

Příloha Zpravodaje JH

České divadlo, tedy české amatérské divadlo, je za hranicemi naší země dosti ceněno. Snad je to proto, že se snažíme nevysílat inscenace horší a špatné. Ale pokud chceme, aby soubory a osobnosti v nich umělecky tvořily a zrály, musíme do nich také něco vkládat - ne vždy se dá vařit jen z domácích zásob. Každý divadelník jako odborník sui generis by měl vědět (a chtít vědět), jak se pracuje jinde - mimo okres, kraj, republiku. Zejména pokud jde o tvorbu právem pokládat za součást světového existuje, v našem případě pak světové

Tato příloha je jen zlomkem, map-polských divadelních teoretiků (mimo Jerzy Grotowski. Protože práce každ-specifiku, ponechali jsme i tu osobnosti zpracovávali naši spol-slavu Jhnovi, Jiřímu Vondráč-ve Zpravodaji poděkovat. Zájemce o bližší seznámení s tvorbou zde uváděných teoretiků divadla upozorňujeme, že Pražské kulturní středisko má jejich dílo ve svém edičním plánu (publikace textů J. Grotowského je již v tisku).

TADEUSZ KANTOR-

Uvedené texty charakterizují poslední období Kantorovy divadelní tvorby, od Mrtvé třídy (1975) k zatím poslední inscenaci Nikdy se sem už nevrátím (1988). Tuto tvorbu umělec nazývá Divadlem smrti a její zásady a filozofii postupoval stejnojmenným manifestem, uveřejněným v roce 1975. Kratší teoretické texty, které zde následují za manifestem Divadlo smrti (Teatr śmierci), komentují a rozpracovávají jeho tvůrčí metodu a jsou vybrány z delší teoretické práce Divadelní místo. (Miejsce teatralne), uveřejněné v jeho knize Wielopole, Wielopole (Krakow - Vratislav 1984).

DIVADLO SMRTI

①

Craigův postulát: přivést zpět loutku.
Odstranit živého herce.
Člověk - výtvar přírody - je cizí příměsí v abstraktní struktuře uměleckého díla.

Podle Gordona Craiga se kdesi na březích Gangy do chrámu bohyně Loutky, žárlivě střežící tajemství opravdového DIVADLA, ve-třely dvě ženy. Záviděly té Doko-

nalé Bytosti její ROLI rozjasňovat lidskou mysl svatým pocitem Boží přítomnosti, její SLÁVY; odkoukaly její Pohyby a Gesta, její nádherný oděv a špatnou parodii začaly uspokojovat vulgární vkus lůžů. V okamžiku, kdy nakonec poručily, aby jim byl postaven chrám podobný tomu původnímu - se narodilo, nám až příliš dobře známé, dodnes, trvajících, moderní divadlo. Hlučná Veřejná Instituce. Zároveň s ní se objevil i HEREC. Na svou obranu se Craig dovolává názoru Eleonory Duseové: "aby mohlo být divadlo zachráněno, je třeba ho zničit, je nutné, aby všechny herce a herečky sklátil mor ... to oni jsou umění na překážku ..."

②

Craigova verze: Člověk - herec odstraňuje loutku, zaujímá její místo, a to se stává příčinou úpadku divadla.

Je něco imponujícího v postoji toho velkého Utopisty, když říká: "Žádám naprosto vážně, aby se do divadla vrátilo zobrazení nadloutky ... a až se objeví, lidé budou moci opět jako dříve uctívat šťastné Bytí a SMRTI vzdají radostný božský hold ..." Craig, v duchu estetiky SYMBOLISMU, považoval člověka - podle-hajícího nevypočitatelným emocím, vášním a v důsledku toho i náhodě - za prvek, který je

tak výraznou, že ji lze divadla (pokud něco takového divadelní teorie.

lým zastavením na širokém poli tvorby tří jiné), kterými jsou Tadeusz Kantor, Kazimierz Braun a dého z nich má svoji vlastní nejen obsahovou, ale i formální formu, ve které nám jejich práce včetně krátkého uvedení každé lupracovníci - vlastní autoři této přílohy. Těmto třem, tedy Jaro-kovi a PhDr. Janě Pilátové bychom chtěli za tuto záslužnou práci i zde bližší seznámení s tvorbou zde uváděných teoretiků divadla upozorňujeme, že Pražské kulturní středisko má jejich dílo ve svém edičním plánu (publikace textů J. Grotowského je - divadelní oddělení ÚKVC -

homogenní povaze a struktuře uměleckého díla naprosto cizí a ničí jeho základní kvalitu: kompaktnost.

Za Craigovou ideou, stejně jako ve své době impozantně rozpracovaným - programem symbolismu, stály v devatenáctém století osamocené a mimořádné osobnosti, které ohlašovaly novou epochu a nové umění: Heinrich von Kleist, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Edgar Allan Poe ... O sto let dříve Kleist, z těchže důvodů jako Craig, žádá nahrazení herce loutkou, protože lidský organismus ovládaný zákony PŘÍRODY považuje za cizí příměs Umělecké Fikce, která vzniká na základě Konstruování a Intelaktu. K tomu se přidávají výtky na adresu omezených fyzických schopností člověka a obžaloba vědomí, neustále provádějícího kontrolu a vylučujícího pojmy půvab a krásno.

③

Od romantické mystiky manekýnů a umělých lidských výtvarů 19. století, k racionalismu abstrakce 20. století.

Na zdánlivě bezpečnou cestu, na níž vykročil člověk doby Osvícení a Racionalismu, najednou a stále častěji vystupují z temnot DVOJNÍCI, MANEKÝNI, AUTOMATY, HOMUNKULOVÉ. Umělé výtvar, které se vysmívají výtvarům PŘÍRODY a nesou si v sobě všechno ponížení,

VEŠKERÉ lidské sny, SMRT, Horor a Hrůzu. Rodí se víra v neznámé síly MECHANICKÉHO POHYBU, ztřeštěné úsilí vynalézt MECHANISMUS, který by svou dokonalostí a absolutností převyšoval slabostem podléhající lidský organismus.

To vše navíc zahaleno v oparech démonismu, na pomezí šarlatánství, temných praktik, magie, zločinu a hrůzných vidin.

Byla to tehdejší SCIENCE FICTION, v níž démonický lidský mozek tvoří UMĚLÉHO ČLOVĚKA.

To vše bylo zároveň známkou rychlé ztráty důvěry v PŘÍRODU a v tu oblast lidského konání, která byla s přírodou úzce spjata. Je paradoxní, že z těch krajně romantických a diabolických pokusů odejmout přírodě právo tvořit vycházelo stále více se osamostatňující a stále více se od PŘÍRODY vzdalující RACIONALISTICKÉ, ba dokonce MATERIALISTICKÉ HNUTÍ "NEPŘEDMĚTNÉHO SVĚTA", KONSTRUKTIVISMU, FUNKCIONALISMU, MAŠINISMU, ABSTRAKCE a nakonec: PURISTICKÉHO VIZUALISMU, který uznával pouze "fyzickou přítomnost" uměleckého díla.

Tu riskantní hypotézu o nepříliš pochvalném rodokmenu století techniky a vědy si беру na svědomí a považuji ji za svou osobní satisfakci.

4

Dadaismus tím, že zavádí do uměleckého díla "hotovou realitu", prvky ze života, ničí jeho homogenitu a kompaktnost, tak jak je postuloval symbolismus, l' Art Nouveau a Craig.

Ale vraťme se ke Craigově loutce, Craigova idea nahradit živého herce loutkou, umělým a mechanickým výtvozem, ve jménu zachování dokonalé kompaktnosti uměleckého díla, je dnes neaktuální.

Pozdější experimenty, které porušovaly jednotnost struktury uměleckého díla, zaváděly "CIZÍ" prvky v kolážích a asamblážích, akceptovaly "hotovou" realitu,

plně uznávaly roli NÁHODY, umísťovaly umělecké dílo na ostré rozhraní SKUTEČNÉHO ŽIVOTA A UMĚLECKÉ FIKCE, způsobily, že ony skrupule z počátku našeho století, z éry symbolismu a l' Art Nouveau, přestaly být důležité. Dvě možná východiska: buď autonomní umění a intelektuální struktura nebo naturalismus, přestaly být východisky JEDINÝMI.

