

Jan Hyvnar

Základy herectví nonverbálního divadla

Úvodem

Divadlo, které dnes nazýváme nonverbálním, představuje širokou oblast nejrozličnějších divadelních aktivit a na rozdíl od tradičních pojmenování žánrů činohry, opery nebo baletu je pojmem více méně orientačním a otevřeným. Jestliže je dnes Katedra nonverbálního divadla HAMU zaměřena na pantomimu, nový cirkus a fyzické či pohybové divadlo, pak to neznamená, že součástí této oblasti nemohou být i další divadelní aktivity.

Důležité je, že tato otevřenost má kořeny v divadelních reformách od přelomu 19. a 20. století, v moderně a zvláště v avantgardách, které zcela radikálně proměnily povahu divadelní kultury. Kritické postoje k tradičnímu divadlu, a tedy především k činohře realistického nebo naturalistického stylu, vedly na jedné straně k „osvobození“ nebo „obnažování“ herce a na druhé straně k „zdivadelnění“ nebo „reteatralizaci“. Na jedné straně se zdůrazňovala přítomnost hercova těla na jevišti, na straně druhé hravost. Atraktivním vzorem se tak pro avantgardu stali piloti nebo sportovci, kteří představovali jen sebe sama tělesnou akcí, a atraktivními se také stali herci komedie dell'arte, klauni a cirkusáci, v jejichž projevu nedominovalo slovo. „Je třeba zrušit literárnost divadla od základů. Osvobodit herce a jeho tělo z nemožného poddanství. Gesto má vlastní poetičnost,“ volal v roce 1925 v *Roztočeném jevišti* Jindřich Honzl.¹ Už dříve viděl vzor moderního herce v groteskách Charlie Chaplina a po vzoru futuristů i v odvážných letcích nebo sportovcích. Po válce (1921) jej proto zaujala spartakiádní cvičení gymnastů v Praze na Manínách.

Odmítnutí tradiční činohry, která existuje jako „divadlo dvou časů“² a napodobováním situací ze života vytváří iluzivní „závěsy“, vedlo k obrovskému rozšíření horizontu všech možných divadelních aktivit. Mnohé, jako v případě pantomimy nebo cirkusu, vycházely z tradice, jiné vznikaly jako syntézy různých uměleckých disciplín, probíhaly analogicky jako experimenty ve výtvarných a hudebních směrech nebo stylech. Přirozeně se tu objevovaly otázky po původu divadla a jeho „návratu k rituálu“ nebo „návratu ke karnevalům“. Mnozí umělci si také ot'ukávali a dodnes ot'ukávají samotné hranice mezi divadlem a reálným životem. Spolu s objevem moderní reže se živý a hravý herec stal dominantní postavou všech těchto aktivit. V našem případě jsou těmito herci klauni, mimové, akrobati nebo performeři.

1 Jindřich Honzl. *Roztočené jeviště. Úvahy o novém divadle*. Praha: [J. Fromek], 1925, s. 81.

2 Pojem francouzského filozofa a teatrologa Henriho Gouhiera. Divadlo dvou časů lze osvětlit na citátu z úvodu Gouhierova spisu: „Divadelní hra se píše, aby byla uvedena, a sonáta, aby byla slyšena. V obou případech jde o dvojitý čas: čas tvorby hry (création) a následný čas další tvorby (recréation), kterou nazýváme představením nebo provedením.“ Viz: Henri Gouhier. *Le théâtre et les arts à deux temps*. Paris: Flammarion, 1989, s. 9. Pokud není uvedeno jinak, autorem překladu je Jan Hyvňar.

Ztráta dominující role slova a rozšíření horizontu divadelních aktivit, ono „obnažení“ a „zdivadelnění“, vede logicky k tomu, abychom se nesmířili s obecnou definicí, podle níž herec hraje roli nebo ztělesňuje postavu, a zamysleli se nad elementárními základy lidského/hercova chování na jevišti. Mnohé manifesty přece zpochybňují v nonverbálních aktivitách „hraní rolí“ nebo se vynořuje otázka, koho vlastně „hraje“ akrobat v novém cirkusu. Pokusme se proto inspirovat antropologicky zaměřenou filozofií Helmutha Plessnera, nejprve vyznačením obecné struktury chování a následně jeho specifické obraznosti. V druhé části této studie pojednáme o opozici a podvojnosti mimeze-performance, jak se projevuje v nonverbálním divadle.

Studie je přitom pojatá především jako úvod do herecké tvorby, i když se samozřejmě dotkneme problematiky komunikace a vnímání hercova díla. Účelem však bylo vyznačit teoretické předpoklady pro následná pojednání o různých hereckých technikách nonverbálního divadla. Pokud se totiž dá hovořit při aktu tvorby o komunikaci, pak spíše ve smyslu *communio*, a tedy ve významu spojovat nebo participovat na bytí, které je skryto za komunikováním a za lineárním přenosem informace pomocí znaků. Tento vztah má proto charakter dialogický. Jen tak můžeme přistoupit k tvorbě herce/performera například při pojednání o technice čistého mimu Étienna Decrouxe nebo technice Jacquese Lecoqua.³

Podvojnost v lidském/hercově chování

Jaké jsou tedy vlastnosti základní struktury lidského/hercova chování? Jak bylo zmíněno, rozdíl mezi člověkem a hercem se dosud vykládá charakteristickou podvojností: herec-člověk hraje postavu-fikci. V dějinách divadla se tato podvojnost vysvětlovala různě, například že herec má v sobě dvě hlavy, z nichž jedna hru řídí a druhá ji vykonává. Ještě Vsevolod E. Mejerchold v koncepci biomechaniky odlišuje u herce konstruktéra A1, který vymýšlí a dává příkazy k realizaci záměru tělu A2. Samozřejmě, jsou to ještě důsledky ostrého protikladu psychiky a fyzického těla, kde aktivním byl rozum-inženýr v hlavě a pasivním tělo-dělník. Ostatně právě tuto podvojnost se snažily zrušit nebo alespoň minimalizovat avantgardy a neoavantgardy ve svých rétorických manifestech o bytí sebou nebo nehraní rolí.

Za podvojností hercova chování na jevišti v podstatě existuje a je nám daná podvojnost lidského chování vůbec, podvojnost, kterou ovšem musíme brát jako komplementární a uvádět ji neustále do rovnováhy a harmonie.

3 Tato studie je pojatá jako úvod k plánované *Encyklopedii nonverbálního divadla* a je zaměřena na herecké techniky. V tomto smyslu je přístup ke zvolené problematice do určité míry shodný se všemi pojednáními o hereckých technikách, o kterých jsem psal v předchozích knihách. Viz: Jan Hyvnar. *Herec v moderním divadle. K divadelní reformě 20. století*. Praha: KANT, 2011; Týž. *Francouzská divadelní reforma. Od Antoina k Artaudovi*. Praha: Pražská scéna, 1996.

Německý filozof Helmuth Plessner vykládá tuto podvojnost „excentrickou pozičností“ živého člověka, a tedy i herce, mima, akrobata nebo performerů.⁴ Rozlišuje tělo neorganické (Körper) a tělo organické (Leib). Neorganické tělo *máme*, tělem organickým *jsme*. Tělo neorganické existuje jako mnoho jiných těl a předmětů kolem nás. Je otevřeno světu, a tím umožňuje, abychom se chovali a jednali podle našich potřeb. Máme hlad a použijeme tělo k tomu, abychom šli do restaurace. Mladík hraje tělem klauna a dívka ho používá k akrobacii. Kdyby měli jen toto neorganické tělo, režisér by z těchto herců mohl udělat mechanického klauna nebo mechanickou akrobatku. S tímto cílem vytvořil například v Bauhausu Oskar Schlemmer *Triadický balet* a loutky, které visí dnes v muzeu, mají jen neorganické tělo.⁵

Ale protože máme ještě i organické tělo, vlastníme také centrum, čili vlastního „vnitřního režiséra“. V organickém těle sebe vnímáme jako celek, a oddělujeme se tak od okolí, od jiných těl a předmětů. Díky tomu máme schopnost vztahovat se ke svým hranicím, k okolí, k jiným lidem, klaunům i akrobatům a zpětně i k sobě a vlastnímu tělu. V organickém těle tak prožíváme vlastní identitu, s ním také spojujeme osobnostní vlastnosti, individualitu a tomuto tělu dáváme jméno a příjmení. Co je podstatné: skrze toto tělo se vztahujeme ke svým kořenům, návykům, a organické tělo je proto spojeno i s pamětí. Na rozdíl od těla neorganického, které je otevřeno něčemu, co se stane, budoucnosti a novosti. Metaforou neorganického těla je loutka a těla organického rostoucí strom. Přitom nesmíme zapomenout, že jde vždy o jedno tělo, podle Helmutha Plessnera o „tělo excentrické“. Tělo s dvěma protikladnými vlastnostmi, a přitom tělo identické. Pak i každá skutečná tvorba herce – mima, akrobata nebo performerů – je vědomím tohoto protikladu a hledáním jejich organické symbiózy a rovnováhy.

