

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Katedra divadelní vědy

Ročníková práce

Fenomén historické reenakce mezi divadlem a historií

Bc. Hedvika Bauerová

Praha 2021

4. ročník BC.

Obsah

ÚVOD	3
CO JE HISTORICKÁ REENAKCE.....	4
KRITICKÝ PROBLÉM HISTORICKÉ REENAKCE A HISTORIOGRAFIE	9
Living history	13
Historická reenakce a historie jako narace	15
PERFORMATIVITA HISTORICKÉ REENAKCE.....	16
Historické reenakce jako způsob, jak prezentovat minulost.....	19
Zákulisí a příprava na historické reenakce	21
HISTORICKÉ REENAKCE a ZOBRAZOVÁNÍ HISTORICKÝCH TRAUMAT	23
Téma rasismu v historických reenakcích.....	24
Další traumata minulosti	26
HISTORICKÉ REENAKCE A ROLE	27
Příklady zapojení diváků v historických reenakcích	31
BITVY O AUTENTIČNOST A FETIŠIZACE KOSTÝMŮ.....	32
KOMUNITA HISTORICKÝCH REENAKCÍ.....	35
HISTORIE HISTORICKÝCH REENAKCÍ	37
Původ historických reenakcí v zahraničí.....	38
Historická reenakce u nás.....	40
ZÁVĚR	43
ZDROJE.....	45

ÚVOD

Ve své práci se chci zabývat fenoménem historických reenakcí (historical reenactments) jako součástí historických slavností a festivalů, zámeckých prohlídek a různých muzejních institucí. Základem bude analýza tohoto tématu z pohledu divadelní vědy a performance studies. Vzhledem k neodmyslitelné, na minulost zaměřené povaze tohoto fenoménu, se na něj podívám i z více historického hlediska (otázka historické autenticity, prezentace minulosti apod.) a okrajově se dotknu i kupříkladu etnologie nebo sociologie. Právě tyto vědy se historical reenactments doposud zabývaly nejvíce a divadelní teorie je spíše přehlížela. Kombinací těchto přístupů a interdisciplinární komparací však můžeme přijít k novým závěrům, které původně zůstávaly skryty (což je jeden z hlavních důvodů, proč obecně je dnes na interdisciplinaritu kladen velký důraz). Podle Vanessy Agnew i jiných je výhodné přemýšlet o tom fenoménu historických reenakcí jako o širokém komparativním termínu.¹

Úvodem práce vysvětlím, co to vlastně jsou historical reenactments, jaký byl jejich původ a vznik a s nimi související pojmy (living history, LARP atd.). Dále se pak budu věnovat tomu, jaké jsou kritické připomínky k historické reenakci z hlediska historiografie.

V druhé části se budu na historical reenactments dívat více z pohledu divadelní vědy a performance studies. Vztah divadla a historie obecně je mnohvrstevnatý, a nejde jen o věčnou otázku divadelní historiografie, jak vlastně zaznamenávat a psát o divadle jako jevu, který je už ve své podstatě spjatý s prezétností, neuchopitelností a efemérností okamžiku. Divadlo je místem návratu minulého, „prostorem paměti“, tvrdí to přinejmenším přední osobnosti divadelních studií posledních několika let.² Existuje zde tedy neustálé napětí a paradox divadlo jako paměť, zároveň i divadlo jako přítomnost.

Historické reenakce jako velmi oblíbený fenomén zahrnují mnoho disciplín. Události, které stojí za to znovu vytvořit, jsou většinou ty, které se objevují v historických knihách, ve velké historii, v zakládajících okamžicích národa. Na místě prezentace historických reenakcí se vytváří reálný trh: válečný a památkový turismus, trh dobových kostýmů a doplňků. Amatérská sdružení i profesionální stále rostou.³ Rozsáhlá popularita reenakcí je nepopíratelná. Velké davy se shromažďují pro každoroční festivaly nebo pro opakování historických událostí.

¹ Agnew, s.299.

² Pšenička s.442.

³ Bénichou s.4.

V první polovině práce se věnuji více historické reenakci z pohledu historických věd než divadelní vědy, myslím si však, že je nezbytné seznámit se i s touto stránkou pro správné uchopení této problematiky, jak jsou u odborné i laické veřejnosti historická reenakce a její příbuzné jevy vnímány a jaký je stav dosavadního bádání o tomto tématu. Tuto práci bych pak chtěla brát jako teoretický výstup pro další bádání.

CO JE HISTORICKÁ REENAKCE

Historická reenakce má poměrně složitou terminologii danou tím, že se jedná o poměrně mladý fenomén a neexistují jasně dané definice. Je to také způsobeno tím, že se nachází na pomezí mnoha oborů. Problém je už se samotným názvem. Anglické „historical reenactment“ se někdy překládá reenakce místo reenactment, případně se ponechává původní podoba. Další variantu překladu jako „rekonstrukce“ považuji za zmatečnou, protože může být zaměněna s rekonstrukcemi např. ve významu obnov a replik objektů. Ve své práci se tedy budu držet překladu „reenakce“, případně pokud se to blíže hodí do kontextu „reenactment“. V některých jiných pracích se objevuje i výraz „reenacting“⁴, tomu se však budu spíše vyhýbat pro větší homogenitu. Pro osobu pak budu používat jednoduše výraz reenaktor, protože je nejbližší původnímu termínu reenactor.

Mnoho reenaktorů dává přednost tomu, aby si říkali žijící historici (living historians), což je samo o sobě mocná fráze, což naznačuje, že dochází ke spojení vitality a volatility s vědeckou a akademickou přesností.⁵ Zde by ovšem mohlo docházet k záměně s vlastním termínem „living history“, kterému se ještě budu okrajově věnovat.

Škála možností pro studium historických reenakcí je opravdu široká a zabírá téměř celou lidskou historii. Praktické využití nachází historical reenactment především v muzejních a zámeckých expozicích, jako názorná, pro návštěvníky velmi atraktivní forma seznámení se s historií místa a oživení klasických prohlídek. To souvisí obecně se současným trendem nejen v turismu, kdy se v mnoha institucích čím dál více klade důraz na zábavnost, interaktivnost a další možnosti, jak přilákat návštěvníky.

⁴ Bervidová, s.11-22.

⁵ Kelly, s.86.

Historické reenakce bývají hodně spojené s místem, na kterém se odehrává, regionálně zaměřené, spíše výjimečně se odehrávají lokálně přenesené akce (např bitvy americké občanské války hrané v Evropě). Historické reenakce a jejich tento skok může být mezičasový i meziprostorový, křížový, geografický, meziregionální a/nebo mezinárodní.

Obecně můžeme motivy pro provádění historických reenakcí rozdělit:

- Oživit minulost, porozumět, co se stalo
- Touha účastnit se, vytvářet divadlo, vzpomínat, posilovat komunitu
- Revize nespravedlnosti minulosti, rituální nápravy
- Edukace
- Ekonomické motivy, turismus, zábava

Historické reenakce obecně jsou vysoce populární zábava, performační modus a (v některých ohledech) forma veřejné pedagogiky. Reenakce se objevují ve výzkumu jako potenciálně produktivní, byť často problematický prostředek vzbuzení zájmu o historii. Podle Vanessy Agnew⁶ odráží širší afektivní obrat dějin. Historická reenakce se objevuje také jako (okrajové) téma například v anglistice, antropologii, sociologii, folklóru, muzejních studiích, filmových studiích, studiích cestovního ruchu a literárních studiích. Existují však někdy velké rozdíly ve vnímání.

Před několika desítkami let existovalo jen málo příležitostí vidět například římského setníka nebo napoleonské jednotky v terénu, ale dnes se taková zjevení stala mnohem běžnější a můžeme být svědky téměř všech historických postav, od pračlověků až po „květinové děti“ šedesátých let minulého století. Stále více muzeí a archeologických a historických památek se obrací k tomuto živému způsobu prezentace minulosti. Pokud navštívíte Hampton Court ve Spojeném království, je pravděpodobné, že se setkáte s Jindřichem VIII. a (alespoň) s jednou z jeho manželek.⁷

V diskusi je téměř ve všech oborech společná charakteristika historické reenakce jako „divadelní“ a „afektivní“. Tyto prvky, mimo studia umění a divadla/performance, vyvolávají rozšířenou kritiku a obavy (jak si ještě dále ukážeme). Například v českém prostředí poměrně typicky bývají zastánci této praxe z řad vojenské historie někdy spíše negativně označováni jako „hraní si na vojáčky“.⁸

⁶ Agnew, s.299–300.

⁷ Egbert, s. 153.

⁸ Bervidová, s.7.

Podle Bénichou je ohromující, že se o fenomén historické reenakce akademici nezajímali téměř až do samého konce 20. století. Podle Gappse vysvětlují tuto lhostejnost dva faktory. Na jedné straně má reenactment špatnou pověst, protože je často vnímán jako projev zjednodušujícího nostalgického přístupu nebo nacionalistického a konzervativního pocitu. Na druhou stranu upadl do epistemologického vakua mezi disciplínami divadla a historie.⁹

Jak již bylo zmíněno, „reenactment“ jako zastřešující pojem má v různých oblastech různé významy. I v současné diskusi je význam tohoto pojmu – zejména co se týče toho, co dělá a netvoří, a co by mělo a nemělo být uznáno jako součást této praxe – některými vědci stále diskutován, zejména těmi, kteří jsou sami o sobě reenaktory. Existuje však poměrně široká shoda v tom, že „historická reenakce“ je termín, který lze použít jako odkaz na širokou škálu praktik. Vanessa Agnew navrhuje obecný, ale nikoliv univerzální konsenzus, že rekonstrukce „zahrnuje různé žánry s historickým zaměřením – od divadelních představení a živých dějin, po muzejní exponáty, film, televizi, dokumentární cestopisy a historiografii“.¹⁰ Ještě v širším kontextu zahrnuje vše spojené s historií a pamětí, od muzeí živé historie, technických rekonstrukcí a „nostalgických“ hraček (např. cínové figurky, diorámy a architektonické modely) až po literaturu, fotografii či videohry.¹¹ Tyto formy sdílejí zájem o osobní zkušenosti, sociální vztahy a každodenní život a o otevřenou interpretaci minulosti. Agnew také v jedné ze svých studií hovoří o reenakci jako o historiografickém žánru, který je „způsobitý k prohlubování historického pochopení a ke smíření minulosti s přítomností“.¹²

Obecně lze říci, že v nedávném diskurzu jsou patrně čtyři hlavní typy reenactmentu: divadelní reenactment, reenactment performančního umění, reenactment filmu a to, co se často označuje jako „živá historie“. Jak již bylo naznačeno, první dva převládají v uměleckých, divadelních a performančních studiích, zatímco poslední dva se objevují více v dějinách a dalších disciplínách v sociálních vědách.

Čtvrtý typ opakování, často nazývaný živá historie (kterému se ještě budu blíže věnovat), byl definován folkloristou Jayem Andersonem, časným (a vášnivým) zastáncem praxe, jako „pokusem lidí simulovat život v jiném čase“¹³ Je rozumné rozlišovat mezi tím, co vnímám jako dva odlišné, i když občas se překrývající podžánry, které samy o sobě mají mnoho variací. Tematická muzea s kostýmovanými tlumočníky, dobovými domy a obnovami vesnic, farem a

⁹ Bénichou, s. 13.

¹⁰ Agnew, s. 327.

¹¹ Agnew s. 300.

¹² Agnew, s. 301 či Bervidová s.12.

¹³ Anderson s.219.-220.

dalších míst se zdají být nejuznávanějšími formami v této kategorii, a to jak ve společenském, tak v odborném. Plimoth Plantation ve Spojených státech je jedním z nejznámějších příkladů této formy živé historie a získal značnou akademickou pozornost.¹⁴

Úspěch historických reenakcí a dalších příbuzných jevů ve vědeckých a amatérských kruzích je známkou určité demokratizace dějin, která již není v rukou odborníků. Reenaktovaná historie je příběh sjednaný mezi různými herci.¹⁵ Konečně reenactment obnovuje debaty o vztahu mezi archivy a pamětí a umožňuje jim znovu promyslet nikoli z hlediska vyloučení, ale dialektického zapletení umožňujícího odemknutí konsensu a obnovení debat.¹⁶

V uplynulých čtyřiceti letech jsme zaznamenali vývoj paměťových studií, kolektivních paměťových studií a traumatických studií – abychom jmenovali tři zjevné akademické interdisciplinární potomky obav, které Fredric Jameson umístil pod přezdívku, „postmoderní“: tedy že jsme kolektivně utrpěli „zmizení smyslu pro historii.“¹⁷ Ocitáme se v postmoderním světě, což také vyvolává nostalgii po minulosti a další zájem o historické reenakce.

Zdá se, že tento vztah a tato jiná citlivost k minulosti vycházejí z konvergence tří historických, teoretických a uměleckých jevů, které budu v této úvodní eseji postupně řešit. Tradice historických průvodů a rekonstrukcí, která sahá až do konce 19. století, je aktualizována prostřednictvím reenactmentů, muzeí živé historie a v poslední době i médií a technologických světů. Teoretické debaty, které vycházejí z *reenactment studies*, rehabilitují performativní, proti-paměť (*contre-memoire*, kontrapaměť) a tělesné znalosti, zatímco nová generace historiků překračuje historiografii a kulturní studia, aby pochopila emancipační potenciál reenactmentu v historiografické produkci. A konečně, umělecké praktiky zachycují kulturu reenactmentu, její objekty, procesy a taktiky, importují je do obrazových kultur, podle vyjednávacích procesů, které nazývám „repertoár v intermediálním režimu“.¹⁸

Sutherland ještě zmiňuje termín *Muzejní divadlo*, který je typicky plošným termínem pro mnoho variací představení v muzeích a památkových objektech, které mohou zahrnovat přednášky, prohlídky s průvodcem.¹⁹ Samozřejmě vždy záleží, komu je určeno. Řada odborníků

¹⁴ Johnson, s.12.

¹⁵ Bénichou, s.3.

¹⁶ Bénichou s. 3.

¹⁷ Schneider, Remains, s.38.

¹⁸ Bénichou, s.3-4.

¹⁹ Sutherlands, s.212.

z muzejního divadla uvedla, že autentičnost hmatatelných prvků představení závisí na cílech projektu a v konečném důsledku na druhu zážitku, který doufá, že publikum bude mít.²⁰

Další skupiny využívající historické reenakce mohou být například představení a hudební vystoupení swingových skupin zabývajících se hudbou a módou 30. až 50. let a s nimi související komunita pin up girls. Ty jsou často motivovány zájmem o dobovou módu nebo tanec, které se dále rozvíjí v hlubší zájem o historii dané doby, studium každodennosti a touhu předvádět a předat své znalosti veřejnosti, tedy zde dochází k podobnému vývoji jako u jiných historických skupin.

