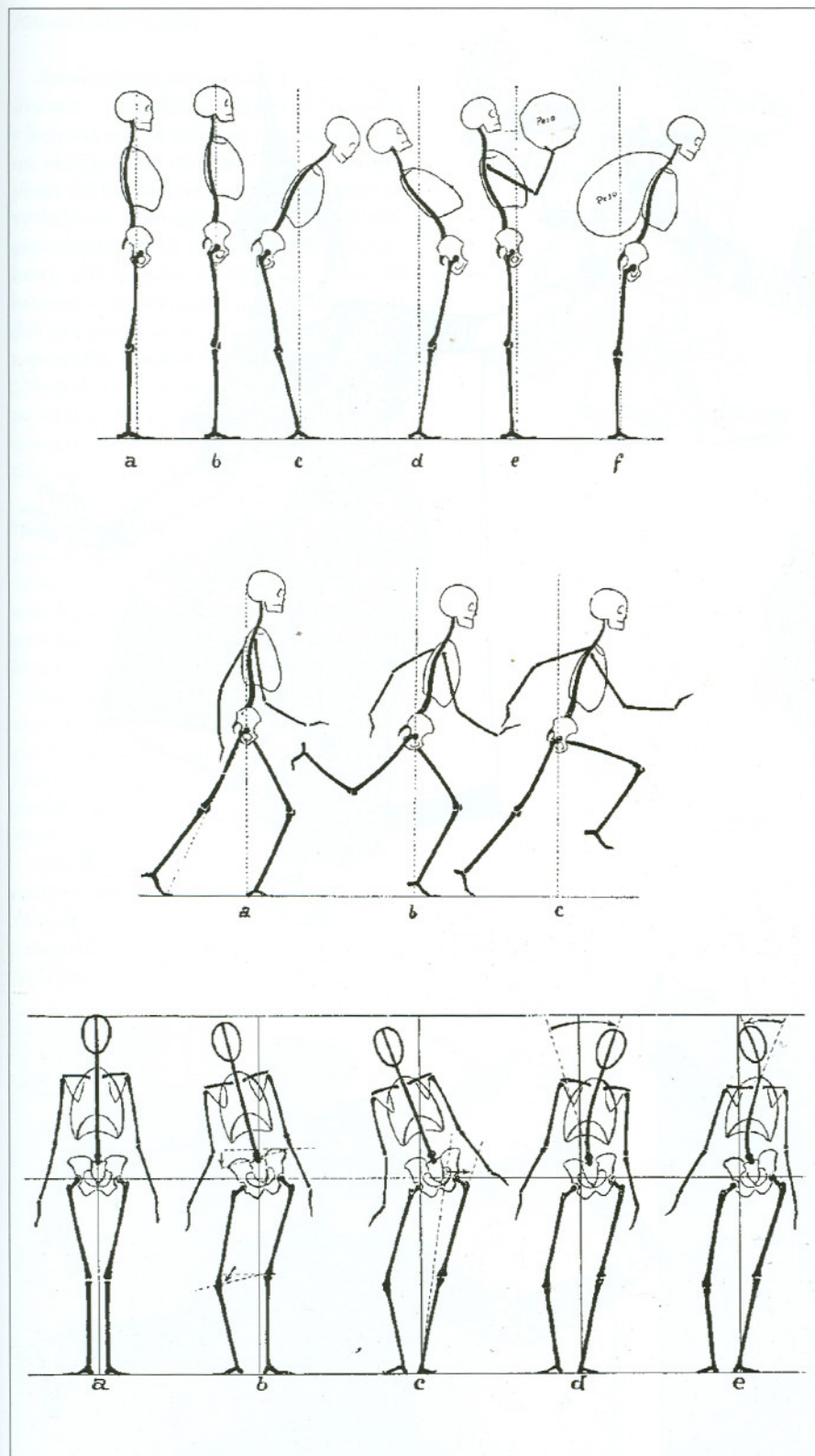
Ale jestliže subjekt, který studujeme, přejde z normálního postoje do pozice *v pozoru*, napínače páteře, gluteus maximus a quadriceps, okamžitě kontrahují. V této poloze se osy natažení a stažení kloubů (mezi prvním krčním obratlem a lebkou, kloubů páteře, kyčlí, kolene a kotníku) ocitnou v téže vertikální rovině, v linii těžiště. V důsledku nové orientace těchto kloubů zaujímá tělo pozici vratké rovnováhy a jeho různé mobilní části musí být činností svalů drženy na místě. [...]

Ve všech pozicích, kdy se tělo opírá o zem oběma chodidly, pohybuje se těžiště úměrně k ose těla. Úsilí vyvinuté svaly, aby udržely tělo v rovnováze, je pak přímo úměrné stupni odchýlení těla od kolmice těžiště.“ (Angelo Morelli, Giovanni Morelli: *Anatomia per gli artisti, Anatomie pro umělce*).



Velký herec divadla kabuki Ičikava Ennosuke v pozici stylu *aragoto* (drsňý, nadnesný styl). Studenti školy Kalámandalam v Kérale, Indii. Základní pozice, kterou musí zvládnout začátku učební doby.





Nákresy znázorňující aspekty rovnováhy z knihy *Anatomia per gli artisti (Anatomie pro umělce)* od Angela a Giovanni Morelliových. Nahoře: posun těla ve vztahu k linii těžiště; uprostřed: linie těžiště při chůzi a běhu; dole: mechanismus přechodu od symetrické vzpřímené pozice k vzpřímené pozici asymetrické - linie indické *tribhanga*, tři oblouků (viz *Protiklady*).

Studium rovnováhy nám umožňuje poznat jak *rovnováha v akci* vytváří jakési *elementární drama*: protiklad různých napětí v těle herce je divákem kinesteticky vnímán jako konflikt mezi základními silami. Aby však bylo možné posunout se od balance, jež je výsledkem minimálního úsilí, k vizualizaci protikladných sil - a tak se jeví tělo tanečnicka/herce, jenž ví, jak zvládnout rovnováhu - je nutné, aby byla balance dynamická. Svalové akce musí při udržování póz nahradit vazivo.

Herec, který není schopen udržet na jevišti vratkou a dynamickou rovnováhu, není „živý“: zachoval si každodenní lidskou statiku, ale jako herec působí mrtvě.



