

RYTMICKÉ ČÍTENIE V SCÉNICKOM DIELE

Estetická a mimoestetická funkcia scénického umenia vychádzajúca z rituálnej podstaty divadla a mytologických zdrojov drámy na počiatku 20. storočia

PETRA KOVALČÍKOVÁ

Fakulta dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici

Abstrakt: Štúdia sa zameriava na prenikanie rituálnych prvkov do súčasného scénického umenia. Reflexia rozoberanej problematiky sa sústreďuje na obdobie moderny a postmoderny v západnom kultúrnom kontexte, pričom dokumentácia javov vychádza predovšetkým z divadelných experimentov tvorcov prvej a druhej divadelnej reformy.

Kľúčové slová: rytmus, rituál, mýtus, divadlo, postmoderna

Situácia v scénickom umení na prelome 19. a 20. storočia

Bohatá história divadelného umenia západnej kultúry, ktorého reflexia sa začína v období antiky, keď formuluje svoje základné princípy a piliere prostredníctvom Aristotelovej koncepcie obsiahnutej v *Poetike*, zažíva z retrospektívneho pohľadu na dejiny divadla najevidentnejší otras na prelome 19. a 20. storočia. Hoci k čiastočným krízam dochádzalo takmer v priebehu celého obdobia vývoja divadla, väčšinou sa kríza objavovala v súvislosti s predchádzajúcim stavom, ktorý sa snaží reformovať alebo reštituovať. V priebehu 20. storočia sa však oproti ostatným historickým epochám spochybňovalo nielen predchádzajúce obdobie, ale aj samotný vývin a dejiny. Výsledkom postmoderny, nového myšlienkového smeru z konca 20. storočia najčastejšie charakterizovaného ako stav radikálnej plurality, v ktorom je dnes všetko možné a už zajtra spochybniteľné, bola nedôvera v racionalizmus a odmietanie pokroku. Dôsledkom tohto javu – stavu radikálnej plurality – sa stal rozpad celku. Podľa nemeckého filozofa a estetika Wolfganga Welscha, na rozdiel od skoršej plurality, ktorá sa objavuje napríklad v moderne, je podstatou novej plurality to, že nepredstavuje len fenomén vo vnútri celkového horizontu, ale sa dotýka každého takého horizontu. Ide k substancii, pretože ide ku koreňom.¹ Ďalší z predstaviteľov filozofického postmodernizmu, Jean-François Lyotard, v tejto súvislosti dopĺňa, že moderné poznanie malo vždy formu jednoty, pričom táto jednota vznikala odkazom k veľkým meta-príbehom. Moderna má tri takéto meta-príbehy: emancipáciu ľudstva (v osvietenstve), teleológiu ducha (v idealizme) a hermetiku (v historizme). Charakteristickou črtou nasledujúceho obdobia je, že uvedená jednota sa rozpadá: „Túžba po stratenom rozprávání je pre veľkú časť ľudstva stratená.“²

Tento rozpad celku sa postupne odrazil v socio-kultúrnom živote v podobe nástupu postmoderny, ale rovnako aj v dráme, a to vo formulovaní charakteristických znakov postdramatického divadla. Časopriestorová jednota je zrušená, uzavretú for-

¹ WELSCH, W. *Naše postmoderní moderna*. Praha : Zvon, 1994, s. 41. Preklady z českého jazyka P. K.

² Tamže.

mu nahrádza otvorená. Príbeh, ktorý sa predtým odvíjal kauzálne a za sebou, aktuálne rozvíja rôzne epizódy v časovej diskontinuite vedľa seba, teda synchronne. Paralelne začínajú koexistovať rôzne žánre, formy, štýly. Prostriedkom na prefažovanie vnemu diváka či čitateľa sa stáva eklekticismus, montáž alebo demontáž príbehov. Absentuje princíp kauzality v dramatickom deji, prevláda kombinatorika štýlotvorných postupov a fragmentácia. Rozpad celku sa odrazil nielen v rozklade základnej formy drámy, ale je evidentný aj vo vnímaní subjektu. Kým v klasických drámach je subjekt zobrazený ako psychofyzická jednota, ktorú recipient spoznáva prostredníctvom spoločne prežívaných situácií, v súčasných textoch subjekt častokrát hľadá spôsob, akým by charakterizoval a označil sám seba, pretože do kontaktu s ďalšími postavami prichádza oveľa menej.

Ak hovoríme o kríze identity, ktorú divadlo a všeobecnejšie scénické umenie zažívajú v období medzi modernou a postmodernou, nejde len o krízu týkajúcu sa inscenačných postupov v scénickom diele, ktoré prestali na percipienta pôsobiť. Zároveň ide aj o spochybnenie pôvodu divadelného umenia, ktoré sa v procese vývoja scénického umenia v kontexte západnej kultúry ocitlo pod nadvládou drámy. Reakciou na túto situáciu sa stali práve experimenty prvej a druhej divadelnej reformy, v ktorých sa čoraz častejšie objavuje deštrukcia formy drámy, najmä jednej z jej základných zložiek – dejovej línie. Príbeh ako nosný pilier drámy a v ňom použitá forma kauzálneho princípu prestávajú spĺňať svoju estetickú úlohu, tým pádom sa začínajú rozpadáť väzby medzi scénickým dielom a jeho percepciou.

Aby sme pochopili, čo sa odohráva v mysli moderného človeka, je potrebné si uvedomiť, čo sa stalo s mýtmi a rituálmi, ktoré suplovali jednotu poznania, a ako sú vnímané z pohľadu súčasnej spoločnosti. Sigmund Freud v publikácii *Totem a tabu* rozlišuje tri myšlienkové systémy, ktoré ľudstvo vytvorilo v priebehu vekov: animistický (mytologický), náboženský a vedecký.³ Na základe identifikácie zmien v myslení a princípoch jednotlivých myšlienkových systémov, prostredníctvom ktorých sa vytvára špecifické nazeranie na ontológiu a gnozeológiu existencie človeka, je možné reflektovať kultúrny vývoj našej civilizácie. Krátky exkurz do načrtnutej problematiky nám pomôže objasniť, prečo dochádza ku kríze v scénickom umení v západnom kultúrnom kontexte v období moderny a postmoderny. V tejto súvislosti je dôležité aspoň stručne definovať vzťah mýtu, filozofie, vedy, umenia a ostatných odborov, ktoré sa z tohto vzťahu formovali.

Prvým medzníkom v zmene ľudského myslenia sa stáva prechod od mýtu k logu – teda k vzniku filozofického myslenia. Mytologický myšlienkový systém sa podľa Freuda nesnaží vysvetľovať len jednotlivé javy, ale umožňuje pochopiť celý svet ako komplex.⁴ Mytologické myslenie zároveň odráža projekcie ľudskej emocionality do prírody. Podľa Carla Gustava Junga sú mýty pôvodné zjavenia predvedomej duše – mimovoľné výpovede o nevedomých duševných udalostiach.⁵ Zjednodušene povedané, filozofické myslenie predstavuje prechod od predstáv k pojmom.⁶ Druhým medzníkom je novovek, ktorý sa stáva pomyselnou bránou do nového videnia sveta. Novovek totiž otvára hranice ľudského vnímania existencie života na Zemi: rozši-

³ FREUD, S. *Totem a tabu*. Bratislava : Európa, 2015, s. 80.

⁴ Tamže.

⁵ JUNG, C. G. *Věda o mytologii*. Brno : Nakladatelství Tomáše Janečka, 1995, s. 78.