A pokud bych z tématu chtěla odbočit ještě trochu dál, ale stále v rámci komparace, určitá spojitost by se zde mohla najít i s fenoménem cosplaye, který by si také jistě zasloužil bližší prozkoumání z pohledu divadelní vědy a performativních studií, především jeho část zvaná roleplay, kdy se hodnotí, jak moc je člověk do postavy vžitý. Svým způsobem se dá říci, že historical reenactment je v některých případech cosplay reálných historických postav.

Specifický typ historical reenactments nachází uplatnění i v samotné divadelní vědě a její historiografii, při historických rekonstrukcích divadelních představení či divadelních reenakcích, ať už se jedná např. o inscenace antického divadla nebo představení v barokních zámeckých divadlech. Zde je hlavním cílem současných inscenátorů se za spolupráce historiků co nejvíce přiblížit tomu (více či méně úspěšně), jak mohly dané inscenace vypadat v době svého vzniku. Zajímavé u těchto projektů je, že pracují s tím, co většinou více „rekreačních“ historical reenactments chybí, tedy vědomá a intenzivní spolupráce odborníků a následné snahy o zpětnou analýzu a zhodnocení. Podobně jako u ostatních historical reenactments jsou však zkoumány především v rámci své historičnosti, a nikoliv například ve vztahu k divákům nebo samotným účinkujícím, reenaktorům.

Další příbuzný termín, s kterým bývají historické reenakce často zaměňovány, a který je tak potřeba alespoň zmínit, je LARP – což je zkratka pocházející z anglického Live Action Role Playing, ve volném překladu „hraní rolí naživo“. Pro mnoho reenaktorů je však často výchozím bodem, z kterého se dál přesunuli ke specifitější historické reenakci.²¹ Jedná se o volnočasovou aktivitu, určenou spíše mladým lidem, ve které hráči přijímají identity vymyšlených postav a jednají jako tyto herní postavy v rámci imaginárního světa. Jsou však ale i částečně determinováni reálným prostředím. Ztvárnění a princip hry si někdy určují hráči

²⁰ Tamtéž, s.19.

²¹ Hartwich, s.22.

sami, často je však dostávají přiděleny organizátory. Ti bývají i autory námětu, hlavní linie příběhu a zápletek. Oproti divadlu však nehrají hráči pro diváka, ale pro sebe samé a své spoluhráče. Každá postava má vytvořený charakter, podle kterého za ni hráč jedná, a své herní cíle, kterých se v rámci této role snaží dosáhnout. LARPy poskytují relaxaci a únik od starostí všedního dne, zejména ve Skandinávii má však LARP i vzdělávací funkci, neboť je běžnou součástí výuky ve školství. Na LARPy lze tedy nahlížet jako na pohybovou, dramatickou či zážitkovou činnost, což mají právě společné s historickými reenakcemi. Na rozdíl od nich je ale společným znakem hráčů LARPů zájem o sci-fi či fantasy v nejširším slova smyslu.²²

Termín „rekonstrukce“ je také mimo jiné používán v kriminologii v souvislosti s rekonstrukcemi scén zločinu, což odpovídá určitému použití klišé a svědectví.²³

Historická reenakce sama o sobě zahrnuje celou řadu aktivit, ocitá se na pomezí několika žánrů a je možná příliš snadné ji zesměšňovat. Sami účastníci k tomu někdy dávají záminky svými sklony brát se s extrémní vážností,²⁴ jak je typické pro mnoho odvětví lidské činnosti, která nejsou obecně seriózně přijímána. Někdy se zdá těžké připustit velkou vážnost například zdánlivě malicherným sporům ohledně přesného obvodu nebo materiálu knoflíků do vesty nebo na druh vlny používané v ručně pletených ponožkách. A přesto zde existují i další důležité otázky kromě bezprostřední otázky autenticity (které se také blíže věnuji v jedné části) – otázky týkající se hry a performance a komunity, o vlastenectví, mýtu a vzpomínce.

KRITICKÝ PROBLÉM HISTORICKÉ REENAKCE A HISTORIOGRAFIE

Z dosavadních prací se tématem historických reenakcí zabývaly pochopitelně především historiografie, dále pak v různých směrech etnologie nebo sociologie. Z hlediska divadelní vědy zůstávají tato představení nadále spíše neprobádaným územím, ačkoliv nabízejí zajímavé možnosti, které mohou mít cenné výsledky i pro výše zmíněné vědy. Někteří teoretici otevírají pro mnoho historiků kontroverzní otázku, zda by se historical reenactments daly brát jako nová

²² Hartwich, s.22-23.

²³ Mélin, s. 205.

²⁴ Kelly, s.86.

metodologie historiografie, odpovídající moderním tendencím ve studiu historie, které hledají alternativy klasického „akademického“ dějepiscectví.

Při pohledu na historické reenakce v rámci historiografie je nutné se nejprve podívat na vztah historie, paměti a divadla obecně. Stejně jako je složité vymezit hranice pojmu paměť v historiografii či sociálních vědách, není jednoduché tuto „polysémii paměti“ uchopit v oblasti divadla, aniž bychom na jedné straně neuvízli v zjednodušujících metaforách, které se inspirojí názory o divadle jako kulturním mechanismu opakujícím a znovu přehrávajícím lidskou zkušenost nebo paměťovém stroji. Na druhé straně by bylo podle Pšeničky domýšlivé dívat se na divadlo, na rozdíl od malířství, sochařství a literatury, jako jediný umělecký druh, jenž v estetické hmatatelnosti, životnosti a smyslové přítomnosti materiálních forem rozmlouvá s minulostí.²⁵

Současná rekonstrukce podle Vanessy Agnew²⁶ svědčí o nedávném afektivním obratu historie, tj. o historické reprezentaci charakterizované hypotetickými interpretacemi minulosti, zhroucením dočasností a důrazem na afekt, individuální zkušenost a každodenní život, spíše než na historické události, struktury a procesy. Afektivní obrat signalizuje rozchod s druhem etických a politických odpovědností, které se držely některé poválečné historiografie.

Přesto nedůvěra v historickou reenakci se zdá mezi odborníky nadále zakořeněná. Jak uvádí Paul Pickering, mnoho historiků reflexivně ustupuje od myšlenky rekonstrukce buď jako nenávratně komické výstřednosti, nebo jako „nebezpečné hry“. Často citované je odsouzení celého hnutí Gregem Deningem: „[...] visí ve vzduchu jako Damoklův meč nad hlavou jakéhokoli historika, který je ochoten alespoň začít tím, že se pokusí to brát vážně.“ Zůstává zde nadále značné stigma spojené jak s praxí reenaktmentu, tak s akademickou analýzou. to je „ochotno alespoň začít brát to vážně“.²⁷

V diskusi je téměř ve všech oborech společná charakteristika historické reenakce jako „divadelní“, „somatická“ a „afektivní“. Tyto prvky, mimo studia umění a divadla/performance, vyvolávají rozšířenou kritiku a obavy.²⁸ A přesto je nedávný posun související s afektivním obratem zjevný v pokusných, ale rostoucích snahách pochopit význam tělesné zkušenosti a historické reenakce. Agnew, která byla v popředí nedávného nárůstu historie a souvisejících disciplín, uvedla: „bude nutné udělat pro reenakci to, co se stalo pro jiné formy psané historie.

²⁵ Pšenička, s.442.

²⁶ Agnew, s.300.

²⁷ Johnson, s.7.

²⁸ Tamtéž.

To bude zahrnovat nezaujaté zkušenosti a porozumění a určit, do jaké míry lze vliv skutečně považovat za důkaz“.²⁹ Mnoho vědců však odmítá nebo znevažuje potenciální účinnost metod založených na somatických zkušenostech. Například Agnew to argumentovala: „spíše než zastínění minulosti svou vlastní divadelností, měla by reenakce zviditelnit způsoby, jak byly události naplněny významy [...] Svědectví na základě těla nám vypráví více o současném já než o kolektivní minulosti.“³⁰ Johnson se snaží ve své práci na základě některých dalších prací na toto téma zpochybnit tento odpor vůči „svědectvím založeném na těle“ a překonfigurovat to, co popisuje jako ztělesněný, performativní přístup k reenakci jako nejsilnějšího zdroje epistemologického potenciálu.³¹

Až do práce Schneiderové *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment* k historické reenakci hlubším způsobem přistoupilo jen málo vědců. Kniha Rebeccy Schneiderové nabízí průlomovou teoretizaci umění a reenaktmentu občanské války ve Spojených státech.³² Snad nejprovokativnějším aspektem Schneiderové práce je její řešení o vztahu mezi archivem a tím, co Taylor nazývá repertoárem. Taylor zdůrazňuje význam repertoáru a vidí historii doslova jako performance, či performance jako alternativní (nebo doplňkovou) forma archivů (tedy klasické historiografie).³³

Vanessa Agnew tvrdí, že rekonstrukci lze obvinít ze „zastínění minulosti její vlastní divadelností“. Ve své formulaci, stejně jako v ostatních, může být historie překonána chybami způsobenými rozpaky živého těla (zde označovaného jako „teatrálnost“), které vrací do minulosti minulost.

Druhou cestou otevřenou Schechnerovou korekturou prostřednictvím Derridy je přehodnocení autority archivu reenaktmentem. Mezi důležité hlasy patří Rebecca Schneider, André Lepecki a Diana Taylor. Snaží se překonat postoj Peggy Phelan, která spojuje výkon s ontologií ztráty a vylučuje z jeho pole dokumentární zachycení a jevy opakování. Schneider tvrdí, že pojem „obnovené chování“ a myšlenka podvratného potenciálu opakování se opakují, že výkon jako „akt zbývajícího a znovu se objevujícího“ přetrvává v čase. Rekonstrukce by tedy byla „performativní formou archivu“ podobná příznaku a počítačové paměti. Umožnilo by to produkovat kontrapříběhy a dát hlas menšinovým skupinám. Obnovilo by se to poznání těl, které západní tradice zrušily. Tělo se zde stává živým archivem, který svou pohyblivostí, svou

²⁹ Agnew, s.309.

³⁰ Tamtéž, s.335.

³¹ Johnson, s.8.

³² Schneider, s.10-15.

³³ Johnson. s.8.

nejistotou, svou neurčitostí, odolává autorské autoritě nad jeho prací. Je tak prostorem pro objevování a přepisování děl. Má epistemologický rozsah, protože si cení začleněných znalostí, šíří je transnacionálním a transhistorickým způsobem.³⁴

Patricia Clough je často uváděna pro tvorbu fráze „afektivní obrat“ a spojuje obrat s Gillesem Deleuze a Brianem Massumi, ale tato fráze se objevila mnohem dříve ve feministické tvorbě Kathleen Woodwardové, Lauren Berlantové a Lindy Nicholsonové. „Afektivní obrat“ či „emoční“ ve vědě, který se blíží „performativnímu obratu“, pravděpodobně dosáhl vrcholu v 90. letech.³⁵

Gapps³⁶ naznačuje, že kulturní historici z velké části odmítli představení historie jako formu nostalgie, ale že má skutečně významnou roli, kterou nabízí – zejména jako forma veřejné připomínky společné paměti historických událostí. Na rozdíl od památek mají rekonstrukce potenciál vytvořit otevřenější a kontextové historické památky.³⁷ Stephen Gapps reenactment úžeji bere jako „divadelní aktivity“ zahrnující „různé formy jednání, jakými jsou vzdělávání, učení se, připomínání, sounáležitost a hra; všechny sjednocené jistými znaky představování historie.“

Mark Wallis se domnívá, že formy vyjádření živé historie, jako je interpretace první osoby nebo její reenakce obecně, nejsou formáty, které by měly být koncipovány jako alternativa nebo nahrazení historického výzkumu a dokumentace.³⁸

Rekonstrukce, která je více inkluzivní než tradiční formy historiografie, dává hlas bezhlasným, marginalizovaným a poraženým dějinám. Nabízí jim příležitost uplatnit svá práva. V Austrálii, Kanadě a Spojených státech vyvolává debaty o místě domorodců v reprezentacích koloniální historie nebo o vyloučení vzpomínek a těl žen v praktikách živé historie.³⁹

Mikula tvrdí, že rekonstrukce skutečně nabízí své vlastní možnosti – ztělesnění, afekt, zkušenost apod. – jako produktivní způsoby reprezentace minulosti, které poskytují pohled na možné nové způsoby obohacení souboru nástrojů postmoderního historika.⁴⁰ Nemyslí tím však, že v konvenčních historických postupech, jako je archivní výzkum, chybí afektivní

³⁴ Bénichou, s.16.

³⁵ Schneider, s. 35.

³⁶ Bervidová, s.12.

³⁷ Gapps, s. 395.

³⁸ Pirker, s.560.

³⁹ Bénichou, s.17.

⁴⁰ Mikula, s.592-593

dimenze: jak tvrdí Robinson, „vzrušení z pronásledování papírové stopy, pocit odhalení klíčového důkazu, potvrzení nebo vyvrácení známého příběhu, je pocit známý každému historikovi.“⁴¹ Efekt, který Robinson popisuje, je však stále pevně zakotven v pozitivistickém rámci, v němž „vzrušení“ vychází z empirických a analytických objevů. Mikula to zkoumal na případu Karelské evakuační stezky, kde byla hodnota empirické přesnosti zastíněna etikou a silou přímého sensorického zážitku přítomného okamžiku. Příklad ztělesněného výkonu, který byl přijat v Karelské evakuační stezce v Someru v roce 2012,⁴² zahrnuje mladou ženu, která se rozhodla kráčet po celé délce stezky naboso a nesla své malé dítě v závěsu přes hrud'. Tento scénář rezonuje s mnoha příběhy o evakuaci publikovanými v posledních desetiletích. Tyto příběhy, které vyprávěly dřívější evakuované děti, a které tak přirozeně nabízejí jejich perspektivu, obvykle představují protagonistky matek a sourozenců. Matky jsou často idealizovány jako samohybné a schopné mimořádného utrpení.

Jedním z důvodů, proč se také více zabývat historickou reenakcí a živou historií, je skutečnost, že problematizuje mnoho kategorií často používaných k interpretaci cestovního ruchu. Teorie cestovního ruchu byla často fixována kolem idejí mýtů a autentičnosti. Cestovní ruch je tak často spojován se zbožněním pravosti a realističnosti. Tento případ však představuje složitější situaci, kdy se lidé pokoušejí o autentičnost pro turisty; místo toho, aby se herci přestali bavit, lidé jako turisté se stávají reenaktory a často doufají, že změní představu turistů o tom, co představují realistická zobrazení. Takový proces naznačuje, že prožívání realistické minulosti musí být reflexivnějším procesem, než se často navrhuje. Turistický realismus a znalosti o minulosti nemusejí být definovány pouze z hlediska pravdivosti, obrazů, ale i z hlediska inscenačního procesu, ve kterém všichni aktéři vstupují do konstrukce interpretačního rámce.⁴³

Living history

Termín „living history“ se do češtiny překládá jako „živá“, „oživená“, „oživlá“, „žijící“ historie. Pro tento poměrně mladý fenomén vlastně ani žádná vyčerpávající a přesná charakteristika neexistuje. Living history je aktivitou, která slučuje historické technologie, činnosti a odívání apod. v interaktivní prezentaci obohacené o prvky duchovní a sociální kultury, nabízející účastníkům těchto aktivit pocit návratu v čase. Cílem „oživlé historie“ se stává historická

⁴¹ Robinson, s. 507.