Pokud se divadlo ve slabé chvíli nechalo ovládnout živým lidským organismem a jeho zákony - automaticky a konsekventně přistoupilo na to, že bude imitovat život, představovat a na podobovat. V opačném případě, kdy divadlo bylo natolik silné a nezávislé, že se dokázalo osvobodit od nátlaku života a člověka, vytvářelo umělé ekvivalenty života, které byly ještě živější, protože se snadno přizpůsobovaly abstraktnímu prostoru a času a byly schopné dosáhnout absolutní jednoty.

Dnes obě eventuality ztratily své opodstatnění i svou alternativu. V umění totiž nastala nová situace a nový poměr sil. Objevil se pojem "HOTOVÁ" REALITA, vytržená ze života - a možnost ji ANEKTOVAT, INTERGROVAT ji do uměleckého díla ROZHODNUTÍM, GESTEM nebo RITUÁLEM byla mnohem více fascinující než realita (uměle) ZKONSTRUOVANÁ, než výtvar ABSTRAKCE nebo surrealistického, bretonovského světa "ZÁZRAČNA". Happeningy, events, environmenty s obrovskou akcelerací rehabilitovaly celé oblasti doposud opovrhované REALITY a očistily ji od balastu praktického zaměření.

To "PŘEMÍSTĚNÍ" praktické skutečnosti, to její vyšínutí z dráhy životní praxe uvedlo lidskou obrazotvornost do pohybu daleko více než surrealistická realita snu. Obavy z bezprostřední intervence života a člověka v oblasti umění byly nakonec nepodstatné.

5
Od "hotové reality" happeningu k materializaci prvků uměleckého

díla.

Avšak jako každá fascinace, změnila se i tato po nějaké době v konvenci, protože byla příliš často všeobecná, bezmyšlenkovitá a vulgární. To téměř rituální manipulování Realitou, spojené s kontestací UMĚLECKÉ SITUACE A MÍSTA, rezervovaného pro umění, začalo postupně získávat jiný smysl a význam.

Materiální, fyzická PŘÍTOMNOST předmětu a PŘÍTOMNÝ ČAS, v němž jedině může probíhat činnost a akce - byly příliš velkou zátěží, dospěly až na samu mez. Překročit je, to znamenalo zbavit tyto systémy jejich materiální a funkční PLATNOSTI, čili jejich KOMUNIKABILITY. Protože je to období poslední - neuzavřené a proměnlivé - úvahy, které následují, souvisejí a týkají se mé vlastní tvorby.

Předmět (Židle v Oslo) byl vyprázdněn, zbaven exprese, vazeb, vztahů, známek programové komunikace, svého "poselství", nasměrován "nikam" se proměnil v atrapu.

ENIGMATICKÉ situace a činnosti se uzavíraly samy do sebe (Divadlo nemožného, 1973), v mé manifestaci s názvem Cambriolage došlo k PRŮNIKU do oblasti, kde hmatatelná realita přecházela ve svá NEVIDITELNÁ PRODLOUŽENÍ. Stále výrazněji se projevuje úloha MYŠLENKY, paměti a ČASU.

6

Odmítnutí ortodoxního konceptualismu a "Masové Oficiální Avantgardy".

Ta pro mě stále zřejmější jistota, že pojem ŽIVOTA může být do umění navrácen jedině pomocí NEPŘÍTOMNOSTI ŽIVOTA v konvenčním slova smyslu (opět Craig a symbolisté), ten proces DEMATERIALIZACE se v mé tvorbě STABILIZOVAL způsobem, který pomíjel veškerou ortodoxií lingvistiky a konceptualismu. Jistě se o to částečně přičinil obrovský tlak, který vznikl v tom dnes už oficiálním

směru, jenž je už bohužel posledním pokračováním DADAISMU s jeho hesly TOTÁLNÍHO UMĚNÍ, VŠECHNO JE UMĚNÍM, VŠICHNI JSOU UMĚLCI, UMĚNÍ EXISTUJE V MYSLI apod.

Tlak nesnáším. V roce 1973 jsem napsal náčrt nového manifestu, který si této falešné situace všímá. Zde je jeho začátek:

Od dob Verdunu, Kabaretu Voltaire a pisoárové mušle Marcela Duchampa, kdy "umělecká situace" byla přehlášena duněním Ilusté-Berty, se ROZHODNUTÍ ještě jednou stalo šancí pro člověka, znamenalo nabytí odvahy k něčemu, co bylo nebo je nepředstavitelné, a rozhodnutí pak dlouho fungovalo jako první tvůrčí stimul, podmiňovalo a definovalo umění. V poslední době činí rozhodnutí tisíce průměrných individuí bez skrupulí a jakýchkoli zábran. Jsme svědky, jak se rozhodnutí zbanalizovalo a zkonvencionalizovalo. Ta nebezpečná dráha se stala pohodlnou autostrádou se zdokonaleným zajištěním a informovaností. Průvodci, poradci, orientační tabule, ukazatele směru, signály, Umělecká Střediska a Kombináty zajišťující dokonalé fungování tvorby. Jsme svědky VŠEOBECNÉ MOBILIZACE uměleckých komandos, pouličních bojovníků, umělců-interventů, umělců-listonošů, spisovatelů, podomních obchodníků, pouličních kejklířů, majitelů Úřadů a Agentur. Provoz na té dnes už oficiální autostrádě, hrozící záplavou grafománie, každým dnem sílí. Je nutné ji co nejrychleji opustit. Není to tak lehké. Zvláště ne ve chvíli, kdy slepá a veškerým prestižem INTELEKTU - oslňujícím mudrce i hlupáky - protěžovaná VŠEOBECNÁ AVANGARDA dosahuje svého apogea.

7

Na postranních stezkách oficiální avantgardy. Objevují se MANEKÝNI.

Mé rozhodnutí neakceptovat konceptuální řešení, přestože se na cestě, na niž jsem se dal,

zdála. být jediným východiskem, způsobilo, že výše uvedená fakta poslední etapy mé tvorby a pokusy o jejich definici jsem situoval na postranní stezky, které mi poskytovaly více šancí na styk s NEZNÁMEM!!!

K takové situaci mám větší důvěru. Nějaké nové období začíná vždy málo významnými a těžko postřehnutelnými, vedlejšími projevy, které nemají s už uznávaným směrem mnoho společného, začíná vždy privátním, intimním, dokonce bych řekl, že stydlivým počínáním.

Nejasným. A obtížným! Jsou to nejvíce fascinující a nejdůležitější okamžiky tvorby.

Ne bez příčiny se začínám zajímat o povahu MANEKÝNŮ. Manekýn v mé inscenaci Vodní slípky (1967) a manekýni v Ševcích (1972) měli velmi specifickou úlohu: byly jakoby nehmotným prodloužením, jakýmsi DODATEČNÝM ORGÁNEM herce, který byl jeho "vlastníkem". Manekýni, hromadně použité už v inscenaci Słowackého hry Balladyna, byli DUPLIKÁTEM živých postav, byli jakoby obdaření vyšším VĚDOMÍM, jehož dosáhli "po naplnění svého života".

Tito manekýni byli už zřetelně poznamenáni SMRTÍ.

8

Manekýn jako projev "REALITY NEJNIŽŠÍHO ŘÁDU".

MANEKÝN jako výtvar související s PŘESTOUPENÍM ZÁKAZU.

MANEKÝN jako PRÁZDNÝ předmět. ATRAPA. Poselství SMRTI. Hercův model.

Manekýn, kterého jsem použil roku 1967 v divadle Cricot 2 (Vodní slípka), byl po "Věčném tulákovi" a "lidských ambalážích" další postavou, která se přirozeným způsobem objevila v mé "sbírce" jako další fenomén, shodný s mým od dávna trvajícím přesvědčením, že pouze realita nejnižšího řádu, nejubožejší a prestižně zbavené předměty jsou schopny projevit svou podstatu v uměleckém díle naplno. Manekýni a vos-

kové figury existovaly vždy na periférii oficiální Kultury. Dál už nesměly, jejich místo bylo v JARMAREČNÍCH BOUDÁCH, pochybných KABINETECH KEJKLÍŘŮ, co nejdál od nádherných chrámů umění, byly považovány za KURIÓZITU určenou pro vkus lůzy. Právě proto ony, na rozdíl od akademických a muzeálních kreací, způsobovaly, že se na okamžik poodhrnovala opona.