Můj soused má syna Ondru: když se Ondra učí chodit, lézt po čtyřech a stavět se, zapojuje do činnosti především své organické tělo, které přitom prožívá. Když se mu to nedaří a spadne na zadek, křičí. Ale když se mu záměr povede, koukne na mne šibalsky, jako by chtěl, abych pochválil jeho snahu. Ondra je človíček, má už v sobě homunkula⁶ a mnohé zdědil, také snahu chodit. Jeho paměť ještě není vědomá, a proto nevypadá, že něco dělá se záměrem, neprošel ani kurzem fyziologie nebo psychologie. Vidíme, že sice zvedá nohy, ale máme spíše pocit, že je *zvedán* na nohy něčím neznámým.

Pro herce nonverbálního divadla je tento poznatek důležitý. Je to postoj se zaměřením k paměti a kořenům, postoj, kdy je nám vždy již něco dáno

4 Viz: Helmuth Plessner. *Gesammelte Schriften VIII. Conditio humana*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2003. Více o Plessnerově pojetí herectví též: Jan Hyvnar. Herectví jako antropologický experiment. *Disk*, 2008, roč. 7, č. 24 (červen), s. 6–20. Ve stejném čísle časopisu *Disk* se objevila také Plessnerova esej o antropologii herectví. Viz: H. Plessner. K antropologii herce. Překlad Miroslav Petříček. *Tamtéž*, s. 21–28.

5 Více o datech vzniku a uvádění *Triadického baletu* viz: Oskar Schlemmer. *Triadický balet. Scénografie*, 1964, roč. 2, č. 3, s. 61–62.

6 Používám tento termín starých alchymistů, který je metaforou a personifikací neviditelného človíčka.



Hana Strejčková při absolventské performanci, Laboratoire d'Etude du Mouvement. Mezinárodní divadelní škola Jacques Lecoq, Paříž. Foto Katedra nonverbálního divadla HAMU.

a kdy jsme přesvědčení, že *s námi něco hýbe*. Člověk vstoupí do kostela a herec na jeviště a oba jsou předurčení k určitému chování. Vstoupili do světů, které tu už byly předem dané, uzavřené a nyní se jím otevírají k životu a hře. A není to jen scéna, ale i maska a role. Mim si natře tvář bělobou a tato maska *s ním hýbe*, akrobat se dotkne hrazdy a také ona *s ním hýbe*. Podobné úvahy najdeme u mnoha reformátorů evropského divadla a zmiňuje se o tom například Jacques Lecoq: vždy je třeba mít na paměti, že herec na jevišti nejen jedná, ale je i jednán.⁷ Jinak řečeno, herec, klaun, akrobat i performer, všichni vstupují do světa, který jim byl dán. Jako dar byl dán svět dětství i malému Ondrovi. Je to sice jiný svět než svět klaunů a akrobatů, ale něco by v těchto světech mělo být společné: to, co dělají a jak se chovají, by mělo mít punc *dělám to vždy jakoby poprvé*.

7 Viz: Jacques Lecoq. *Le corps poétique. Un enseignement de la création théâtrale*. Paris: Actes Sud, 1997. Stejnou analýzu pohybu najdeme i u E. Decrouxe. Viz: Étienne Decroux. *Slovo o mimu*. Překlad Míša Šmakalová, Lenka Blandin, Pierre Nadaud. Brno: JAMU, 2018.

Ale Ondra *má* také tělo s různými potřebami a cíli. Když má hlad, zapo-
míná na to, že chce vstát, a rozběhne se po čtyřech k talíři psa a krade mu
jídlo. První projev chování, o kterém se dá říci, že „účel světí prostředky“.
Přijdou další a budou i dramatické. Tady jednáme záměrně a tady také
vznikají návyky, kterými se vyznačuje chování dospělých v běžném
životě, plném záměrů a funkcí. Herec, klaun, akrobat nebo performer jedná
na jevišti stejně a záměrně rozvíjí děj od začátku až do konce. Ale pokud
v životě musíme víceméně jednat účelově a záměrně, na jevišti musí být
toto záměrné jednání integrováno základním prožitkem vlastního orga-
nického těla jako východiskem přirozeného chování.⁸

Máme tedy obecně antropologický základ pro následné uvažování o tvor-
bě herce i nonverbálních aktérů. Jedná se o charakteristickou podvojnost
člověka/herce, který je ukryt v sobě samém jako „homo absconditus“
a který se vždy otevírá vůči světu a jiným jako „homo apertus“. Právě tuto
podvojnost uzavírání/otevírání spojil Helmuth Plessner s onou „excentric-
kou pozičností“ člověka, která je nám daná. Můžeme si okamžitě všimnout,
že tady je pramen všech, často i paradoxních dualit, s nimiž se operovalo
a operuje nejen v životě, ale i v oblasti divadla. Uveďme jen pár náhodně
zvolených příkladů: přirozená umělost, zprostředkovaná bezprostřednost,
nepřítomná přítomnost, být někým a být nikým, nehrát, a přitom hrát, být
sebou a být postavou atd. Rétorické volby pro tu či onu stranu jsou vždy
součástí uměleckých manifestů nebo obran.

A ještě důležitá připomínka. Tato „excentrická pozičnost“ souvisí podle
Plessnera se vzpřímeným postojem člověka/herce, a to předurčuje jejich
chování. Hlava se volně pohybuje na rozdíl od trupu, ramena jsou uvolně-
na od lokomočních činů, nohy jsou připraveny k chůzi a vyniká i výrazně
zformovaná tvář s mimikou. V tomto postoji máme i charakteristickou
podvojnost toho, že *s námi něco hýbe* a že *jsme to my, kteří se hýbeme*.⁹ To
je základní předpoklad dramatickosti i hravosti již v tělesném chování,
tzn. že tu působí protiklad osudové nutnosti zemské tíže a otevřené svo-
body létat na hrazdě. Vzpřímený postoj je proto pro režiséra Ferdinanda
Pujmana dramatickým „svěrem těla s živly, a to je cantus firmus hereckého
umění“.¹⁰ Tento tělesný postoj sebou nese něco ukrytého a je otevřen
k uskutečnění budoucího záměru. Naše tělesnost je nám předem daná a má
svou perspektivu, jež zakládá dimenzi pohybu. Eugenio Barba tento postoj
pojímá v této elementární rovině jako předvýrazový, a tedy jako předem
daný. Japonský herec dramatizuje akci pokrčením kolen a nedělá to proto,
aby zobrazoval starého člověka s pokrčenými koleny. Toto je předem daný
(konvenční) postoj jeho organického těla a výchozí dimenze k fiktivnímu

8 Zde je základ všech moderních hereckých technik, počínaje K. S. Stanislavským, jehož výchozí teze
pro chování herce na scéně byla, aby měl herec pocit organického těla, a tedy „já jsem“.

9 Blíže viz: Helmuth Plessner. *Die Frage nach der Condition Humana. Aufsätze zur philosophischen
Anthropologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1976, s. 79.

10 Ferdinand Pujman. *Herecké tvarosloví*. Praha: Alois Srdce, 1931, s. 7.

jednání. Barba nazývá tento postoj *sats*, a když se podíváme do dějin divadla, zjistíme, že staří herci, ještě než vstoupili na jeviště, si pořádně dupli.¹¹ Už tady je hercovo organické tělo, kterým *je*, dramatem a neorganické tělo, které *má*, dimenzí ke hře.

Jak se chováme, tak se i vidíme

V úvodní části jsme se zmínili o základní antropologické struktuře lidského/hercova chování, o podvojnosti a charakteristické „excentrické pozíčnosti“. Nyní přejdeme do roviny umělecké obraznosti, a tedy jak chování člověka/herce vidíme a slyšíme v hledišti. Ale půjde nám také o to, jak sám herec při tvorbě vidí nebo slyší partnerovo chování. Pro jednoduchost zde budeme hovořit o vidění. Ponechme přitom stranou různé aktivizace diváka například u pouličního divadla. Můžeme je sice zařadit do širokého horizontu nonverbálního divadla, ale tyto projevy by si zasloužily samostatnou studii.

Vyjděme ze základního předpokladu, že tak, jak se lidé/herci chovají, tak se i vidí nebo slyší, protože jsou nám všem dány stejné vzorce chování. Vidíme a zatím jen obecně rozumíme, že někdo bere do rukou nůž, protože jej bereme do rukou také. Následně čekáme, co se s tímto nožem udělá, a když s ním někdo bude krájet mrkev, porozumíme lépe, že je to kuchyňský nůž. Samozřejmě, změny v provádění těchto vzorců (nebo spíše technik chování) a jejich rozumění jsou jednak individuální, jednak záleží na okolnostech, osobitém stylu a sdílené kultuře a společnosti. Společné vzorce/techniky mají přitom charakter esence, jsou ideální či obecné, zatímco jejich konkrétní realizace máji charakter jedinečný a neopakovatelný.