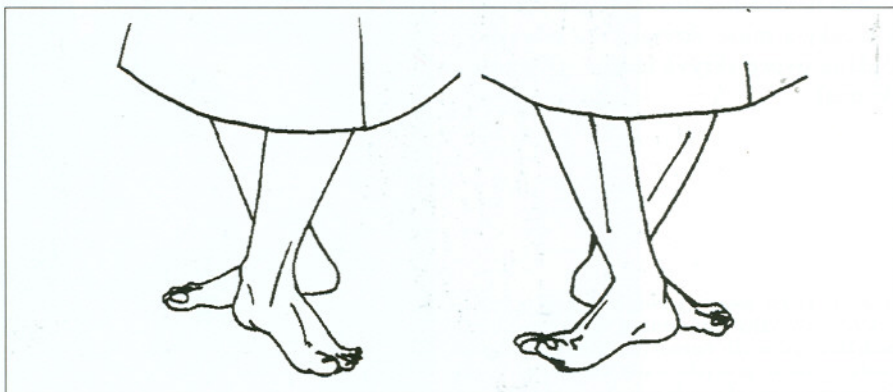
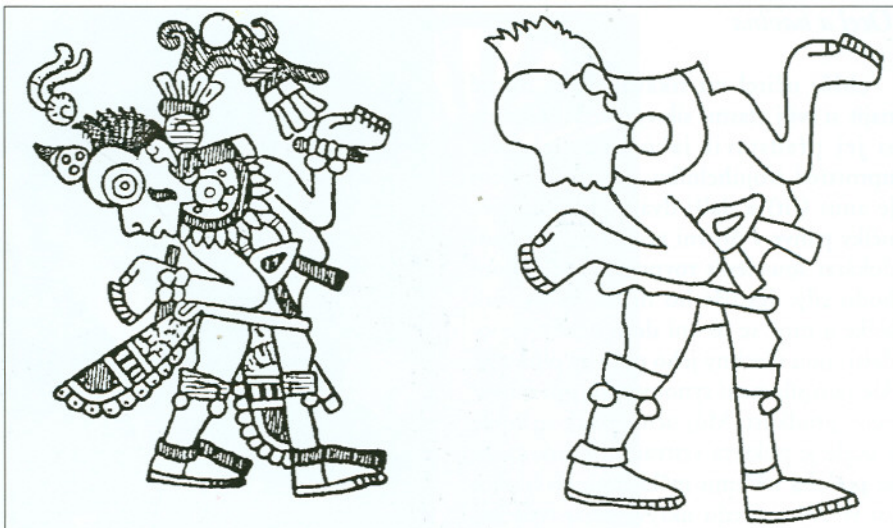
Dynamickou rovnováhu vidíme zřetelně na stacionárních pózách těchto thajských tanečníků: napětí (a tedy i dynamičnost) je podtržena směřováním paží a nohou (A a B) a extrémním roztažením nohou (C a D).

Rovnováha v akci

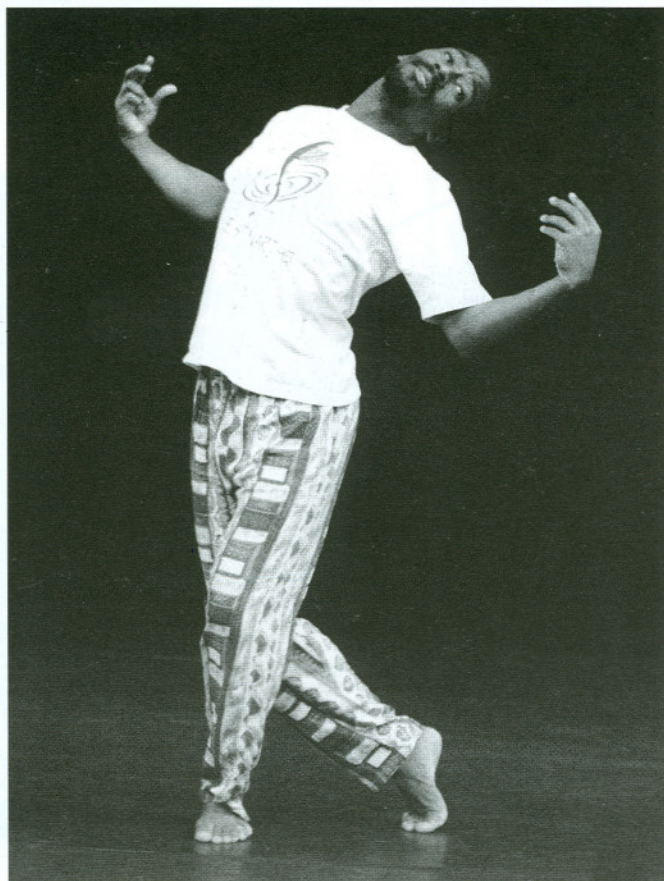
Rovnováha v akci vyvolává *elementární drama*: protiklad různých napětí v hercově těle se vyjevuje jako konflikt sil na elementární úrovni. Aby se mohlo přejít od každodenní rovnováhy, která je výsledkem minimální síly, k vizualizaci protichůdných sil (takový je obraz herce, který umí ovládat rovnováhu), je nutné kontrolovat dynamiku a nahradit při držení postoje činnost svalů v akci zapojením kloubních vazů. Matisse řekl: „Nehybnost není překážkou pocitu pohybu. Je to pohyb postavený na úroveň, která s sebou neunáší divákovo tělo, ale pouze jeho mysl.“

Dynamická rovnováha herce/tanečnicka, zakládající se na napětích v těle, je *rovnováhou v akci*: vyvolává v divákovi vjem pohybu i v případě, že je tělo nehybné. Této vlastnosti přičítají umělci prvořadou důležitost: postavá na obraze, která ji postrádá, je podle Leonarda da Vinciho dvojnásob mrtvá. Za prvé je mrtvá, protože smyšlená, a pak také proto, že nevykazuje žádný pohyb myšlenkový nebo tělesný. Také moderní malíři projevili své zaujetí touto vlastností.

Herci a tanečníci si rovněž musí být vědomi kinestetického obrazu vlastního těla, to znamená pocitů, které divák zakouší při vnímání dynamiky jejich scénického jednání.



(nahore) Mayský tanečník: freska z Bonampak (jižní Mexiko, 9. století); v obrysu těla bez kostýmu je zřetelně vidět změnu rovnováhy skloněním hlavy a trupu. (uprostřed) Základní pozice v balijských tancích rovněž obsahuje střídání rovnováhy, plynoucí z překřížení spodní části nohou. (vlevo dole) Etruský tanečník: freska z Tricliniova hrobu v Tarquinii, Itálie (480-470 př.n.l.). (vpravo dole) Augusto Omolú, tanec pštrosa - *orixá*, předvedený na setkání ISTA, Umea, 1995.



Ocel a bavlna

„Můj učitel mi říkával, že je nutné najít si svůj vlastní silový střed. Můžeme si jej představit jako kouli z ocele uprostřed trojúhelníku, jehož vrcholem je anus (řít) a další dva body jsou výčnělky pánve v úrovni pupku. Aktér musí dokázat soustředit rovnováhu do tohoto bodu síly. Jestliže ho najde (je to však těžké a mně se to ani dnes někdy nepodaří), jsou všechny jeho pohyby plné síly. Ale tato síla není synonymem pro napětí nebo prudkost. Můj učitel říkal, že koule z ocele je pokryta vrstvami bavlny, takže se podobá něčemu měkkému, co hluboko ve svém středu ukrývá něco tvrdého. Pohyb herce/tanečnicka může být pomalý a měkký a může skrývat svou sílu jako dužina ovoce skrývá jádro.“ (Kacuko Azuma)

(nahore) Herec *řing-si* (pekingské „opery“) v pozici vratké rovnováhy, zdůrazněné vysokými bílými podrážkami černých saténových holínek, jaké nosí postavy císařů, generálů a soudců. Tato jevištní obuv je stylizací tradiční obuvi z dynastie Mandžůů, Čching (1644-1911). Jiná podobná technika, *cchaj-čchiao*, vyžaduje chůzi na malých dřevěných chůdách v miniaturní obuvi, napodobující deformovanou ženskou, tzv. „liliová chodidla“ (srov. str.52).

(dole) V *kabuki* slouží *geta*, dřeváky s podstavci, ke zvýšení postavy a upravování rovnováhy. Měšťan Sukeroku zde uplatňuje elegantní kostým v charakteristické pozici *déséquilibre*; (vpravo) Žakéři tančící v botech s vysokými klínovými podrážkami (miniatura z 11. století, Limoges, Francie).