MANEKÝNI také mají co dělat s PŘESTOUPENÍM ZÁKAZU. Existence těchto výtvarů, zhotovených k podobě lidské, takřka "bezbožné", nelegálně, je výsledkem heretické činnosti, projevem Temné, Noční, Vzpurné stránky lidského počínání. Přestupek a Stopy Smrti jako zdroj poznání. Ten nejasný a nevysvětlitelný pocit, že prostřednictvím této lidské, živým lidem podobné bytosti, zbavené vědomí a účelu, se k nám dostává hrozivé poselství Smrti a Nicoty - právě tento pocit se stává příčinou přestupku a přitažlivosti a odpudivosti zároveň.

Při obžalobě byly vyčerpány všechny argumenty. Soustředily se především na samotný mechanismus jednání, který - pokud byl bezmyšlenkovitě považován za cíl - mohl být snadno počítán k nižšímu formám tvorby! Imitace, podobnost k nerozeznání, sloužící k jarmarečnímu kladení NÁSTRAH a k oklamání diváka, používání "prostých", estetickému pojetí se vymykajících metod, přílišné a podvodné užívání ZDÁNÍ, šarlatánské praktiky!

Doplňkem soudní pře byla obvinění vznesená filozofickým světónázorem, který od doby Platóna často až podnes považuje za cíl umění odhalovat Bytí a Duchovní smysl existence, a ne zakotvenost v Materiální Tkáni světa, v tom království zdání, které je nejnižším stupněm bytí.

Nemyslím, že by MANEKÝN (nebo VOSKOVÁ FIGURÍNA) mohl nahradit ŽIVÉHO HERCE, jak to chtěli Kleist a Craig. To by bylo příliš snadné a naivní. Pokouším se určit motivaci a účel toho nevšedního výtvaru, který se ná-

hle vynořil v mých myšlenkách a představách. Jeho objevení se je v souladu s mým stále pevnějším přesvědčením, že život lze v umění vyjádřit pouze prostřednictvím absence života, odvoláváním se na SMRT, skrze ZDÁNÍ, PRÁZDNOTU a absenci POSELSTVÍ.

MANEKÝN se v mém divadle má stát modelem, zprostředkujícím intenzivní pocit SMRTI a údělu Mrtvých. Modelem pro živého HERCE.

9

Mé objasnění situace popsané Craigem. Objevení se ŽIVÉHO HERCE je revolučním okamžikem. Odhalení OBRAZU ČLOVĚKA.

Mé úvahy vycházejí z oblasti divadla, ale vztahují se k celému dnešnímu umění. Lze předpokládat, že Craigm sugestivně popsaný obraz, který je drtivou obžalobou okolností, za nichž se objevil Herec, sestavil on sám pro svou vlastní potřebu jako výchozí bod ideje "NADLOUTKY". Přestože zůstávám obdivovatelem Craiga nádherného pohrdání a vášnivých obvinění (zvláště když mám před očima totální úpadek dnešního divadla) a plně akceptuji první část jeho Kréda, kde institucionálnímu divadlu upírá veškeré důvody jeho umělecké existence - rozcházejí se s jeho známými závěry o osudu HERCE.

Okamžik, kdy se HEREC poprvé objevil před HLEDIŠTĚM (užívám dnešní termíny) mi totiž naopak připadá revoluční a avantgardní. Pokusím se dokonce sestavit a "připojit k Historii" úplně jiný obraz, v němž průběh událostí bude mít naprosto opačný smysl!

... Ze společného okruhu obyčejů a náboženských rituálů, kolektivních ceremonií a hravých činností vystoupil NĚKDO, kdo na sebe vzal riskantní rozhodnutí ODTRHNOUT se od kultovního společenství. Nebylo to způsobeno pýchou (jako u Craiga), že by se totiž chtěl stát předmětem všeobecné pozornosti. To by bylo

příliš zjednodušené. Musel to být spíš vzpurný, kontestátorský, kacířský, svobodný a tragický duch, troufající si zůstat sám a sám se svým Osudem a Předurčením. Pokud ještě dodáme: "se svou ROLÍ", máme už před sebou HERCE. Tato vzpoura se odehrávala na půdě umění. Popsaná událost, či spíše manifestace pravděpodobně způsobila velké zmatení myslí a protichůdné názory. Jistě byl tento AKT uznán za zpronevěření se starým, kultovním tradicím a praktikám, za světskou pýchu, ateismus, za nebezpečné podvrtné tendence, za skandál, amorálnost, neslušnost; musely v něm být jistě spatřovány známky šaškovství, komedianství, exhibicionismu a úchylnosti. Herec sám, postavený mimo společnost, si získal nejen zavilé nepřátele, ale i fanatické obdivovatele. Odsouzení i slávu zároveň.

Bylo by směšným a povrchním formalismem vysvětlovat tento zlom (RUPTURE) egotismem, touhou po slávě nebo skrytou náklonností k herectví. Muselo tu jít o něco mnohem většího o neobvykle důležité POSELSTVÍ.

Pokusme se představit si tu fascinující situaci: NAPROTI těm, kteří zůstali na jedné straně, se tyčí ČLOVĚK, který je jim K NEROZEZNÁNÍ PODOBNÝ a přesto (díky jakési tajemné a geniální "operaci") nekonečně VZDÁLENÝ, otřesně CIZÍ, jako MRTVÝ, odříznut neviditelnou - a stejně tak strašlivou a nepředstavitelnou - BARIÉROU, jejíž skutečný smysl a HRŮZA se nám zjevuje pouze ve SNU. Jako v oslepující záři blesku spatřili náhle do očí bijící, klaunsky tragický OBRAZ ČLOVĚKA, jako by ho uviděli POPRVÉ, jako by spatřili ŠAMI SEBE. Byl to jistě OTŘES, dalo by se říci metafyzický. Ta živá podobizna ČLOVĚKA vynořujícího se z temnot, jdoucího neustále vpřed - byla vzrušujícím SDĚLENÍM o jeho novém LIDSKÉM ÚDĚLU, pouze LIDSKÉM, s jeho DOPOVĚDNOSTÍ a tragickým VĚDOMÍM, kladoucím na jeho OSUD neúprosné a kategorické měřítko, měřítko

SMRTI. To překvapující POSELSTVÍ, které se u DIVÁKŮ (nazvěme je už naším termínem) vyvolalo metafyzický otřes, bylo vysláno ze sféry SMRTI. A SMRTI, její tragické a HRŮZYPLNÉ krásy, se týkaly i prostředky a umění onoho HERCE (také už podle naší terminologie).

Vztahu DIVÁK - HEREC je nutné vrátit původní smysl.

JE NUTNÉ OBNOVIT PŮVODNÍ OTŘESNOU SÍLU TOHO OKAMŽIKU, KDY SE NAPROTI ČLOVĚKU-DIVÁKOVÍ POSTAVIL PRVNÍ ČLOVĚK-HEREC, K NEROZEZNÁNÍ NÁM PODOBNÝ A ZÁROVEŇ NEKONEČNĚ CIZÍ, NALÉZAJÍCÍ SE ZA NEPŘEKROČITELNOU BARIÉROU.

10

REKAPITULACE

Přestože můžeme být podezřívání a dokonce obvinění z přehnaného puntičkářství, které je za těchto okolností nevhodné, překonejme vrozené předsudky i obavy

a pro zpřesnění obrazu a eventuálních závěrů určíme polohu té hranice, která se nazývá:

STAV SMRTI, protože to je nejkrajnější, žádnou konformitou neohrožované měřítko

UMĚLCOVA ÚDĚLU I ÚDĚLU UMĚNÍ.

... ten zvláštní vztah vzbuzující hrůzu a zároveň přitažlivý, vztah živých k mrtvým, kteří ještě nedávno jako živí nebyli ani v nejmenším - příčinou neočekávané podívané či nějakého zbytečného rozlišování a zmatku; neodlišovali se a nevyvyšovali nad ostatní a následkem této, zdálo by se, že banální a jak se později ukáže, dost podstatné a cenné vlastnosti byli jednoduše, normálně, podle všech běžných pravidel nepovšimnutelní

a teď jsou najednou
na druhé straně,
naproti,
 podivně vzrušující,
jako bychom si jich všimli
poprvé,
 vystaveni na odív
 při dvojsmyslném obřadu:
 uctívání a současně zavrhování,
 neodvratně jiní,
 nekonečně cizí
 a také: zbavení veškerého
 významu,
 nepočítá se s nimi,
 nemají nejmenší naději zaujmout
 nějaké místo
 ve sféře našich praktických
 vztahů,
 které jsou přístupné, familiérní
 a pochopitelné pouze nám
 a pro ně nemají žádný význam.