⁶ FÜRSTOVÁ, M. *Filozofia*. Bratislava : MEDIA TRADE, spol. s.r.o., 1998, s. 11.

ruje sa vedomie človeka o sebe samom, spoločnosti, náboženstve atď. Ľudská myseľ sa posúva za hranice konvencií, rozširuje svoje vedomosti, viac si uvedomuje seba samú. Do popredia sa dostávajú racionálne úsudky, logika a empiria, až v konečnom dôsledku dochádza k javu, ktorý by sme mohli opísať ako premenu z mýtického a mystického myslenia a videnia sveta na myslenie vedecké.

Pokrok vo vnímaní, ktorý sa začal v novoveku, prebral vedenie v osvietenstve, vrcholil v moderne a dodnes napreduje vo vedeckých výskumoch, však začal popri sebe samom produkovať aj iný jav. Približne od obdobia moderny sa objavujú koncepty, ktoré poukazujú na opačnú stranu daru, ktorý sme začali rozvíjať – odmietanie racionalizácie. Edgar Morin, francúzsky filozof a sociológ, ktorý založil Asociáciu pre komplexné myslenie, v publikácii *Veda a svedomie* porovnáva racionalizmus a racionalizáciu, pričom dospieva k zaujímavému poznatku. Kým proti racionalizmu – používaniu rozumu za účelom poznania skutočnosti – nevyjadruje negatívny postoj, s racionalizáciou ostro polemizuje. Podľa neho totiž racionalizácia znamená zmrzačenie rozumu a jeho obmedzenie na niektoré zjednodušené postupy. Tie sú často späté s formálnou logikou, takže neumožňujú uznať existenciu rozporov ani poňaf komplexnosť skutočnosti (ktorú dokázala sprostredkovať napríklad mytológia), pretože tá je podmienená diverzitou, s čím racionalizácia nekalkuluje. Problémom dnešnej doby sa preto podľa Morina nestáva ani tak racionalizmus, vďaka ktorému veda kráča vpred míľovými krokmi, ale racionalizácia sveta v jeho útržkoch, ktorá nepripúšťa odchýlky a inakosť.⁷

Neustále pokroky vo vede a technike a lipnutie na racionalizácii, ako ich vníma Morin, si vyžiadalo daň v podobe narušenia videnia existencie človeka v jeho komplementarite. Delenie problémov na časti a ich následné vyhodnocovanie v rámci samostatných celkov prispieva k roztrieštenému vnímaniu sveta v útržkoch. Mýtus, ktorý kedysi suploval jednotu poznania, sa teraz ocitá v kríze. A to nielen z dôvodu narušenia celostnosti poznania, ale aj preto, že dochádza k vyprázdňovaniu významov mýtických príbehov, obrazov, symbolov, metafor a pod., prostredníctvom ktorých bolo umožnené myslieť formou zástupných obrazov v širších súvislostiach. Ako tvrdí americký existenciálny psychológ Rollo May: „Bohovia starovekého Grécka a Ríma zahynuli na rovnakú chorobu ako naše kresťanské symboly: ľudia zistili, že si o nich už nič nemyslia.“⁸ Mýty a rituály sa pre pokolenie „človeka pokroku“ stali niečím, čo sa nedá overiť v praxi. Jednotlivé príbehy, ktoré dnes v mýtoch čítame my, zobrazovali skôr všeobecné skúsenosti o tom, odkiaľ sme sa tu vzali, čo je našou úlohou a ako máme správne žiť. Môžeme povedať, že mýtus v sebe zahŕňal filozofiu, teológiu, antropológiu, vedu, etiku, morálku, psychológiu a vlastne všetky vedné odbory, ktoré sa časom začali separovať a vyvíjať samostatne: „Mýtus je forma vyjadrenia, ktorá ukazuje proces myslenia a cítenia človeka – jeho uvedomenie vesmíru, druhých ľudí a seba samého, ako aj jeho reakciu na toto všetko. Ide o konkrétnu a dramatickú formu projekcie strachov a túžob, ktoré nemožno nijako ináč odhaliť alebo vysvetliť.“⁹

Mýtické myslenie v sebe úmerne zahŕňalo nielen racionálne, ale aj emocionálne či zmyslové poznanie sveta. Toto poznanie bolo následne „kódované“ do dramatickej

⁷ MORIN, E. *Veda a svedomie*. Brno : Atlantis, 1995.

⁸ MAY, R. *Túžba po mýtoch*. Bratislava : IKAR, 2007, s. 25.

⁹ Tamže, s. 22.

formy, ktorej dominoval príbeh. Ten vytváral jednotu, no práve ona sa v procese vývoja dejín a kultúry rozpadá. Vedecký prístup totiž posúva poznanie človeka vpred najmä prostredníctvom racionálnych argumentácií a verifikácií téz. Táto racionalizácia sveta v útržkoch postupne potlačila do úzadia poznávanie na základe subjektívneho prežívania emocionálnej skúsenosti, a preto sa potreba komplexnosti poznania formuluje v priebehu 20. storočia ako niečo, čo začína v našej spoločnosti chýbať. Tento jav vyústil do mytologickej krízy, ktorej aktuálne čelí moderná západná konzumná spoločnosť. Umenie ako jedna z mála oblastí, ktoré sa formovali z rituálnych a mytologických základov, si zachovalo schopnosť zachytiť komplexnosť poznania a snaží sa ju oživovať práve začiatkom 20. storočia.

Pre situáciu v scénickom umení v západnom kultúrnom kontexte na konci 19. storočia bolo príznačné, že scénické zložky sa dostali pod nadvládu písanej drámy a všetky vtedajšie inscenačné postupy a metódy sa podriaďovali výlučne interpretácii textu. Podľa nemeckého komparatistu a divadelného vedca Hansa-Thiesa Lehmana sa západné divadlo nachádzalo na konci dlhého obdobia rozkvetu ako vypracovaná diskurzívna formácia, ktorá napriek všetkým rozdielom umožňovala prijímať Shakespeara, Racina, Schillera, Lenza, Büchnera, Hebbela, Ibsena a Strindberga ako rôzne druhy rovnakej formy diskurzu, v ktorom sa aj nanajvýš divergentné typy a mimoriadne osobnosti javili ako variácie jednej diskurzívnej formácie, pre ktorú je podstatné zlievanie drámy a divadla.¹⁰ Diskurzívna forma divadla, v ktorej začala prevládať naratívnosť a ilustratívnosť textovej predlohy, spôsobila „oddivadlenie divadla“, čo sa prejavilo v oslabenom pôsobení výsledného scénického tvaru a jeho dramatického účinku: „Približne od roku 1880 dochádza ku kríze drámy, ktorej predzvesťou boli zatiaľ nerevolučné zmeny divadla. To, čo sa v dráme sponchybňuje a čo sa z nej vytráca, je séria dovedy samozrejmych konštituentov: textová forma dialógu plného napätia a rozhodnutí; subjekt, ktorého skutočnosť sa v zásade dá vyjadriť ľudskou rečou; dej, ktorý sa prednostne odvíja v absolútnej prítomnosti.“¹¹ Z vývinovej (historickej) perspektívy môžeme konštatovať, že scénické umenie postupne strácalo pôvodný silný rituálny charakter bezprostrednej udalosti a začalo sa od publika oddeľovať, uzatvárať do budov a strácať kontakt s divákom za pomyselnou štvrtou stenou.