Člověk/herce se v životě a na jevišti nějak chová a jeho tělo se stává místem obrazů a jejich nositelem. Můj pohled na Ondru je mi dán jako obraz Ondry a pohled na mima nebo žongléra v hledišti je divákovi dán jako obraz jednajícího Pierota nebo obraz žonglujícího klauna. Všichni jsou nositeli obrazů, které můžeme vidět bezprostředně, nejprve jako Ondru nebo Pierota a současně vidíme neviditelné: vidíme za pokusy Ondrův svět, kde se chodí a kam se Ondra snaží dostat, vidíme za bílou tvářích Pierota svět smutku, kde žije osamělý. A také když akrobat na hrazdě létá vzduchem, vidíme za jeho chováním podivný neviditelný svět, kde jako by vůbec nepůsobila zemská přitažlivost a on se tam pohybuje jako kosmonauti ve vesmíru. A tak i nás diváky může cirkus přenést někam do kosmu.

11 Viz: Eugenio Barba – Nicola Savarese. *Slovník divadelní antropologie. O skrytém umění herců*. Překlad Jan Hancil, Dana Kalvodová, Jitka Sloupová a Nina Vangeli. Praha: Divadelní ústav – Nakladatelství Lidové noviny, 2002, s. 172–190.

K tomu ještě poznámku. V naší divadelní vědě má silnou tradici sémiologie divadla, která považuje divadelní představení za určitý text a soubor znaků. Je to specifický pohled, který rovněž pracuje s podvojností znaku a jeho významu, signifiant a signifié, model a realita nebo s opozicí Otakara Zicha herecká postava a dramatická osoba.¹² Základním principem je zde označování, pojmenování a „čtení“ textu. A i když dnes pracuje sémiologie s různým členěním znaků, s principy denotace a konotace nebo s „pohybem divadelního znaku“,¹³ vždy bude platit, že obraz je celostní a znamená něco jiného než text. Neoznačuje, ale ukazuje, zjevuje se, zpřítomňuje, participujeme na jeho principu analogie a podobnosti. Platí to zvláště pro uměleckou obraznost, kde jsou neviditelné světy sice záměrně konstruované, ale také nezáměrně nalézané a mají značnou symboliku, vyžadují zvláštní porozumění a vnitřní transgresi. Na rozdíl od množení obrazů donekonečna v reklamě nebo na Facebooku, kde jsou obrazy jen „záměrně konstruované“ a nejsou zakotveny v něčem trvalém.¹⁴

Touto charakteristickou podvojností viděného/neviděného se zabývá fenomenologie obrazu a je to vždy spojeno s určitým tajemstvím. Setkáváme se s ním ostatně už od počátků lidstva – například u masky, která zpřítomňuje nepřítomnou tvář, nebo dnes u obyčejné fotografie, která dokáže zpřítomnit naše zemřelé rodiče. Vztah přítomný a nepřítomný je zde vlastně identický se vztahem živý a mrtvý. Nam ale bude pro vyjasnění umělecké obraznosti stačit příklad z knihy Antoina de Saint-Exupéryho *Malý princ*. Autor jako pilot ztroskotal na poušti a malý princ ze vzdálené planety jej požádal, aby mu nakreslil beránka. Exupéry mu nejprve nakreslil realističtější podoby beránka, jejich imitace, ale princ nechtěl vidět beránka starého ani smutného. Pak si Exupéry vzpomněl na dětství, kde vídal obrázek hada, který spolkl slona – dospělí obrázek považovali za klobouk – a nakreslil principi bednu. Princ byl neviditelným beránkem nadšený a hned se ptal, jestli není moc veliký, protože jeho planetka je malá.

Je to modelová situace každé umělecké tvorby a jak vidíme, máme tu přímo tematizovanou podvojnost viděného/neviděného. Podvojnost, za kterou se ukrývá tajemství umělecké tvorby, zvláště u nonverbálních herců. Herec i divák mohou v činohře vyjít z psaného a posléze mluveného dramatu. Pokud předem něčemu neporozumí, mohou se opřít většinou o modelové situace postav, které spolu hovoří jako na ulici nebo v bytě. „Ale jak zobrazit vítr, který je neviditelný? Pro mima prostě...“, ptá se

12 Otakar Zich. *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*. Praha: Melantrich, 1931, s. 53.

13 Viz stejnojmennou Honzlovu studii: Jindřich Honzl. *Pohyb divadelního znaku. Slovo a slovesnost*, 1940, roč. 6, č. 4, s. 177–188.

14 Na rozdíl od sémiologie se dnes zabývá teorií obrazu zvláště ikonika nebo antropologie obrazu. Viz např.: Mieczysław Porębski. *Sztuka a informacja*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1986; Hans Belting. *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2002. Pozn. red.: Beltingova kniha byla přeložena do mnoha dalších jazyků, anglický překlad viz: Hans Belting. *An Anthropology of Images. Picture, Medium, Body*. Překlad Thomas Dunlap. Oxford: Princeton University Press, 2011.

a odpovídá Marcel Marceau.¹⁵ Prostě protiváhou našeho těla podáme důkaz o jeho neviditelné existenci a síle. Tělo Marceaua bylo „bednou“. Slovenský mim Milan Sládek s bílou tváří nás v *Křížové cestě* uvádí do neviditelného světa ukřižování Krista také s pomocí „bedny“: vidíme klauna v bílém hábitu, jak se pohybuje, obrací, přechází sem a tam, ale současně vidíme neviditelné. Vidíme do „bedny“, kde ožívá prastarý mýtus. Mim Sládek přitom předvádí všechny postavy, které potkaly Krista na křížové cestě. Vidíme neviditelný příběh, který „trvá“ už dva tisíce let.¹⁶

Herec nonverbálního divadla a s ním i jeho divák se tedy pohybují neustále mezi dvěma světy – viditelným a neviditelným. Přitom tvorba i divákova recepce nejsou snadné, pokud jim chybí jistota slov a mimům zůstává většinou jen tělo a pohyb. Představení Decrouxe i Sládka jsou pro nás modelová a budeme o tom mluvit v další kapitole. Zatím jen konstatujeme, že tato hra musí nebo by měla být zakotvena v něčem trvajícím, obecném, v přírodním jevu nebo v esenci prastarého mýtu. To platí i pro Ondru, když se učí chodit: také on vstupuje do světa trvalých vzorců chování. *Malý princ* nám sděluje trvalou dětskou touhu mít nějakého beránka a cirkusový akrobat trvalou touhu být ve světě kosmonautů.

Některými viděnými vlastnostmi si nonverbální herci/performeři už připravují vstup do světa fantazie. „Bednou“ je proto z kulturního a uměleckého hlediska vzhled klauna nebo akrobata, jeho nos, klobouk, bílá tvář, nahé tělo atd. Za těmito „bednami“ se ukrývají, jak bylo už naznačeno, neviditelné bytosti, které ve středověku nazývali alchymisté homunkuly. Mají je klauni, mimové, akrobati nebo performeři. Dejme jim proto velké začáteční písmeno a řekněme jim – Klauni, Mimové, Akrobati nebo Performeři. Tito jsou trvalí, přezívají v divadelních dějinách, ale drží se také v nitru každého skutečného umělce.

Trvání ve hře našich herců/performerů nonverbálního divadla je spojeno v jejich chování především s výrazem. Obrátme se ještě jednou ke studii Plessnera o mimickém výrazu. Podle něj je možné chování v jeho bezprostřední názornosti zachytit dvojím způsobem: jako obraz výrazu a obraz jednání¹⁷. Výraz zachytíme jako celek, který po nějakou dobu trvá, tvoří jakousi „melodii pohybu“ a jeho smysl okamžitě pochopíme. Například když někdo bouchne do stolu a zakřičí, víme, že se hněvá a jeho hněv nějakou dobu trvá. Hněv se rozezná, pak doznívá a čas jeho průběhu není podstatný. Obraz výrazu se přitom nedá členit na části a můžeme v něm nalézt jen kvalitativní rozdíly, když hněv sílí nebo slábne. Smysl Ondrova zvedání a pádů chápeme okamžitě jako výraz snahy o chůzi a mohu se tím bavit dost dlouho. Protože od začátku vím, „oč tu jde“. Představení Sládkovy *Křížové*

15 Cituji podle: J. Hyvnar. *Francouzská divadelní reforma*, s. 172.

16 Představení celovečerního sóla Milana Sládka uvádím podle vlastního zhlédnutí na HAMU dne 3. 6. 2019.

17 Helmuth Plessner. *Gesammelte Schriften VII. Ausdruck und menschliche Natur*. Frankfurt am Main: Surhkampff, 2003, s. 155.

cesty se také nedá členit z hlediska výrazové hodnoty trvajícího mýtu a také „vítr“ nějakou dobu trvá.

Obraz jednání naopak probíhá v postupném čase od počátku až do konce, kde se teprve dozvíme, jaký je jeho smysl. O srozumitelnosti tak rozhoduje až konec tohoto jednání a my můžeme říct, „k čemu to vede“. Obraz jednání probíhá postupně v prostoru a dá se tu použít při analýze kvantitativní členění na různé části nebo stupně. Představení Milana Sládka více méně kopírovalo jednotlivé fáze historie ukřižování a také „vítr“ u Decrouxe začal a končil.