Pokud se shodneme, že znakem
živých lidí
 je jejich schopnost snadno
 navazovat vzájemné a rozmanité
praktické vztahy,
 pak právě
 díky mrtvým
 se v nás rodí náhlé a překvapivé
 zjištění, že
 ten základní znak žijících
 je vyvolán a umožněn
 tím, že mezi nimi vůbec
neexistuje rozdíl, že se
neodlišují,
 že jsou - což nelítostně bourá
 všechny ostatní a opačné iluze -
 všeobecně
 společně
 souhlasně
 závazně
stejní.
 Teprve mrtví
 jsou totiž (živými)
postřehnutelní
 a za tuto nejvyšší cenu
 získávají
 svou zvláštnost
 odlišnost
 svou křiklavou
 a téměř
cirkusovou
 PODOBU.

(1975)

(T. Kantor: Teatr śmierci;
 Galerie "Foksal", Varšava 1975)

NESLAVNÝ PŘECHOD ZE SVĚTA MRTVÝCH DO SVĚTA ŽIVÝCH. FIKCE A REALITA

Když jsem v roce 1944, za
 války, v Podzemním divadle při-
 pravoval představení podle hry
 S. Wyspiańskiego Odyseův návrat,
 napsal jsem v režiséřských po-
 známkách, pro svou vlastní po-
 třeba, tuhle krátkou větu:
 "Odysseus se musí vrátit skuteč-
 ně" ... Smysl této věty je pro
 mně dodnes závazný. Ta věta -
 víceméně - značí nutnost nalézt
"přechod" z "onoho" světa do na-
 šeho, sem. Ze stavu smrti do sta-
 vu života. Byla to podstata mých
 nekonečných úvah a obtížných
 rozhodnutí. Úvah o koncepci di-
 vadla. Mého divadla. V mystickém
 systému mohl mít tento návrh ře-
 šení. V systému divadla bylo tře-
 ba počítat s nezbytností použít
 naprosto nekonvenční a mimořádné
 postupy.

Bylo nutné objevit vhodnou
 metodu. Odysseus se nevracel
 jen z války, z Tróje. Také a pře-
 devším "ze záhrobí", z krajiny
 smrti, z "onoho světa", do sféry
 života, do země živých lidí, nás
 samých. Vracející se Odysseus se
 stal precedentem a prototypem
 všech pozdějších postav mého di-
 vadla. Bylo jich velmi mnoho.
 Celý zástup. Z mnoha her a dram.
 Ze země fikce. Všechny byly "mrt-
 vé", všechny se navracely do světa
 živých, do našeho světa, do sou-
 časně doby. Kontradikce smrt -
život dokonale odpovídala opozi-
 ci fikce - realita. Teď bylo jen
 nutné postupovat konsekventně a
 vyvodit radikální závěry pro he-
 rectví, nedat se svěst psycho-
 logickými, pochybnými a známými
 metodami demonstrace mystických
 stavů a situací na rozhraní "ono-
 ho" a "tohoto" světa.

Jestliže smrt (věčnost) je
 absolutní a čistá, sféra života-
 reality je nízká. Matérie života
 je povážlivě "znečištěna". Právě
 toto "znečištění" se velkou měrou
 přičinilo o vznik umění a diva-
 dla. "Mrtvá" postava (z drama-
 tické fikce), díky smrti jaksi
 povýšená, jakoby uložená v "mau-

zoleu věčnosti" - nachází svůj
 "duplikát" ... živý. Ovšem živý
 poněkud pochybně. Postava je bru-
 tálně redukována na postavu všed-
 ní, nízkou, "nízkou", na jakousi
 ubohou imitaci, jejíž pomocí od-
 halujeme pouze stopy po velikosti
 "prototypu". A také po věčnosti.
 Mrtvou velikost můžeme užít jen
 skrze živou realitu, všední a
 nízkou. Smrt skrze marnost všed-
 nosti. Fikci (dramatu) skrze
 skutečné místo nejnižšího řádu.

SKUTEČNÝ SMYSL DIVADLA

Reinkarnace je mezní, ex-
 trémní pojem z nejvzdálenějších
 oblastí rozumu. Pojem zrozený
 z lidské víry, vzpoury a mýtu
 o nesmrtelnosti, z jakýchsi pra-
 pocitů sounáležitosti s trans-
 cendentální sférou. V nejhlubší
 vrstvě bytí. Ozvěna "ztraceného
 ráje" a absolutní, dokonalé rov-
 nováhy, nedostupné pro naši kul-
 turu a způsob myšlení, který ně-
 kolikrát prošel peklem skeptic-
 kého a kritického rozumu. Zůstal
 stav nostalgie, vědomý si své
 porážky. Z něho vychází antická
 tragédie se svou představou
 nezměnitelnosti lidského osudu
 a intelektuální pesimismus naší
 epochy. Z něj také - jsem o tom
 hluboce přesvědčen - dnes vyplývá
 jediná šance a příčina auten-
 tické tvorby.

Divadlo - tvrdím dále - je
 místo, které jako nějaké skryté
 říční brody odhaluje stopy "pře-
 chodu" "z onoho světa" do našeho
 života. Před očima diváků stojí
 HEREC, který na sebe bere úděl
 MRTVÉHO. Z představení, blížícího
 se svým charakterem obřadu a ce-
 remoniálu, se stává otřes. Rád
 pro něj používám slovo metafy-
 zický.

ŽIVOT - REALITA NEJNIŽŠÍHO ŘÁDU

Výstraha: buďme však opatrní
 a nevěřme hned tak lidem, kteří
 nám z těchto metafyzických příčin
 nabízejí ponurý a tupý patos,
 afektovaná a prázdná gesta šamanů
 a "guruů" nejrůznějšího druhu.

Nápadné cirkusáctví, ironie, sarkasmus, smysl pro humor jsou lidskou stránkou metafyziky. Ale i vynálezem lidské inteligence. To je to dobré z dědictví po ěře ROZUMU.

A ještě něco, co se málokdy bere v úvahu: všechny formy (v umění), které mají ty nejvyšší ambice nalézt potvrzení života ve světě nazývaném "oním světem", jsou v OPOZICI vůči životu, životnímu statutu a kodexu, představují inverzi života a proto jsou v rámci praktických kategorií skandální a šokující. Proto bylo moje Divadlo nula (rok 1963) o vadlem projevu a situací "zanulou", "s mínusem", zaměřených na prázdnotu, na malichernost, nicotnost, na "nízké" hodnoty. Proto jsem hlásal realitu nejnižších i - ó hrůzo - morálních oblastí. Proto jsem v divadle zaměňoval archaický, patetický "božský" pojem reinkarnace za lidské a nízké "vydávání se za někoho", které připouštělo charakteristiky postav ze sféry podvodníků. Jiný pojem: "vkřádat se" sugeruje temné praktiky "nečistých sil". A ještě jeden: "přetváření se" označuje mysticky zabarvený psychologický proces. V těch reálných procesech nízkého řádu jsem však vždy cítil tajemné chvění, jakoby pocit letmého dotyku s "oním světem", plný zároveň krásy i hrůzy ... za války, na nádražním perónu jsem s takovým chvěním očekával Odyssea vracejícího se z Tróje ...

JEŠTĚ JEDNOU DEFINICE DIVADLA

Divadlo je aktivita na samém pokraji života, kde praktické kategorie a pojmy ztrácejí své opodstatnění a smysl, kde třesťení, horečka, hysterie, šílenství, halucinace jsou pro život poslední šanci před blížící se CIRKUSÁCKOU PARTOU SMRTI z jejího VELKÉHO DIVADLA. To je má definice divadla. Poetická a mystická. Ale o divadle se dá přemýšlet a mluvit jedině takto. Proto se moje

divadelní tvorba neřídí žádným racionálním a praktickým předpisem, podle kterého lze organizovat jen naivní školní cvičení. Divadelní tvorba je kreace, řemeslo pro demiurga, které svými kořeny tkví na "onem světě".