Táto situácia si žiadala zrušenie všetkých predchádzajúcich princípov. Aj z tohto dôvodu, ako ďalej tvrdí Lehmann, sa paralelne a analogicky ku kríze drámy ako textovej formy vzťahujúcej sa na divadlo začína prejavovať skepsa voči kompatibilite drámy a divadla.¹² Tá sa objavuje už vo vrcholnom období moderny: „Napríklad Pirandello bol presvedčený o nezlučiteľnosti divadla a drámy. Edward Gordon Craig v Prvom dialógu knihy *Umenie divadla* píše, že Shakespearove veľké hry by sa vôbec nemali hrať na javisku! Je to vraj dokonca nebezpečné, lebo hraný Hamlet zabíja čosi z nekonečného bohatstva imaginárneho Hamleta. (Craig neskôr túto hru inscenoval a vyhlásil, že tento pokus potvrdil jeho tézu o nemožnosti uviesť Hamleta.) Divadlo sa tu chápe ako niečo, čo má vlastné, inak uspošobené a vo vzťahu k dramatickej literatúre dokonca nepriateľské korene a predpoklady. Craigov záver znie, že text treba divadlu zobrať – práve pre jeho poetické dimenzie a kvality.“¹³

¹⁰ LEHMANN, H.-T. *Postdramatické divadlo*. Bratislava : Divadelný ústav, 2007, s. 55.

¹¹ Tamže, s. 56.

¹² Tamže.

¹³ Tamže.

Potreba obnovy interakčných rámcov medzi javiskom a hľadiskom

Divadelné umenie na prelome 19. a 20. storočia značne ovplyvnili antropologické štúdie, ktoré mu poskytli východisko najmä teóriami o jeho vzniku a pôvode. Výrazný vplyv mala Cambridgeská ritualistická škola, predovšetkým publikácie filozofky Jane Ellen Harrisovej (1850 – 1928). Podľa jej tézy artikulovanej vo filozofickej práci *Prolegomena k štúdiu gréckeho náboženstva* (1903)¹⁴ stál na počiatku náboženských predstáv apotropaický rituál. Súčasný český antropológ Ivo T. Budil ho vysvetľuje ako magický úkon zameraný na ochranu úrody a obydli. Personifikáciou rituálnych úkonov sa následne zrodil daimon – grécky bôžik vegetácie a plodnosti, ktorý bol predchodcom „veľkých“ bohov.¹⁵

Popri Harrisovej sa touto témou zaoberali aj Gilbert Murray (1866 – 1957) a Francis Macdonald Cornford (1874 – 1943). Pre divadelné umenie mala najväčší význam pravdepodobne Murrayova práca *Excursus on the Ritual Forms preserved in Greek Tragedy* (1912), kde dokazoval, že starogrécka tragédia sa vyvinula z tanečných rituálov dionýzovského kultu, pričom scenár náboženských obradov, z ktorých sa zrodila tragédia, mal podľa neho nasledujúcu štruktúru: 1. agon – súboj medzi božstvom a jeho úhlavným nepriateľom; 2. pathos – boh spätý s ročným cyklom umiera obetnou smrťou; 3. posol/messenger – zvestovanie smrti boha; 4. therenos – oplakávanie, lamentácia; 5. anagnorisis – usmrtený boh je rozpoznávaný; 6. teofania – boh manifestčne vstáva z mŕtvych.¹⁶

Bol to práve Murray, kto vyslovil predpoklad, že tragédia sa vyvinula z prvotného rituálu – sacer ludus.¹⁷ Aj keď o vývine dramatických žánrov z prvotného rituálu neexistujú žiadne priame dokumenty, Cambridgeská škola prispela k tomu, že divadlo začína hľadať svoj pôvod v mýtoch a rituáloch. Scénické umenie západnej kultúry prechádza v tomto období krízou, v rámci ktorej po prvýkrát uvažuje o svojom pôvode, zdroji a snaží sa samo seba definovať a vymedziť sa voči dráme. Výsledky výskumu teórií o vzniku divadla viedli k autonómizácii divadla od drámy. Ako píše Lehmann: „V rámci všeobecnej umeleckej revolúcie na prelome 19. a 20. storočia dochádza paralelne ku kríze drámy aj ku kríze formy diskurzu samotného divadla. Z odmietania tradovaných divadelných foriem sa vyvinula novodobá autonómia divadla ako samostatnej umeleckej praxe. Až od tohto zvratu sa divadlo pri voľbe svojich prostriedkov vzdalo bezpečnej orientácie na požiadavky drámy určenej na inscenovanie. Táto orientácia neznamena pre divadlo iba obmedzenie, ale poskytla mu zároveň určitú istotu remeselných kritérií, logiku a zákonitosť využitia divadelných prostriedkov slúžiacich dráme. S novonadobudnutou slobodou sa v tomto smere spájala aj strata, ktorú z produktívneho hľadiska môžeme opísať ako vstup divadla do éry experimentovania.“¹⁸

V tomto prelomovom období začína divadlo hľadať svoj pôvod v mytológii a rituáloch. Pri realizácii experimentov zameraných na obnovu spojenia medzi divákom a hercom sa obracia k východnému a ázijskému umeniu, prekračujúc tak hranice

¹⁴ BUDIL, I. T. *Mýtus, jazyk a kulturní antropologie*. Praha : Triton, 2003, s. 252.

¹⁵ Tamže.

¹⁶ Tamže, s. 253.

¹⁷ SCHECHNER, R. *Performance Theory*. London : Routledge, 2003, s. 4.

¹⁸ LEHMANN, H.-T. *Postdramatické divadlo*, 2007, s. 57.

umenia smerom k antropológii. Prenikanie prvkov rituálov a obradov úzko súvisí s druhou divadelnou reformou, ktorú v rovnomennej publikácii z roku 1979 popisuje poľský teatrológ Kazimierz Braun. Môžeme ju chápať vo viacerých súvislostiach, avšak súvisí najmä so zmenou inscenačných postupov a usporiadania divadelného priestoru. Podobne ako pre postmodernistické koncepcie, aj pre druhú divadelnú reformu je príznačným rozpad celku, konkrétne rozbitie štruktúry scénického diela. Nejde teda o uzavretý, statický útvar, odrážajúci na scéne istú skutočnosť, ani o samotný obraz či o obrysy uzavretého útvaru, ktoré už predtým vznikli v predstavách jeho tvorcu – inscenátora.¹⁹ Naopak, ide napr. o aspekty, ktoré Braun charakterizuje ako prejavy inscenačných konceptov druhej divadelnej reformy: „Spoluúčasť, participácia. Improvizácia. Work in progres. Free theatre. Happening. Inscenácie, ktoré majú iba skúšky. Improvizované premiéry bez skúšok. Verejné skúšky bez premiéry. Kolektívna tvorba. Rôzne verzie rovnakých inscenácií. Voľné inscenačné štruktúry závislé na rozložení divákov a hercov, na priestorových a klimatických podmienkach, na politických pomeroch a na stupni ostražitosti cenzúry. Začiatky predstavenia v hľadisku ešte predtým, ako sa začalo predstavenie na scéne. Prenášanie akcie zo scény do hľadiska. Z hľadiska na scénu. Prerastanie drámy do akejsi diskusie, diskusia do ukážky, ukážka v manifestáciu, z manifestácie do happeningu, mierového pochodu, do demonštrácie v masové agitačné divadlo. Zdivadelnenie života. Život divadlom.“²⁰