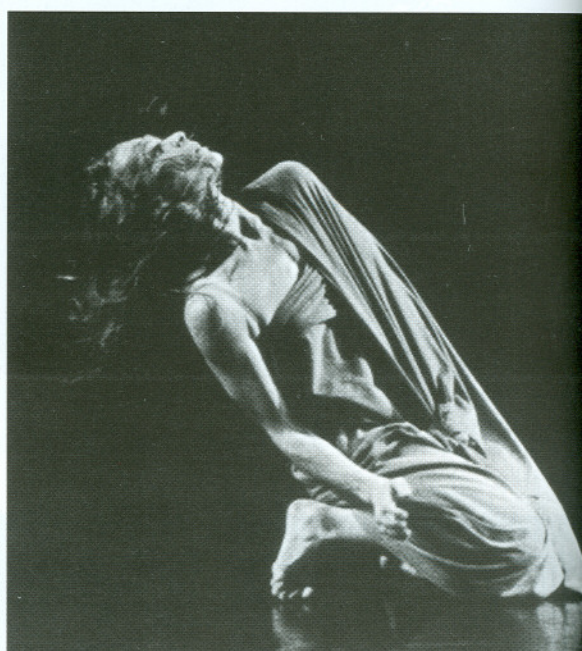




(vlevo) Korejská tanečnice na obraze Kim Hong-doa (18. století). Na zvětšeném detailu je snadno rozeznatelná vratká rovnováha tanečnice a na jejím těle linie *tribhangi*, jež má původ v Indii (srov. *Protiklady*).
 (vpravo) Kacuko Azuma v pozici z tance *bujō*: roztažení kimona a simultánní rozevření obou vějířů viditelně zvýrazňují (jako by to bylo vyvážené písmeno V) obtížnost této vratké pozice, kterou však má tanečnice plně pod kontrolou.



(vlevo) Herec indického tanečního divadla *kathakali* v pozici vratké rovnováhy. (vpravo) Žáci *kathakali* nacvičují stejnou pozici. Tito mladí adepti (narozdíl od dospělých herců) ji zatím provádějí tak, že si rukou přidržují palec nohy.



Tanec je tvořen nepřetržitou proměnou rovnováhy. Odtud i zjevný paradox prováděných vkleče, patrný z následujících příkladů: tanečnice z Bali předvádějí (nahofe); tanec s dlouhou šálou čínské (uprostřed vlevo) podle fresky z Tun-chang dynastie Tchang (608-906); (uprostřed vpravo) Suzanne Ling v jedné ze svých ranných předvádějí (nahofe); tanec předváděný ženami v javanském dvoře od 16. století, fotografován v Královském paláci v Jogjakartě (dole).

Proč herec/tanečník usiluje o vratkou, nekaždodenní rovnováhu? Co znamená změna jeho rovnováhy pro diváka?

Abychom odpověděli na tyto otázky, je třeba nejprve upřesnit některá obecná tvrzení o rovnováze lidského těla a tedy se ještě jednou vrátit k vlivu „předinterpretace“; to jest vlivu vnímání diváka.

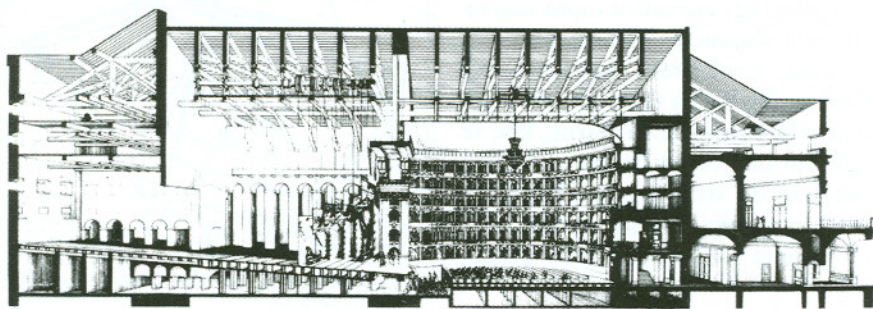
V tanci a herectví splývá umělec, jeho nástroj a jeho výtvar v jednu fyzickou věc: v lidské tělo. Jedním z podivných důsledků je pak to, že představení je nezbytně vytvářeno v jednom prostředí, zatímco divákům se jeví v jiném. Divák vnímá určité vizuální umělecké dílo. Tanečník pracuje ale před zrcadlem příležitostně; někdy také získá více či méně vágní vizuální představu o svém výkonu; a ovšem jako člen souboru anebo jako choreograf vidí práci ostatních tanečníků. Avšak pokud jde o vlastní tělo, tvoří hlavně prostřednictvím kinestetických vjemů ve svých svalech, vazech, kloubech. Tato skutečnost si zaslouží pozornost - když pro nic jiného, tak proto, že někteří estetiци zastávali názor, že jen vyšší zrakové a sluchové vědomí se poddá uměleckému zprostředkování.

Všechny kinestetické formy jsou dynamické. Michotte poznamenal, že „pohyb se zdá být podstatný pro jevovou existenci těla, zatímco pózy jsou vnímány jen jako závěrečná fáze pohybu.“ Merleau-Ponty poukázal, že „své tělo vnímáme v jeho držení, stavu“. To znamená, že v kontrastu k vizuálně pozorovaným předmětům nemá prostorovost pozic, ale jen prostorovost situace. „Když stojím u svého psacího stolu a opírám se o něj rukama, důraz je zcela na mých rukách, zatímco mé tělo se za nimi táhne jako ocas komety. Neznamená to, že bych si neuvědomoval umístění svých ramen a boků, ale jsou jen obsaženy v mých rukách, a celé mé držení těla je čitelné prostřednictvím těchto o štůl se opírajících rukou.“

Tanečník tvoří své dílo z pocitů napětí a uvolnění, z vědomí rovnováhy, která odlišuje velkolepou stabilitu vertikál od riskantních dobrodružství výpadů do prostoru a padání. Dynamická povaha kinestetické zkušenosti je klíčem k překvapující shodě toho, co tanečník vytváří svými svalovými vjemy a obrazem jeho těla, jak je vidí diváci. Dynamická kvalita je oním společným prvkem spojujícím oba rozličné prostředky. Když tanečník zdvihne ruku, pocítí nejdříve tenzi zdvihání. Podobné napětí je vizuálně zprostředkovává divákovi obrazem tanečnickovy ruky.



(nahore) Louis Jouvet (1887-1951) - vlevo v Molièrově *Škole žen* (Paříž 1936). Jeho *déséquilibre* v této scéně je způsobena Jouvetovým pokusem kopnout sluhu. Ten pak začne utíkat. Je třeba připomenout, že prosceňiová jeviště v divadlech italského typu byla směrem k rampě nakloněna. Tento sklon usnadňující ve scénickém návrhu perspektivu vedl herce ke stoží rozkročmo, aby udrželi rovnováhu. Teprve ke konci 19. století se evropská divadla sešikmených jevišť zbavila. (dole) Vertikální řez milánským Teatro della Scala, které projektoval architekt Giuseppe Piermarini (1734-1808). Bylo dokončeno v roce 1778. Sklon jeviště je zde dobře viditelný.