⁴² Mikula, s.593.

⁴³ Crang, s.429.

věrnost.⁴⁴ Jay Anderson se snaží living history definovat jako „simulaci života v jiné době“.⁴⁵ Ve svém díle „Time Machines: The World of Living history“ z roku 1984 podřadil Anderson pod termín living history tři jeho části – muzea živé historie, experimentální či imitativní archeologii a historický reenactment.⁴⁶ Podobně Rory Turner popisuje living history jako „obecné označení pro mimetické performance minulých událostí v současném světě.“⁴⁷ Reenactment je tedy v tomto pojetí chápán jako součást širšího pojmu živé historie. V českém reenaktorském prostředí nejsou významy výrazů reenactment a living history chápány synonymně, ale liší se „podle toho, jak moc se to bere do hloubky“.⁴⁸ Samotná historická reenakce je tady někdy chápána jako podsoučást living history, s čímž ovšem jiní autoři i reenaktoři nesouhlasí a vnímají je více odděleně. Živá historie bývá také chápána jako přesná simulace života v jiné době, zatímco reenactment určitých historických událostí není chápán jako jeho součást, ale jako jeho slabší, nedokonalejší alternativa. Podle reenaktorů hlavně, jedná-li se o veřejnou událost a jsou okolnostmi nuceni dělat z různých důvodů ústupky, které vedou k ne zcela „autentickému“ ztvárnění dané historické události. Oproti tomu living history vnímají jako hlavně události soukromého charakteru, které reenaktoři pořádají stranou od lidí, sami pro sebe, a kde mohou ničím neomezováni přesnou rekonstrukci dané doby dovést do nejmenšího detailu.⁴⁹ I to ukazuje, jak je terminologie těchto pojmů stále velmi mladá, a možná je tomu i dobře vzhledem k jejich interdisciplinaritě.

Mnoho lidí také zaměňuje living history (a i historické reenakce) s experimentální archeologií – disciplínou snažící se doplnit mezery v našem poznání na základě experimentů – či s historickým šermem. Living history se mnohem komplexněji zaměřuje na dějiny každodennosti našich předků v různých sociálních vrstvách a v různém prostředí, proto si všímá nejrůznějších, často mizejících nebo zapomenutých řemesel a činností, které naše předky živily a zaobírali se jimi.⁵⁰

Praxe living history byla podobně jako samotné historické reenakce obviněna z vytvoření idylické verze minulosti očištěné od sociálních konfliktů, nemocí a tragédií a zanechání návštěvníků s dezinfikovaným a nerealistickým dojmem historie.⁵¹ Podobně tzv. muzejní

⁴⁴ Hartwich, s.20.

⁴⁵ Jay Anderson cit. dle Handler – Saxton 1988, s. 242.

⁴⁶ Handler, s. 1987.

⁴⁷ Turner 1990, s. 124.

⁴⁸ Bervidová, s.11.

⁴⁹ Tamtéž, s.12.

⁵⁰ Hartwich, s.20.

⁵¹ Sutherland, s. 215.

divadlo bylo také považováno za zodpovědné za disneyfikaci muzeí – proces, jehož prostřednictvím je ohrožována integrita institucí pořádáním akcí a výstav bez vzdělávacích přínosů. Jay Anderson tvrdí, že za těmito kritikami leží puritánské přesvědčení, že smysluplné vzdělávání nemůže být zábavné, zatímco Jackson a Rees Leahy vysvětlují, že námitka mnoha muzejních profesionálů byla způsobena pochopením divadla jako vyslance fantazie, v rozporu s faktickou přesností.⁵² Může zde být zakořeněná nedůvěra k divadlu pocházející už od středověku.

Historická reenakce a historie jako narace

Narativita a vyprávění jsou v současné historiografické teorii hodně diskutovanými tématy. Potřeba vyprávět je přirozená a univerzální. A co víc, White⁵³ tvrdil, že historiografie je přirozenou doménou narativity, protože „právě zde musí naše touha po imaginárním, možném, čelit imperativům skutečného“ – „realita“ událostí není určována skutečností, že k nim skutečně došlo; spíše záleží na jejich schopnosti stát se součástí smysluplné narativní posloupnosti. Navíc, protože příběh a etika jdou ruku v ruce, historie je vždy predikována na existenci vyprávění o uzavřenosti příběhu, jakési konečné „hodnocení“, které je vždy morální povahy. Reprezentace minulosti pomocí praxe historické reenakce samozřejmě zpochybňují konvenční historiografickou praxi „objektivitu“, „vzdálenosti“ a „samostatného autorství“, označenou zvláštní „autorskou funkcí“. Anderson skvěle argumentoval, že tištěný román jako autorský žánr poskytoval v 18. století prostředky pro reprezentaci národa jako v podstatě moderní představované (imagined) komunity.⁵⁴

Člověk by si měl vždy pamatovat, že reenakce a opakování obecně je evokace: událost, která se snaží upozornit veřejnost na historickou událost nebo postavu. A člověk musí být opatrný při vyvozování závěrů z takových živých historických experimentů. Kromě toho si vědci, organizátoři a veřejnost musí být vědomi (nebo být informováni) o skutečnosti, že reenaktment je interpretací minulosti pocházející z pohledu našeho 21. století, a proto je zaujaté. Na takové prezentaci historie se nevyhnutelně podílí i mnoho anachronismů a stereotypů, Někdy jsou u některých skupin nebo jednotlivců obzvláště populární reenakce období, o kterých víme jen

⁵² Tamtéž.

⁵³ White, s.1.

⁵⁴ Mikula, s.598.

velmi málo nebo jsou vzdálená v čase.⁵⁵ Čím obskurnější je historie, a čím vzácnější nebo nejistější vědecká data, tím snazší je něco „provádět“ a je více prostoru pro improvizaci a možnou uměleckou licenci. Koneckonců – kdo pak může protiřečit reenaktorovi?

Enders⁵⁶ ve své práci navrhuje ještě dva termíny, pseudoperformativitu a paraperformativitu, a tím je lepší zdůraznit společnou půdu mezi středověkými studiemi, rekonstrukčními studiemi a dějinami rétoriky. Tyto termíny se podle něj hodí pro teoretizování neobvyklých událostí, jako v tomto případě reenakce na současném vlámském čarodějnickém festivalu Nieuwpoort neboli Heksenfeest, kde se reenakuje (jako středověký) proces a nespravedlivé odsouzení Jeanne Panne, která byla upálena pro čarodějnictví v roce 1650. Upozorňuje na neustálé kritické rozhovory o rekonstrukcích, divadelní historiografii a performativitě ve službách společenských změn. Rozlišování mezi pseudoperformativitou a paraperformativitou ve středověkých rekonstrukcích znamená rozlišovat mezi faktem a fikcí a mezi historií a pseudohistorií

PERFORMATIVITA HISTORICKÉ REENAKCE

Po více historicky zaměřeném rozboru a nastínění kontextu, ve kterém se historické reenakce vyskytují, nyní můžu blíže přikročit k tomu, jak jsou vnímány z hlediska jejich performativity. Z výčtu toho, co vše historické reenakce zahrnují, kolik mají podob, je jasné, že se nejedná o jasně definovatelný divadelní prvek, ale spíše jev na pomezí performance.

Samotný termín performance má velmi bohatou historii výkladů. Každý, kdo se někdy performance studies či performativitou obecně zabývá, se dozajistě nevyhne přelomové knize německé divadelní teoretičky Eriky Fischer-Lichte *Estetika Performativity*,⁵⁷ kde rozsáhle rozebírá všechny aspekty performativity a vývoje pohledu. Mnohoznačný pojem je od konce 20. století nahlížen z mnoha hledisek i ve svém tradičním významu jako provedení.⁵⁸ Používá se: 1) konkrétně pro performační umění, 2) alternativní pojem pro divadlo, 3) pojem pro kulturologické a etnologické koncepty a teorie, z něhož je odvozená performativita:

⁵⁵ Egbert – Koos, s.157.

⁵⁶ Enders, s.236-252.

⁵⁷ Fischer-Lichte, s.10-15.

⁵⁸ Kotte, s. 97.

v divadelní vědě a teorii kultury se objevuje v souvislosti s faktory generujícími kulturu. Kotte performanci dále ještě dělí:⁵⁹

Performance/umění – mnoho aspektů performačního umění převzalo v devadesátých letech postdramatické divadlo – divadlo se zde definuje jako proces, ne jako hotový výsledek, jako činnost, vytváření; charakterizuje se neliterárně orientované divadlo v celkovém historickém vývoji.

Performance/divadlo – překračování hranic performačního umění vedlo k tomu, že různé divadelní skupiny nazývají svá vystoupení „performance“. Začaly vznikat skupiny, které se tím programově zabývají – šlo především o odmítnutí měšťanského vkusu; jejich klíčové aktivity byly experimenty, provokace, nová témata a pohledy, mísení žánrů a druhů i prosazování a používání nových médií (podobně jako u postdramatického divadla).

Performance/koncept – scénické i nescénické události coby interpretační rastr pro, jak tvrdí Carlson: „téměř jakýkoliv druh lidské aktivity, kolektivní či individuální.“⁶⁰ Veškerá lidská činnost tedy může podle něj být nahlížena jako druh performance. To odpovídá v rozšířeném pojetí divadla, které chápe vlastnosti chování jako divadelní či teatrální.⁶¹

Termín „performativní“ byl používán různými a někdy velmi konkrétními způsoby, zejména Judith Butler ve vztahu k genderu. Johnson⁶² navazuje na Butler a uvažuje o reenakci v souvislosti s chápáním těla podle Judith Butler jako historické situace, „jako způsob, jak drammatizovat a reprodukovat historickou situaci“.⁶³ Zde Butler vyvíjí tvrzení Simone de Beauvoir že gender není něco, co člověk je, ale něco, čím se člověk stává, aby naznačil, že ztělesněné identity jsou kulturní konstrukty vytvořené „sadou opakovaných aktů“, které vedou k „opakované stylizaci“ těla“. Zde používá Johnson pojmy „performativní“ a „performativnost“, aby předal to, co vnímá jako mnohonásobný význam „výkonů“ při reenaktmentu a divadelnosti vytvořené pro takové jednání s nimi.⁶⁴

V *Postdramatic Theatre* identifikoval Hans-Thies Lehmann významný posun v praktických a teoretických přístupech k divadlu od šedesátých let. Divadlo se tradičně zabývalo vytvářením mimetických reprezentací sjednocených a úplných světů uzavřených od diváků, ve kterých bylo

⁵⁹ Kotte, s.99.

⁶⁰ Carlson,, s. 4.

⁶¹ Kotte, s. 187.

⁶² Johnson, s.7.

⁶³ Butler, 1998, s. 521.

⁶⁴ Johnson, s. 8.

předurčeno drama podle přesných pokynů uvedených v textu. Tento přístup však měl řadu důsledků, na které divadelní praktici reagovali. Po událostech druhé světové války, holocaustu a Hirošimy došlo k hluboké ztrátě víry v narativní strukturu konfliktu, po níž následovalo řešení, což způsobuje, že někteří opustili tento harmonický lineární vzorec.⁶⁵

První významnější analýzy historické rekonstrukce pocházely právě z performance studies, interdisciplinárního (i antidisciplinárního) studijního oboru, který byl založen v roce 1980 otevřením prvního oddělení na New York University. Americký režisér Richard Schechner, který tehdy přemýšlel o souvislostech mezi divadlem a rituálem, a britský antropolog Victor Turner, který studoval přechodové obřady v afrických ceremoniích, rozvinul základní myšlenky. Zaznamenávají nový obor studia v souladu s „performativním obratem“ humanitních a lingvistických oborů. I když to není tak pojmenováno, otázka reenakce je od samého počátku ústřední, protože je zapletena do samotného pojmu performativity. Goffman umisťuje performativitu mezi činy v reálném životě a smyšlenými činy herce na jevišti. Jednotlivec ve společnosti má ztělesněné a nevědomé sociální znalosti podobné scénickým znalostem herce; jeho denní rutiny opakují scénáře.⁶⁶

Následující generace teoretiků performance studies do této reflexe začleňovaly myšlenky Jacquese Derridy o podvratné síle opakování performativních promluv. Prostřednictvím institucí Derrida ukazuje, že procesy iterace a unášení umožňují překonat tato pravidla. Z dvojitého dědictví Schechnera a Derridy se otevřely dva směry. První považuje reenactment za nástroj agentury ve smyslu pojmu agentura, který určuje schopnost subjektů jednat podle své sociální reality; druhým je myslet na něj jako na zbraň proti autoritě archivu.

V divadelním umění jsou obecně jevy opakování (reprise) součástí tradice a existuje terminologie, která je odlišuje, přesto občas existuje tendence je bez rozdílu nazvat „reenactment“. V tanci bylo v 80. letech obvyklé rozlišovat mezi „rekonstrukcemi“ (reenakcemi), reprízami a restauracemi (či ve francouzštině réconstructions). První se týkají choreografických děl z minulosti, která nebyla prováděna po dlouhou dobu a vyžadují průzkum v archivech a využití bývalých umělců, aby je opětovně zapojilo. Druhý jmenovaný pracuje s performačními díly, které jsme nepřestali hrát a pro které máme znalosti a dovednosti. Třetí umožňuje velkou svobodu s ohledem na původní dílo. Od roku 2000 termín reenactment v tomto kontextu inklinuje k jejich zahrnutí, jak zdůrazňuje André Lepecki. Tato změna

⁶⁵ Sutherland, s. 220-222.