Plessner zde použil dva termíny francouzského filozofa Henriho Bergsona: pro obraz výrazu platí, že probíhá v „temps-durée“ (čas jako trvání) a obraz jednání zase v „temps-espace“ (čas v prostoru)¹⁸. Jde tedy opět o analogii podvojnosti „excentrické pozičnosti“, těla organického a těla neorganického, přičemž i tuto podvojnost můžeme metodicky rozevírat jen na pozadí komplementárnosti a hledání rovnováhy hercova/performerova chování. A to je jiné než chování v běžném životě. Je podmíněno jeho přítomností a hraním na jevišti a pro diváka, kde je umělecká tvorba spojena především s obrazností výrazu. Proto je pro umění často vzorem hudba a u non-verbálního herectví v této souvislosti i tanec.

Pro tvorbu i komunikaci s divákem je umělecká obraznost, v níž se prolíná viditelnost a neviditelnost, zásadním tématem a platí to i pro herce/performera nonverbálního divadla, klauniád, nového cirkusu nebo fyzického divadla. Vznikla tu totiž tradice manifestačního zdůrazňování hercovy/performerovy přítomnosti na jevišti, která nemá nic zobrazovat a divákovi fyzickou akci jen nabízet podnět k asociativnímu vnímání pohybu těla. Byla na tom založena rétorika avantgard a ještě více neo-avantgard od 70. let 20. století se známými projekty konceptuálního umění, happeningů nebo performance art. Bude o tom řeč v závěrečné části studie. Na tomto místě chceme jen zdůraznit, že pro nás umělecký obraz, včetně všech představení nového cirkusu nebo fyzického divadla, je a zůstává celostně podvojným aktem výrazu a jednání. Je vždy záměrně konstruovanou „bednou“ a nezáměrně nalézaným „beránkem“. A platí, že při záměrně konstruovaném obraze se používají různé herecké techniky, v našem případě například techniky čistého mimu Decrouxe nebo techniky Lecoqua, a až poté následuje tajemství nezáměrně nalézaných obrazů, které činí přítomným nepřítomné.

18 K této Bersonově koncepci viz zejména druhou kapitulu „O mnohosti stavů vědomí. Idea trvání (dureé)“ v knize *Čas a svoboda*. Viz: Henri Bergson. *Čas a svoboda. O bezprostředních datech vědomí*. Přeložil Boris Jakovenko. Praha: Filosofie, 1994, s. 49–80.





Křížová cesta. Foto Archiv Katedry nonverbálního divadla HAMU.

Mimeze. Paměť a drama

S uměleckou obrazností jsou spojeny dva pojmy, které se zvláštním způsobem vztahují k aktérům nonverbálního divadla. Jde o mimezi a performanci. Mimeze připomíná antický mimus a je spojována i se vznikem tragédie, která měla podle Aristotela kořeny v tancích a zpěvech na počest Dionýsa.¹⁹ Na tržištích v antických městech se provozovaly různé formy komediálního mimu a jeho další historie vedla přes středověk jako alternativa oficiálního divadla až k renesanční komedii dell'arte a pozdější pantomimě. Performance zase poukazuje na spřízněnost nonverbálního divadla s avantgardou a neoavantgardou, s performance art, body art nebo happeningy, které působily jako opozice vůči tradičnímu mimetickému divadlu.

Oba pojmy jsou dnes už velmi mnohoznačné, bylo o nich napsáno mnoho knih a připomínají „krabice“, kam se dají uložit nejrůznější teorie, kterými se zabývá už nejen teorie divadla nebo estetika, ale celá oblast humanitních věd. V současnosti se rétoricky vyhlašuje tzv. performativní obrat, podle něhož je mimetický princip již přežitkem, protože je spojen s napodobou nebo imitací. Zatímco princip performance více odpovídá tendencím v současném umění, neboť akcentuje jednání, konání, provedení díla apod. V *Divadelním slovníku* Patrice Pavise například čteme, že herec je ten, který napodobuje, je tedy „mimetický“, zatímco performer jedná: „Na rozdíl od herce, který interpretuje a mimeticky ztvárňuje roli, performer vždy uskutečňuje určitý gestický, vokální či instrumentální výkon (performance).“²⁰ Navíc je herec něco pro divadlo uzavřeného a daného, zatímco performer je otevřen k mnoha různým projevům, které jako by už nesouvisely s herectvím. V našem případě by tedy mimové, akrobati a aktéři fyzického nebo pohybového divadla byli spíše performery. Zvláště, když se tu zdůrazňuje performerova přítomnost a paradoxní inscenování „sebe sama, vlastního já“.²¹

V této studii bychom chtěli tuto opozici opustit. Do jisté míry sice reflektuje současnou situaci v divadle, umění i kultuře, onu tendenci k performativitě, my ale naopak zůstaneme věrni výše uvedené antropologické podvojnosti hercova/performerova chování, kde jsou principy mimeze i performativity vždy přítomny v každém jejich projevu jako komplementární líc a rub. Oba jsou nedělitelně spojeny, i když mohou existovat různé varianty a hierarchie při jejich uplatnění v hercově/performerově projevu.

To tedy znamená, že pro nás je herci/performerovi vlastní „excentrická pozičnost“, tělo *má* i jím *je* a jeho výkon je vždy výrazem i jednáním. Přitom se dá hovořit o určitých tendencích, a pak by herecká mimeze byla spojena

19 Viz: Jaroslav Vostrý. *Mimos a logos. Autorský text a herecká improvizace. Disk*, 2009, roč. 8, č. 29, s. 230.

20 Viz heslo Performer: Patrice Pavis. *Divadelní slovník*. Překlad Daniela Jobertová. Praha: Divadelní ústav, 2003, 298.

21 *Tamtéž*.

více s výrazem a výkon performerů více s jednáním. Ale to už by byla konstrukce. Tu si můžeme dovolit jen v tom smyslu, že pojednáme nejdříve o mimezi a poté o performativním principu.

Princip mimeze byl v divadle často spojován se záměrným zobrazováním nějakého předobrazu ze života, z historie nebo z mytologie, a to různým způsobem jako imitace, stylizace, konstrukce atd. Takto se o mimezi uvažuje, pokud přijmeme hledisko komunikace se zobrazeným dílem, a tedy hledisko divákovy recepce. To je i hledisko estetiků nebo divadelních sémiologů.²² V této studii, která je zaměřena na tvorbu herce/performera, se ale budeme věnovat mimezi v jejím původním významu, kdy na samém počátku divadlo vznikalo z písní a tanců a kdy takto vzniká u každého představení i dnes. Neboť v této prastaré a stále trvající evoluci je základ veškeré hercovy/performerovy tvorby. Mimeze tu není ani tak napodobením nějakého obrazu z historie nebo ze života, obrazu, vůči němuž zaujímáme postoj diváka, ale je evokací „předobrazu“, který je spojen s pamětí, s vnitřními obrazy nebo s vnitřním člověkem (homunkulem), který nejen zpívá a tančí, ale „je zpíván“ a „je tančen“ tímto „předobrazem“. Tuto evokaci předvádí divákům. Tvorba herce/performera tak není jen záměrným konstruováním díla jako napodobeného obrazu pro diváka, ale především nezáměrným hledáním předobrazu, a právě proto je spojena s výrazem a jejím vzorem je hudba a tanec. Skutečnost, že herec/performer zde záměrně nejedná, ale „je jednán“ oním hledaným pravzorem, možná vedla Aristotela k tvrzení, že mimeze jako nápodoba je nám vrozena. Napodobujeme nejen to, co vidíme, ale i to, „co s námi hýbe“. Malý Ondra se učí chodit a nenapodobuje podle předpisu pohyby nohou, ale „je napodobován“ nám vrozenými vzorci chování, které pochopitelně viděl realizované u staršího bratra a rodičů a pamatoval si je.²³

Tanečnice z rodu Maorisů napodobují tancem rostoucí výhonky obilí pohybující se ve větru. Chtějí pomáhat při jejich růstu. Kdybychom se na ně dívali jako diváci, tak jen imitují pohyby obilí. Ve skutečnosti jsou jim předem dány vzorce pohybů rostlin, a ty napodobují. Určitě pokaždé osobitým způsobem. Kdybychom použili přirovnání Decrouxe, pak by byly sochařkami, které ale tesají na svém těle pohyb rostlin zevnitř.²⁴ Když Marcel Marceau hrál etudu *Masky* a snažil se různé masky strhnout z obličeje, objevila se na něm v závěru maska poslední, tvář starce. Mim tak napodoboval vzorec plynoucího času, který je skrytý v každém z nás. Na první pohled to vypadalo jako záměrná konstrukce s pointou v závěru.

22 Podobně pojednává mimezi z estetického hlediska Arne Melberg. Viz: Arne Melberg. *Mimesis – en repetition*. Uppsala: Svenska Litteratursällskapet, 1994. Pro účely této studie pracujeme s polským překladem: Arne Melberg. *Teoria mimesis*. Překlad Jan Balbierz. Kraków: Universitas, 2002.