IDEA DIVADLA SKUTEČNÉHO MÍSTA

Na mou koncepci divadla měly rozhodující vliv dvě predispozice. Jednou z nich bylo mé vnitřní přesvědčení, že drama není jen literární struktura, ale především systém fikce, imaginativní skutečnost. Druhou predispozicí byla má averze k "představování" a rozhodnutí zavrhnout a vyloučit tuto metodu z mé divadelní práce.

Měl jsem dvě verze jak interpretovat drama.

První zněla: systém fikce je vymyšlený (i když zapsaný) systém, který ve skutečném životě neexistuje. To byla verze racionalistická.

Druhá definice byla vysloveně mystická. Dodnes mě fascinuje. Fikce je z hlediska života "defektní" pojem, protože svou prázdnotou se blíží smrti a jejímu teritoriu. Možná proto, nikoli bezdůvodně, jsem drama - fikci vždycky bral jako MRTVÝ SVĚT a SVĚT MRTVÝCH. Pak už vše do sebe logicky zapadalo. Bylo to podivné divadlo: "na onom světě". Bez hlediště. Na jevišti, jako na hřbitově, mezi "dekoracemi" opuštěných, žalostných ruin, s nápisy jako na náhrobcích: "na zámku", "v lese", "na náměstí", "v salónu", "v přístavu" ... mrtví stále, "na věky" (protože čas tam neexistuje) opakovali slova, role, peripetie dramatu, které se odehrálo kdysi v minulosti, v životě. Odehrálo se skutečně! Teď už bylo jednoduché přijmout další výklad, že text napsaný "později", žijícím autorem "z masa a krve", Shakespearem nebo Wyspiańským, je zprávou z "onoho TEATRUM MORTIS". Týká se to samozřejmě jen dobrých autorů. Možná, že je to proces speci-

fický pro celé umění!

Druhá predispozice, jež vymezila mou ideu divadla, vyplývala z mé averze k "představování", k té jakoby přirozené povaze a funkci divadla (ovšem konvenčního). Obecně se soudí, že "představování" materializuje a zrealizuje drama - fikci. Ve skutečnosti je tomu přesně naopak. "Představování" fikci násobí. Řeknu to přímo: jde o předstírání, simulování (pocitů), falzifikaci (míst). Všechny tyto snahy mi od počátku připadaly směšné, nízké, nestoudné. Nepřijatelné a nepoužitelné. O odlišnosti mého divadla rozhodlo především to, že jsem zavrhl metodu "představování". Pro profesionály to bylo něco nepředstavitelného. A v tom to vězí!

Ta radikální negace "představování" znamenala nesouhlas s uměleckou situací a v důsledku toho i s "uměleckým" dílem a "uměleckým" místem. Po odmítnutí těchto úředně schválených hodnot zbyla pouze koncepce jak operovat v každodenní praktické skutečnosti, v samotném životě, v přítomném čase a na místě, kde se naplňují funkce každodenního života. To jsou myšlenky, které se ve výtvarném umění objevily a byly realizovány v šedesátých letech. Mé datum: 1944.

Toto operování v realitě, a ne v rámci iluze a fikce, způsobilo:

- že z toho počínání byla vyloučena divadelní instituce s hledištěm a jevištěm jako místo, které je izolováno od každodenního života a je rezervováno výhradně pro fikci a iluzi;
- že bylo nezbytné nalézt skutečné místo v centru každodenního života, které by mělo evidentní funkci a kvalitu.

Nezapomínejme, že v rámci vši té reality musíme najít odpovídající vztah k dramatu, ke světu Fikce, ke "Světu mrtvých", které jsou přece východiskem těch riskantních definic a řešení. Proto je nutné doplnit několik podmínek:

- zvolené místo v životě se nemá

"hodit" k místu fikce. Nemá být analogické. Právě naopak, čím je vzdálenější, protikladnější a ve zřejmější opozici k tomu prvému, tím větší neobvyklost bude z toho plynout, protože se k němu "nehodí". Tím silněji a jasněji bude na jedné straně pocíťována reálná matérie místa a na druhé straně svět mrtvých.

- je nutné vytvořit "partituru" MÍSTA, jeho aktivity, klimatu, vyzařování a manifestace jeho vlastností. Bude to téměř "fabule" místa a základní matérie představení, autonomní a reálná.

Teď dochází k nejriskantnější operaci na rozhraní "onoho světa" a nejnižších oblastí života. Je nutné zařadit, aby Fikce - drama, "Svět mrtvých" začal žít svůj druhý život. Aby jeho Postavy, jejich Osudy, Role a Místa "vstoupily do skutečného, dnešního, našeho života, a to díky jednání, které nese stopy mystického rituálu, kde mrtvý nalézá svou oběť. Fascinující dvojznačnost: živý herec "obydlený" mrtvým. Jakoby důvěrně známé a zároveň jaksi "CIZÍ" místo. Protože však umění neuznává a nepoužívá opravdové zázraky, je nutné vyvolat "zázrak umělý", užít postup odporující přírodním zákonům, postup nízký, podvod! Vytvořit ŽIVÝ "DUPLIKÁT" těch mrtvých, bludných a efemérních postav! Dvojníka, který pochází z našeho, živého světa, z naší doby. "Duševní matérii" mrtvého "VŠTÍPIT" živému člověku.

Důležité a poslední upozornění: čím více bude "duplikát" patřit do sféry života, k jeho (ve vztahu k "věčnosti") nízkým projevům, čím vzdálenější bude od (mrtvého) ORIGINÁLU - tím více bude onen fascinující rituál VŠTĚPOVÁNÍ, DUBLOVÁNÍ a OPAKOVÁNÍ, ta zázračná podstata opravdového divadla, zřetelnější a jasnější.

CHRONOLOGIE

1915 narozen 16. 4. ve Wielopolu v krakovském vojvodství.
1939 končí studia (malířství,

scénografie) na krakovské Akademii výtvarných umění (prof. Karol Frycz).

1943 zakládá v Krakově Konspirativní divadlo - Teatr Konspiracyjny - v různých publikacích je toto divadlo nazýváno různě, mj. Nezávislé divadlo /Teatr Niezależny), Podzemní divadlo /Teatr Podziemny) apod., uvádí Balladynu J. Słowackého.

1944 v Konspirativním divadle uvádí Odysseův návrat S. Wyspiańskiego.

1945 organizuje skupinu Mladých krakovských výtvarníků; provádí první scénografické práce v krakovských divadlech.

1947 první cesta do Francie.

1948 organizuje v Krakově první poválečnou Výstavu polského moderního umění; je povolán na místo profesora AVU v Krakově (odvolán v roce 1949)

1950 s Marií Jaremovou začíná činnost (trvající do roku 1955) v izolované skupině umělců v Krakově; v krakovských divadlech pracuje jako dekoratér a scénograf.

1955 cesta do Paříže a Vídně; společná výstava T. Kantora a M. Jaremové v Galerii "Prostu" ve Varšavě; vystavuje tam informální obrazy; zakládá experimentální divadlo Cricot 2 (podzim), zatím pouze zkoušky.

1956 první představení divadla Cricot 2: Chobotnice S. I. Witkiewicze, kostýmy M. Jaremová.

1957 samostatná výstava v Galerii "Krzysztofory" v Krakově; divadlo Cricot 2 uvádí Cirkus K. Mikulského.

1958 cesta do Švédska a Francie, samostatná výstava v Galerii Samlaren ve Stockholmu; účast na výstavě L'art du Vingt-et-unieme siècle v Charleroi (Belgie); ilu-

struje Yvonne, princeznu burgundskou W. Gombrowicze.

1959 samostatné výstavy v Galerii Legendre v Paříži a v Kunst-halle v Düsseldorfu; účast na Documenta II v Kasselu a na 3. Výstavě moderního umění ve Varšavě.

1960 účast na XXX. Bienále umění v Benátkách; samostatné výstavy v Sandberg Gallery v New Yorku a v Galerie 54 v Göteborgu.