Hlavnú časť druhej divadelnej reformy sformulovali v teoretických úvahách a praktických prácach významní divadelníci, napr. Antonin Artaud, John Cage, Bertolt Brecht, Tadeusz Kantor a Richard Schechner. Artaud vo svojom manifeste divadla krutosti znova definuje podstatu divadelného diela a jeho stvárnenia, pričom sa vyjadruje ku všetkým divadelným zložkám – k dramaturgii, réžii, postaveniu autora hry, scénografii, svetlám, času, hudobnej zložke, funkcii diváka a v neposlednom rade k hereckému prejavu a spôsobu, akým má divadelné dielo komunikovať s divákom. Brecht doplnil Artaudove myšlienky najmä v súvislosti s hereckou zložkou diela a s funkciou, akou by malo dielo k divákovi prehovárať. Odporučil kritický vzťah k svetu a kritické herectvo (kritické nielen voči predvádzaným udalostiam, ale aj voči stvárnovanej postave), inštrumentálne „mimoumelecké“ využívanie divadla ako prostriedku pre ideologické, spoločenské a politické pôsobenie. Predstavenie už nemalo skutočnosť vytvárať, ale ju ukazovať. Cage sústredil pozornosť na problematiku spoluúčasti, ktorú reflektujeme ako základný prejav vplyvania rituálu na scénické umenie, keď skúmal možnosti zámeny úloh medzi divákmi a hercami. Analogicky k tejto situácii odporúčal, aby sa stierala hranica medzi životom a umením. V oblasti divadla bol predchodcom tzv. „work in progress“ a „osobnostného herectva“. Kantor zase nastolil problém samej existencie divadla: v najhlbších vrstvách svojej tvorby sa javí byť predchodcom tých, ktorí bolestne vidia a prežívajú premeny divadla ohlasujúce jeho zánik v doposiaľ neznámych formách, a tých, ktorí opätovne vytvárajú divadlo založené na protiklade umenia a života. Tieto zámery rozvíjali a interpretovali aj ďalšie divadelné osobnosti, spoločnosti a zoskupenia, napr. Living Theatre, Jerzy Grotowski, Peter Brook, Eugenio Barba, Robert Wilson a mnohí iní. Druhá divadelná reforma a jej experimentovanie s jednotlivými zložkami scénického umenia ovplyv-

¹⁹ BRAUN, K. *Druhá divadelní reforma*. Praha : Divadelní ústav, 1993, s. 30.

²⁰ Tamže, s. 35.

ník rituálu sa tak nachádza v situácii, keď sú stanovené relatívne pevné interakčné rámce, keď je stanovená jasná vzťahová štruktúra, a keď sú predvolené obsahy interakcií.“²³ Skutočnosť, že ide o zautomatizovaný akt prebratia konkrétnych úloh spoločstva v momente predvádzania deja, poukazuje vo vyššie zmieňovaných súvislostiach na zautomatizovanú/„zabudnutú“ estetickú, ale aj mimoestetickú funkciu divadla vychádzajúcu z jeho rituálnej podstaty, ktorá sa vývojom západného divadla zatlačila do úzadia. Ide o funkcie a pôsobenie scénického umenia principiálne identické s funkciou rituálov v konkrétnom spoločenstve ľudí: „V tomto sociálne preddefinovanom rituálnom rámci je účastník rituálu vedený od činnosti k činnosti s cieľom dosiahnuť určitú zmenu v jeho správaní, pohľade na svet či zmenu v jeho sociálnej pozícii. Zmyslom rituálov je teda riadená osobnostná transformácia.“²⁴

Rituály vo všeobecnosti súvisia s potrebou realizácie osobnej alebo spoločenskej zmeny, pričom primárnou funkciou rituálnych a ritualizovaných činností je snaha „zahubiť“ predošlý stav v prospech stavu nového. Rituál slúži nielen ako nástroj k fixácii a automatizácii zmeny, ktorú je potrebné v spoločnosti vykonať, ale tiež ako nástroj k realizácii zmeny, teda k rozbitiu predchádzajúcej automatizácie v prospech novej zmeny: „Rituál nie je racionálna reakcia, ale je to najúčinnější súbor techník pre manipuláciu identít v rámci dobra kmeňovej lojality. Apeluje na hlboké emócie, na priamu a vnútornú skúsenosť kolektívnej jednoty za cenu potlačenia individuality jedinca a racionálnejšieho seba.“²⁵ Ako zdôrazňuje Kaščák, pri rituáloch je dôležitá edukačná funkcia založená na emocionálnom prežití a kolektívnej účasti konkrétnej udalosti: „Vedenie sprostredkované v rituáloch má svoje tzv. telesné formy – vzťahujúce sa na telesné spôsobilosti, na ritualizácie, na mimesis a rytmus ulice. Takéto telesné vedenie je odlišné od poznania – čiže analytického odhaľovania faktov a empirických informácií. Základné formy učenia sa prostredníctvom rituálu totiž prebiehajú nemo, bez slov a pojmov, mimetickým spôsobom, od tela k telu. Znamená to, že dôležitá komunikatívna funkcia rituálov spočíva v tom, sprostredkovať vedenie in actu, t. j. vedenie v konaní. (...) Rituály nehovoria o rolách, o pravidlách, o vzťahoch a pohľadoch na svet, ale v rolách, vo vzťahoch, v pravidlách a pohľadoch na svet (...).“²⁶

Scénické umenie sčasti túto edukatívnu funkciu preberá a pracuje s ňou vlastnými prostriedkami. Divadelné experimenty tvorcov prvej a druhej divadelnej reformy prispeli k tomu, že je potrebné opätovne nájsť estetické a mimoestetické pôsobenie scénického diela na diváka. Zároveň tieto experimenty poukazujú na to, že aby niečo také vôbec bolo možné, je tiež potrebná či až nevyhnutná redefinícia funkcie percipienta z diváka – nezainteresovaného pozorovateľa, na diváka – účastníka.

Redefinícia estetickej funkcie scénického umenia

Inscenačná prax divadelného umenia 20. storočia poukazuje na opotrebovanie interakčných väzieb drámy a jej percepcie. Práve v experimentálnej tvorbe inscena-

²³ KAŠČÁK, O. Význam a miesto rituálov v pedagogickej teórii a praxi. In *Pedagogická orientace*, 2009, roč. 19, č. 2, s. 38.

²⁴ Tamže.

²⁵ KOSTER, J. *Ritual performance and the politics of identity*. [online]. [cit. 10. 2. 2019]. Dostupné na internete: <http://www.let.rug.nl/koster/papers/JHP.Koster2.Edit.pdf>.

²⁶ KAŠČÁK, O. Význam a miesto rituálov v pedagogickej teórii a praxi, s. 46.

rov prvej a druhej divadelnej reformy reflektujeme snahu hľadať a tvoriť nové formy estetického pôsobenia drámy na diváka. K tomu, aby sa obnovil vzťah medzi adresátom a adresantom, inscenátori vytvárajú rozmanité techniky a metódy, s ktorými v rôznych pomeroch viac či menej úspešne pracujú.

Bez estetického účinku nie je možné odkaz diela odovzdať percipientovi. Preto môžeme konštatovať, že v scénickom umení je estetická funkcia nadradenou a primárnou, keďže dokáže vytvoriť spojenie medzi divákom a scénickým dielom, aby potom mimoestetickým pôsobením, napr. sprostredkovaním vedenia prostredníctvom zážitku do vedomia, vtlačila odkaz alebo ideu diela do vnímania pozorovateľa. V kontexte vývinu západnej divadelnej kultúry slúžili k vytvoreniu vzťahu medzi javiskom a hľadiskom predovšetkým empatia a katarzia. Tradičné európske divadlo vychádza z konceptu aristotelovského modelu drámy, pričom dôraz je kladený na dej, kauzalitu a naráciu. Spôsob divákovej participácie a estetická funkcia, ktorú tradícia západného divadla rozvíja, sa zameriava na rozpoznanie dejovej línie alebo štruktúry deja, charakterov a vzťahov postáv. Prostriedkom participácie sa v tomto prípade stáva empatia – schopnosť vcítenia sa do postáv a motívácií ich konania. Účinkom tohto konceptu je katarzia – prežívanie deja dramatického diela. Ku katarzii za optimálnych podmienok dochádza pred katastrofou, čiže úplným záverom diela. Aby sa docielila schopnosť vcítiť sa do postáv a spolu s nimi prežívať fiktívny, na scéne sa odohrávajúci dej alebo situácie, je potrebné čerpať z podobností charakterov a dejov zo života, čo Aristoteles označil pojmom *mimézis*.