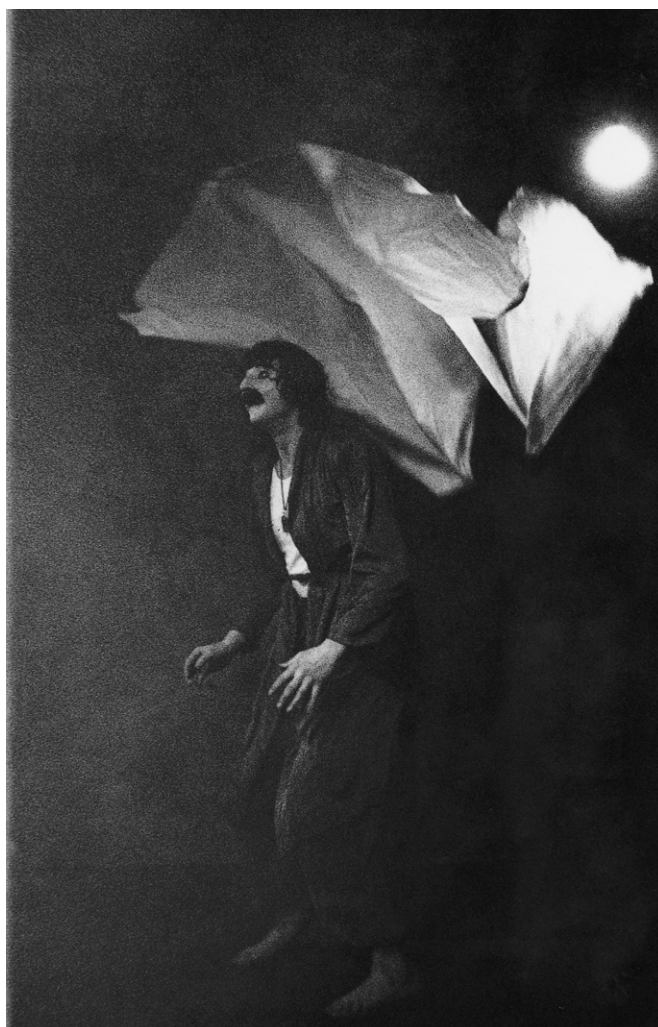
23 O záměrnosti a nezáměrnosti psal i Jan Mukařovský. Jeho text však vychází ze sémiologického pojetí, podle něhož dochází při vnímání ke spinání díla jako znaku a díla jako věci. Tím se toto pojednání liší od našeho antropologického přístupu. Viz: Jan Mukařovský. Záměrnost a nezáměrnost v umění. In: Tentýž. *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966, s. 89–108.

24 Decroux často přirovnává mim k sochařství v pohybu, blíže viz: É. Decroux. *Slovo o mimu*, s. 164.

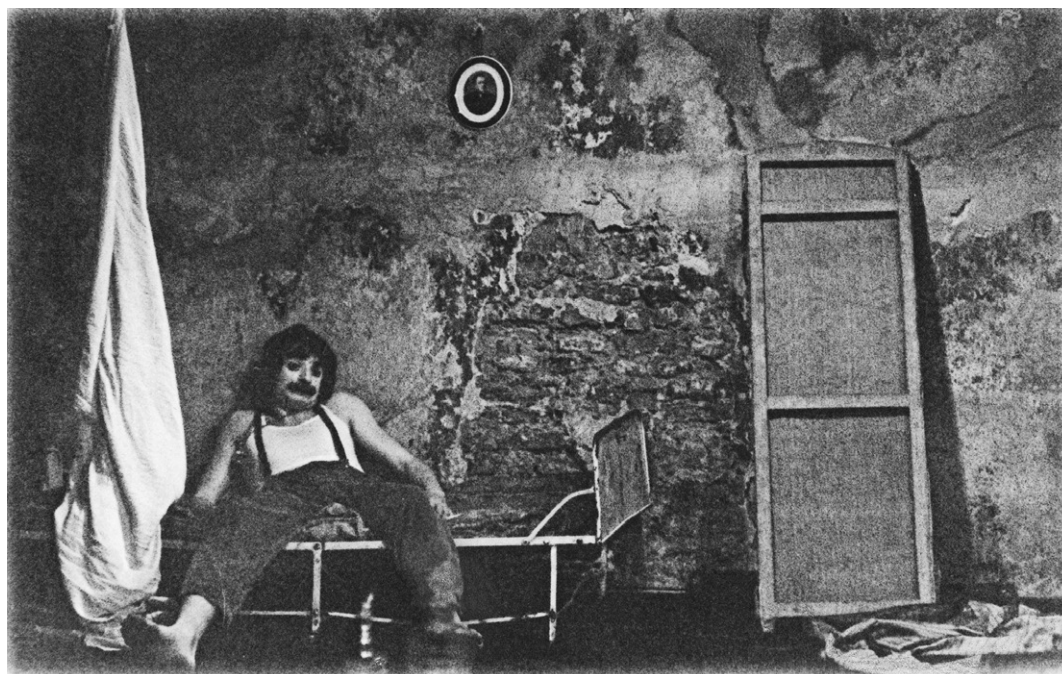
Ale mimovo chování bylo nezáměrným výrazem vzorce lidského času konečného života. Výrazem Někoho nebo Něčeho, kdo nebo co má trvalou platnost a kým nebo čím je mim ovládnut a „jdnán“.

Příkladů je v oblasti nonverbálního divadla nespočet. Pierot je opanován smutkem 19. století, Harlekýn je ovlivněn živostí obchodníků na tržišti, Ctibor Turba byl v představení *Udělej mu to zprava* (1970) ovládnut potřebou mlčení. Sládek byl v představení *Křížová cesta* ovládán představou ukřižování Krista. Také akrobat může být ovládnut při poletování na hrazdě představou, jak se dostat co nejbliže k partnerce a obejmout ji. Opět je to vzorec chování, který realizujeme v běžném životě snadněji a bez překážek.

Jacques Lecoq tvrdil, že všichni umělci jsou mimy, protože také Pablo Picasso nejprve poznal esenci býka a poté ji namaloval. Rozlišoval pojem „mimetismus“, který znamená pouhou vnější imitaci lidí a věcí v životě,



Jan Kratochvíl – Ctibor Turba.
Udělej mu to zprava (Turba Tacet).
Foto Jaroslav Krejčí, Archiv IDU.



Jan Kratochvíl – Ctibor Turba. *Udělej mu to zprava* (Turba Tacet). Foto Jaroslav Krejčí, Archiv IDU.

a na druhé straně zaváděl pojem „mimismus“. V tomto případě se mim musí snažit napodobit to, co se odehrává v jeho vnitřním životě, v paměti a má charakter esence.²⁵ Jde o pravzor, kterým je mim „hraný“. Podobná tvrzení najdeme i u tvůrce „čistého mimu“ Decrouxe, podle něhož tělo mima vyjadřuje stopy celistvých situačních obrazců, které jej formují, a mim o tom divákům podává svědectví.²⁶

V dějinách estetiky se často připomíná Platonovo pojetí mimeze a klade se proti pojetí Aristotelově. Platon odsoudil umělce a zvláště herce mimu, protože prováděli zdvojenou mimezi, tzn. že chování lidí v běžném životě bylo napodobením obecných a univerzálních Idejí, a proto řecký obchodník napodoboval Ideu obchodníka, zatímco malíři, herci a zvláště mimové na tržištích napodobovali v komediích napodobené obchodníky. Homér ve svých eposech napodobil bohy a mimové si dovolili napodobit napodobené bohy, a ještě je zparodovali. Z Herakla se stal žrout a z Dia cizoložník. Napodobený vzorec bohů nepocházel z mytologického posvátného světa, ale jeho vzorem se stali obyčejní lidé z tržišť. A dělo se tak i později, například když v době, kdy se ukřižování Krista stalo už oficiálním náboženským mýtem, mimové předváděli na kříži Krista s oslí hlavou.²⁷ Proto Platon z hlediska principu, že jsme napodobováni Někým či Něčím trvalým a obecným, vyloučil ze svého ideálního státu všechny umělce, Homéra i mimy z tržišť. Dnes je jeho pojetí mimeze kritizováno a přednost se dává pojetí Aristotela, který v *Poetice* nespojoval mimezi s morálkou a považuje mimezi za základ tragédie. Ale Platon má v něčem přece jen pravdu: vnitřní vzorce a postavy, které herci/performeré napodobují, mají obecný a trvalejší charakter. Mohou pocházet z oblasti kultury sakrální nebo kanonické jako u tragédií nebo mystérií a z oblasti profánní nebo forální jako u mimu, jehož tradice se rozvíjela přes středověké jokulátory nebo histriony až k různým formám komedie. Až k dnešku, kdy opozice sakrální–profánní, kanonické–forální už prakticky neexistuje, kdy se obě linie prolínají a zůstávají jen určité tendence.

Pro skutečné umění platí, že hercem/performerem napodobený předobraz, který souvisí s pamětí, musí být vždy zakotven v něčem trvalejším a obecnějším. Budeme proto spojovat mimezi s dramatem, zatímco performativnost, o níž bude řeč dále, budeme klást do souvislosti s hrou. Opět přitom musíme připomenout komplementárnost mimeze a performance, a to znamená, že nám jde pouze o určité tendence. Principům dramatickosti a hravosti v nonverbálním divadle se budeme věnovat v některé z příštích studií a zde můžeme podat jen několik poznámek.