1961 cesta do Itálie, Francie, Švédska, NSR; jako profesor publikuje text Je možný Orfeův návrat?; samostatná výstava v Galerii Legendre v Paříži; účast na výstavách The Art of Assemblage a 15 Polish Painters v New Yorku; divadlo Cricot 2 uvádí v Krakově hru Na malém statku S. I. Witkiewicze (divadlo informel).

1963 ve Švýcarsku vydává Manifest ambaláže; účast na souborné výstavě polského malířství ve Folkwang Museum v Essenu; divadlo Cricot 1 uvádí Blázna a jeptišku S. I. Witkiewicze (divadlo nula); vydává v Krakově Manifest divadla nula; Populární výstava (antivýstava) v Galerii "Krzysztofory" v Krakově.

1964 cesta do Švýcarska a NSR; samostatná výstava v Galerii Pauli v Lausanne; účast na výstavě Profile IV v Bochumu; připevňuje na obraz první deštník.

1965 cesta do USA; účast na výstavách L'art et Théâtre v Baden-Badenu a polského malířství v D'Arcy Gallery v New Yorku; v TPSP ve Varšavě organizuje první happening v Polsku Cricotage.

1966 happening Dělicí čára ve Spolku historiků umění v Krakově; inscenuje hru Na malém statku v Baden-Badenu; samostatná výstava ambaláží v Galerii 1 Univer-

- sité v Paříži a v Galerii Handschin v Basileji; happening Le Grand Emballage v Basileji.
- 1967 happening Dopis v Galerii "Foksal" ve Varšavě; účast na Bienále umění v Sao Paulu (cena za malby-ambaláže); individuální výstavy (ambaláže) v Galerii "Foksal" ve Varšavě a v Galerii Pierre ve Stockholmu; Panoramatický mořský happening na pláži v Osiekách; divadlo Cricot 2 uvádí Vodní slípku S. I. Witkiewicze (divadlo happening).
- 1968 cesta do Itálie, Francie, NSR; happening Hodina anatomie podle Rembrandta Kunst halle v Norimberku (v rámci filmu Kantor is da); happening Konference s nosorožcem v Norimberku; účast na výstavě Prinzip Collage v Norimberku; cena za malbu Premio Marzotto v Jugoslávii; happening Pocta Marii Jaremové v Galerii "Krzysztofory" v Krakově.
- 1969 povolán na místo profesora AVU v Krakově (odvolán v témže roce); divadlo "i" (impossible) v Bledu (Jugoslávie) - pro TV Saarbrücken zde realizuje sérii happeningových akcí; happening Hodina anatomie podle Rembrandta II v Galerii "Foksal" ve Varšavě; divadlo Cricot 2 uvádí na Festivalu Praemio Roma Vodní slípku S. I. Witkiewicze (Řím, Modena, Bologna); Assemblage d'hiver v Galerii i Foksal ve Varšavě.
- 1970 výstava Multipart (I) v Galerii Foksal ve Varšavě; vydává manifest Multipart a Manifest 70; s Galerií Foksal účast na Mezinárodním salónu Galeries-Pilotés v Lausanne a v Paříži; Židli (betonová) - projekt na Sympoziu ve Vroclavi; výstava dokumentace Happening a divadlo v Galerii Foksal ve Varšavě; účast na výstavě Happening und Fluxus v Kolíně n. R. a ve Stuttgartu; samostatná výstava ambaláží v Galerii Krzysztofory v Krakově.
- 1971 výstava Multipart (II) v Galerii Foksal ve Varšavě; divadlo Cricot 2 uvádí na Světovém divadelním festivalu v Nancy a v Paříži Vodní slípku; realizuje velkou Židli u Muzeu Sonia Henie-Niels-Onstad v Oslu; účastní se na 1. atelier International de Théâtre Experimental de Dourdanu (Francie); happening Hodina anatomie podle Rembrandta III; Cambriolage a výstava Konceptuální ambaláže v Galerii Foksal ve Varšavě.
- 1972 divadlo Cricot 2 prezentuje Vodní slípku v Anglii (Umělecký festival v Edinburghu); inscenuje Ševce (Szewcy) S. I. Witkiewicze v Malakoff u Paříže.
- 1973 Divadlo Cricot 2 uvádí Grácie a coury (Nadobnisie i kockodany) S. I. Witkiewicze (divadlo nemožného); vydává manifest Divadlo nemožného (Teatr niemożliwy); zájezd divadla Cricot 2 s představením Grácie a coury do Anglie (Umělecký festival v Edinburghu, Glasgow); výstava Všechno visí na vlásku v Galerii Foksal ve Varšavě.
- 1974 divadlo Cricot 2 prezentuje Grácie a coury v Nancy, Paříži, Římě a Essenu a na 8. Uměleckém festivalu v Šírázu (Irán).
- 1975 výstava kreseb Lidská rezervace v Galerii Zapiece ve Varšavě; výstava Ambaláže v Uměleckém muzeu v Lodži; divadlo Cricot 2 uvádí Kantorovu Mrtvou třídu na motivy Witkiewiczovy hry Tunor Mozkovič (divadlo smrti); vydává manifest Divadlo smrti (Teatr śmierci).
- 1976 turné divadla Cricot 2 s Mrtvou třídou po Velké Británii (Edinburgh, Cardiff, Londýn), hra je zfilmována A. Wajdou a její nastudování fotograficky dokumentuje Sergio Putatti (výstava v Galerii Krzysztofory v Krakově).
- 1977 divadlo Cricot 2 prezentuje Mrtvou třídu v Holandsku (Amsterdam), NSR (Norimberk, Erlagen), Francii (Nancy, Paříž, Lyon, Lille), Belgii (Brusel, Gent), Jugoslávii (Bělehrad) a Iránu (Šíráz); ve Švýcarsku vydává knihu teoretických textů Le Théâtre de la mort.
- 1978 divadlo Cricot 2 prezentuje Mrtvou třídu v Itálii (Florence, Milano), Austrálii (Adelaide, Sydney), Švýcarsku (Curych, Ženeva), Venezuele (Caracas), Západním Berlíně, NSR (Stuttgart), Rakousku (Štýrský Hradec).
- 1979 divadlo Cricot 2 prezentuje Mrtvou třídu v USA (New York), Itálii (Milano), Mexiku (Mexico) a Švédsku (Stockholm), uvádí "cricotáž" Kdeže loňské sněhy jsou (Gdzie te niegdyś jeździły śniegi), výstava malířského díla v Římě.
- 1980 divadlo Cricot 2 uvádí Kantorovu hru Wielopole, Wielopole (premiéra ve Florencii, potom Edinburgh, Londýn, Prato, Paříž).
- 1981 divadlo Cricot 2 prezentuje Wielopole, Wielopole v Itálii (Milano, Řím, Florencie, Parma), Švýcarsku (Ženeva, Curych) a Venezuele (Caracas).
- 1982 další varianta happeningu Cricotage; divadlo Cricot 2 prezentuje Wielopole, Wielopole v New Yorku (Theatre La Mama); v Polsku vychází o T. Kantorovi monografie W. Borowského.
- 1984 vydává v Polsku knihu Wielopole, Wielopole (partitura

hry + teoretické texty); výstava obrazů a kreseb v Grenoblu.

1985 divadlo Cricot 2 uvádí Kantorovu hru Ať chcípnu umělci! (Niech szczena artyści!) - potom Miláno, Avignon, Paříž, New York (na motivy románu Z. Uniłowského Společný pokoj).

1987 divadlo Cricot 2 uvádí scénickou akci Stroj lásky a smrti - cricotáž s loutkami, sochami, předměty a mechanismy (Maszyna miłości i śmierci - premiéra v Kasselu na Documenta 8) na témata z děl Maeterlincka, Schlemmera, Malczewského a Wojtkiewicze; účast na souborné výstavě Polské malířství 1947 až 1987 v Praze a Bratislavě obrazem Deštník a žena (z r. 1967); K. Miklaszewski natáčí reportážní film Pozor! Kantor před branami! (Uwaga! Kantor u bram!) o učinkování Cricotu 2 v Divadle J. Słowackého v Krakově (v Polské TV uveden v r. 1988); polská TV s T. Kantorem natáčí dvoudílné interview Moje dějiny umění: I. Podle Malczewského, II. Podle Wojtkiewicze (Moja historia sztuki: I. Według Malczewskiego, II. Według Wojtkiewicza).