⁶⁶ Bénichou, s.14.

naznačuje, že na odkaz na původní dílo se již nedíváme z hlediska věrnosti, ale podle jiných otázek.⁶⁷

Dalším důležitým termínem je Repertoár – pojem sdílený všemi divadelními umělci, i když je obtížné stanovit definici. Na rozdíl od sbírky nebo dědictví, které uchováváme, a na rozdíl od kánonu, který je tvořen souborem posvátných děl známých a obdivovaných, repertoár je přehráván, recyklován, aktualizován. Vyvíjí se, je expanzivní, dynamický. Stejně jako Taylor si i antropologové a sociologové půjčují pojem repertoáru, aby analyzovali role jednotlivců ve společnosti nebo studovali modality kolektivních protestních akcí. Ulf Hannerz ve své antropologii městského obyvatelstva rozlišuje soupis rolí nabízených jednotlivcům jejich komunitou od repertoárů, které tam hrají. Cílem tohoto rozdílu je ukázat, že obyvatelé měst nejsou odsouzeni k výběru z dostupných rolí, ale mohou vytvářet nové. Charles Tilly předkládá pojem repertoár protestních akcí, který označuje prostředky, které herci mobilizují v sociálních konfliktech. Odhodlané i neurčité formy protestů jsou omezené, ale neustále se objevují a znovu motivují. V sociálních vědách tedy repertoár umožňuje zdůraznit myšlenku úmyslného výběru z řady možností a vynalézání nových modalit.⁶⁸

Historické reenakce jako způsob, jak prezentovat minulost

Popularizační význam historických reenakcí pro historii je nesporný. Americká muzejní divadelní herečka Catherine Hughes uvedla, že „Divadelní muzeum je stejně tak divadlo a muzeum“, a tvrdí, že tato praxe má odpovědnost za obě strany své hybridnosti. Zatímco muzejní divadlo má mnoho podob, jak je uvedeno níže, v Británii je běžně prováděno nezávislými divadelními společnostmi nebo reenaktory pro hostitelské muzeum nebo místo dědictví. Ačkoli mnoho interpretů se specializuje na interpretaci muzea, představení mohou být často pomíjivým a dočasným příspěvkem, přičemž celková kontrola patří spíše zaměstnanci muzea než interpretům.⁶⁹

Zatímco ve všech případových studiích nostalgické romantizace, oslavování a/nebo „disneyfikace“ historie existovaly příklady, objevily se také významné snahy zvážit, a dokonce zdůraznit realitu minulosti. I když mnozí kritizovali reenakce pro jejich nedostatečnou reflexivitu, pokud jde o zacházení s historií, existují formy praxe, které mají prvky, ve kterých

⁶⁷ Tamtéž, s.2-3.

⁶⁸ Tamtéž, s.21-22.

⁶⁹ Sutherland, s.211.

někteří účastníci projevují vědomí hravé, neúplné, občas paradoxní, a dokonce nepřesné povahy svého zasnoubení s minulostí.

Pokud někdo nepovažuje performanci za to, co mizí, ale za akt toho, co zůstává, a za prostředek „opětovného objevení“ a „opětovné účasti“, je téměř okamžitě donucen přiznat, že to, co přetrvává, by nemělo být izolováno od dokumentu. Díky rekonstrukci se tělo stává jakýmsi archivem, i když je přítomností; stává se prostředkem znovuoobjevení.⁷⁰

Divadelní teoretička Erika Fischer-Lichteová pojímá paměť pouze ve smyslu „schopnosti uchovávat informace“: „Kdo chce představení zpětně pochopit, musí si je pamatovat“. Takovéto pojetí paměti úzce souvisí s přístupem k představení, jež je pro Fischer-Lichteovou do sebe uzavřenou a sebereferenční událostí, která „nezprostředkovává již nikde jinde stanovené významy, nýbrž přináší významy, jež jsou v jeho průběhu především konstituovány jeho jednotlivými účastníky“. Pšenička se nicméně podivuje, že německá teoretička poněkud pozapomíná na jednu ze základních premis strukturálně-sémiologické školy, kterou Jan Mukařovský otevřel svou programovou studií *Umění jako sémiologický fakt* (1934).⁷¹

Tradiční a stereotypní podoba muzea jako místa autority a pravdy a divadla jako místa podřízenosti a fikce tvoří docela kontrast. Napětí, které zde vzniká, navrhuje, aby bylo využito většího rozsahu divadelních technik, aby bylo možné prozkoumat hranice praxe jako nástroje učení a performativního umění.⁷²

Co také odlišuje historické reenakce od klasických historických disciplín a přibližuje více divadlu a popularizačním aktivitám – je použití humoru. V muzejním divadle je významným prvkem autentické divácké zkušenosti. To neznamená, že představení musejí být za každou cenu zábavná nebo že autentické je pouze komediální muzejní divadlo. Jedná se spíše o taktiku, která pomáhá návštěvníkům pohodlně se pohybovat v představení. Mohlo by se stát, že pokud muzejní umělec nevyužije přiměřenou úroveň humoru, aby prokázal, že se neberou příliš vážně, může divák vnímat představení jako pompézní a elitářské.⁷³

David Phillips tvrdí, že odkaz tradičního muzea jako chrámu pravdy stále ovlivňuje současnou interpretaci, včetně muzejního divadla. Ve skutečnosti to může ovlivnit, do jaké míry může muzejní divadlo uplatnit divadelní kreativitu. Pojem autentičnosti musí zůstat znepokojivý, ale pokud je otevřenější a vědoměji řešeno, může být použit vyšší stupeň divadelnosti. Rees Leahy

⁷⁰ Mélin, s. 213.

⁷¹ Pšenička, s. 444-445.

⁷² Sutherland, s.211.

⁷³ Sutherland, s.219.

(2011) při diskusi o potenciálu muzejního divadla, aby instituce mohly být otevřenější, sebekritičtější a čestnější, zvažuje možnost, že efemérní postavení performance do značné míry brání jeho schopnosti kriticky interpretovat a zpochybňovat muzejní praxi. Řada muzejních performerů, když se jich zeptali, zda si myslí, že muzejní divadlo může být někdy tak reflexivní a podvrtné jako (normální) divadlo, cítila, že místa (instituce) mají tendenci vykazovat určité váhání s použitím představení ke kritice muzejní praxe nebo k hostitelské otevřené debatě.⁷⁴

Další je například koncept mobilních památek (mobile monuments), který spojuje připomenutí, (anti)monumentalismus, (osobní) rodinou historii a historickou metodu – některé z nejvýznamnějších oblastí populární historie, veřejné historické práce a veřejné vzpomínky.⁷⁵

Atraktivita prezentace minulosti pomocí historických reenakcí a rekonstrukcí je zřejmá i např. v televizi. V posledních letech téměř všechny historické televizní dokumenty měly tendenci používat živé herce k reenaktování historických událostí nebo postav k vysvětlení tématu divákům. Tento způsob reprezentace minulosti nejenže vypadá dobře (nejen) na obrazovce, ale také činí tyto dokumenty mnohem živějšími, přitažlivějšími a srozumitelnějšími. Se správnou rovnováhou zábavy a historicky správného obsahu je reenaktor schopen doslova oživit minulost. Diváci se zapojí, protože s Living History „žijí“ historii tím, že zaměstnávají všechny své smysly. Proto je veřejnost tak přitahována tímto způsobem prezentace našeho dědictví – lidé mohou doslova vidět, cítit a dotýkat se minulosti. Tento živý přístup umožňuje přilákat veřejnost složenou z lidí, kteří by se jinak nemohli tak snadno rozhodnout vstoupit do „chrámu kultury“.⁷⁶ Reenakce tedy může být prvním krokem k tomu, aby se lidé zajímali o své předky, jejich minulost a jejich kulturní dědictví a aktivně se zapojili do jejich komemorace. Dělá historii přitažlivou a srozumitelnou, což může být nebo by mělo být jedním z hlavních cílů. Živá historie může být začleněna do běžného provozu historických památek, muzeí nebo historických center. Vzdělávací projekty, které používají principy praktické archeologie a prvky living history, návštěvníci velmi oceňují, a proto muzea nebo místa, kde se návštěvník může dotknout předmětů (nebo replik) a mohou (nebo se snaží) používat nástroje, oblékat se nebo hrát starou hru, se během posledního desetiletí stávají stále běžnějším.

Zákulisí a příprava na historické reenakce

⁷⁴ Tamtéž, s.222.

⁷⁵ Gapps, s.396.

⁷⁶ Egbert, s.154.

Jak bylo výše popsáno, historické reenakce mají spoustu podob, a spoustu podob má i jejich příprava a plánování, které jejich předvedení předchází. Příprava reenaktinkových akcí zahrnuje hodiny a hodiny práce spojené s plánováním a vytvářením jejich scénářů, mnohdy složité, časově i finančně nákladné shánění výbavy počínaje dobovým oblečením, zejména uniformami, přes zbraně, až po vojenské stany či motorová vozidla. Dále nelze opomenout cvičení, jak někdy nazývají své zkoušky, na nichž reenaktoři trénují pohyb a činnost. Pokud jsou skupiny reenakce (např. kluby vojenské historie) rozděleny hierarchicky podle původních vojenských vzorů, probíhají povětšinou i tyto zkoušky tak, že jsou členové rozděleni do svých vojenských jednotek.⁷⁷

Nezbytnou součástí příprav je i všudypřítomná byrokracie, vyřízení všech povolení, zejména pokud se jedná o hromadné veřejné akce, a také například pokud se jedná o performance se zapojením střelných zbraní apod. Dále je třeba nutné zajistit zázemí pro diváky. Samozřejmě rozdílly jsou i v tom, do jaké míry jsou jednotlivé události skriptované či víc nechávají prostor improvizaci a experimentování. V neposlední řadě celé akci jako základní kámen předchází studium historie – nezbytného předpokladu pro uspořádání jakékoli reenactingové akce – opět zde jsou rozdílly mezi jednotlivými skupinami a institucemi.

Představení obvykle začínají (ale opět se to liší), když je spustí komentátor, narátor či konferenciér – často velmi důležitý pro diváky, aby jim přesně vysvětlil, co se děje. Většinou existuje skript, který by měl být dodržen. Pokud se jedná o reenakce bitev, jedna armáda útočí na druhou armádu a dochází k boji. Pokud není komentátora správně slyšet, mohou být často diváci v nastalé „řeži“ úplně dezorientovaní a neví, co se děje. Vojáci na bojišti předstírají, že umírají nebo jsou zraněni. Konec představení oznamuje velící důstojník, když se jeho armáda vzdá. Vojáci se dostanou do řady a pochodují před publikem. Publikum tleská a po chvíli mu je umožněno vstoupit do „pole“.⁷⁸ Samozřejmě tohle je jen nástin jednoho typu podoby historické reenakce. Hlubší analýzu hodlám provést až v následujícím výzkumu na vlastním pozorování konkrétní historické reenakce či skupiny, zatím jde jen o teoretický základ.

Zatímco smířlivá gesta a výrazné estetické možnosti reenaktmentu mohou být vítány, obavy ohledně žánru přetrvávají. Ty sahají nejprve k historickým deformacím, které pramení právě už z příprav. Má-li rekonstrukce získat legitimitu jako historického žánru, bude nutné provést pro rekonstrukci to, co bylo provedeno pro jiné formy psaní dějin. To bude zahrnovat zkušenosti a porozumění a stanovení rozsahu, ve kterém může být účinek skutečně považován za důkaz.

⁷⁷ Bervidová, s. 7.

⁷⁸ Hadarová, s. 32.

Zadruhé, rekonstrukce má tendenci zhroutit dočasnost, a to implikuje formy historické kontinuity, které jsou nejen potenciálně nepřesné, ale také využitelné pro ideologické účely. Toto nebezpečí bude pokračovat, dokud rekonstrukce bude ignorovat naléhání Waltera Benjaminova, že historická empatie s sebou přináší otázku perspektivy. Konkrétně Benjaminova sedmá teze o pojmu historie nám připomíná, že vcítit se do vítězů historie vytváří odpovídající druh historického vyprávění.⁷⁹ Má-li reenakce nabídnout skutečně novou formu historické reprezentace, bude nutné, aby upřednostnila své vlastní zájmy, spíše než požadovat jakýsi univerzalizmus, který skrývá skryté ideologie.

HISTORICKÉ REENAKCE a ZOBRAZOVÁNÍ HISTORICKÝCH TRAUMAT

Další aspekt historických reenakcí, na který bych neměla zapomenout, je jejich funkce v rámci komunitního divadla a divadla minorit, kde mohou tato přestavení pomáhat při utváření společné identity nebo vyrovnávání se s minulostí – podobně jako to třeba v oblasti hudby dělá aplikovaná etnomuzikologie. Především si to můžeme ukázat v rámci zobrazování „traumatical histories“ (např. dějiny rasismu či holocaust), řada představení se na tyto události už zaměřovala. Přesto však stále zůstávají v rozporu s druhem reenakcí, které se snaží být více „zábavní“ nebo těmi, které svým vykreslováním idealizované podoby historie nechtěně potvrzují zažité stereotypy.

Historická rekonstrukce jako forma afektivní historie představuje rozchod s tradičnějšími formami historiografie. V rámci afektivní historie – tj. historické reprezentace, která bere afekt jako svůj objekt – se rekonstrukce méně zabývá událostmi, procesy nebo strukturami a více fyzickou a psychologickou zkušeností jednotlivce.⁸⁰ Jeho charakteristiky – zejména zhroucení časovosti rekonstrukce a její privilegování zkušeností nad událostí nebo strukturou – vyvolávají otázky ohledně její schopnosti podporovat další historické porozumění a sladit minulost se současností.⁸¹

⁷⁹ Agnew, History s.312.

⁸⁰ Agnew 2002, s. 4.

⁸¹ Agnew, History s.300-312.

Ztělesněná zkušenost generuje uklidňující pocit komunity mezi účastníky. Mikula na základě své studie tvrdí, že intersubjektivní spolutvoření prostřednictvím ztělesnění představení se hodí obzvláště pro reprezentaci postmoderních kolektivit, traumatizovaných významnými vysídleními (jako v jeho práci v Karélii) a destabilizovanými sociálními změnami a dalekosáhlým „rozptylem“ a „ztělesněním“ současných médií.⁸² Anna Farthing tvrdí, že větší využití dramatické metafory (v jejím případě v muzejním divadle) může citlivě vykreslit nepříjemné stránky lidské historie tím, že je umístí do koncepčně bezpečné vzdálenosti.⁸³ Díky této vzdálenosti je také možné tyto události lépe přehodnotit.

Příkladem takového přehodnocení bývají například revize právních případů minulosti. Jedna taková se odehrála například roku 2012 na festivalu Heksenfeesten v Nieuwpoortu, kde došlo k právnímu přehodnocení nespravedlivých čarodějnických přesvědčení čarodějnického festivalu Nieuwpoort spravedlnost. Heksenfeesten znovu teatralizuje trest smrti, aby vytvořil nejen pseudohistorii či revizionistickou historii, ale zcela novou historii, která dává novou tvář historickému záznamu ve prospěch jiného příběhu. Organizátoři navíc zdůraznili rozlišnost svého přístupu tím, že představení neoznačovali oficiálně jako historickou reenakci či rekonstrukci, ale svým novým termínem „historickou evokaci“.⁸⁴ Vystihli tak ještě další způsob, jak se dá v performativních rekonstrukcích pracovat s minulostí: nenapodobovat minulou realitu, ale vytvářet novou alternativní realitu.