Z uvedeného hľadiska je vnútorným prvkom takeého typu drámy istá forma gradácie situácií na podklade dramatického oblúku (úvod – kolízia – kríza – peripetia – katastrofa), ktorá je vytváraná kauzalitou situácií alebo v neskoršom období ich montážou (moderná a najmä postmoderná dráma). Princíp dramatickosti spočíva a vychádza zo schopnosti vcítiť sa. Predstaviteľ divadelnej estetiky Otakar Zich v tejto súvislosti tvrdí: „Ak pozorujeme konanie ľudí, či už v živote alebo na scéne, vybavujeme si svoje vlastné skúsenosti motorického charakteru úplne bezprostredne a bez toho, aby sme túto okolnosť uvedomovali; vybavujú sa nám tým hojnejšie a tým silnejšie, čím dokonalejšie sa do konania druhých vžívame, čo samozrejme činíme práve pri vnímaní divadelnom. A nevybavujú sa nám len motorické predstavy; okrem toho sme strnutí k vlastnému napodobneniu toho, čo vidíme a počujeme, a to aspoň v akýchsi náznakoch, ktoré postačujú na to, aby sme sa do konania iných úplne vžili. (...) Duševným odrazom tejto aktivity sú dva city (vlastne skupina citov), totiž cit dramatického napätia, resp. uvoľnenia a vzrušenia, resp. upokojenia.“²⁷

Aby bol divák schopný empaticky sa naladiť na predvádzaný dej, je dôležité zapojiť ďalšiu jeho schopnosť – pozorovanie. Bez sústredného pozorovania diania na scéne je priamoúmerne znižovaná schopnosť vcítiť sa do charakteru alebo deja, a tým pádom prežitia finálneho, katarzného účinku deja diela. Experimenty prvej a druhej divadelnej reformy však priniesli snahy vytvoriť spojenie medzi divákom a hercom, ktoré by fungovalo na inej báze, pričom inšpiráciu nachádzali práve v rituálnom pôvode divadla. Vzhľadom na to, že dej modernej a postmodernej drámy je postupne fragmentovaný na kratšie výstupy (scény), neraz časopriestorovo nekompatibilné, empatia ako nástroj vytvorenia potrebného spojenia medzi divákom a hercom pre-

²⁷ ZICH, O. *Estetika dramatického umění*. Praha: Panorama, 1986, s. 39.

stáva byť účinná. Aj z tohto dôvodu hľadajú tvorcovia nové zdroje, v ktorých by objavili spôsob, akým by bol obnovený alebo nahradený katarzný účinok drámy. Tie vychádzajú z rituálnej a mytologickej podstaty divadla, a preto inscenátori nachádzajú inšpiráciu práve v antropologických výskumoch tzv. prírodných národov, v čínskom a japonskom umení a v indonézskej kultúre.

Aj tradičné európske divadlo nepochybne vychádza z rituálnych prvopočiatkov, avšak rozvíja predovšetkým oblasť pôsobenia scénického diela, ktorá sa sústreďuje na vnímanie. Naproti tomu, tradícia východného divadla a umenia vo väčšej miere pôsobí na divákovu intuíciu a emocionalitu. Tá fascinuje niektorých európskych tvorcov práve z hľadiska estetickkej funkcie, prostredníctvom ktorej pôsobia na divákovu percepciu. Ide najmä o gestá, obrazotvornosť, masky, spôsob herectva atď. V tejto súvislosti môžeme spomenúť napríklad Antonina Artauda, ktorého k úvahám o divadle inšpirovalo predstavenie súboru z Bali, či Bertolta Brechta, ktorý formuloval odcudzovací efekt epického divadla z efektu scudzenia, ktorý videl v čínskom divadle. Michail Čechov v publikácii *Psychológia gest* (1920) formuluje hereckú techniku vychádzajúcu z antropozofie Rudolfa Steinera, pričom Steiner čerpal inšpiráciu najmä z indických filozofických systémov. Všeobecne známy je obdiv k japonskej kinematografii, divadlu Nó a japonskej kultúre u Ariane Mnouchkinovej, ale aj mnohých ďalších tvorcov, ktorí svoju divadelnú prax založili na antropologických výskumoch (napr. Grotowski, Barba, Brook a iní).

Jeden z konceptov, s ktorým východné divadlo pracuje a na ktorom buduje svoju tradíciu, je džo-ha-kjú. Princíp progresie džo-ha-kjú sa spája s osobnosťou Motokjya Zeamiho (1363 – 1443), japonského estetika, herca a dramatika, ktorý sa do povedomia európskej a americkej divadelnej spoločnosti dostal opäť koncom 19. storočia. Aj japonský herec a režisér Yoshi Oida, známy najmä tvorbou pre divadelnú spoločnosť Petra Brooka v Paríži, opisuje v článku nazvanom *The notion of Jo Ha Kyu* jednoduché cvičenie s hercami, ktoré absolvujú preto, aby im vysvetlil princíp fungovania rytmickej schémy, ktorú už kedysi dávno formuloval Zeami: „Často žiadam hercov, aby si posadali do kruhu, zavreli oči a tleskali spolu rukami, kým sa zvuk tleskania nezjednotí. Žiaden vedúci, žiadny predpísaný rytmus. Vždy, keď sa skupina zladí, tleskanie sa začne zrýchľovať, až kým nedosiahne svoj vrchol. Potom sa tleskanie opäť náhle spomalí, avšak nie na úroveň predošlého tleskania, a ešte raz sa začne zrýchľovať k druhému vyvrcholeniu. A tak ďalej. Pred šesťsto rokmi majster japonského divadla Nó, Zeami, povedal: ‚Každý fenomén vo vesmíre je podmienený určitým postupom progresie. Dokonca aj spev vtákov, alebo zvuk chrobákov nasledujú tento postup. Volá sa džo-ha-kjú.‘“²⁸

Oida ďalej uvádza, že v takejto schéme sa začne pomaly, potom postupne a plynulo zrýchľovať smerom k veľmi rýchlemu vrcholu. Po vrchole sa zvyčajne nachádza pauza, potom sa opätovne spustí celý akceleračný cyklus odznova. Japonológ Ivan Rumánek dodáva, že celý princíp džo-ha-kjú je zložený z piatich stupňov označovaných „dan“: „Zeami v pojednaniach Fúšikaden a Sandó píše o troch fázach predstavenia z hľadiska dynamiky: džo, ha a kjú. Džo znamená úvod, ha by sa dalo preložiť ako ‚rozbitie‘ a kjú ‚zrýchlenie‘, pričom aj samo ha sa ešte delí na druhotné džo-ha-kjú. Takto sa hra skladá z piatich stupňov označovaných dan. Prvý dan – džo – je

²⁸ *The Notion Of Jo, Ha, Kyu*. [online]. [cit. 12.3.2019]. Dostupné na internete: <https://understandingcinema.files.wordpress.com/2013/11/the-notion-of-jo-ha-kyu.pdf>.