25 J. Lecoq. *Le corps poétique*, s. 33.

26 Situační obrazce naznačuje Decroux, když mluví o tom, jak se chová sedlák, vinař atd. Viz: É. Decroux. *Slovo o mimu*, s. 158.

27 Dokladem toho je obrázek v polském překladu knihy o dějinách světového divadla od německé teatroložky Margot Berthold. Viz: Margot Berthold. *Historia teatru*. Přeložila Danuta Żmij-Zielińska. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1980, s. 167.

Není pochyb, že inscenace *Masek* Marcela Marceaua nebo *Křížové cesty* Milana Sládka se vyznačovaly dramatickostí lidské existence. Dramatické je i chování malého Ondry. Nebudeme proto chápat dramatickост jako úzce specializovanou pro žánr dramatu a dramatického divadla, ale spíše jako základní existenciální kategorii. Předpokládáme, že tu vzniká napětí mezi dvěma silami, mezi nutností a svobodou, mezi „jsem jednán“ a „jednám“. Toto napětí probíhá jak v rovině tělesného výkonu herce/performera, který pramení už ve vzpřímeném postoji, tak v rovině tématu, kde masky v Marceauově hře zakrývají osudově tvář a mim s nimi zápasí. Přitom dramatickou může být jak hra vážná, tak i komická nebo groteskní, kdy protikladné síly se mohou obrátit jednou vážným a podruhé komickým směrem. Mnohé grotesky, například Chaplinovy, jsou toho dokladem, ale také veselá i Marceauova veselá i vážná pantomima *David a Goliáš*.

Odvolejme se v pojetí dramatickosti na názor polského filozofa a teologa Józefa Tischnera:

Být dramatickou bytostí znamená, že prožívám daný čas, mám kolem sebe jiné lidi a zemi jako jeviště pod nohama. Člověk by nemohl být dramatickou existencí, kdyby tu nebyly tyto tři věci: otevření vůči jinému člověku, otevření vůči jevišti dramatu a plynoucí čas.²⁸

Toto otevření nemá charakter intencionálního otevření, o kterém jsme hovořili výše u obraznosti v životě a u diváka v hledišti, kde se vše stává obrazem lidí a věcí. Je otevřením dialogickým, nejen ve hře s partnerem, ale především při nezáměrném hledání předobrazu, zakotveného v esenci.

Je zajímavé sledovat, jak dramatickou se stává pantomima od dob romantismu, nejprve u Jeana Gasparda Debureaua a později v symbolismu, kde jsou Pieroti a Kolombíny spojováni se smrtí. Dramatickými se pantomimy mohou stát i dnes, jak ukazují zmíněné příklady Marceaua nebo Sládka. U nového cirkusu je dramatickým samotné tělesné chování akrobatů nebo žonglérů a je otázka, zda vzniknou inscenace, kde se drama objeví i v rovině tematické. Pokouší se o to nový cirkus, ale jeho inscenace zůstávají více hrou s různými tématy. Součástí nonverbálního divadla jsou také inscenace fyzického nebo pohybového divadla, které se řadí do linie tzv. antropologického divadla. U nás ji reprezentuje například soubor Farma v jeskyni. V inscenaci *Sclavi* se už v rovině výrazových prostředků, zvláště použitím hercova/performerova těla, setkáváme podobně jako u nového cirkusu s dramatickostí fyzického jednání, které je rytmické, hudební, taneční a vyznačuje se silnou energetičností a expresivností. Ale nad touto tělesnou mimezí se vrší i mimeze dramatických osudů lidí v emigraci nebo



Sclavi (Emigrantova píseň). Foto Viktor Kronbauer, Archiv IDU.

v hlučném velkoměstě. V obou rovinách tu dochází k oné dialogické dramatickosti a otevírání se mimetickému pravzoru. Soubor Farmy v jeskyni tyto pravzory hledá v současném životě a dělá to v podstatě jako činohra, ale zatímco ta se dnes vyklonila spíše k postmoderní hravosti, za níž stojí uvolněná fantazie režisérů, zde je dominantním herec/performer a hraje postavy jako bytosti dramatické.

Dá se tedy říci, že v historii pantomimy najdeme tendenci k mimetickému dramatu, ale je tu i silná tendence k hravosti. Nový cirkus zatím drama v rovině tematické hledá a je více ponořen do hravosti. Fyzické nebo pohybové divadlo, které reprezentuje uvedená Farma v jeskyni, představuje model mimetického dramatu zatím nejpřesvědčivěji. Má své inspirátory v manifestech Antonina Artauda nebo činnosti Jerzy Grotowského a dalších a přistupuje k nezáměrnému hledání esence a dramatu nejdůsledněji – ponorem do paměti těla, kde herec/performer dokáže spojovat tělesné impulzy s písní a tancem, ale i do paměti zobrazených příběhů, které spojuje s výpravami k jejich kořenům.

Performance. Hravé hledání přítomnosti

Také pojem performance je v jistém smyslu spojován s nonverbálním divadlem, ale tato spřízněnost je pozdějšího data a počíná divadelní modernou, avantgardou a neoavantgardními akcemi od 60. let minulého století. Všechny tyto směry a jejich akce mají kořeny v opozici vůči tradičnímu mimetickému nebo realistickému divadlu a umění vůbec. Už bylo řečeno, že odpor k mimezi tu probíhal dvojím směrem: jednak jako důraz na reteatralizaci divadla a jednak na obnažování herce/performera, a tedy na jeho tělesnost a fyzičnost. Proto se například avantgardy od dob futuristů obracejí na klauny a na druhé straně na piloty nebo gymnasty, kteří nic nepředstavují. Dodnes nacházíme v aktivitách nonverbálního divadla obě tyto linie – tendenci k fyzičnosti nebo tělesnosti a tendenci k reteatralizací v klauniádách nebo novém cirkuse.

Pojem performance je dnes velmi mnohoznačný a stejně jako mimeze připomíná „krabici“, kam se dají uložit početné manifesty a teorie. Když se teoretici performance snaží definovat tento druh kulturních a uměleckých akcí, zjišťují, že přesná definice vlastně není možná. Hovoří se tu o přítomnosti, konceptuálnosti, důrazu na provádění a řemeslo, také na sebetransformaci, na divadlo energetické atd. Německá teatroložka Erika Fischer-Lichte napsala *Estetiku performativity*, kde připomíná inspirátory Johna L. Austina nebo Judith Butler a přináší mnoho tezí a příkladů o performativním působení materiálnosti a tělesnosti, a s tím i spojenou emergenci významů u představení jako události, a v podstatě akcentuje pouze jednu stránku hercova/performerova projevu:

Performativní akty (jako fyzická jednání) jsou označeny jako „nereferenční“, protože neoznačují nějakou substanci či podstatu, nic předem daného, interního. Neexistuje žádná pevná, stabilní identita, kterou by bylo možné vyjádřit. Expresivita stojí v tomto směru v příkrém protikladu k performativitě. Fyzická jednání, označená jako performativní, nejsou vyjádřením nějaké předem pevně dané identity – ta se naopak utváří až jejich realizací.²⁹

Z této citace je patrné, že naše pojetí performativity je zcela jiné, neboť tvoří spolu s mizezí komplementárnost uměleckého procesu. Zatímco příklady akcí performerů, které uvádí Fischer-Lichte, jsou dokladem pouze určitého směru s některými vlastnostmi divadla, který je založen na zdůrazňování přítomnosti, autenticitě a novosti, převzatém od avantgard, a tím i na odlišném vnímání diváka.³⁰ Znamená to, že pokud převáží performativnost, ochuzuje se současně v akcích mimetická stránka. A pokud jde o herectví, dalo by se říci, že jde o „druh hraní na hraně reálu a představování“.³¹

Avantgardy se chtěly podílet v dobách společenských proměn na formování nové kultury a nového umění budoucnosti. Na této utopii se podílelo i divadlo, zaměřené právě na jeho performativní stránku. Stačí připomenout Appiovu koncepci živého umění, kde hercem je v podstatě tanečník, nebo Mejercholdovu biomechaniku, kde herec neměl zpočátku nic zobrazovat a jen ukazovat svou dovednost. Po druhé světové válce nastal konec avantgard a s ním, pokud jde o budoucnost nové kultury a nového umění, nastoupila „doba přítomnosti“. Od konce 60. let 20. století běh „avant“, který byl výrazem obrovské energie, experimentů i angažmá v politice, postupně utíchal a neoavantgardy v USA a Evropě zakotvily uměleckou tvorbu a její recepci v tom, co se odehrává „zde a nyní“, v přítomnosti. A tedy v neopakovatelnosti, v autenticitě aktérů, neboli v jejich performativitě. Odmítá se vše trvalé, místo toho se postuluje tvorba jako proces. Přitom u pojmu performance jde o jiné pojmenování, než kterým byl například kubismus, který jednotil umělce všech žánrů a druhů v jednotném stylu. Název performance byl převzat zvenčí, otevírá se pro všechny možné techniky a pro obrovskou variabilitu akcí, ze kterých je často cítit nedodělanost a nespojitost motivů a výpovědí. Společné mají to, že tyto nejružnější aktivity, jako je happening, performance art nebo body art, usilují o inscenování „přítomného okamžiku“.³² Performerka Laurie Anderson v *Duetu na ledě* stála v bruslích na ledu a hrála na housle až do chvíle, než led roztál.