A konečně v tanečnickově a hercově vystoupení je podstatné, aby byla vizuální dynamika jasně odlišována od pouhé změny místa. Už jsem upozornil na to, že pohyb působí mrtvě, když dělá dojem pouhého přemístění. Jistě, z fyzického hlediska jsou všechny druhy pohybu způsobeny nějakým druhem síly. Avšak ve scénických uměních platí, že dynamika musí být obecně sdělována vizuálně, poněvadž jen dynamika je schopna výrazu a smyslu. (Rudolf Arnhem: *Art and Visual Perception, Umění a vizuální vnímání*)

Rovnováha a představivost

S cílem prozkoumat fyziologický podklad jednání byly prováděny pokusy, které studovaly „vztahy mezi svalovou aktivitou v průběhu držení těla (systémem regulujícím základní rovnováhu, umožňujícím člověku vzpřímenou polohu a zachování balance) a aktivitou motorickou, která ústí v gesta a pantomimu“. Tyto experimenty byly prováděny s různými subjekty; následující text se týká pokusů s herci a atlety.

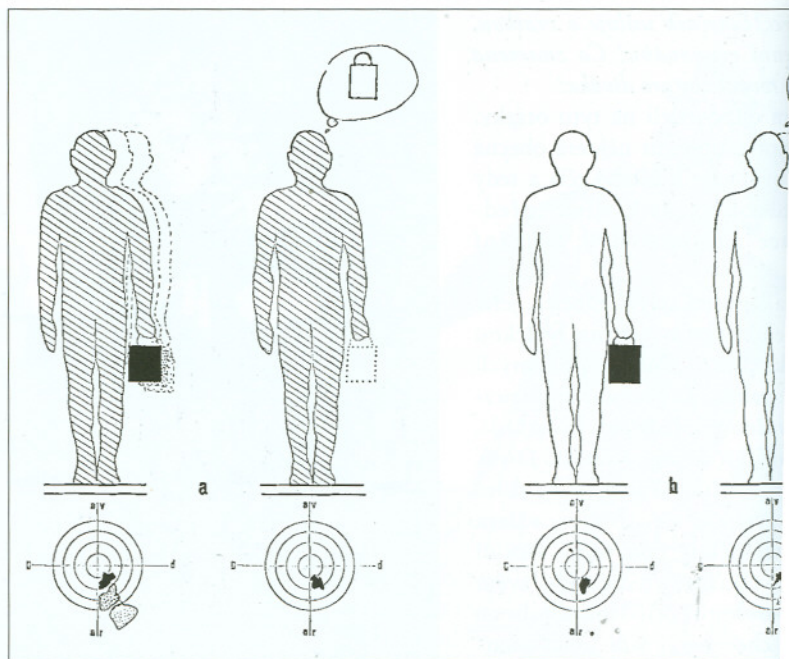
„Z fyziologického hlediska se systém rovnováhy skládá z řady smyslově-motorických zakončení, k nimž patří prvky exteroceptivní (zrakové, sluchové, hmatové) a propioceptivní (vedoucí ze svalů, šlach, kloubů a vestibulárního aparátu ve vnitřním uchu). Správná funkce těchto systémů člověku umožňuje promítnout si své těžiště do svého podpůrného mnohoúhelníku.

Víme, že člověk, ať ve vzpřímené nebo uvolněné poloze, není nikdy nehybný: osciluje podle zvláštních komplexních rytmů, které jsou výsledkem činnosti různých reflexních smyslově motorických systémů, zajišťujících regulaci svalové polohové aktivity postojů. Šíře a frekvence oscilací tělesné osy může být měřena *kinesimetrem* (viz obr.). Během daného časového rozpětí tento přístroj poskytuje určité informace o pozici těla: 1. lokalizuje bod průmětu centra rovnováhy ve vztahu k centru podpůrného mnohoúhelníku; 2. zhodnotí frekvenci a šíři jeho vychýlení; 3. sleduje úkazy v čase i v prostoru.

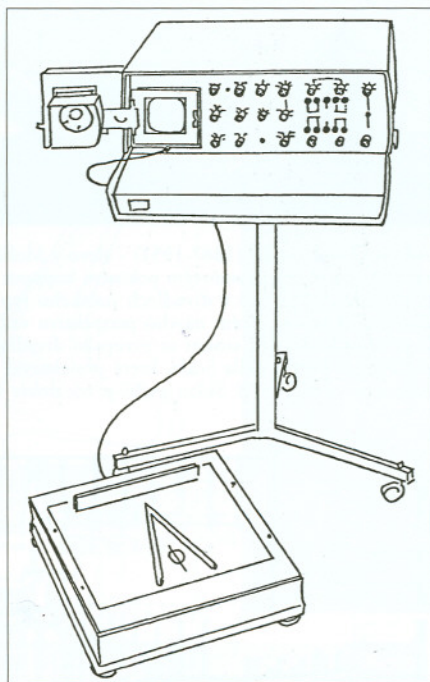
Po dobu, kdy zkoumaná osoba stojí na podstavci, získáme na osciloskopu údaje ve formě: 1. vektorové, kdy registrují vychýlení dopředu a dozadu a do stran. To je *kinesigram*. 2. lineární, kde se vychýlení dopředu a dozadu odlišují od vychýlení do stran a zaznamenávají se v časovém vývoji. To je *stabilogram*.

V prvním případě je povrch plochy pokryté skvrnou měřen v mm^2 ; ve druhém případě je měřena délka čáry vytvořené skvrnou v cm. Čtyři soustředné kruhy na obrazovce osciloskopu odpovídají různým stupňům tlaků působících na podstavci: hodnoty 5, 10 nebo 15 kg odpovídají výchylce objektu od sagitární, t.j. předozadní osy o 1, 2 nebo 3 cm. Registrují se všechny oscilace skvrny ve čtyřech hlavních směrech od dané výchozí hodnoty.

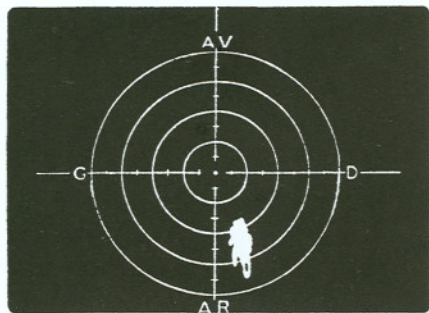
V sérii pokusů jsme sledovali způsob postojů dvou skupin osob v dobré fyzické kondici: 1. skupinu sportovců, jejichž fyzický projev se odvíjí od gestických výrazů přízpůsobených



Ilustrace výsledků experimentu s rovnováhou a představivostí: a) u atletů se projeví změny jen tehdy, když nesou skutečné závaží; b) herci uvyklí imaginárním gestům a jednání vybalance, i když tuto akci jen *mimují, napodobují*.



Kinesimetr: přístroj na měření šíře a frekvence oscilací tělesné osy.



Kinesigram: vektoriální graf změny rovnováhy měřený kinetometrem



Charles Dullin (1885-1949) v Molièrově *Lakomci* v pozici vratké rovnováhy



Francouzský mim Etienne Decroux a postava italské komedie dell'arte: tatáž pozice vratké rovnováhy.



Indická tanečnice Sanjukta Pánígrahí a tančící pygmejský šaman (v kresbě francouzského antropologa Le Roye, 1897). Dvě obdobné pózy vratké rovnováhy.

skutečnosti; 2. skupinu herců, jejichž fyzický projev je určen imaginárním gestickým výrazem.