1988 divadlo Cricot 2 uvádí Kantorovu revue Nikdy se sem už nevrátím (Nigdy tu już nie powróce - premiéra v Miláně, potom New York a na 3. Mezinárodních uměleckých trzích v Paříži); vydána videokazeta Teatr Tadeusze Kantora (tříhodinový průřez jeho dílem, Varšava, Krakov); na festivalu v Zakopaném uveden dokumentární film Já - Mistr (Ja - Mistrz) o jeho tvorbě; je mu udělena medaile Za zásluhy o polskou kulturu a Státní cena I. stupně za celoživotní divadelní tvorbu.

JAROSLAV JONA

POZNÁMKA KE KNIZE KAZIMIERZA BRAUNA DRUHÁ REFORMA DIVADLA

Problematika divadelních reform budila po zásluze vždy velkou pozornost našich divadelníků. Avšak až na občasné, nesystematické, většinou časopisecké zmínky, navíc velmi starého data, zájem o tuto problematiku nepodnítil dostatečně iniciativu teoretickou a vydavatelskou (s výjimkou několika málo publikací Orbisu v 60. letech). Přes obrovskou časovou vzdálenost, která nás dělí od konce Velké reformy, nebyly u nás vydány základní práce A. Appii, E. G. Craiga a dalších reformátorů, nemluvě už o pracích monografických či syntetizujících určitého uměleckého směru, seskupení nebo historické období. Pozoruhodné je, že ačkoliv se v 50. letech nadnášel a zneužíval význam osobnosti K. S. Stanislavského, nebylo u nás zpřístupněno celé jeho dílo; tím spíš pak v úplnosti neznáme práce představitelů sovětské avantgardy. Podivný osud potkal počátkem 70. let v někdejším nakladatelství Orbis hotový, už připravený k vydání výbor statí Antonina Artauda, čelního duchovního otce poválečných avantgardních výbojů. Jakkoliv se nyní daří tuto mezeru s obrovským zpožděním vyplnit, především díky neznámému úsilí překladatele a znalce Artaudova díla, prof. Jana Kopeckého, toto záslužné dílo vychází "jen" jako metodický materiál, nikoliv jako důstojně vypravená publikace v běžném nakladatelství.

O Druhé divadelní reformě pak nacházíme ještě méně zpráv. Přestože největší jevy tohoto období jsou většinou už rovněž záležitostí historie a divadla, která se na jejich vytváření podílela dávno neexistují, tak všestranná a komplexní práce jako je Braunova Druhá reforma divadla nebyla u nás přeložena a vydána ani jediná. Tím spíš nevznikla žádná podobná práce domácí. Ztěž bychom asi také hledali u nás

osobnost, která by zájem o toto období divadelního vývoje mohla podpořit nejen tak hlubokými znalostmi, ale též osobními kontakty s hlavními představiteli avantgardního hnutí, osobní účastí a svědectvím, jako je tomu u Kazimierza Brauna.

KAZIMIERZ BRAUN - režisér, divadelní teoretik, publicista a pedagog se narodil 29. 6. 1936. Vystudoval polonistiku na Univerzitě Adama Mickiewicze v Poznani a režii na PWST (Státní vysoká divadelní škola) ve Varšavě. Zprvu vyvíjel aktivitu v rámci hnutí studentských divadel, od roku 1961 pracoval jako režisér v divadlech ve Varšavě, Lodži, Na pobřeží (Gdaňsk, Gdyně), v Toruni, ve Skopji a v Lublinu, kde se v roce 1967 stal uměleckým šéfem. Od roku 1975 byl řádu let ředitelem a uměleckým šéfem Teatru Współczesnego (Současného divadla) ve Vratislavi. V Polsku i v zahraničí realizoval více než sto divadelních a televizních inscenací. Za nejzdařilejší a nejúspěšnější jsou považovány jeho inscenace dramát polských autorů: Adama Mickiewicze (Dziady), Stanisława Wyspiańskiego (Vysobození), Cypriana Norwida (Prsten velké dámy, Za kulisami), Witolda Gombrowicze (Operetka) a zejména Tadeusze Różwicze (Kartotéka, Přerušovaný akt, Stará žena vyseďává).

Kromě režijní praxe se Kazimierz Braun zabývá historií a teorií divadla. Po mnoho let přednášel teatrologii na Univerzitě ve Vratislavi, od poloviny 80. let působil jako hostující profesor na různých univerzitách v USA.

Výsledkem teoretické a pedagogické činnosti Kazimierza Brauna jsou četné články a studie publikované v odborném tisku i knižně. Kazimierz Braun dosud vydal tyto knihy: Teofil Trzcziński (spolu s Zofíí Braunovou), Varšava 1967; Notatki reżysera (Režisérovy zápisky), Lublin 1970; Cypriana Norwida teatr bez teatru (Norwidovo divadlo bez divadla)

la), Varšava 1971; Teatr Wspólnoty (Divadlo komunity), Krakov 1972; Nowy teatr na świecie 1960 - 1970 (Nové divadlo ve světě 1960 - 1970), Varšava 1975; Druga Reforma Teatru (Druhá reforma divadla), Vratislav 1979; Przestrzeń teatralna (Divadelní prostor), Varšava 1982; Wielka Reforma Teatru (Velká reforma divadla), Vratislav 1984; Nadmiar teatru (Přemíra divadla), Varšava 1984.

Kniha Druhá reforma divadla vznikala, tak jako některé další větší práce Kazimierza Brauna, na podkladě dílčích časopiseckých studií a jako přímé pokračování předchozích úvah na toto téma, obsažených v publikacích Nové divadlo ve světě 1960 - 1970 a Divadlo komunity (stejnomený fragment přechází i do Druhé reformy divadla). Zabývá se - ve své základní linii - nejprogresivnějšími jevy světového divadelního vývoje v období, jež počíná koncem 50. let a které v podstatě není ještě ukončeno (zde sahá samozřejmě do doby vzniku této knihy, tj. do let 1976 - 1977), tzn. jevy označovanými jako "nové", "avantgardní" či "alternativní" divadlo.

Název Druhá reforma divadla a zároveň pojem vystihující tento proud nachází Kazimierz Braun v analogii s předchozí etapou dění ve světovém (přesněji evropském) divadle, která probíhala zhruba od konce 19. století do začátku druhé světové války, pro níž se vžilo pojmenování První nebo také Velká divadelní reforma. Z tohoto důvodu autor před úvahy o projevech a důsledcích Druhé reformy, jimiž celá práce vrcholí (inspiratione primitivními divadelními formami a z nich vyplývající proměny společenské funkce novodobého divadla, proměny vztahů mezi herci a diváky, proměny funkcí herce a autora, paradivadelní výzkumy a jejich význam, průhled do budoucnosti reformy) předsazuje část první (podrobně to odůvodňuje v úvodních řádcích své knihy), v níž zkoumá okolnosti vzniku a průběhu obou divadel-

ních reforem, srovnává je, hledá souvislosti a usiluje z nich vyvozovat zásadní proměny, k nimž v divadle v příslušných etapách vývoje docházelo.

Kontinuita výzkumů Kazimierza Brauna i samotná práce Druhá reforma divadla dokládají autorovo úsilí i schopnost rozpoznat ve vytčené tématické oblasti podstatné jevy, přesně je pojmenovat, zajímavě formulovat otázky a problémové okruhy, které je třeba objasnit. Svůj výklad dovozuje četnými příklady a důkazy, s tímto záměrem soustřeďuje a organizuje bohatý faktografický materiál. Využívá přitom nejen rozsáhlých znalostí historie a teorie divadla, ale též znalostí a zkušeností jiných uměleckých druhů - architektury, výtvarného umění, hudby, poznatků dalších vědních oborů - filozofie, psychologie, sociologie, kulturologie, kulturní antropologie ap. i zkušeností z nejrůznějších sfér života, tak jak to zpracování této závažné, obsáhlé a z hlediska některých "novějších" divadelních a paradivadelních jevů také nezvyklé problematiky vyžaduje.

Kromě probírané otázky, problému, tématu sjednocuje výklad také autorův osobitý styl, který se nevyhýbá ani poetizaci, metafoře, styl spíše reflexivní, esejistický. Třebaže takovýto styl může být a bývá problematizován, předností tohoto způsobu sdělení je jeho otevřenost, která krom jiného umožňuje sledovat postupy, jimiž autor ke svému zjištění dospívá. Text této práce tedy nepředkládá hotové soudy, závěry, výsledky bádání, ale v jistém smyslu zaznamenává pohyb autorova myšlení, který - právě svou otevřenou formou - zároveň podněcuje intelektuální aktivitu čtenáře, pobízí jej k neustálé pozornosti, ke srovnávání, k souhlasu či k pochybnostem.