29 Erika Fischer-Lichte. *Estetika performativity*. Přeložila Markéta Polochová. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011, s. 34.

30 Viz podkapitolu Záměna rolí: *Tamtéž*, s. 55–70.

31 Július Gajdoš. Hraní a performance. *Disk*, 2008, roč. 7, č. 24 (červen), s. 38.

32 Pojem Júlia Gajdoše, který se zabýval otázkami performance na stránkách časopisu *Disk*. Viz: Július Gajdoš. Performance. Scénování přítomného zážitku. *Disk*, 2006, roč. 5, č. 18 (prosinec), s. 13–19; Tentýž. Mezi mimesis a performativitou. *Disk*, 2008, roč. 7, č. 25 (září), s. 55–62; Tentýž. Performance – mezi činnostmi a scénováním. *Disk*, 2006, roč. 5, č. 17 (září), s. 7–18; Tentýž. Hraní a performance, s. 29–38.

Tato inscenace „přítomného zážitku“ má mnoho společného s aktivitami současného nonverbálního divadla, zvláště z oblasti nového cirkusu nebo některých forem fyzického divadla. Performativité akcí napomáhá i skutečnost, že nonverbální inscenace, jak už bylo řečeno, nejsou koncepčně tvořeny ve dvou časech, jako je tomu u činohry, tzn. jako psané drama a jeho uvedení. Proto se tu používají techniky improvizace, kolektivní tvorby nebo „psaní na jevišti“. Odtud pramení také nadšení pro komedii dell'arte, kde šlo také o inscenování „přítomného okamžiku“.

Po avantgardách zdědili současní performeři i rétoriku manifestů. Dave Davies v manifestu „Realita exkrementů“ hlásá: „Téma iluzivnosti už není aktuální, jakmile na pole naší umělecké teorie vtrhla dekonstrukce a teorie možných světů.“³³ Dekonstrukce je kritická metoda a v tomto případě má jít o očištění terénu od mimetického divadla, protože podle těchto teoretiků fikce předchází fakta a diskurzy realitu. Znamená to, že Davies a jemu podobní nechtějí ideální pravzory jako u mimeze, ale jen individuálně modelované obrazy bez jakékoli trvalosti. Po dekonstrukci mohou vznikat jen virtuální světy, kde je možné vše. Z dědictví avantgard vychází i představa naprosté tvůrčí svobody. Proto například Jiří Havelka manifestačně provolává, že „[d]ivadlo je skvělé médium k tomu, aby ukázalo, co si je lidský mozek schopný utvářet a co si divák musí domyslet“.³⁴ Lucia Repašská by zase chtěla „osvobodit“ diváka a nabízí mu takové divadlo, kde si může z nekonečného potenciálu významů vybrat jen ten svůj. Vyzývá dokonce ke třetí divadelní reformě, v níž by došlo právě k osvobození diváka.³⁵

Problém recepcce performativních aktivit je téma závažné, vyvolává otázky o srozumitelnosti nebo asociativním vnímání. Jak vnímat akci performerky Mariny Abramovič, kterou uvádí Erika Fischer-Lichte hned v úvodu knihy? Performerka zraňovala své tělo a diváci ji chtěli zachránit, nebo odešli.³⁶ Nebo jak reagovat na performeru, který se střelí do ramene? Jak reagovat na akce Hermanna Nitsche, které nazval „dionýskými obřady s nahotou a krví“?³⁷ Jak reagovat na dlouhé pití nebo chůzi a spaní i s programovým prohlášením, že se jedná o nejvyšší formou umění?³⁸ Většinou se tu provádí repetice lidské bolesti nebo všedních činností a je tu obrovský prostor od šokování pohledem na lidskou bolest až ke konceptuálním meditacím nad běžným chováním. Jsou to akce individualistické, absolutizují tvůrčí svobodu a totéž se pak dá říci i o divákově recepci, která je založena na uvolněné asociativnosti a představivosti. Do jisté míry by to znamenalo

33 Dane Davies. Realita exkrementů. Přeložil Miroslav Petříček. *Svět a divadlo*, 2016, roč. 27, č. 2, s. 10.

34 Josef Rubeš. Jiří Havelka. Zajímá mě šílenství v hlavě diváka. *Metro*, 18. 4. 2014, s. 14. Cituji podle: Josef Rubeš. Rozcvičit zlehka imaginaci. Jiří Havelka, verze 2014. *Svět a divadlo*, 2014, roč. 25, č. 4, s. 33.

35 *Tamtéž*, s. 34.

36 Viz: E. Fischer-Lichte. *Estetika performativity*, s. 11–13.

37 Viz: Hermann Nitsch. *Zur Theorie des Orgien-Mysterien-Theaters. Zweiter Versuch*. Salzburg – Wien: Residenz Verlag, 1995; Radoslava Schmelzová. Jiné podoby umění aneb hledání kořenů umění místa. In: *Tatáž* (ed.). *Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific – současné tendence*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2010, s. 21–22.

38 Viz: Allan Kaprow. *Assemblage, Environments & Happenings*. New York: Abrams, 1966.

konec dialogu jeviště a hlediště, protože každý aktér by si zahrál v podstatě jen to své jedinečné a osamělé představení bez jasnější odpovědi ze strany diváka. Možná se tu ukazuje, jak byly tyto performativní akce inspirovány a mají mnoho společného s výtvarným uměním. Neboť často se tu operuje s pojmem konceptualismus, s kterým přišel Marcel Duchamp. Podle něj je koncepce prostředkem, jímž se při vnímání vnější skutečnosti prodírá divák ke světu myslí a idejí. Ke světu možnému nebo virtuálnímu. Ale tato teorie odpovídá spíše instalacím ve výtvarném umění, které jsou založené na nehybnosti a možnosti asociativního vnímání. Huť se nám poji konceptualismus a instalace s chováním a vnímáním pohybujícího se živého těla herce/performera.

Jak už bylo řečeno, my zůstáváme u spojitosti a nedělitelnosti principu mimeze a performance, u oné podvojnosti naší „excentrické pozičnosti“.³⁹ Přesto bude dobré se u performativního umění inspirovat jeho ludičností. Představa, že v tomto druhu divadla je vše možné a vše se odehrává teď, připomíná skutečně hru jako základní princip tvorby. Nikoliv ve smyslu anglického game, hry s pravidly, ale spíše jako play, hru možností bez hranic. Pokud použijeme klasifikaci Rogera Cailloise z jeho knihy *Hry a lidé*, pak tyto hry by patřily k těm, kde se využívá náhody (aloe) a mají povahu experimentu.⁴⁰ Svět je zde umělci otevřen k čemukoliv a tvorba probíhá na samé hranici možností. Jiří Havelka proto pochybuje, zda v těchto performativních akcích jde vůbec o divadlo a ne spíše o „jakési hraní s vlastním životem“.⁴¹ A tak, pokud jsme princip mimeze spojovali s dramatickostí, princip performance můžeme spojit s ludičností. Nikoli ovšem tak radikálně jako Laurie Anderson ve sloganu: *Hrej, nebo jinak – jsi Nikdo*.⁴²

Hravost a s ní osvobození divadla proklamovaly už avantgardy. Jindřich Honzl hravě kouzlil možné světy v počátcích Osvobozeného divadla a napsal studii „Pohyb divadelního znaku“,⁴³ podle které je základem divadelnosti vzájemná hra a souhra všech výrazových prostředků jeviště, včetně herce. Na této elementární hře hlasu, gest, světél nebo rekvizit pak dokázal Emil František Burian na jevišti vykouzlit poetické hravé světy Máchova *Máje* (1935) nebo Puškinova *Evžena Oněgina* (1937).

Jestliže je vše možné a hranice jsou k tomu, aby se překračovaly, pak skutečně jde o hru, v níž lze použít jakékoli nápady a smontovat je volně a asociativně. Ale co by se stalo, kdyby se mim nebo performer snažil zakotvit hravost tělesných pohybů v tématu s mimetickou preexistencí

39 Také Jülius Gajdoš ve svých výše uvedených studiích konstatuje, že jde vždy o prolínání funkce performativní a referenční.

40 Viz zejména kapitulu „Klasifikace her“ v první části jeho knihy. Viz: Roger Caillois. *Hry a lidé. Maska a závrať*. Přeložila Nina Vangeli. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1998, s. 32–58. Samozřejmě, že hra vyvolává i potěšení (iljynx), ale princip mimeze a zápasu (agón) je v ní oslaben.

41 Jiří Havelka. Hranice divadla, limity reality. In: Marta Ljubková (ed.). *Šťastná generace. Režiséři z alterny*. Jiří Adámek, Jiří Havelka, Petra Tejnorová, Martin Kukučka a Lukáš Trpišovský – SKUTR, Rosta Novák. Praha: Pražská scéna, 2013, s. 74.