Experiment srovnával výsledky před a během zátěže se závažím (1, 2 a 5kg) a v průběhu předvádění stejných gest. Výsledky ukazují, že a) skupina sportovců vykazuje variace výchylek těžiště těla úměrně k závaží, pokud nesou skutečné závaží, zatímco při mimovaném přenášení břemene se jejich vychýlení modifikuje. b) skupina herců, navyklých sdělovat tělem a gesty určitou imaginární představu, reaguje ve zmíněných dvou situacích jinak: nesení závaží prakticky nezmění zóny vychýlení, zatímco mimované nesení břemene zvětšilo výchylky úměrně k váze pomyslného břemene.

Jedinci, jejichž projev je určen gestikou přizpůsobenou skutečnosti (sportovci), užívají v motorické aktivitě informace založené na skutečném hmatatelném podnětu. Naproti tomu herci, jejichž fyzický projev je určen propracovanými, naučenými gesty, která opakují bez reálného podnětu, dovedou rozvinout tělesný projev v podstatě na základě představivosti.“ (Ranka Bijeljac-Babic: *Utilizzazione di un metodo scientifico nello studio dell'espressione sportiva e teatrale, Použití vědecké metody ke studiu atletického a divadelního výrazu*).



(nahore) Šiva Nátarádža - bůh tance, bronzová plastika z Jižní Indie; (vlevo) německá tanečnice Gret Palucca; (vpravo) postava Pantalona, rytina Jacquese Callot. Pózy těchto tanečníků, jež dělí velké množství v čase i v prostoru, jsou jasným důkazem, že rovnováhy nejsou jenom nekaždodenní, ne-všední rovnováhy v uměních.





(vlevo) Thajský tanečník divadla *khon* v póze převzaté z bojového umění. (vpravo) Dario Fo předvádí svou tělesnou techniku, setkání ISTA, Volterra, 1981.



Různé pozice z indonéského tance *baris*, který byl inspirován válečnými tanci, v kresbách mexického malíře Miguela Covarrubiase, jenž na Bali žil delší dobu ve třicátých letech dvacátého století.

Bojová umění a divadelnost v Asii

Nekaždodenní techniky těla se nevykytují pouze v jevištních dílech, ale i v takových situacích, které jsou do jisté míry divadelním blízké a kde je rovněž použito ne-všední jednání. Jsou to například bojová umění, velmi rozšířená a praktikovaná v celé Asii. Ta využívají konkrétních fyziologických postupů a narušení automatismů každodenního života k vytvoření jiné kvality tělesné energie. Bojová umění jsou tedy založena na takových technikách jednání, které nerespektují spontánnost každodenního života. Právě tento jejich aspekt, techniky akulturace, inspiroval kodifikované divadelní formy.

Nohy v mírném podřepu, paže ohnuté v lokti: tato základní pozice asijských bojových umění, je i pozicí rozhodnutého těla připraveného skočit, jednat. Tento postoj, jenž by mohl být přirovnán k *plié* klasického baletu, se objevuje mezi základními drženími těla jak u asijských, tak u západních tanečníků. Není to nic jiného než pozice zvířete připraveného zaútočit nebo se bránit, zakódovaná formou ne-všední techniky. Když viděl japonský sochař Wakafudži (který přispěl do této knihy mnoha kresbami) mimickou pózu Daria Fo (obr. nahoře), poznamenal, že je velmi podobná začátku jednoho pohybu z karate s názvem *neko hašidači*, „stát na kočičích nohou“. Italský herec je tu zachycen ve svém představení *Příběh tygra*.

Nedávná zkoumání vztahu mezi bojovými uměními a jednotlivci, kteří je provozují, ukázalo následující: zvládnutí tohoto umění opakováním fyzických akcí vede žáky k jinému druhu sebeuvědomění, k jinému užívání vlastního těla. Jedním z cílů bojových umění je zvládnutí plného nasazení, pocit přítomnosti v daném okamžiku akce. Tento typ bytostné přítomnosti je nesmírně důležitý i pro herce/tanečníky, kteří chtějí být schopni navodit večer co večer onu kvalitu energie, jež je v očích diváků činí živoucími. Patrně je to tento společný cíl, bez ohledu na rozdíl ve výsledku, který vysvětluje velký vliv bojových umění na divadelnost asijských scénických forem: nejde o jednotný styl, ale o konkrétní a organické uspořádání těla, o poznání sil, které ovládají jeho jednání.

V důsledku historických souvislostí ztratila už dnes většinou bojová umění své válečné poslání a tento odkaz minulosti byl z velké části transformován: některá bojová umění byla přetvořena v tance a metody jejich tréninku včleněny do přípravy tanečníků.

Tak například na Bali tanec *baris* (viz obr. na předchozí straně) je pojmenován podle svého původního významu „linie, šik, vojenské seskupení“. Tak byla nazývána dobrovolnická armáda, kterou místní princové potřebovali v dobách nepokojů. Balijský *baris* dal vzniknout sedmi různým tancům, jež postupně ztrácely svůj militantní ráz a staly se tanečním dramatem tančeným převážně muži. Podobně *pentjak-silat*, indonéské národní sebeobrané umění (v Malajsii známé jako *bersilat*), je inspirováno pohyby tygra a na jeho základě vznikl tanec *pentjak*.