Téma rasismu v historických reenakcích

Historické reenakce poskytují prostor pro vyjadřování hodnot jednotlivců, nicméně je považováno za problematické, kdy tyto hodnoty zahrnují rasismus nebo oslavování války. Tento jev se týká spíše vojenských reenakcí, a to především v USA při ztvárnění americké občanské války.⁸⁵ Naopak v českém prostředí se s problémem rasismu vzhledem k okolnostem téměř nesetkáme, jak potvrzuje třeba Bervidová ve své osobní zkušenosti ze svého výzkumu.⁸⁶

Rekonstrukce občanské války mohou bohužel posilovat rasistické mytologie a oslavují archetyp bílého válečníka-vojáka. Zdůrazněním osobní zkušenosti nad kritickým vztahem s historií je zastřena role Afroameričanů a otázky otroctví a rasového násilí. Proti tomu se snaží někteří reenaktoři vystoupit s rekonstrukcemi kontrapaměti, jako například rekonstrukce

⁸² Mikula, s.583.

⁸³ Sutherland, s. 221.

⁸⁴ Enders s.236.

⁸⁵ Turner 1990 s. 133–134.

⁸⁶ Bervidová, s.13.

lynčování Moore Forda, které znovuobjevují pohnuté minulosti a odhalují to, co mnozí raději nevidí. Jako zmíněné revizionistické právní procesy se snaží zviditelnit dlouho pohřbenou nespravedlnost, a prostřednictvím této sdílené zkušenosti s viděním připravují půdu pro sociální boj. Snad to, co je nejvíce zviditelněno rituálním násilím a traumatizovanou reakcí na rekonstrukce lynčování, je skutečnost, že např. podle Apel: „občanská válka v Americe ještě není dokončena“⁸⁷ – tvrzení, které v současnosti s hnutím Black Lives Matter nabírá ještě na nových významech a naléhavosti.

Další možná taktika, vedle revize historie a vytváření nových „alternativních realit“, je to, co Bénichou nazval *uchronie* (*l'uchronie*).⁸⁸ Tento pohled umožňuje představit si minulost jako soubor „omezených možností“ ve smyslu toho, co se nemohlo stát, a znovuobjevit ji podle „plodnějších výkladů“. Například interkulturní setkání v minulých stoletích mohou mít jiné formy než jen kolonialismus. Tyto imaginární rekonstrukce zpochybňují kulturní a sociální blokády a zájmy, kterým slouží.

O složitých tématech rekonstrukce, jako je rasismus a jeho důsledky, se dá jednat i pomocí obrácení rolí. Většinová „Whiteness“ je pro nás často neviditelná, když je však vykonávána nebělošskými umělci (např. původními obyvateli hrajícími kapitána Cooka či Afro-Američany zastupujícími konfederační vojáky), stane se viditelnou a provokující. Ve skutečnosti je plná sociální paměti. Lidé jsou normálně zařazováni do určitých dějin na základě rasy nebo pohlaví, protože publikum nemůže nebo není zvyklé vnímat to jinak, což může i ovlivňovat zážitek samotných reenaktorů. Například jedna reenaktorka se svěřila Gappsovi, že se cítí odsouzena k tomu, že nikdy nebude na veřejných vystoupeních Vikingem, protože nemá „nordické rysy“ a veřejnost vždy předpokládá, že je „Saracén“.⁸⁹

Podobné debaty probíhají v muzeích živé historie. Ve Spojených státech v osmdesátých letech chtělo vedení Colonial Williamsburg obnovit viditelnost Afroameričanům. Od padesátých let minulého století byl Williamsburg proslulý svými ukázkami každodenního života v revolučním období. V devadesátých letech se však vedení rozhodlo zvýšit přítomnost Afroameričanů (kteří v osmnáctém století tvořili 52 procent populace, jejich přítomnost na reenakcích však byla minimální) a současně dál provozovat jednu ze svých běžných akcí – aukce otroků. Navrhované „ponižující“ aukce vyvolaly roku 1994 protesty černých i bílých Američanů, kteří tvrdili, že se jedná o subjekt, který by neměl být reprezentován. Aukce otroků se nakonec setkaly

⁸⁷ Apel, War s.76.

⁸⁸ Bénichou, s. 16-17.

⁸⁹ Gapps, s. 405-406.

s pozitivním přijetím díky promyšlené interpretaci a prezentaci historie.⁹⁰ Rex M. Ellis⁹¹, afro-americký herec a profesor divadelních studií se zájmem o aktivistické a angažované divadlo, vyvinul dvouhodinovou komentovanou prohlídku, která ukazuje život ve Williamsburgu z pohledu otroků. Vyzval herce otroků, aby vystoupili z konvencí své role a hovořili o historii Afro-Američanů. Jinými slovy přijali dvojí postoje: otroka z 18. století a Afro-Američana z 20. století. Tyto experimenty prováděné muzei živé historie s cílem zahrnout afro-americké a domorodé hlasy jsou klíčové pro rozvoj museologie lidských práv ve Spojených státech.

Otázce traumatické historie spojené s obchodem s otroky se věnují i reenaktorské skupiny a muzea ve Velké Británii. Především byl britský obchod s otroky řešen četnými muzei během bicentenária o zrušení obchodu s otroky v roce 2007. Jedním z příkladů je strukturované představení Manchesterského muzea „This Accursed Thing“, které se zabývá historií otroctví. Představení zahrnovalo výměnu mezi dvěma obchodníky s otroky, jedním černým Afričanem a jedním bílým Britem, diskutujícím o obchodní dohodě. Britský obchodník s otroky přímo konfrontoval publikum tím, že se ho zeptal, proč jím pohrdali. Návštěvníci tak byli obklopeni otevřenou diskusí a přispívali, s různým stupněm vokality, k odsouzení obchodu s otroky. Herec byl dobře připravený na tuto část, měl pro otroctví odpověď na každou námitku, kterou publikum mohlo nabídnout, a mnoho z nich tak bylo frustrovaných z nemožnosti změnit jeho názory.⁹² Tato taktika podněcování diváků, aby přemýšleli o svých vlastních přesvědčeních, a příležitost zpochybnit reprezentativní utlačovatele, má silný vztah k Boalově praxi muzejního managementu a divadelního fóra, které sleduje herce, jak opouštějí autoritu a umožňují divákům skutečnou kontrolu nad představením.

Další traumata minulosti

Většina vědeckých studií se doposud zabývala rekonstrukcí jako v podstatě anglofonním fenoménem a často v rámci imperiální historiografie. Je však jasné, že rekonstrukce není charakteristická pro žádný jednotlivý jazykový, národní nebo imperiální kontext a že mnoho z jejích forem – včetně živé historie a televize s historickou realitou – nyní mají díky globalizaci nadnárodní dosah. To platí také o Německu, zemi s vlastními historickými tradicemi a politickými dědictvími. Konkrétně pro Německo znamená obrat k afektivní historii prolomení některých dlouholetých veřejných tabu obklopujících simulaci minulosti, jako je právě

⁹⁰ Tamtéž. 404.

⁹¹ Bénichou, 17.

⁹² Sutherland, s.222.

holocaust. To dalo vzniknout novým možnostem historické reprezentace. Posun však naznačuje, že německá historiografie byla v tomto směru oddělena od toho, co bylo dlouho chápáno jako jeho etický, ne-li doslovný *raison d'être* – vyrovnání se s nacistickou minulostí (známé jako *Vergangenheitsbewältigung*). Tyto problematiky nastolují otázky týkající se povahy kulturní a politické práce, kterou má afektivní historie, jejímž nástrojem může být historická rekonstrukce, nyní vykonávat.⁹³

Dalším zobrazením traumatických historií, které můžu zmínit, je Karelská evakuační stezka, každoroční reenakce, která připomíná vykořenění finno-karelského obyvatelstva z jejich vlasti v oblasti současného Ruska a jejich přesídlení do zbytku Finska v důsledku druhé světové války. V Evakuační stezce fungují linie dějů odvozené z rodinných tradic a národní literatury jako *gestalt*, v němž jsou vnímány empirické jevy získané senzoryckými podněty.⁹⁴ V českém prostředí by se podobně mohlo pojmout jako historická reenakce zobrazující traumatické historie například násilné divoké vysídlení německého obyvatelstva z Československa po konci druhé světové války.

HISTORICKÉ REENAKCE A ROLE

Důležitým aspektem při přípravě, inscenování i následné analýze historických reenakcí je to, jak jsou svou povahou cílena ve vztahu k divákům i reenaktorům. Můžeme je zkoumat ze dvou směrů (nebo dá se říci, že jde o dva různé typy reenakcí), které se navzájem prolínají:

- 1) tedy jejich provedení směrem ven – zaměřené na prožitek diváků (tato představení bývají spíše prováděna profesionály)
- 2) nebo směrem dovnitř – kdy je hlavním cílem osobní zažívání daného reenaktora, tedy ve smyslu divadla participativního

Na tom, zda jsou primární cílovou skupinou diváci či sami reenaktoři, taky záleží i míra autenticity. Diváci totiž nemusejí být schopni na první pohled rozpoznat, zda uniformy, vybavení nebo technologie skutečně vypadají autenticky. Je to například kvůli vzdálenosti, ze které sledují představení, a jednoduše protože většinou nemají potřebné znalosti.⁹⁵

⁹³Agnew History s. 300-312.

⁹⁴Míkula s.583.

⁹⁵Hadarová, s.18.

Pokud na otázku „Pro koho se to dělá“ odpovíme směrem dovnitř, tedy jedná-li se o akce soukromého charakteru, obvykle jsou organizovány pro členy této uzavřené skupiny. Reenaktoři, kteří „to dělají pro veřejnost“ se pokoušejí co nejuvěrněji přiblížit divákům historické události, podobu vojáků, dobovou módu a spoustu dalšího. Naopak reenaktoři, kteří „to dělají pro sebe“, tolik nedbají na autenticitu svého vzezření, ani na to, co prezentují veřejnosti jako historická fakta. Jak řekl jeden informátor Bervidové, tito reenaktoři se ohánějí heslem: „No dyť to je jedno, lidi to stejně nepoznají.“⁹⁶ Tito reenaktoři jsou reenaktory především pro svou vlastní zábavu. Zábavnou funkci reenakcí však nepopírají ani reenaktoři, kteří jsou zaměřeni směrem ven, větší mírou ale přikládají (pokud nejde jen o ryze komerční akce) vzdělávací funkci reenakcí nebo například uctívání památek padlých a vzdávání holdu vojákům.

Rory Turner ve své studii zaměřené na reenakce americké občanské války, co se týče otázky prožívání role v rámci historických reenakcí, formuluje koncept tzv. „play identity“, která „transformuje reenaktora v někoho jiného [...], a zároveň v někoho, kdo je více jím samým.“⁹⁷ Další termín zmiňuje v souvislosti s rolí a autenticitou. Jde o zakoušení autenticity prostřednictvím autentické zkušenosti, kdy se jedinci cítí být v kontaktu s „reálným“ světem a jejich „reálnými“ osobnostmi.⁹⁸ Turner tuto zkušenost popisuje pod pojmem „time warp“ jako „okamžik, kdy se z „jako kdyby“ během reenakcí stává „to je“.⁹⁹ Informátoři Bervidové tuto autentickou zkušenost označují jako „feeling“. Projevuje se zejména během soukromých akcí, jichž se účastní velké množství reenaktorů.¹⁰⁰ Jedná se o často diskutovaný jev, kterému reenaktoři přikládají velkou váhu. Turner rovněž říká, že se jedná o vysoce ceněné zkušenosti, které „jsou však pomíjivé a rozhodně nejsou tím jediným, o čem je reenakce.“¹⁰¹ Dalším pojmem, který se vyskytuje mezi reenaktory pro pojmenování tohoto jevu, kdy dochází k fyzickému ztělesnění, ale také nabízí možnost zhroucení času, je vytvoření tzv. vytvoření „dobové horečky“ („period rush“)¹⁰², ke kterému dochází, když se zdá, že přítomnost splyne s minulostí a reenaktor na chvíli cítí, že zkušenost je skutečná a nejen fantastická.

Některé z institucí zabývajících se historickou reenakcí přijaly techniku tzv. „první osoby“, kdy kostýmovaní průvodci ztělesňují historické postavy hovořící v „já“. Tento přístup byl vyvinut

⁹⁶ Bervidová, s. 32.

⁹⁷ Turner 1990: s.126.

⁹⁸ Handler – Saxton 1988, s. 243.

⁹⁹ Turner: 1990: s. 126.

¹⁰⁰ Bervidová, s.14.

¹⁰¹ Turner 1990: s. 126-127.

¹⁰² Violence, Apel s.246.

v USA v roce 1978 v Plimothské plantáži (Plimouth Plantation) v Massachusetts, rekonstrukci z Plymouthské osady ze 17. století. Zaměstnanci, stejně jako herci, hrají obyvatele, kteří tam skutečně žili. Každý z nich obdrží ručně psaný list v angličtině 17. století, který jim poskytne životopisné informace o jejich charakteru a záznam dobového dialektu.¹⁰³ Současně s tím je prováděn nepřetržitý historický, lingvistický a biografický výzkum za účelem doplnění a aktualizace dat. Interpreti zaplňují mezery tím, že improvizují a čerpají ze svých životů, komunikují s návštěvníky.

Přestože je zobrazení první osoby obtížné pro mnohé reenaktory, stalo se samo o sobě znakem pravosti: dvě místa dějin živé historie ve Spojených státech, která jsou mezi návštěvníky hodnocena jako „nejautentičtější“ (Plimouth Plantation a Colonial Williamdbourgh), využívají právě interpretační techniky první osoby. Jsou si vědomi toho, že nejen hrají role interpretační, ale i plní roli ve vzdělávání veřejnosti o minulosti, a proto berou svůj výzkum vážně. V Severní Americe se mnoho historických míst snaží pro své interpretační programy více zaměstnávat „specialisty na živou historii“ než profesionální herce. Také v Británii organizace na ochranu historických památek English Heritage do svých památek umísťuje kvalifikované (ale také praktické a levné) reenaktory. Mnoho reenaktorů věří, že dělají historickou performanci lépe než kdokoli jiný: profesionální herci zaměstnaní v živých historických muzeích, jako je Plimouth Plantation, se musejí často bránit tvrzením, že jsou „pouze“ herci.¹⁰⁴ Naopak například australští reenaktoři, možná méně přístupní veřejnému dramatu než jejich severoameričtí kolegové, mají při reenakci osob z minulosti tendenci používat více techniky tzv. „Druhé osoby“.¹⁰⁵

Paradoxně v reenakcích, ačkoliv se snaží vyvolat dojem jediné časovosti, dochází zcela nezbytně prolínání několika časových linek. Jsme současně v přítomnosti i v minulosti a často v několika minulostech najednou. V Greenfield Village narazíte na Ford T z počátku 20. století i na povozy. Postavy z 18. a 20. století hovoří s turisty 21. století. Na plantáži Plimouth Plantation, ačkoli bylo místo obnoveno koncem 40. let 20. století, se mluví angličtinou 17. století. Jak sladit tyto anachronismy s hledáním pravosti, je trik „předstírat“ po dobu hry. Užitečným je zde pojem „hravého předstírání“ (feintise ludique) Jean-Marie Schaeffera. Aktéři zaujímají mentální postoj „jakoby“. Richard Schechner byl na základě své návštěvy v Plimothské plantáži a dalších rekonstruovaných vesnicích uchvácen umělci, kteří „hrají, ale

¹⁰³ Bénichou, s.5-6.