vstup wakiho a wakicureho po koniec ich spoločnej piesne. Druhý dan – začiatok ha (,haové džo‘) – je výstup šiteho a jeho pieseň. Tretí dan – stred ha (,haové ha‘) – je stretnutie wakiho a šiteho, ich rozhovor a prvá pasáž zboru. Štvrtý dan – koniec ha (,haové kjú‘) – tvorí jadro hry, jej pohybovo-slovné ťažisko, do ktorého sa z tohto dôvodu zaraďuje práve kusemai ako špecifická zložka hry. Piaty dan – kjú – môže byť tanec alebo energické pohyby šiteho v rýchлом rytme.“²⁹

DŽO	HA			KJÚ
	DŽO	HA	KJÚ	
1. Dan	2. Dan	3. Dan	4. Dan	5. Dan

Každá hra, čin, scéna aj individuálna reč v japonskom divadle majú vlastné Džo-há-kjú. Dokonca aj gesto, akým je zdvihnutie ramena, sa začne s určitou rýchlosťou a končí mierne rýchlejším rytmom. Stupeň zrýchlenia sa môže líšiť: niekedy je pre diváka celkom evidentným, inokedy je zmena tempa taká mierna, až sa zdá, že nie je viditeľná. Avšak vždy je prítomná, zmysel ďalšieho stupňovania totiž nikdy nesmie absentovať. Niekedy sa povrch akcie môže spomaliť alebo úplne zastaviť. V tomto prípade nemusí byť džo-ha-kjú úplne zreteľné, napriek tomu sa stále vyvíja na vnútornej úrovni. Vo všeobecnosti sa rytmus džo-ha-kjú pripodobňuje k rytmu organickému, biologickému či, mohli by sme povedať, inštinktívnemu, a ten je možné ľahko pozorovať a porovnať so sexuálnym aktom končiacim orgazmom.

Dokladom toho, že z dedičstva východných kultúr dnes čerpá viacero umelcov, je napríklad technika, ktorú sformulovali americké režisérky Anne Bogart a Tina Landau. Predstavujú ju v publikácii, ktorá vyšla v českom preklade *Úhly pohledu: Praktický průvodce systémem úhlů pohledu a kompozice* a je koncipovaná ako praktický sprievodca tréningu uhlov pohľadov so zameraním aj na metódu kolektívnej tvorby. Autorky členia svoje praktické skúsenosti do dvoch častí. Prvá je formulovaná ako uhly pohľadov – herecká metóda obsahujúca aj konkrétne cvičenia na rozvíjanie hereckej kreativity. Druhá časť sa venuje kompozícií výsledného divadelného diela. Princíp džo-ha-kjú vnímajú ako rytmický vzorec objavujúci sa v hereckých akciách, ale aj v celkovom usporiadaní scén alebo sekvencií divadelného diela. Na podklade Zeamiho úvah nachádzajú tento rytmický vzorec v celkovej divadelnej udalosti, ďalej v predvádzanej inscenácii, vo vzťahoch postáv, situáciách či v konaní hercov na scéne: „Večer má džo-ha-kjú. Hrá má džo-ha-kjú. Výstup má svoje džo-ha-kjú. Scéna má svoje džo-ha-kjú. Vzťah má svoje džo-ha-kjú. Akcia má džo-ha-kjú. Gesto má džo-ha-kjú.“³⁰

Rytmická štruktúra obsiahnutá v produkciách východného divadla poskytla tvorcom 20. a 21. storočia stále živý zdroj rituality, ktorý ponúka východiská k tomu, aby bolo možné vytvoriť „nové“ spojenie medzi percepciou a predvádzanými udalosťami na scéne. Jednou z možností sa pritom stáva využívanie rytmických foriem a rytmizovaných činností. Z lingvistického hľadiska je „rytmus“ odvodený z gréckeho slova ho rhythmos, pričom podľa Bohumila Nusku bol tento pojem formulovaný práve v oblasti gréckej antickej civilizácie. Ho rhythmos znamená prúdeň, pravidelný

²⁹ RUMÁNEK, I. *Japonská dráma nó. Žáner oo vývoji*. Bratislava : Veda, 2010, s. 187.

³⁰ BOGART, A. *Úhly pohledu*. Praha : Divadelní ústav : Divadlo Archa, 2007, s. 140.

pohyb, a preto bývalo spájané s časom, keďže vo svojej podstate „prebieha v čase“: „V koreni slova gréckeho ho rhytmos, v pôvodnom význame ‚prúdenie‘, s ktorým sa bytostné spája i predstava temporality, je grécke sloveso rheo, rhein vo význame, že niečo plynie, tečie, prúdi.“³¹ Nuska ďalej upozorňuje na súvislosti s gréckymi substantívami ako sú hé rhésis – hovorenie, hé rhétra – reč, to rhéma – prehovor, konkrétna reč, ho rhétor – rečník, he rhetoriké – rečenie, rétorika.³² Už z tohto hľadiska je vidieť, že antická kultúra vnímala rytmus najmä vo verbálnom prejave človeka. Chápanie rytmu v kontexte antickej kultúry a v kontexte verbálneho/zvukového/akustického prejavu človeka potvrdzujú aj práce niektorých filozofov, ktorí venovali pozornosť tomuto fenoménu. Najvýraznejšími z nich sú Platón, Aristoteles, a Aristoxenos.

Platónove chápanie rytmu je v prvom rade podmienené dedičnosťou. V jeho diele *Zákony* je zachytený výrok Aténčana, v ktorom sa uvádza, že už na počiatku múzického a gymnastického umenia sám boh umenia Apollón „vštepil nám ľuďom zmysel pre rytmus a harmóniu“³³. Aristotelove poznatky o rytme, ktoré považujeme za určujúce v súvislosti s vývojom divadla západnej kultúry, sú najmä tie, v ktorých rytmus označuje ako biologickú danosť človeka. Preto ten, kto rytmus vytvára, ale aj rozpoznáva, dokáže mať z jeho napodobňovania pôžitok: „Rytmus svojou existenciou zodpovedá ľudskej prirodzenosti, pretože našej prirodzenosti zodpovedá napodobňovanie a tiež melódia a rytmus. (...) Od prírody teda máme schopnosť napodobňovať rovnako, ako máme zmysel pre melódiu a rytmus; verše sú totiž druhy rytmov.“³⁴ Je dôležité poznamenať, že Aristoteles vo svojich prácach spomína rytmus najmä vo vzťahu k dynamike reči a akustickým prejavom človeka a používa rytmus výhradne v kontexte s dýchaním. Keďže antická dráma je písaná v prvom rade formou prozodických systémov, pričom obsahuje nielen monologické a dialogické pasáže, ale aj text určený pre chór, môžeme tvrdiť, že je to práve rytmizácia akustického prejavu a textovej zložky drámy, čo dominovalo v období antiky.

Aristoxenos, považovaný za zakladateľa hudobnej vedy, opieral teóriu rytmu o jeho auditívnu vnímateľnosť prostredníctvom hudby. Ako vysvetľuje Bohumil Nuska: „Rytmus podľa Aristoxena je považovaný za delenie či rozdeľovanie času v stanovenom, danom poriadku a rytmus sa skladá z formujúceho princípu (rhythmizón) a formovanej látky (rhythmizómenon). (...) Rhythmizómenon, t. j. to čo je formované, môže byť pri tom prezentované rečou, melódiou, alebo pohybom tela, pričom rytmus de facto spája rôzne umenia, ktoré sú realizované v čase a pohybom.“³⁵ Hoci v nadväznosti na uvedené autor tvrdí, že v žiadnej inej zo starovekých kultúr sa nestretávame s adekvátnym pojmom k pojmu rytmus, uvádza i ďalšie označenia v arabčine a indickom jazyku, ktoré sú pre nás zaujímavé z perspektívy vzťahu rytmu a scénického umenia. Sú to arabské „maqam“ a indické „tal“, ktoré označujú periodicky sa opakujúce vzorce (patterns). Tieto vzorce sú pre nás dôležité, pretože človek má schopnosť rozoznať ich v rôznych činnostiach, dokonca dokáže z nich mať pôžitok.