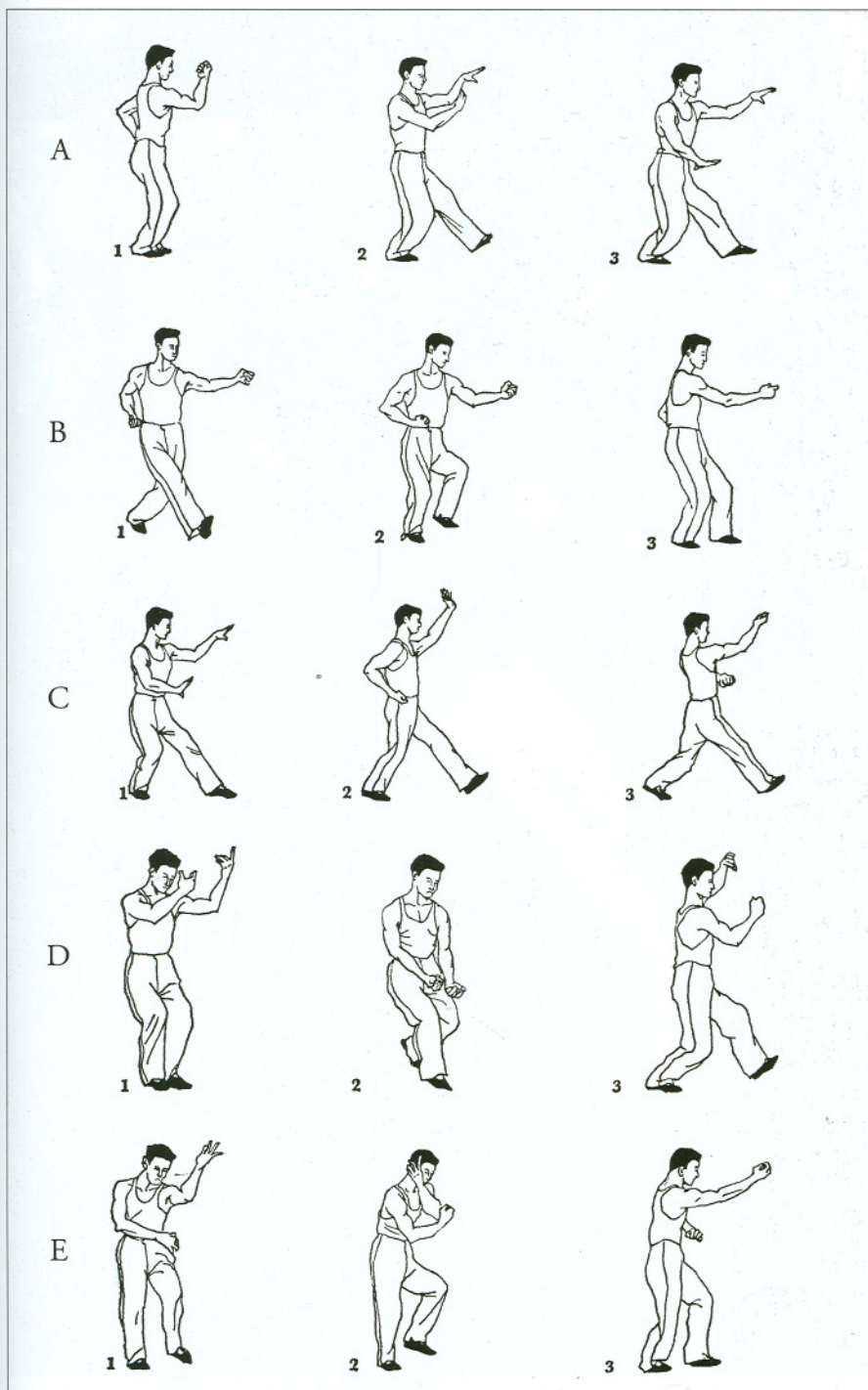
Co to provádí čínský doktor Chua Tchuo (viz obr. na protější straně)? Jeho různé pózy připomínají taneční fáze, ale ve skutečnosti je to série cvičení, založená na pohybech pěti zvířat: jelena, ptáka, tygra, opice, medvěda. Dnes jsou tyto pohyby základem řady cviků v mnoha školách čínských bojových umění. Je zajímavé, že podobné pózy ze světa zvířat najdeme také v pohybovém rejstříku tanečního divadla *kathakali* v jižní Indii.

Také *kathakali* bylo ovlivněno bojovým uměním této oblasti. Jmenuje se *kalaripajattu*, doslova „místo, kde se cvičí“, ze sanskrtského *khalarica*, pole pro vojenská cvičení. *Kathakali* přejalo z *kalaripajattu* nejen tréninková cvičení a masáže, ale také terminologii, označující určité pózy: lev, slon, kuň, ryba. Jiná bojová umění, v severoindickém státě Manipur, jako *thengu*, *takhusarol* a *mukna* (tentoto poslední - druh sebeobran, je dnes oblíbeným vesnickým sportem) ovlivnila tradiční tance této oblasti. Základ jejich stylu má určité podobnosti s mongolskými tanci a klasickými indickými tanci, jak jsou popsány ve staroindické učebnici dramatického umění *Nátjašástré*.

A konečně, díváme-li se na čínské tradiční divadlo, na *pekingskou „operu“* nebo na japonské divadlo *kabuki*, uvědomíme si těsnou souvislost divadla a bojových umění v Asii: souboje, bojové výjevy, bitvy ozbrojených armád, to vše je začleněno do základního výcviku herců a zakomponováno do specifických částí představení, v nichž se odhaluje, a splývá původ a současnost vrcholné, dokonale vytříbené ne-všední, nekaždodenní techniky těla.



(nahore) *Kalaripajattu*, bojové umění rozšířené v Kérale (Indie): souboj tyčkami. Dovednost bojovníka vpravo mu dovoluje velmi pevnou, stabilní pozici a být přesto plně připraven zasáhnout do boje. (dole) Kacuko Azuma a její žačka Kanho Azuma při setkání ISTA v Holstebro, 1986. Předvádějí jeden druh tance z *kabuki*, v němž se používá tradičních japonských zbraní, meče (*katama*) a halapartny (*naginata*).



(nahore) Pět základních technik sing-i, zvláštního druhu čínské gymnastiky.

A. *Pchi-čhüan*, zdvižení a snížení paží;

B. *Pcheng-čhüan*, simultánní natažení a stažení paží;

C. *Čhuan-čhüan*, tekoucí zaoblené proudy;

D. *Pchao-čhüan*, kroky v mírném podřepu a náhlé zdvižení paží;

E. *Cheng-čhüan*, údery mířené dopředu. Obvykle se praktikuje nejdříve levou rukou, později jen pravou, následně pak koordinace obou.

(dole) Čínský lékař Chua Tchuo, který žil za dynastie Pozdní Chan (25-220 n. l.) předvádí sérii póz, založených na chování pěti zvířat, jelena, práka, tygra, opice a medvěda při boji. Dodnes jsou v Číně používány jako výchozí pozice v bojových uměních.



Bojová umění a divadelnost na Západě

Také v západní kultuře byla již od starověku doložena souvislost divadelnosti a různých umění s bojovými technikami. Od dávných dob hrála bojová umění úlohu zvláště ve vývoji tance.

Ve starověkém Řecku byli velitelé bitev nazýváni „hlavními tanečníky“. Sókrates tvrdil, že „muž, který tančí nejlépe, je nejlepším vojákem“. *Pyrrhický tanec*, jenž se dostal do Řecka z Kréty, byl podle Platóna sledem různých fází bitvy. V Řecku byl nejdříve uváděn jako sólový tanec ve Spartě a později se v Athénách stal tancem skupinovým: dvě řady tanečnicků čelily sobě navzájem. Jedno z nejproslulejších uvedení *pyrrhického tance* se konalo tehdy, když choreutové (tanečníci) bránili boha Dia - dítěte před útoky Chronose - Saturna.

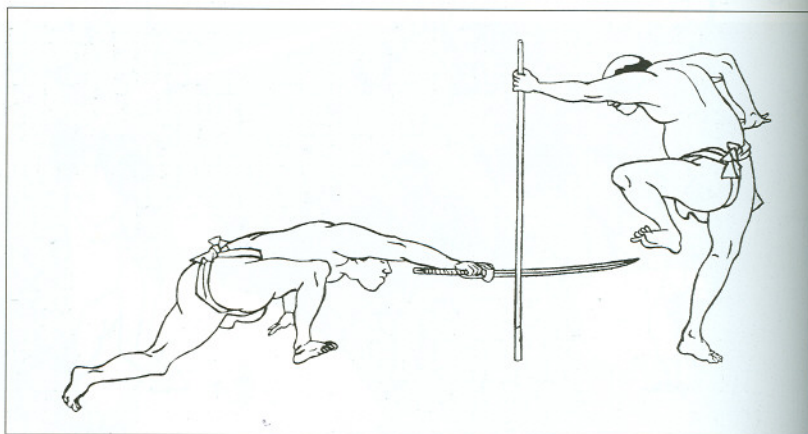
Během každoročních slavností k počtě boha války, Marse, procházela ve starověkém Římě ulicemi procesí ozbrojených kněží z kasty Sali. Na rozkaz velitele, *prae-sula*, začali tančit a vždy po třech krocích následovaly vlnité pohyby, při nichž tloukli kopím do štítů.