¹⁰⁴ Tamtéž.

¹⁰⁵ Tamtéž, s.7.

předstírají, že nehrají“.¹⁰⁶ Vidí to jako skutečné ekologické divadlo, ve kterém se herci a návštěvníci oddávají radosti z hraní rolí a společně vymýšlejí způsoby řešení paradoxů. Na festivalech živé historie, v nichž reenaktoři hrají v chronologickém pořadí krátké skici představující hlavní civilizace časové osy, animátoři mají rádi tento dvojitý registr: říkají, co se hraje v současném čase, usnadňující identifikaci účinkujících a diváků, ale pravidelně přerušují nit příběhu tím, že oceňují nebo znehodnocují úsudky o kvalitě hry nebo o anachronismech. Muzejní divadla vytvořila „mentální prostor“, ve kterém mohou zúčastnění zažít „dvojnásobnost divadelnosti“ – existenci skutečné a smyšlené reality současně.¹⁰⁷ V tomto vzájemně udržovaném prostoru představitosti jsou umělci a diváci (v případě muzejního divadla) schopni navázat dialog s fikčními a historickými postavami. Pozastavení normativních sociálních pravidel interakce, které to umožňuje, nabízí široký prostor pro uplatnění divadelní kreativity, kdy umělci mohou hrát více postav, představení mohou být anachronická, a dokonce i publikum může předstírat, že je někdo jiný.¹⁰⁸

Rekonstrukce ve svých nejkomplicovanějších formách proto kombinuje „sympatickou identifikaci“ nebo empatii, nezbytnou pro jakékoli historické porozumění, a distancující účinek epického divadla Bertolta Brechta, jehož cílem je prolomit iluzi a identifikace pro podporu kritického myšlení. Důležitost procesů ponoření, identifikace a simulace v reenactmentu vysvětluje to, jak snadno je přejala nová média (nejen divadlo), zejména reality show, videohry a virtuální světy.¹⁰⁹

Mnoho účastníků se sebereflexivně vyjadřuje ohledně své role při reenakci, protože potřebu komunikace s publikem považují za důležitější než potřebu být neustále v „charakteru“. Hledání autenticity je mnohokrát překážkou interakce s publikem, protože diváci neočekávají autentičnost ani nerozumí touze reenaktora po ní.¹¹⁰ Bez některých prvků autenticity by se však rekonstrukce nemohla rozvinout a vyprávět svůj příběh. Takže autenticita je nezbytnou součástí úspěšné současné reenakce historické události.

Můžeme číst historii, dívat se na historii a dokonce, občas, se dějiny dějin vyvíjejí, ale můžeme zažít historii? Reenaktoři často zdůvodňují své nároky na jedinečnou historiografii zkušenostní povahou živé historie. Tuto kvalitu, kterou navrhují, archivní historiografie podle nich postrádá. Není divu, že taková tvrzení vyvolala značnou kritiku od akademických historiků, jak bylo uvedeno výše. Hlavním tématem kritiky je základní princip reenakce – tato zkušenost může

¹⁰⁶ Schechner, s.21.

¹⁰⁷ McConachie – Hart 2006, s. 18.

¹⁰⁸ Sutherland s. 212.

¹⁰⁹ Bénichou, s. 9.

¹¹⁰ Magelsson s.14.

fungovat epistemologicky a nějakým způsobem může propojit přítomnost s minulostí. Vědecký diskurz reagující na zkušenostní stránku praxe odpovídá tendencím v afektivní historii.¹¹¹ Podle Agnew současné reenakce svědčí o nedávném afektivním obratu v historii, což významně přispělo k akademickému porozumění této praxe.¹¹²

Někteří reenaktoři nepovažují své reprezentace historie za performanci, ale za ztělesnění. Spíše než „postavy“ označují své činy a vzhled jako „dojmy“. Myšlenkou není reprezentovat konkrétní lidi (i když jiné druhy reenakce jsou tak zaměřeny), ale vylíčit běžného vojáka nebo každodennost dané doby a sociální třídy. Toto zaměření umožňuje reenaktorům obejít hlavní ideologické argumenty, které obklopovaly danou dobu či válečný konflikt, jako například v občanské válce, kde konfедераční vojáci-reenaktoři nejsou podle jejich názoru povinni mít vyhraněný názor na otroctví. Přesto rekonstrukce vyvolává ideologické problémy, zejména pokud jde o reprezentaci a interpretaci historie.¹¹³

Příklady zapojení diváků v historických reenakcích

Vedle již zmíněných příkladů studií zabývajících se historickými reenakcemi můžu uvést ještě pár dalších pro dokreslení představy o škále možností. Například během Darwinova dvoustého výročí byl navržen přímější přístup diskuze s kreacionistickou opozicí (místo suchého předkládání fakt) tím, že zahájí debatu parodující opičí soud z roku 1925, ve kterém byl učitel biologie John Scopes v Tennessee odsouzen pro výuku evoluce. Představení by umožnilo představit obě strany debaty a mohlo by návštěvníkům odhalit bitvy vědců, kteří formovali současné vzdělávání. Ačkoli debata nebyla nakonec vedena, protože zaměstnanci muzea cítili, že by to mohlo zajít příliš daleko. Muzea se stále spíše zdráhají stát se prostorem pro tvrdou debatu. Na rozdíl od hostování skutečné debaty však Hughes a Bridal tvrdí, že uzavřené (minulé) kontroverze v rámci reenakce umožňují návštěvníkům přístup k tématu, aniž by se cítili ohroženi skutečnou konfrontací.¹¹⁴ Podle Hughes však řada muzejních odborníků považuje performanci za nevhodnou kvůli této schopnosti silně ovlivnit emoce návštěvníků, protože věří, že to není to, co hledají diváci v muzeu. Emoční angažovanost nicméně může lidem účinně pomoci pochopit složitost dějů.

¹¹¹ McCalman – Pickering, s.20.

¹¹² Agnew, s. 299.

¹¹³ Magelsson, s 10.

¹¹⁴ Sutherland, s.222.

Sutherland v posledních desetiletích zaznamenal posun v reakci návštěvníků, kteří se zdají být mnohem více nakloněni performancím v muzeích a je pravděpodobnější, že se obrátí na kostýmovaného průvodce. Dualita muzejního divadla však nadále podle všeho vyvolává problémy, s nimiž se musí potýkat, protože pracuje v první linii mezi návštěvníky.¹¹⁵

Gapps¹¹⁶ uvádí, že mu jedna reenaktorka kdysi řekla, že se cítí, jako by byla „mobilní památkou“ paměti její prababičky. Zúčastnila se rekonstrukcí americké občanské války a její předpokládaná osobnost, kterou měla ztvárňovat, byla právě její prababička. Propagovala výhody pro ostatní reenaktory, když zkoumala „skutečnou, historickou osobu“ a znovu je vytvořila v reenactmentech místo toho, aby obecně vykreslovala jen „kohokoliv z občanské války“. Cítila, že historická postava může být přesně prozkoumána a vykreslena pomocí fotografií, deníků a dopisů. Navrhla také přečíst si „místní noviny té doby“, aby člověk získal představu o událostech a problémech, o kterých by jeho postava věděla.

BITVY O AUTENTIČNOST A FETIŠIZACE KOSTÝMŮ

V souvislosti s historicitou kostýmů (nejen) v historical reenactments stojí za úvahu jejich ambivalentní vztah k divadlu. Když se často někdy prvky těchto akcí (například rekvizity nebo kostýmy) označí za „divadelní“, tak jde v podstatě o nadávku, podobně jako u historických filmů (což souvisí s tím, jaký byl vývoj historických divadelních kostýmů a jak odlišně se s nimi pracuje na divadle a před kamerou). Jak již bylo zmíněno, autenticita jako představa o realističnosti je často brána jako hlavní měřítko úspěchu historické reenakce – paradoxně to odpovídá „starým“ realistickým představám o realismu na divadle z 19. století.

Obecně otázka „realismu“ a autenticity je při zkoumání klíčová, a to nejen proto, že nikdy nelze zcela oživit minulost. Historical reenactment jako fenomén, který do jisté míry funguje jako popularizační či edukativní nástroj, staví své organizátory do nelehké pozice najít kompromis mezi „didaktickým“ a „zábavním“.

Sutherland označuje někdy až obsesivní touhu po autentičnosti za jednu z hlavních překážek muzejního divadla.¹¹⁷ Richard Handler hovořil o muzeu jako o „chrámu pravosti“ ve společnosti, která se někdy cítí ohrožena vzestupem masové produkce, repliky a virtuálních

¹¹⁵ Tamtéž, s.116.

¹¹⁶ Gapps 2003, s. 57–58.

¹¹⁷ Sutherland, s. 216.

světů.¹¹⁸ Muzea a „heritage sites“ se spoléhají na to, že mají autentickou legitimitu, aby legitimizovali svou autoritu, což je dále podporováno potřebou lidí získat „magický důkaz existence“ kontaktem s autenticitou. Jak však vysvětluje Janet Marstine, pojem autentičnosti převládající v západní kultuře je „iluzivní konstrukcí“ z 19. století. Takže se vlastně zdá historická reenakce je naprosto příhodná pro médium, jako je divadlo, ve kterém je pravda „vždy v pohybu“, a které je do velké míry spojeno s fikcí. I např. etnologie potvrdila, že autentičnost je sociální konstrukt, a to zkoumáním každodenních interakcí, které vedou k neustálé rekonstrukci konceptu.¹¹⁹

Ačkoli se reenaktoři odvolávají na „Svatý grál“ autenticity, sami také chápou, že je nepolapitelný – stojí za to o něj usilovat, ale nikdy se jej nedá dosáhnout. Reenaktoři neustále debatují o výhodách autentičnosti. Někteří mají pocit, že autentičnost je svatá, pokud požadují uznání historiků. Těší se, že se mohou pochlubit jemnými detaily své impersonace – podšívku bund, ručním prošíváním švů, obsahem sáčku a pazourkem, který zapálí oheň. To jsou malé momenty překvapení, které podle nich aktivují historii a oživují minulost.¹²⁰

Hadarová se ve své práci věnuje roli autenticity a jak se mění v různých životních fázích uniform. Ty zde nejsou jen „pouhým“ kostýmem. Popisovala to, jak uniformy mají okouzlující sílu. Přesnost a odbornost uniform je hlavním cílem ve výrobě. Pokud je řemeslník úspěšný, pak má uniforma okouzlující sílu. Jako analytický a interpretační nástroj používá Gellův koncept technologie očarování a očarování technologií. Uniforma se proto stává předmětem touhy, později pak vstupuje do komoditní fáze.¹²¹

Reenaktoři do značné míry spojují autenticitu svého zážitku právě s autenticitou kostýmů, protože autentický objekt je hluboce svázán s tím, jak se může historie cítit. Reenaktoři však nejsou okouzleni originálem, ale autentickou simulací. Paradoxně nechtějí reenaktoři předměty s patinou věku, protože to ve skutečnosti není „autentické“. Chtějí, aby jejich objekty vypadaly a byly cítit, jako mohly pro lidi, které reenaktují. Reprodukce je tedy ještě více žádoucí než originál, protože má vzhled předmětu, který byl „nový“ v daném období. Autentický originál je jinými slovy v rámci historických reenakcí anachronismus.¹²² A naopak, pokud je něco příliš autentické, nemusí to být vnímáno (z pohledu historiků) jako historické.

¹¹⁸ Handler, 1986, s. 4.

¹¹⁹ Deckeri, s. 297.

¹²⁰ Gapps, s. 397.

¹²¹ Hadarová s.58.

¹²² Gapps, s. 399.

Podobně jako v historických reenakcích je pravost fyzických prvků v muzejním divadle často stejně důležitá jako faktická přesnost. Kostýmy tvoří hlavní bojiště pro autentičnost. Zdá se, že převládající předpoklad mezi performativními umělci a návštěvníky je, že pokud je reprezentace fyzicky správná, budou všechny související informace důvěryhodné. Naopak, pokud jsou kostýmy a rekvizity nesprávné, není pravděpodobné, že performeři a organizátoři byli o dané problematice správně informováni. Peníze, které směřují na výrobu kostýmů a rekvizit pro muzejní divadlo, mohou být opravdu značné, zejména když zaměření na autentické oblečení může vyžadovat potřebu investovat do specializovaných výrobců nebo do konkrétních materiálů.¹²³ Praktičnost oděvů má také zásadní vliv na pravost oděvů, protože k posílení oblečení proti nevyhnutelnému opotřebení mohou být zapotřebí moderní metody a textilie, protože „kostým je zapojen do představení“.¹²⁴

Hadarová ve své práci o kulturní biografii uniformy (jako jednom z nejčastějších druhů kostýmů historických reenakcí) ukazuje na základě dat, že uniforma je nejvíce diskutovaným tématem během každého představení nejen mezi publikem, ale i samotnými reenaktory, zejména pak právě její autentičnost. Uniformy jsou z nejdůležitějších a nejviditelnějších objektů použitých při rekonstrukci.¹²⁵ Kostýmy jsou zde objekty, které evokují emoce a porozumění. Někdy se ale přece jen stane, že musejí použít méně historicky přesné kostýmy, protože neobeznámení diváci, jak už bylo zmíněno, by je nedokázali rozklíčovat. Stejně jako Brechtovy divadelní techniky i tento model úmyslně narušuje iluzi, kterou vytváří – diváci totiž nemusejí na zcela historicky přesné kostýmy správně reagovat. Je však třeba zdůraznit, že toto pozorování není v žádném případě určeno jako normativní pro všechna představení. Oblečení obecně odráží hegemonické ideály, každodenní potřeby, skupinovou identitu a osobní status. Vzhled a materie historického oblečení často umělcům pomáhá při přijímání vhodného držení těla a při získávání vhledu do reality minulosti.¹²⁶ Historické reenakce a living history také v souvislosti s kostýmy přispívá k praktickému pochopení toho, jak mohlo být oblečení vyráběno a nošeno v minulosti.¹²⁷

Hadarová dále ve své práci uvádí ještě koncept interakční autenticity. Tvrdí, že autenticita související s objektem je možná pouze v případě, že je dosaženo interakční autenticity. Interakce období mezi reenaktory vedou k úspěšné technologii kouzel. To znamená, že

¹²³ Sutherland, s. 217.