42 Viz: J. Gajdoš. Mezi mimezí a performancí, s. 62.

43 Viz: Jindřich Honzl. Pohyb divadelního znaku. *Slovo a slovesnost*, 1940, č. 4, s. 177–188.

nějakých postav a dějů, k nimž by pak představení odkazovalo? Kdy už by nešlo o zraňování těla jako u performerky Abramović nebo o hravé ukazování běžné činnosti pití, vaření, chůze nebo spaní jako u Allana Kaprowa, ale o dramatický děj? Tento problém je závažný a objevuje se zvláště u nového cirkusu a některých forem fyzického divadla. Je totiž předem jasné, že tito akrobati nebo performeři mohou ve svých akcích rozvíjet zvolené téma, skládající se z postav a dějů jen v abstraktní a obecné poloze. V zobrazeném tématu nemohou být tak „doslovní“ a konkrétní jako v tělesných pohybech. Své výkony na rozdíl od činohry mohou více méně jen „rámovat“ a v tomto „rámcí“ tvořit možná i nádherné, asociativně rozvíjené obrazy.

Uveďme si příklady z nového cirkusu. Akrobatka Jeanne Mordoj se pokusila vyjádřit téma vztahu ženy a předmětu a drama nejistoty o tom, kdo je subjektem a objektem a kdo koho ovládá. Všechny akce ale prováděla ve stylu nového cirkusu. Vytvářela portréty různých žen. Jedna žongluje s kuchyňskými přístroji nebo s umělými prsy, jiná chodí po vysokých krabicích, jindy kouří nohama cigaretu, ztrácí kontrolu nad rukama i nohama a její tělo neustále zápasí s předměty. Představení bylo hravé, záměrná konstrukce se skládala z čísel, ale zvolené téma zůstávalo jen v obecné „konceptuální“ rovině a chybělo mu hlubší nezáměrné hledání dramatu a jeho konkretizace.⁴⁴ Podobně tomu bylo u švédské inscenace *Limits*, rovněž ve stylu nového cirkusu, která byla založena na tezi, že hranice tu jsou proto, aby se překračovaly. A na analogii, že hranice možností překračovali akrobati svými výkony a u zvoleného obecného tématu překračují hranice imigranti. Roviny akrobacií a tématu byly kladeny na sebe opět formou různých čísel a vznikala sice zajímavá „nečekaná spojení“, spíše poetická a hravá, ale méně dramatická, než by se slušelo pro toto téma.⁴⁵

Tyto pokusy tematizovat hru performativními akcemi v nonverbálním divadle jsou vskutku nápadité a poskytují materiál k zamýšlení nad principy hry a dramatu v tomto žánru. Samozřejmě jinak než o hře a dramatu uvažují teoretici činohry. Východiskem by zde měla být podvojnost, kterou sledujeme od začátku – a tedy že drama je zakotveno v něčem, co nás předchází a co souvisí s výrazem, zatímco hra je vždy aleatorním rozehráváním přítomné situace se zaměřením k nějakému a jen tušenému cíli s uplatněním svobody umělce. Jak tedy vyjádřit dramatický vztah ženy a předmětu nebo drama uprchlické krize hravostí nového cirkusu?

Ve hře je vše možné. Žongléři si mohou dovolit v manéži místo žonglování zahrát v kostky nebo se najíst a pak si zahrají na lesní roh. Poté žonglují s kužely, ale protože je to nebaví, začnou skákat a dělat akrobaty. Máme

44 Viz: Yann Frouin. Jeanne Mordoj. Hrabat pod povrchem. *Svět a divadlo*, 2012, roč. 23, č. 5, s. 48–58.

45 Viz: Petra Dotlačilová. O uprchlické krizi. (Ve dvou cirkusových jednáních). *Svět a divadlo*, 2017, roč. 28, č. 2, s. 113–116.

téma: znudění cirkusáci. Ale kdybychom v hledišti toto téma nepochopili, pak bychom se asi nudili i my. Představení by se rozpadalo na záměrnou konstrukci hravých čísel či situací a chybělo by jim ono nezáměrné hledání a nalézání smyslu inscenace. Nějaký čas bychom se mohli bavit spolu s klauny. Proč ne, jsou-li vtipní. Ale to už by byla jen čistá *play*.

K prolnutí dramatu a hry uveďme ještě jeden příklad. Performeři provádí často dekonstrukce běžných každodenních činností. Kaprow ukazoval v dobách neoavantgardy v 70. letech 20. století chůzi, spaní, vaření jen jako instalace k meditacím. Inscenace *Hlubiny*⁴⁶ souboru Wariot Ideal byla založena také na opakování každodenních akcí – mytí, vaření, uklízení, ale zde se už performeři pokoušeli opakováním o jejich ritualizaci. Chtěli představení dát hlubší smysl, ale i tyto akce byly spíše hrou na rituál. Vtipnou, ale místy i nudnou. Rituál totiž neznamena jen opakování a je možný pouze tam, kde jde o drama. V tomto případě šlo vlastně o hravou dekonstrukci našich každodenních návyků a dekonstrukce může být kritická a bolestivá, ale zůstane hrou.⁴⁷

Že se ale tyto každodenní návyky mohou stát skutečným dramatem, o tom nás může poučit Samuel Beckett, v jehož hrách vystupují obyčejné postavy při každodenních činnostech, které jsou ale vybaveny velkou potencia- litou dramatických významů. Postava Winnie v Beckettově hře *Šťastné dny* je po pás ponořená do písku, a přesto opakuje každodenní rituály: čistí si zuby, hledí do zrcátka atd. A stále se propadá. To už ale nemá nic společného jen s hrou, jde o skutečné drama.

Vidíme, že každý performer, mim i artista si musí položit otázku, na čem je tedy založena svoboda umělce, pokud je ve hře vše dovoleno? A kde jsou její hranice? Performeři, mimové i artisté mohou konstruovat vše ze všeho, mohou předvádět dovednost, řemeslo i osobní přístup, ale chce-li se non-verbální divadlo rozvíjet nejen jako hravé, ale i jako dramatické divadlo, musí se hlouběji zabývat problematikou dramatické mimeze, čili charakterem postav, příběhů a věcnou konkretizací jejich výchozích potencialit. Pak možná pochopíme, proč klauniády Marcela Marceaua, Ctibora Turby nebo Leonida Jengibarova zanechaly v naší paměti stopy hluboké, zatímco mnohá kouzelně hravá představení jen stopy povrchnější? Ale to vůbec neznamená, že se nebudeme těšit a tleskat nádherné hravosti mimů, artistů nebo performerů.

Tato studie vznikla v rámci grantového projektu „Úvod do problematiky nonverbálního divadla“ (č. 135-18-19-025), financovaného z DKR na Hudební a taneční fakultě AMU.

46 Inscenace byla v roce 2018 uvedena také pod názvem *Alkoholy* jako work-in-progress v rámci mezinárodního festivalu 4+4 dny v pohybu.

47 Viz: Ester Zantovská. Postrituální Wariot Ideal. *Svět a divadlo*, 2019, roč. 30, č. 1, s. 45–49.

Jan Hyvňar je teatrolog, dlouhodobě působil na Katedře divadelní vědy FF UK, spolupracoval s Divadelní fakultou AMU, momentálně je členem výzkumného týmu na Katedře nonverbálního divadla HAMU. Publikoval v odborných časopisech u nás i v zahraničí. Mezi jeho publikace patří například *Francouzská divadelní reforma: Od Antoina k Artaudovi* (1996), *Herec v moderním divadle: K divadelním reformám 20. století* (2011), *O českém dramatickém herectví 20. století* (2008), *Virtuosové: K evropskému herectví 19. a počátku 20. století* (2011).

E-mail: jan.hyvňar@hamu.cz

Abstrakt:

Studie se snaží pojmenovat základní teoretický diskurz herectví nonverbálního divadla. Autor vychází z antropologicky zaměřené filozofie Helmutha Plessnera, vyznačuje obecné struktury lidského chování a následně jeho specifickou obraznost. V druhé části studie autor pojednává opozici a podvojnost mimeze–performance a jejich projevy v nonverbálním divadle. Studie je úvodem k herecké tvorbě a vyznačuje teoretické předpoklady pro následná pojednání o různých hereckých technikách nonverbálního divadla.

Studie je úvodní kapitolou k *Encyklopedii nonverbálního divadla*, která vzniká na Katedře nonverbálního divadla HAMU.

Klíčová slova: herectví, nonverbální divadlo, Helmuth Plessner, tělo, mimeze, performance

Abstract:

The paper aims to propose a basic theoretical framework for the discussion of acting in nonverbal theatre. Its author follows Helmuth Plessner's anthropologically focused philosophy, delineates general modes of human behavior as well as its specific visuality. The second part of the paper deals with the opposition and duality of mimesis and performance and their manifestations in nonverbal theatre. As an introduction to acting it strives to outline theoretical prerequisites for the research of various acting techniques in nonverbal theatre.

The paper is the introductory study of the *Encyclopedia of Nonverbal Theatre*, in preparation under the auspices of the Department of Nonverbal Theatre at HAMU, Prague.