³¹ NUSKA, B. *Rytmus, tvorba, divadlo. I díl*. Praha : Pražská scéna, 2013, s. 49.

³² Tamže, s. 50.

³³ Tamže, s. 55.

³⁴ Tamže, s. 57.

³⁵ Tamže, s. 61.

Schopnosť vnímať a prežívať rytmus sa javí ako biologicky daná predispozícia existencie života. Nachádza sa totiž v každej živej a neživej časti prírody, v každej časti doposiaľ vnímaného sveta. Rytmicky sa pohybujú vesmírne telesá, čierne diery, svetlo a všetka hmota vo vesmíre. Rytmus sa týka i našej planéty, keďže tá obieha okolo vlastnej osi aj okolo Slnka. Rytmus sa nachádza v ľudskom tele nielen v podobe tlkotu srdca, dýchania a iných cyklicky sa opakujúcich základných funkcií organizmu, ale aj v našej nervovej sústave, hlasivkách, pohybe, emóciách. Rytmus existuje v bunkách v podobe pohybu častíc, ktoré oscilujú okolo jadra, dokonca je možné rozpoznať rytmus vo vibráciách týchto častíc, pretože oplývajú vlastnou točivosťou. S rytmom sa spájajú ďalšie vlastnosti ako tempo, pulzácia, oscilácia, vibrácia, rotácia okolo vlastnej osi, obiehajú, vlastný mechanický moment častice, ale aj periodickosť, cyklickosť a návratnosť, resp. zvratnosť. Rozlišujeme rytmus vonkajší a vnútorný, vedomý a nevedomý, rytmy abiotické (pohyby vesmírnych telies a pohyby bunkových častíc), rytmy biotické (tie, ktoré bezprostredne súvisia s človekom, napr. biorytmy) atď.

V aktivite vedomej ľudskej činnosti rozoznávame rytmus vo zvykoch, tradíciách, ornamentoch, stereotypoch, hudbe, tanci, reči, speve a umení vôbec, ale aj v matematike, fyzike, psychológii, ekonómii, histórii a pod. Už v nevedomých ľudských činnostiach rozoznávame rytmické vzorce zakódované v emočnej pamäti a tiež dedičné („predprogramované“) základné rytmizované vzorce a štruktúry, rozvíjaním ktorých sa formuje napr. inteligencia. Český divadelný teoretik Alexej Pernica v tejto súvislosti tvrdí: „Ďalším rysom živých organizmov je proces diferenciacie ich pôvodne spontánnych činností v podobe reflexov. Tie z nich, ktoré neodumierajú a nezostávajú nemenné, sú schopné rozvíjať sa učením a vytvárať asimilačné schémy. Práve rytmické štruktúry v nich tvoria jeden zo základov rozumového vývoja dieťaťa do obdobia zhruba dvoch rokov. V neskorších úrovniach – od dvoch do pätnástich rokov, keď sú už zaznamenávané predstavy u dieťaťa, prekrýva rytmické štruktúry zvnútornená alebo operačná zvratnosť.“³⁶

Popri tom, že je rytmus organickou súčasťou života na našej planéte, je dôležité uviesť si, z akých častí sa skladá, keďže dráma aj scénické umenie sú vo svojich formách, štruktúrach a zložkách založené na opakovaní tohto princípu: „Na základe sledovania elektromagnetických vln príslušných nervových systémov bola zachytená neustála celostná rytmická činnosť prebiehajúca v každom organizme. Tento nepretržitý sled istých „napätí a uvoľnení“ prebieha bez ohľadu na to, ako aktívne alebo pasívne sa organizmus javí navonok prípadnému pozorovateľovi. Preto sa stáva pre celú živú prírodu základnou rytmickou schémou pravidelné striedanie napätia a uvoľnenia. Preto keď sa kedykoľvek stretne s akoukoľvek rytmickou štruktúrou, stretávame sa tiež s pôvodným rytmickým základom. Následkom toho môže naša emočná skúsenosť, spoločne s rytmickou činnosťou v nás posilňovať vedomie celostnosti rytmicky prežívaných javov.“³⁷

Aby sme pochopili, akým spôsobom sa dá vnímať rytmické čítanie ako estetická funkcia, je potrebné zamerať sa na to, akým spôsobom divák aktivizuje kognitívne schopnosti v priebehu predstavenia. Človek do procesu poznávania vecí a javov najčastejšie zapája pociťovanie a vnímanie. Pociťovanie je rozpoznávanie impulzov

³⁶ PERNICA, A. *Mýtové kořeny dramatických postav*. Brno : Janáčkova akademie múzických umění, 2013, s. 13.

³⁷ Tamže.

z prostredia prostredníctvom zmyslov (zraku, sluchu, hmatu, čuchu a chuti), ktoré vyvolávajú reakciu v organizme človeka – pocit. Ten je dôkladnou, celostnou a prvotnou informáciou o podnete z prostredia. Táto prvotná informácia je následne podrobenejšie vnímaniu.

Domnievame sa, že schopnosť dekodovať rytmické štruktúry v predstavení je záležitosťou primárneho a najjednoduchšieho poznávacieho procesu – pociťovania. Pociťovanie je tým pádom inštinktívna danosť, pretože sa týka výhradne zmyslového vnímania človeka. Schopnosť rozoznávať rytmus sa realizuje prostredníctvom inštinktívnych, „predprogramovaných“ biologických schopností každého človeka. Účinok je v tomto prípade vyvolaný z emočných centier percipienta. Rozdiel medzi katarzným účinkom a účinkom, ktorý vyvoláva rytmus, spočíva v tom, že vo chvíli, keď receptory zaznamenajú isté frekvencie rytmických štruktúr, ktoré človeku spôsobujú slasť, pôsobia na neho práve v konkrétnom okamihu – tu a teraz, v čase, keď je rozpoznaná rytmická štruktúra pomocou analyzátorov a tie automaticky vyvolávajú reakciu. Veľmi jednoducho si možno predstaviť tento efekt napríklad v hudbe – moment, keď pri počúvaní kvalitnej hudby človeku prebehne po chrbte mráz alebo dostane zimomriavky. Na druhej strane, katarzný účinok vyvolaný prostredníctvom empatie je produktom vnímania scénického diela ako celku. Toto vnímanie v sebe zahŕňa čiastkové vnemy a pocity, ktoré percipient vyhodnocuje v rámci svojich predošlých skúseností. Katarzný účinok vyvolaný prostredníctvom empatie je skôr individuálnou záležitosťou, keďže vo veľkej miere závisí od emocionálneho vývoja jedinca a jeho individuálnych skúseností, ktoré počas svojej existencie nadobudol a na základe ktorých môže predvzdaný dej vyhodnotiť a vzťahnuť k osobným emocionálnym zážitkom.