Podle badatelů v oboru lidových tradic se odvozují některé zjevně mimetické tance středověké Evropy od vojenských. Někdy se takové tance staly podkladem divadelních představení. Na příklad v Itálii *la danza della spada* (mečový tanec), běžně provozovaný na severu i na jihu, je ve skutečnosti obrazem konfliktu mezi křesťany a Turky a často býval přetvářen do populárních představení, v nichž byly tanečníkům připsány také dialogy.

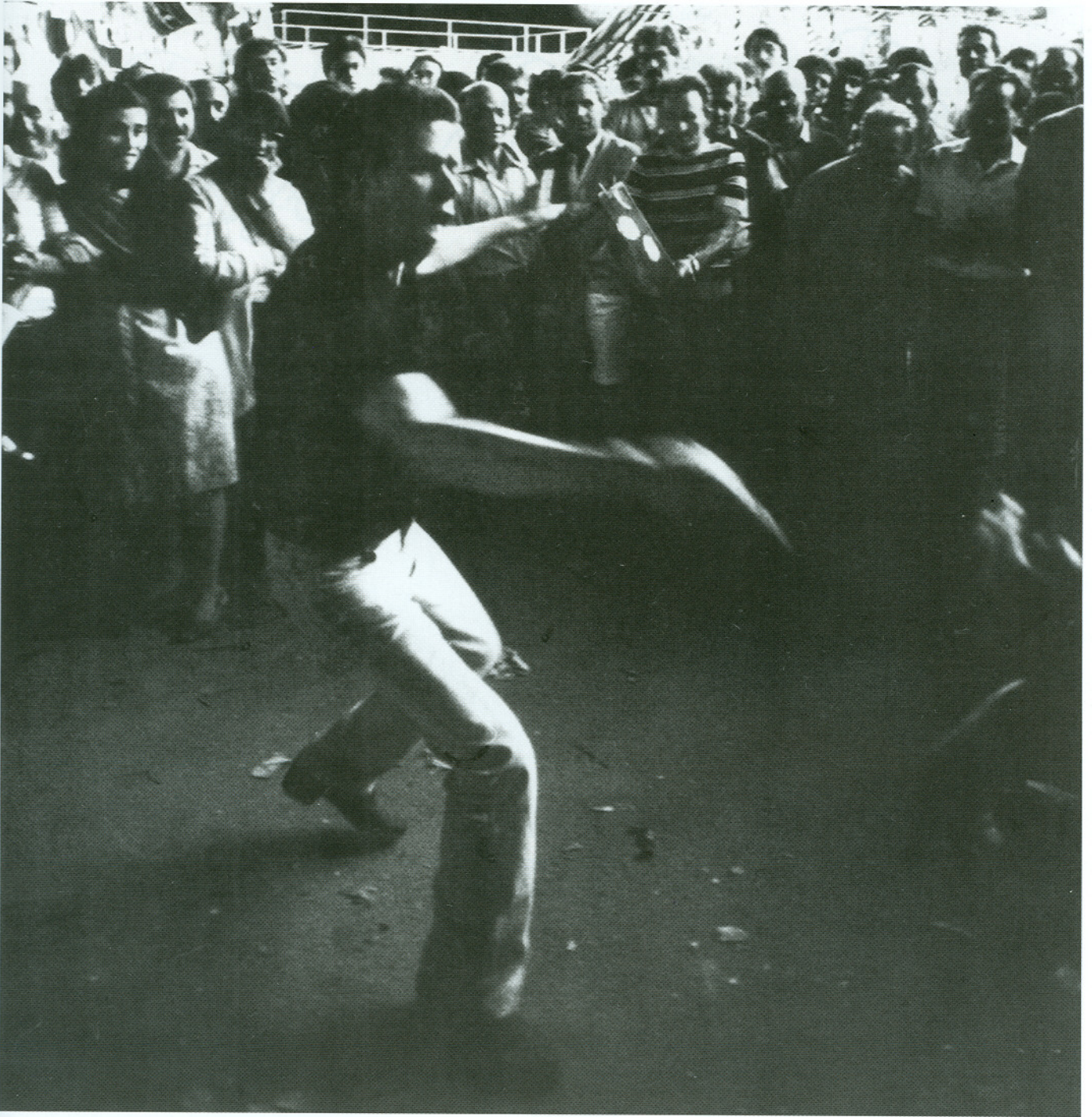
Italská *danza della spada*, poprvé uvedená v 16. století, vyšla z *morescy*, středověkého tance známého v celé Evropě (ve Španělsku jako *morisco*, ve Francii jako *mauresque*, v Anglii jako *morris dance*, v Německu *Mohrentanz*). Původně to bylo zobrazení střetnutí mezi křesťany a Maury (Saracény) chápané jako symbol konfliktu mezi Západem a Východem, mezi civilizací a barbary.

V 18. století se *moresca* vyvíjela směrem od svého válečného původu a stala se dvorským tancem, ačkoliv zcela neztratila svůj lidový charakter. Někdy byly její silně mimetické akce spojeny s dialogem mezi tanečníky, takže se tanec proměňoval v dramatický útvar. Jindy byla tančena mezi tragédiemi a komediemi.

Danza della spada v Itálii, *bal du sabre* v jižní Francii a *moresca* v celé Evropě jsou důkazem toho, že na Západě stejně jako na Východě bylo pevné pouto mezi technikami útoku a obrany a mezi počátky nevědního jednání v umění herců/tanečnicků.