¹²⁴ Tamtéž, s. 18

¹²⁵ Hadarová, s. 7.

¹²⁶ Sutherland, s.219.

¹²⁷ Sutherland, s.218

reenaktoři jsou schopni dosáhnout autentické reenaktmentové zkušenosti. Autentickým zážitkem reenakce se rozumí zážitek, který je zjevně usazen v přítomnosti, ale navozuje silný pocit autentické příslušnosti k minulosti.¹²⁸

Úspěšné ponoření vyžaduje přesvědčivé kulisy, kostýmy a rekvizity. Účelem je vytvořit autentický a okamžitý multisenzorický zážitek, který posílí podobnost mezi divadelním a historickým. Zásadní význam má také rozlišení mezi místem reenaktmentu dějin a současnou společností. Na rozdíl od historických průvodů a přehlídek vyžaduje reenacting důvěryhodná nastavení pro účastníky, kteří musí odpovídat stále sofistikovanějším a cynickým spotřebitelům. Tyto kombinace rekvizit, pódíí a představení rozšiřují škálu „memů“ pro historii. Memy jsou prvky obnovy, které potvrzují nebo zprostředkovávají zážitek z autentické minulosti. Upozorňují nás na padací most, střet ocelových mečů nebo výzvu městského kejklíře, z nichž všechny slouží jako uklidňující znaky, že skutečně obýváme (obnovenou) autentickou minulost.¹²⁹ V Plimouth Plantation ve Spojených státech je kombinace vůně, chuti a doteku také rozhodující pro to, aby návštěvníkům poskytla takzvaný hmatatelný dojem z minulosti. Tato forma ověřování historie – „oživování minulosti“ – brání selhání tradičních muzeí a rekonstruovaných míst, aby podporovala uspokojivě širokou škálu memů.¹³⁰ Opravdově muzea reenaktmentů a dějin živé historie rutinně zapojují smysly spíše než mysl a nahrazují procesy asociace analýzou.¹³¹ Ze stejného důvodu multi-smyslové ponoření obvykle představuje měřítko úspěšné události rekonstrukce.¹³²

KOMUNITA HISTORICKÝCH REENAKCÍ

Kdo jsou vlastně muži a ženy, kteří se zabývají historickou reenakcí? Vytvářejí komunity, které sdílejí stejné hodnoty, bývají proto někdy předmětem například sociologických studií.¹³³ Nejde však přímo o subkultury. Podle Bervidové ani jeden z dvojice termínů subkultura a komunita není ze sociálně-vědního hlediska pro označení skupiny reenaktorů přesný. Přesto se rozhodla

¹²⁸ Hadarová, s. 10.

¹²⁹ Schwartz 1996, s. 273–5.

¹³⁰ Gapps 2003, s. 51.

¹³¹ Hall, s. 8.

¹³² Gapps, s.403.

¹³³ Jejich přesným rozdělením podle sociologických skupin v různých zemích se zde ale nebudu věnovat, protože je to v rámci této práce spíše podružné.

respektovat slovník reenaktorů a používat v této práci termíny komunita a subkultura, nikoliv jako analytické pojmy, ale jako termíny aktérské.¹³⁴

Hodně reenaktorů se rekrutuje z řad studentů historie a příbuzných oborů. Naopak často odborníci z řad historie, kteří se zajímají o fenomén historické reenakce a living history, se do toho často sami aktivně zapojí. Například Mark Wallis původně vystudoval historii divadla. V USA v sedmdesátých letech si všiml na případu Colonial Williamsbourg místní dlouhé tradice koncepční historické reenakce, která podle něj v té době ve Velké Británii chyběla.¹³⁵

Příznivci historické reenakce mají tendence sami sebe hierarchizovat do různých skupin, kde je opět měřítkem autentičnost. Těchto rozdělení na škály autentičnosti si velmi často všímají i odborníci zkoumající skupiny historického reenaktmentu, ať už z pohledu historie nebo třeba sociologie.¹³⁶ Nejhlasitější debaty o autentičnosti a stylech reenaktmentu vycházejí ze skupin americké občanské války ve Spojených státech. Zde během osmdesátých let začaly reenaktori americké občanské války definovat méně autentické reenaktory jako „farbs“ či „FARB“ – údajně je to zkratka sousloví „zdaleka to, abych jim řekl, co dělají špatně“ (far be it for me to tell them what they are doing wrong'). Nálepka „farb“ byla zároveň kritikou samozvaných historických odborníků, kteří se jen málo starali o autentické oblečení.¹³⁷ „FARBS“ stojící na spodní hranici škály vystupují v oděvech zakoupených v supermarketu nebo jen vágně evokujících reenaktované historické období. Na vrcholu žebříčku jsou „authentic hardcores“ a „superhardcores“ vyrábějící své vlastní oblečení a doplňky za cenu pečlivého výzkumu. Pokoušejí se zažít „fyzickou zkušenost autenticity“ fyzickým překonáním sebe sama, aby dosáhli stavu plného ponoření nebo vstřebání v „reenaktované“ události (např. Tony Horwitz kvalifikuje tyto momenty jako „period rush“), krátkodobou iluzi skutečného bytí v minulosti.¹³⁸

Reenaktor tak na základě škály může pokročit z toho, že je pouhý „farb“, „mainstreamer“, pak „faux-progresivní“, „progresivní“ a nakonec „autentický“. „Hardcore“ a vzácný „superhardcore“ jsou v zásadě odlišné varianty „autentického“. Ve svém náročném přístupu se podobají použití artefaktů založených výhradně na historických referencích. „Hardcore“ také charakterizuje ochotu reenaktora podrobit se fyzickým vytrvalostem, jako je spánek v zimě za „stejných podmínek“, jaké zažili například vojáci v minulosti. Reenaktor to dělá, aby získal fyzickou zkušenost autenticity. Fyzická bolest je zde důkazem autentického zážitku a často

¹³⁴ Bervidová, s.22.

¹³⁵ Pirker, s.550-552.

¹³⁶ Také např. Apel.

¹³⁷ Gapps, s. 399.

¹³⁸ Bénichou, s.7.

funguje jako forma pokání za to, že hraje na to, že jste vojáky: připomíná reenaktorům, jak těžké to bylo „tehdy“.¹³⁹ „Autentici“ by raději chodili na malá shromáždění stejně smýšlejících jedinců než na velké veřejné akce. I když velké shromáždění lidí mohou někdy ještě zlepšit autentičnost měřítka a zážitků, „hardcores“ se bojí, že vidět jen pár reenaktorů s nepřesným oblečením by zničilo veškerou autentičnost.

Pro „autentiky“ se i někdy používá označení „El Háčko“, „LH“, tj. living historian – nazývají tak jedince, který se až přespříliš zabývá historickými podklady, aby tím dosáhl co nejvyšší možné „autentičnosti“, a je tudíž chápán (z pohledu „mainstream“ či „farbs“) jako „nafoukaný a povýšený“.¹⁴⁰ Historik Gapps, který je sám zapáleným reenaktorem, přiznává, že někdy cítí, jako by mu hrozilo, že se sám stane fetišistou autenticity, nebo, jak říkají kolegové reenaktoři, „fašistou autenticity“¹⁴¹ (jako se například lidé, co mají tendence opravovat gramatiku ostatních, nazývají Grammar Nazis).

Zjevná neschopnost toho dosáhnout, aby vše bylo „autentické“, znamená, že „všichni jsme farbs, někteří jen více farb, než jiní“. Celkově musí reenaktoři, kteří se vážně zabývají otázkami historického porozumění a reprezentace, nakonec přijmout umělost své praxe.¹⁴²

HISTORIE HISTORICKÝCH REENAKCÍ

Pro doplnění celkového obrázku o historických reenakcích je ještě třeba odpovědět si na jednu otázku: odkud se vlastně vzal tento fenomén a kde hledat jeho počátky? Je jasné, že nevznikl jen tak sám od sebe. Genealogii vývoje historických reenakcí při tom můžeme brát i jako zajímavý případ vývoje divadelní aktivity ne zcela typického druhu. Protože je však vědecký diskurs o reenaktmentu a jeho přivlastňování uměleckými praktikami poměrně nedávný, dlouhá tradice tohoto jevu je stále jen málo prozkoumána nebo není rozpoznána.

¹³⁹ Apel, 249.

¹⁴⁰ Bervidová s.12.

¹⁴¹ Gapps, s. 397.

¹⁴² Tamtéž, s.401.

Původ historických reenakcí v zahraničí

Úzký vztah mezi divadlem a pamětí byl rozpoznán v mnohých kulturách a mnohými různými způsoby. Zakládající mýty a legendy kultur celého světa byly zaznamenány (v rámci jejich kultur) pomocí divadelního opakování.¹⁴³ Tyto aktivity by se teoreticky mohly také brát jako historické reenakce, pokud bychom takto velmi ze široka chápali jakékoliv opakování minulých dějů, ne však když se budeme držet výše zmíněných definicí. Přeci jen zde však můžeme rozpoznat určité kořeny dlouhé historie historických rekonstrukcí a reenakcí.

Jedny z nejstarších kořenů sahají až do antiky, do Kolosea, kdy se pro zábavu šlechty a veřejných římských vojáků konaly staré bitvy, někdy doslova na smrt.¹⁴⁴ Římané rádi znovu vytvářeli své slavné skutky. Je dobře známo, že některé z jejich slavných bitev byly znovu předváděny v arénách a amfiteátrech a některé z těchto budov byly dokonce navrženy tak, aby mohly být zaplaveny a bylo možné zde zorganizovat opětovné vytvoření námořních bitev.¹⁴⁵

Během středověku se v ulicích měst a vesnic konaly průvody a hry oslavující Kristův život a smrt, jakož i události ze života svatých, které se snažily tyto události vyvolat jako připomínky pro ně důležité minulosti. V širším smyslu bychom sem mohli zařadit i různé středověké morality a miráky či vjezdy panovníků do měst, které odkazovaly na jejich předchůdce.

During¹⁴⁶ analyzuje určité kulturní a sociální podmínky, o něž se může opírat moderní historická rekonstrukce, a klade je do 2. poloviny 18. století, kdy se objevil nový vztah mezi minulostí a současností: přítomnost byla odříznuta od minulosti, což umožnilo minulosti, aby se stala zdrojem různých způsobů (často stále více „autentických“) napodobování (mimesis), spíše než kontinuity. A to nebereme v úvahu vědomé napodobování situací nebo postav z minulosti: např. Robespierre jako reenaktor Brutuse nebo rozšíření/znovuobjevení Podvazkového řádu za vlády Jiřího III. za účelem oživení starověkého rituálu a cti. I když v té době to samozřejmě jako historickou reenakci nevnímali. Simon During a jeho genealogická manipulace s tématem zakládá ústřední postavení rekonstrukce vůči historické představivosti osmnáctého století, což je podle něj pozorovatelné v historickém malířství, estetických pojednáních, románech a turnajích.

¹⁴³ Carlson., s. 7.

¹⁴⁴ Kelly, s. 85.

¹⁴⁵ Egbert s.153.

¹⁴⁶ During, s. 235-251.

Marc Fehlmann rovněž stanovil konec osmnáctého a počátek devatenáctého století jako rozhodující okamžiky pro performanci minulosti. Jeho článek o rekonstrukcích britského Parthenonu zkoumá, jak byla vyvolána řecká antika, aby se podpořily konkrétní představy o britství v době, kdy se národní identita zdála být nejvíce ohrožena. Helmut Walser Smith zaujímá ještě delší historický pohled a používá pojem rekonstrukce k vyvolání otázek ohledně našeho chápání antisemitismu a kulturního historického bádání: Židokřesťanské vztahy, jak tvrdí, byly informovány o neustálé restrukturalizaci vzorce rituální vražda a pomsta.¹⁴⁷

Živá historie, jak byla definována dříve, se údajně začala v místě Skansen Heritage Site (Stockholm, Švédsko) v roce 1888.¹⁴⁸ Americká místa podobně v této době začala zaměstnávat kostýmované průvodce, například v roce 1909 v John Ward House v Salemu (Massachusetts, USA). Tato praxe se od té doby rozšířila po celém světě jako populární a dostupná forma interpretace dědictví.¹⁴⁹

Na začátku šedesátých let ve Spojených státech během oslav stého výročí občanské války bylo na jejich původních místech rekonstruováno několik velkých historických bitev. Také v Evropě jsme začali rekonstruovat bitvy napoleonské éry.¹⁵⁰

V 70. letech 20. století vedla demontáž koloniálních říší a prosazování místních identit k diverzifikaci historických událostí považovaných za hodné znovuodehrání. Komunity volaly po svých vlastních příbězích a ukončení meta-příběhů, které nesou koloniální hodnoty. Tato svoboda přehrávat různé minulosti vedla k debatám a diskusím o tom, které příběhy jsou „reenaktovatelné“ nebo ne (jak říkáme o určitých událostech, které nejsou reprezentativní). Dalším kulturním prostorem, kde se praktikují formy rekonstrukce, je muzeum živé historie. Na těchto obnovených nebo rekonstruovaných místech chodí kostýmovaní zaměstnanci do každodenních činností dané doby. První byly vytvořeny na konci 20. let ve Spojených státech. Greenfield Village založená roku 1929 Henrym Fordem na předměstí Detroitu (Michigan) sleduje důležité okamžiky průmyslových revolucí od 18. do 20. století. Ve Virginii je Colonial Williamsburg obnovením bývalého hlavního města britské kolonie Virginie v 18. století. V tradici alegorických průvodů se toto muzeum živé historie zaměřuje na občanské hodnoty svobody a rovnosti, na samém počátku „ideje Ameriky“. V USA pak můžeme najít i další typický druh historical reenactments, tzv. Renaissance faires, odkud se rozšířily dál.

¹⁴⁷ Agnew, History s.305-312.

¹⁴⁸ Magelssen, s. 207.

¹⁴⁹ Sutherland, s. 213-214.

¹⁵⁰ Bénichou, s. 4.

Historická reenakce u nás

Fenomén historické reenakce či living history v Čechách je poměrně mladý (pokud vynecháme jevy ze středověku a novověku shodné se zahraničním vývojem či živé obrazy z 19. století, často u nás provozované například sokoly). Existuje zde však jedna specifická podskupina či hraniční skupina, která má poměrně dlouhou historii. Jedná se o různé historické šermířské skupiny. Ty také často bývají jedny z nejvíce viditelných, se kterými se můžeme často setkat. Alespoň jednu skupinu historických šermířů nalezneme snad na každých hradních slavnostech či historických městských slavnostech, vinobraních a průvodech.