Schopnosť rozpoznáť rytmické štruktúry a pociťovať pôžitok z účinku rytmu na ľudský organizmus sa javí nielen ako genetická predispozícia ľudskej prirodzenosti, ale aj sám človek rytmus počas svojho života vytvára, či už na vedomej alebo nevedomej úrovni. Rytimizáciu využíva a od prvopočiatku s ňou pracuje aj scénické umenie. V prvom rade hovoríme o forme rytmu nachádzajúcej sa v celkovej organizácii diela. Používajúc formuláciu Patricea Pavisa, „Všetky rozličné rytmy scénických systémov predstavenia (ktorých výslednica vytvára inscenáciu) sa dajú prečítať iba vnútri rámca fabuly. Rytmus naplňa vlastnú funkciu, keď štruktúruje čas na epizódy, repliky, série monológov alebo stichomýtií, na striedanie výstupov.“³⁸ Táto organizácia sekvencií môže prebiehať v dvoch rovinách – v textovej rovine, čiže v dráme, a v rovine scénickej, čiže v predstavení. V rovine textovej predlohy sa v procese vývoja dejín divadla vyvinula a v západnej kultúre etablovala predovšetkým štruktúra usporiadania drámy, ktorú definoval Aristoteles (tzv. Aristotelova krivka deja). Vo východnej kultúre sa v rovine scénickej interpretácie primárne pracuje rytmickou formou Džo-ha-kjú, formulovanou Zeamim. V tejto rytmickej štruktúre reflektujeme živý zdroj rituality, ktorý sa zo západného divadla vytráca.

Rytmické čítanie v scénickom diele sa javí byť jednou z perspektív prenikania rituálnych vplyvov, ktorá sa začala počiatkom 20. storočia implementovať do inscenačných postupov a hereckých techník scénického umenia západnej kultúry. Dôvodom, prečo sa práve uvedená estetická funkcia v tomto období objavuje a znovu začleňuje

³⁸ PAVIS, P. *Divadelný slovník*. Bratislava : Divadelný ústav, 2004, s. 367.

do experimentov divadelnej tvorby, je potreba, aby scénické dielo pôsobilo nielen na individuálnu percepciu diváka, ale aby vyvolalo spoločný zážitok prostredníctvom kolektívne zdieľanej udalosti.

V období postmodernej konzumnej spoločnosti zdôrazňujúcej racionalizáciu sveta, v ktorej je uprednostňovaná predovšetkým individualita jedinca, paradoxne čelíme kríze identity jedinca a spoločnosti. Tá sa objavuje vo všetkých aspektoch života, vrátane scénického umenia, a hľadá spôsob, akým by bolo možné tento stav zvrátiť. Ako tvrdí Nuska: „Prostredníctvom návratnosti opakujúcich sa udalostí, fiest, slávností a sviatkov, akoby sa realizoval aj starý mýtus Večného návratu, ono Veľké opakovanie – cyklické návraty, kedy jednotlivec, ale aj celé spoločenstvo nachvíľu pocítia závan blaženého ‚bezčasia‘, a zároveň sa človek a celé spoločnosti onými ritualizovanými udalosťami istým spôsobom seba-identifikujú. Ľudia si vďaka nim uvedomujú: áno, sme, doposiaľ tu ostávame, my trváme!“³⁹

Schopnosť nielen precítiť, ale aj vytvárať rytmus v rôznych vedomých aj nevedomých aktivitách človeka sa javí byť jedným z možných východísk z krízy, a zároveň spôsobom, akým je možné kolektívny zážitok realizovať a prinavrátiť túto funkciu scénickému umeniu západnej kultúry.

RYTHMIC FEELING IN PERFORMANCE WORK.

The Aesthetic and Non-aesthetic Function of Performance Art Based on the Ritual Nature of Theatre and Mythological Sources of Drama in the Early 20th Century

Petra KOVALČÍKOVÁ

The study focuses on the penetration of ritual elements into contemporary performance art. Reflection of the discussed topics focuses on the period of modernism and postmodernism in a Western cultural context, while the documentation of phenomena is based primarily on the theatrical experiments of the creators of the first and second theatrical reforms.

Text vznikol v rámci doktorandského štúdia na Fakulte dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici, školiteľ Jan Vedral.

LITERATÚRA:

- BOGART, Anne – LANDAU, Tina. *Úhly pohledu*. Praha : Divadelní ústav : Divadlo Archa, 2007. 205 s. ISBN 978-80-7008-210-2.
- BRAUN, Kazimierz. *Druhá divadelní reforma?* Praha : Divadelní ústav, 1993. 171 s. ISBN 80-7008-037-X.
- BUDIL, Ivo T. *Mýtus, jazyk a kulturní antropologie*. Praha : Triton, 2003, 487 s. ISBN 80-7254-321-0.
- FREUD, Sigmund. *Totem a tabu*. Bratislava : Európa, 2015, 168 s. ISBN 978-80-89666-16-4.

³⁹ NUSKA, B. *Rytmus, tvorba, divadla, I díl*. Praha : Pražská scéna, 2013, s. 118.

- FÜRSTOVÁ, Mária – TRINKS, Jürgen. *Filozofia*. Bratislava : MEDIA TRADE, spol. s.r.o., 317 s. ISBN 80-08-02744-4.
- JUNG, Carl Gustav – KERÉNYI, Karl. *Věda o mytologii*. Brno : Nakladatelství Tomáše Janečka, 1995. 231 s. ISBN 80-85880-06-7.
- KAŠČÁK, Ondrej. Význam a miesto rituálov v pedagogickej teórii a praxi. In *Pedagogická orientace*, 2009, roč. 19, č. 2, s. 38 – 52. ISSN 1211-4669.
- KOSTER, Jan. *Ritual performance and the politics of identity*. [online]. [cit. 10. 2. 2019]. Dostupné na internete: <http://www.let.rug.nl/koster/papers/JHP.Koster2.Edit.pdf>.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava : Divadelný ústav, 2007. 355 s. ISBN 978-80-88987-81-9.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mýtus a význam*. Bratislava : Archa, 1993. 56 s. ISBN 80-7115-052-5.
- MAY, Rollo. *Túžba po mýtoch*. Bratislava : IKAR, 2007. 293 s. ISBN 978-80-551-13378-4.
- MORIN, Edgar. *Věda a svědomí*. Brno : Atlantis, 1995. 133 s. ISBN 80-7108-108-6.
- NUSKA, Bohumil. *Rytmus, tvorba, divadlo, I. díl*. Praha : Pražská scéna, 2013. 198 s. ISBN 978-80-86102-76-4.
- PAVIS, Patrice. *Divadelný slovník*. Bratislava : Divadelný ústav, 2004. 542 s. ISBN 80-88987-24-5.
- PERNICA, Alexej. *Mýtové kořeny dramatických postav*. Brno : Janáčkova akademie múzických umění. 70 s. ISBN 80-85429-75-6.
- RUMÁNEK, Ivan. *Japonská dráma nó. Žáner vo vývoji*. Bratislava : Veda, 2010. 459 s. ISBN 978-80-224-1148-6.
- SCHECHNER, Richard. *Performancie, teorie, praktiky*. Bratislava : Divadelný ústav, 2009, 341 s. ISBN 978-80-89369-11-9.
- SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*. London : Routledge, 2003, 407 s. ISBN 0-203-44047-1
- VAŠAŠOVÁ, Zlata. Tvorivá osobnosť a kognitívne procesy. In *Človek v spoločnosti, 1. časť : Človek v edukačnom prostredí*. Banská Bystrica : Univerzita Mateja Bela, 2007, s. 140 – 161. ISBN 978-80-8083-423-4.
- WELSCH, Wolfgang. *Naše postmoderní moderna*. Praha : Zvon, 1994. 197 s. ISBN 80-7113-104-0.
- ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. Praha : Panorama, 1986. 403 s.

Petra Kovalčíková
Fakulta dramatických umění AU
Horná 95
974 01 Banská Bystrica
e-mail: pkovalcikova@gmail.com