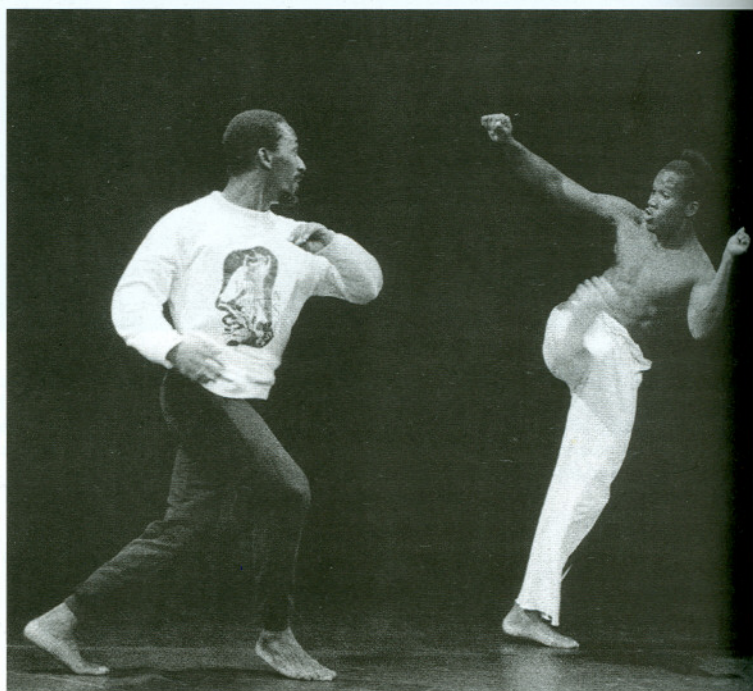
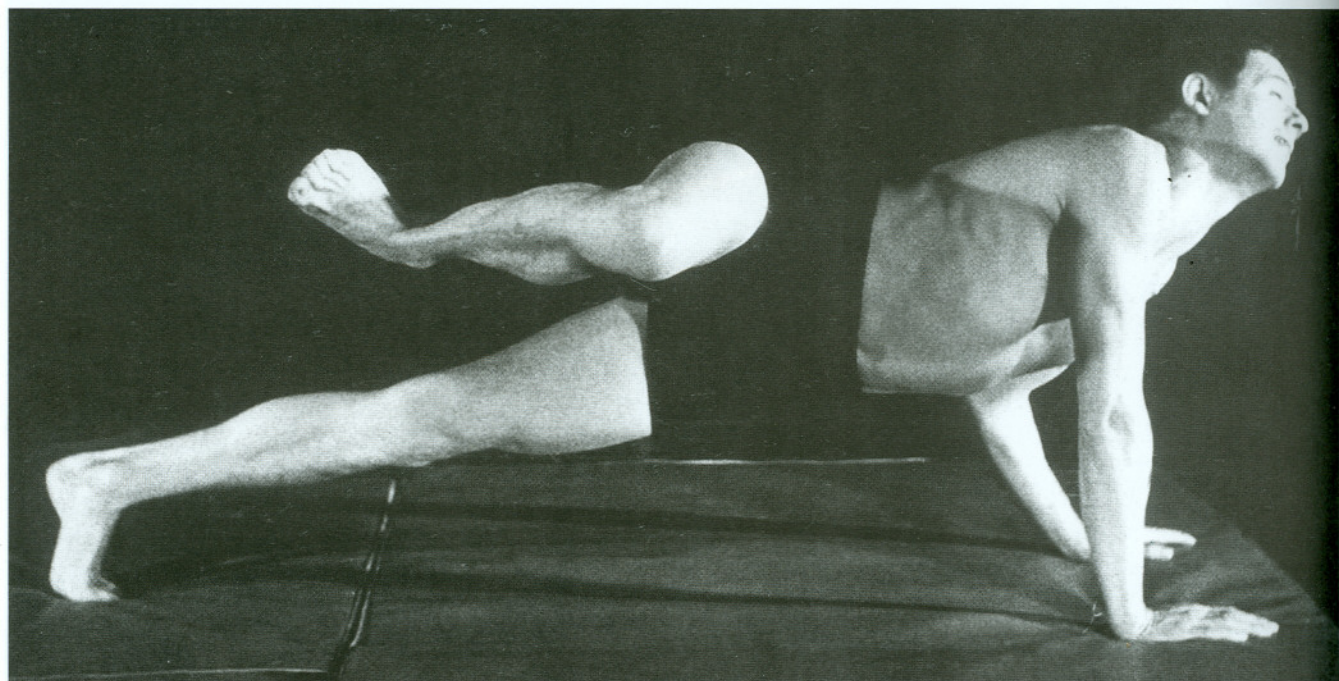
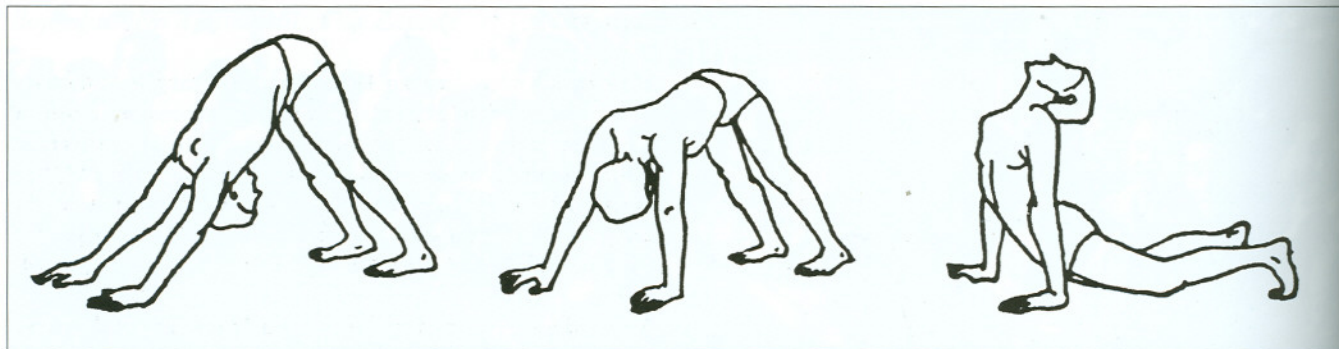


(nahore) Západní rytina z 19. století zachycuje trénink různých bojových umění na typickém japonském cvičišti, *dódžo* (*dó* je cesta, *džo* je místo, doslova: místo, kde se studuje cesta). (uprostřed a dole) Japonské grafické listy ukazují bojové cvičení dvou mužů a soubor dvou mužů v divadle *kabuki*, jenž tu dostává větší dramatickosti tím, že křehký papírový deštník je postaven proti meči. Nicméně, vzájemné napětí těl herců je stejné jako na předchozím vyobrazení.



(nahore) Muž při tanci s mečem, jak je předváděn pouze o svátku sv. Rocha v Torrepaduli (u města Lecce v jižní Itálii). Je to velmi starý ztanečněný soubor, rozšířený v celé jižní Evropě. Obsahuje přesně kodifikovaná, neměnná gesta. Bojuje se obvykle se zbraněmi, často s noží. V tomto záběru je nůž nahrazen rukou s nataženou dlaní. (dole) Starověký řecký válečný tanec, *pyrrhický*, zachycený na poháru malířem, jehož jméno bylo Poseidon.





(nahore) Cvičení *danda* (v sanskrtu znamená *danda* hůl, ale i paže), zvané také „kočičí protahování“. V indických a pákistánských bojových uměních je jeho cílem rozvinout sílu v pažích a v horní části těla. (uprostřed) Na začátku šedesátých let vyvinulo polské Divadlo-laboratoř Jerzyho Grotowského (tehdy sídlilo v Opole a jmenovalo se Divadlo 13 řad) řadu cvičení. Na této fotografii provádí herec Antoni Jahlkowski cvičení s názvem „kočka“. (dole vlevo) Souboj s hůlkou vede k tomu, že herec musí rychle reagovat výskoky. Je to tréninkové cvičení vyvinuté herci v Odin Teatret, inspirované akrobatickými cvičeními z *pekinské „opery“*. Cvik předvádějí herci Torgeir Wethal a Iben Nagel Rasmussenová v roce 1964, krátce po založení divadla. (dole vpravo) Augusto Omolú a Jairo da Purificação na setkání ISTA v Kodani, 1996. Předvádějí bojový tanec afrických otroků v Brazílii, nazvaný *capoeira*, který se stal uměleckou a sportovní formou.



SLOVNÍK DIVADELNÍ ANTROPOLOGIE

O skrytém umění herců

Eugenio Barba, Nicola Savarese

Překlad: Jan Hančil, Dana Kalvodová, Jitka Sloupová, Nina Vangeli

Redakce: Marie Reslová

Odborná redakce: Dana Kalvodová

Rejstřík: Zdeňka Benešová a Dana Kalvodová

Grafická úprava: Alberto De Donno

Obálka: Egon L. Tobíáš

Sazba dle italského originálu: Grafické studio Hamlet

Tisk: CENTA, s.r.o., Brno

V roce 2000 vydaly

Divadelní ústav, Celetná 17, 110 00 Praha 1 (jako svou 468. publikaci)

a NLN s.r.o., Nakladatelství Lidové noviny, Jana Masaryka 56, 120 00 Praha 2
s finančním přispěním CED Brno

Doporučená cena včetně DPH 890,- Kč