Historický šerm se na rozdíl od jiných historických reenakcí a rekonstrukcí pohybuje více na pomezí sportu a tance. Pro většinu lidí se stává historický šerm zálibou, koníčkem. V České republice existuje vedle řady amatérských i několik profesionálních skupin historického šermu. Většina z nich úzce spolupracuje s uměleckými agenturami a účinkují hlavně ve filmech a muzikálech. Někteří profesionální umělci se dokonce sdružují. Jedním z příkladů je např. Česká asociace šermířů (CAHF). Internetová databáze skupin historického šermu, dobových řemeslníků a katalog historických akcí systému www.sermiri.cz¹⁵¹ má k roku 2020 registrovaných 449 skupin a spolků a za sebou šest let provozu. Název šermíř není však zcela přesný, protože databáze zahrnuje historické spolky různých období. Najdeme zde seznamy spolků, odkazy na památkové objekty, prodejce a výrobce, pořadatele akcí či kalendář akcí pro každý den.

Přestože historickým šermem u nás vše začalo, Hartwich se domnívá, že se nejedná o living history, i když se jí některé skupiny snaží svým pojetím přiblížit. Mezi skupinami panuje vzájemná řevnivost a spory nejen o prvenství, ale i o to jediné „správné“ pojetí šermu. Za dobu zhruba padesáti let, kdy existuje fenomén nepřesně označovaný za „historický šerm“, došlo k mnoha proměnám. Je otázkou, zda je výhodou či nevýhodou, že se stal z historického šermu nejenom fenomén šermířský, ale i podnikatelský. Proto je asi důvodem, proč se mezi skupinami zostruje – beztak již od počátku existující – konkurenční boj.¹⁵²

¹⁵¹ www.sermiri.cz

¹⁵² Hartwich, s.15.

Podle některých zdrojů vznikla myšlenka na vzkříšení historického šermu počátkem roku 1960. První skupinou HŠ (historického šermu) byla skupina Mušketýři & Bandité. Tato skupina vznikla ve sportovním oddíle TJ Baník Praha, a tak není divu, že jejími iniciátory i protagonisty byli zkušení sportovní šermíři. Mistr šermu, JUDr. Jan Černohorský, si v oddíle vybral schopné členy, kterým byly vybrány z divadla Čs. armády na Vinohradech kroje odpovídající době „Tři mušketýři“. Dr. Černohorský prostudoval historické prameny s pojednáním starých mistrů a připravil a nacvičil rekonstrukci utkání ve stylu šermu 16.–17. století s použitím různých útočných i obranných prostředků. Dne 29. června 1960 poprvé vystoupili kostýmovaní šermíři na nádvoří Vojenského historického muzea na Hradčanech. Cílem akce bylo vzkříšení zapomenutého umění starých mistrů z 16. a 17. století, dále snaha prakticky oživit zájem návštěvníků muzea o vystavené chladné zbraně, a zároveň tak přilákat zájemce do řad sportovního šermu. V té době se dalo setkat s nácvikem historického šermu také v pražském šermířském oddíle Spartaku Stalingrad ve vinohradské sokolovně. Vedle Dr. Černohorského byl významným zakladatelem historického šermu sportovní šermíř pplk. Eduard Wagner, který působil předtím ve Vojenském historickém muzeu jako vědecký pracovník. Mimo své činnosti v husitském oddělení měl na starost sbírku sečných zbraní. Byl také odborným poradcem spolu s Dr. Durdikem při natáčení Vávroy husitské trilogie (1954–1956). Pplk. Wagner byl zastáncem věrohodnosti, přesvědčivosti, a proto záhy vytýkal první skupině historického šermu převahu divadelního přístupu a nedostatek historické pravdivosti. Přesto však svým vystoupením odstartovali Mušketýři & Bandité v Čechách a na Slovensku obdobu tohoto fenoménu.¹⁵³ Dalším důležitým podnětem vzniku českého historického šermu, důležitým i pro historii divadla, byla jeho výuka jako předmětu na DAMU, odkud se částečně osamostatnil. Spojení šermu s divadlem i ukázkami pro diváky je původní formou a stále nejrozšířenějším směrem fenoménu český šerm. České skupiny scénického šermu jsou dnes jistou obdobou cestujících ochotnických hereckých společností.¹⁵⁴

Pokud jde o historické reenakce obecně v českém prostředí, pro starší generaci byl významný i vliv typicky českého fenoménu trampingu.¹⁵⁵ Například reenactment americké armády v Čechách má kořeny právě již v činnosti trampů v období socialismu. Nicméně některé trampy, na rozdíl od dnešních reenaktorů, nezajímala tolik historie, ale spíše samotná Amerika jakožto

¹⁵³ Tamtéž, s.18

¹⁵⁴ Zemanová, s.156.

¹⁵⁵ Zemanová, s.11–20.

symbol svobody.¹⁵⁶ K většímu rozvoji historických reenakcí a podobných žánrů došlo u nás pochopitelně až po sametové revoluci od 90. let minulého století, a vývoj pokračuje dál.

¹⁵⁶ Procházka s. 87–88.

ZÁVĚR

Ve své práci jsem se pokusila vysvětlit, co je fenomén historické reenakce, jaký je její vztah k divadlu a k historii, jak se o ní v odborných kruzích doposud přemýšlelo a nastínil vývoj. Jedná se o zvláštní případ vztahu mezi historií a divadlem a vnímání teatrality jako takové.

V odborných historických kruzích se pohybují debaty o historických reenakcích mezi dvěma extrémny, od úplného odvržení jako pouhé populární zábavy až po snahy propagovat jako nový, legitimní druh historického výzkumu. Například podle Vanessy Agnew bude tedy nutné udělat pro rekonstrukci to, co bylo učiněno pro jiné formy psaní dějin, zahrnovat zkušenost a porozumění a stanovení míry, do jaké lze vliv skutečně považovat za důkaz.¹⁵⁷

Pokud se ovšem na historical reenactments zároveň s tím podíváme i jako na specifický druh performance (i sami historikové při jejich popisu často používají, někdy spíše nevědomky, terminologii společnou s performance, jako je např. ztělesnění/embodiment), jednou z charakteristik performativity je, že se vzpírá jednoznačným vysvětlením a významům a nelze zde provést nějakou jednoznačnou zpětnou analýzu. To však odporuje vlastnímu účelu vědecké metodologie, kdy jde o to dojít (ideálně) k jasným, dále aplikovatelným závěrům. Ačkoliv jak jsem výše zmínila, divadelní historiografie se snaží poměrně často o historické rekonstrukce představení, to však vyplývá hlavně z povahy divadla jako takového a jeho (ne)uchopitelnosti ve vztahu k minulosti. Spíše než jako samostatnou historickou metodologii bych tedy navrhovala to považovat za určitý nástroj nebo úhel pohledu, který může obohatit naše dosavadní poznatky.

Reenaktoři konstruují určitý obraz historie, který zahrnuje vzhled a jednání lidí žijících v zobrazované historické epoše, historické události a mnoho dalšího. Tento obraz, který reenaktoři předkládají svému publiku, se pak stává součástí kolektivní paměti tohoto publika. Historické reenakce dělají historii přitažlivou a srozumitelnou, což může být nebo by mělo být jedním z hlavních cílů historických reenakcí. Mnohé reenakce se opakují každý rok, a tím vznikají nové tradice.¹⁵⁸ Reenaktoři se stali významnými komunikátory dědictví, protože mohou předávat vědecké informace přímo veřejnosti – nikoli písemně ani slovy, ale praktickou

¹⁵⁷ Agnew, s.309.

¹⁵⁸ viz. např. Mikula s. 257.

demonstrací. Jedná se o informace z první ruky, a tak reenaktoři, kteří berou věc vážně a jsou hrdí na to, co dělají, nejsou jen dobrými komunikátory; jsou také potenciálním zdrojem důležitých vědeckých údajů užitečných pro archeology a historiky.¹⁵⁹ Historické reenakce a living history jsou přitažlivá na mnoha úrovních. Veřejnost ráda vidí lidi oblečené v kostýmech, provádějící každodenní úkoly, vyrábějící předměty nebo bojující, a tato prezentace umožňuje lidem zažít jejich historii a dědictví jiným způsobem. Přitahuje také návštěvníky, kteří by jinak na místo nepřišli. Tyto zobrazované události už samy v sobě původně měli nějakou teatralitu (třeba bitvy a jiné veřejné reprezentace jsou do jisté míry divadelní, teatrální). Dochází zde tedy následně k určité metaperformativitě. Jak je vidět, fenomén historical reenactments nabízí mnoho potenciálních směrů výzkumu, a to v rámci hned několika vědních oborů.

¹⁵⁹ Egberts s. 165.

ZDROJE

AGNEW, Vanessa, History's Affective Turn: Historical Reenactment and Its Work in The Present, in: *Rethinking History*, Vol. 11, No. 3 September 2007, pp. 299-312.

APEL, Dora, Violence and Historical Reenactment: From the American Civil War to the Moore's Ford Lynching, in: Martschukat J., Niedermeier S. (eds.) *Violence and Visibility in Modern History*, New York 2013, s. 241-261.

APEL, Dora, *War Culture and the Contes of Images*, London 2012.

BÉNICHOU, Anne, Introduction. Le reenactment ou le répertoire en régime Intermédial, in: *Intermédialités/Intermediality*, No. 28/29, automne 2016/printemps 2017.

BERVIDOVÁ, Michaela, *Reenactment na Plzeňsku: Studium authenticity*, Bakalářská práce, Plzeň 2017.

BUTLER, Judith, Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory, in: *Theatre Journal*, Vol. 40, No. 4, 1998, s.519–531.

CARLSON, Marvin, *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*, Ann Arbor 2003.

COOK, Alexander, The Use and Abuse of Historical Reenactment: Thoughts on Recent Trends in Public History, in: *Criticism*, Vol. 46, No. 3, 2003, s. 487-496.

CRANG, Mike, Magic Kingdom or A Quixotic Quest for Authenticity? In: *Annals of Tourism Research*, Vol. 23, No. 2, 1996, s. 415-440.

DAVIS, Patricia G, *Laying Claim: African American Cultural Memory and Southern Identity*, Tuscaloosa 2016.

DURING, Simon, Mimic Toil: Eighteenth-Century Preconditions for the Modern Historical Reenactment, in: *Theatre Journal*, Vol. 65, No. 2, May 2013, pp. 235-251.

EGBERTS, Linde, a KOOS, Bosma. *Companion to European Heritage Revivals*, 1st ed., Amsterdam 2014.

ENDERS, Jody, History Trouble: Reenactment and Pseudoperformativity at the Witch Festival of Nieuwpoort, in: *Theatre Journal*, Vol. 65, no. 2, 2013, s. 235–251.

GAPPS, Stephen, Mobile Monuments: A View of Historical Reenactment and Authenticity from Inside The Costume Cupboard of History, in: *Rethinking History*, Vol. 13, No. 3, September 2009, s. 395-409.

HADAROVÁ, Lenka, *Reenactment and authenticity: Cultural Biography of uniform*, Diplomová práce, Brno 2016.

HALL, Gregory. Selective Authenticity: Civil War Reenactors and Credible Reenactments, in: *Journal of Historical Sociology*, 2015, s. 1–24.

HANDLER, Richard – SAXTON, William, Dyssimulation: Reflexivity, Narrative, and the Quest for Authenticity in „Living History“, in: *Cultural Anthropology*, Vol. 3, No.3, 1988, s. 242–260.

HARTWICH, Ondřej, *Fenomén Living history v Čechách*, Bakalářská práce, Praha 2011.

JOHNSON, Katherine M, Rethinking (Re)Doing: Historical Re-enactment and/as Historiography, in: *Rethinking History*, 2015, 19(2), s. 193-206.

KELLY, Vivienne, Ghosts of the Past: Breaker Morant and Re-Enactment, in: *History Australia*, Vol. 6, No. 1, 2009, s. 08.1-08.14, 2009.

KOTTE, Andreas, *Divadelní věda: Úvod*, Praha 2010.

MAGELSSON, Scott – JUSTICE-MALLOY, Rhone, *Enacting History*, Tuscaloosa 2011.

MCCALMAN, Ian – PICKERING, Paul A. (ed), *Historical Reenactment: From Realism to the Affective Turn*, London 2010.

MÉLIN, Corinne, L'artiste reenactor, la performance historique et la documentation visuelle, in: *Revue annuelle d'art et de design*, 2015, s. 204-213.

MIKULA, Maja. Historical Re-enactment: Narrativity, Affect and The Sublime, in: *Rethinking History*, 2015, 19 (4), s. 583-601.

MORRIS, Ronald Vaughan, Learning from a Community Festival or Reenactment, in: *International Journal of Social Education*, Volume 23, No. 2, Fall-Winter 2008, s. 61-78.

PIRKER, Eva Ulrike, 'They saw our people dressed up and they just . . . escaped!' Mark Wallis in interview about the development of professional live history in Britain, in: *Rethinking History*, Vol. 15, No. 4, December 2011, s. 551–565.

PROCHÁZKA, Filip, *Historie českého (československého) reenactingu*, Diplomová práce, Praha 2013

PŠENIČKA, Martin, Přeludné věčnosti: přízraky a revoluce, in: WIENDL, Jan – KLIMEŠ, Ivan (ed.), *Kultura a totalita III.: Revoluce*, Praha 2015, s. 442–469.

ROBINSON, Emily, Touching the Void: Affective History and the Impossible., in: *Rethinking History*, Vol. 14, No. 4, s. 503–520.

RUPRECHT, Lucia, In Our Hands: An Ethics of Gestural Responsibility. Rebecca Schneider in conversation with Lucia Ruprecht, in: *Performance Philosophy*, Vol. 3., No. 1, 2017, s. 108-125.

SCHNEIDER, Rebecca, *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, London 2011.

SCHNEIDER, Rebecca, *The Explicit Body in Performance*, London 1997.

SCHWARTZ, Hillel, *The Culture of The Copy: Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles*, New York 1996.

SUTHERLAND CLOTHIER, Jennie, (2014) Authentic Pretending: How Theatrical Is Museum Theatre?, in: *Museum Management and Curatorship*, Vol. 29, No. 3, s. 211-225.

TURNER, Rory, Bloodless Battles: The Civil War Reenacted, in: *The Drama Review*. Vol. 34, No. 4, 1990, s. 123–136.

WHITE, Hayden, The Value of Narrativity in the Representation of Reality, in: MITCHELL, W.J.T. (ed.), *On Narrative*, Chicago 1981, s.1-23.

ZEMANOVÁ, *Rytíři bez krále: Svět šermu, historie a fantazie*, Praha 2014.

Elektronické zdroje:

www.sermiri.cz [cit. 2021-10-05]