Skutečnost, že Kazimierz Braun své postřehy neprosazuje nikterak kategoricky, že ponechává dostatek prostoru pro vlastní

úvahu, pro polemiku, že si nečiní nároky na vyčerpávající a jediný možný výklad, že si tuto problematiku pro sebe nemonopolizuje, patří k největším kladům jeho práce.

Informace a úvahy, které kniha Druhá reforma divadla předkládá a zprostředkovává, spolu s poutavým a srozumitelným způsobem výkladu, zaručují její značnou poznávací hodnotu. V našem kontextu tím větší, čím méně informací o divadelních reformách máme. Braunovu Druhou divadelní reformu připravuje k vydání Pražské kulturní středisko (jako metodickou publikaci pro potřeby amatérských divadelníků) v redakci Alexeje Pernici.

KAZIMIERZ BRAUN: DRUHÁ REFORMA DIVADLA

(ukázka tvoří 3. část kapitoly nazvané MODELÝ SVĚTA, MODELÝ DIVADLA)

Obě divadelní reformy byly dlouho "avantgardní". První reforma byla "avantgardní" v doslovném slova smyslu, to znamená, že se zaměřovala na nejnovější, aktuální jevy, vytyčovala nové problémy a razila cestu změnám. Reformátoři byli předvojem celku, na který vykonávali podstatný vliv.

Termín "avantgardní" vyžaduje vždy historický výklad, přesné vymezení doby i kontextu všech jevů. "Divadlo inscenace", jež bylo výsledkem Prvé reformy, bylo avantgardní kolem let 1920 - 1935 a pak avantgardní být přestalo. Zato se všeobecně rozšířilo. Avantgardnost Prvé reformy byla ostatně dosti specifická a ambivalentní. Divadelníci vyhlašovali požadavky "obrození", "reformy", "modernizace" divadla. Jejich praxe přinesla mnoho nového. Divadlo přitahovalo avantgardní malíře, básníky, hudebníky, architekty, choreografy, tanečníky, filmaře a spoluprací s nimi hodně získávalo; tento vliv byl ostatně oboustran-

ný. Divadelníci však nikdy nevystupovali s tak vyhraněnými postuláty jako například futurističtí básníci, neměnili tak radikálně základní pojetí svého umění jako kupříkladu malíři abstrakcionisté. Výkřik Eleonory Duseové - "všechny současné herce je třeba otrávit" - a sen Gordona Craiga o zastoupení herce loutkou (pozn. překl. - z doslovného chápání tohoto výroku vznikalo a často ještě vzniká nedorozumění. Podle mého názoru se jedná o metaforické vyjádření, jež zahrnuje povzdech nad zoufalou situací a úrovní tehdejšího herectví a s tím související požadavek, aby herec lépe ovládl svůj materiál) nenašly širší ohlas. První reforma, která bojovala o divadlo zítřka vůbec nechťela "pálit knihovny". Obracela se s láskou ke starému divadlu, bádala v dokumentech, naplňovala životem ruiny antických amfiteátrů. Lidé provádějící reformu zpravidla dobře znali historii divadla. Protože však nutně byli v tomto oboru samouky - teatrologie se rodila zároveň s reformou - některé oblasti příliš neznali, zatímco jinými byli přímo uchvázeni. Někteří reformátoři viděli možné obrození divadla v návratu k jeho stále živým, leč zapomínaným zdrojům. Leon Schiller v roce 1913 napsal, že inscenace reformátorů "...nejednou hledají vzory a povzbuzení v nejvzdálenějších dobách, nejexotičtějších kulturách, čerpají z moudrosti tradice". (Teatr ogromny, Varšava 1961, s.7) V počátečním období reformy měly tyto návraty k minulosti někdy dosti muzeální charakter, což se projevovalo v inscenacích historických her u Meiningenských, Antoina, Irvinga a Stanislavského. Z minulosti však byla čerpána především filozofická problematika a vize člověka: člověka integrálního, s hlubokým vnitřním životem a krásným tělem.

Zájem o tělo, rehabilitace a reedukace těla, změna společenských zvyklostí spojených s tě-

lem, s jeho oděním, pohybem a předváděním, tvořily jednu z dobových avantgardních tendencí, na níž se reforma podílela a čerpala z ní.

Společensky a politicky orientované organizace a spolky, které využívaly hromadná cvičení v lehkém oděni na volném prostranství, vznikaly již v druhé polovině XIX. století. Český Sokol v roce 1862, polský Sokol v roce 1867. Kolem roku 1880 byla zavedena všeobecná tělesná výchova na anglických a amerických školách. V roce 1896 vzkřísil Pierre de Coubertin Olympijské hry. Emile-Jacques Dalcroze se od roku 1892 zabýval rytmikou, přičemž spojoval cvičení s hudbou. Jeho práce zaujaly mj. Copeaua a Appia, který s Dalcrozem dlouhodobě spolupracoval. V roce 1901 vzniklo v Rakousku mládežnické hnutí Wandervogel, jehož členové pořádali pěší túry, oblékali se lehce a volně, pěstovali tělocvik a tanec, hudbu i amatérské divadlo. Američanka Isadora Duncanová tančila od roku 1902 v evropských hlavních městech bosa, oděna v lehkém fečném chitonu, čímž revolucionizovala balet i divadlo.

Tato vývojová linie pokračovala až k Mejercholdově biomechanice. Zájem o tělo a okouzlení prastarou divadelní tradicí se nutně musely setkat s komedií dell'arte. Návrat ke komedii dell'arte se zaměřil na její podstatu, když do popředí vystoupil herec v pohybu, který využíval celého těla, nikoliv pouze tváře. V komedii dell'arte se přece zakrývala herci tvář právě proto, aby neodváděla pozornost od celého těla v pohybu. (Pozn. překl. - soudím, že tento důvod byl spíše druhotný - masky komedie dell'arte vznikaly v návaznosti na starší komediální tradici, v krajových obměnách a sloužily především k rozlišení komických typů - masek.)

Tohoto příkladu se vášnivě chopila Druhá reforma. Zavedla v divadle nahotu herců, a někdy i diváků v přesvědčení, že člověk

je krásný celý, a že jeho intelekt může s neobyčejnou silou emanovat z tělesnosti. I k tomu někdy docházelo. Nahota, jež v inscenacích Druhé reformy vyjadřovala osobitý postoj a poslání, ovšem velice rychle zevšedněla nadměrným využíváním v komerčním divadle a ve filmu.

Moudrost avantgardnosti Prvé reformy se projevovala častými návraty k divadlu minulých dob, k jeho modelu světa, k jeho prostorovým konvencím a výrazovým prostředkům. Modernost a tradice se spájely ve sloučení velice zvláštního druhu. Společně tvořily nový jazyk divadelního umění. Například v Mystériu osvobozené práce (Petrohrad, 1. 6. 1920) byl aktuální agitační obsah vyjádřen formou převzatou ze středověkých mystérií. Shakespearův Hamlet (Londýn, 1925), Schillerovi Loupežníci (Berlín, 1926), Krasiňského Ne-božská komedie (Varšava, 1926) byly hrány v současných kostýmech. Gozziho Princeznu Turandot (Moskva, 1922) inscenoval Vachtangov na podkladě konvencí a kostýmů komedie dell'arte, které byly oblékány na současně večerní úbory.

Druhá reforma udržovala oběh vzájemných inspirací s veškerým moderním uměním. Divadlo za mnohé vděčilo happeningu (který vznikl v roce 1959) a happening divadlu. Hudbu pro divadlo psal Penderecki. Potworowski a Hasior se pokoušeli tvořit v oblasti scénografie. Divadlo udržovalo krok i s nejrozmanitějšími objevy a zájmy vědy. Jestliže se První reforma do značné míry nadchla technikou, pak Druhá především antropologií. Zde pramení pro Druhou reformu tak charakteristické výpravy mimo divadlo, k paradivadelním jevům, k "necivilizovanému divadlu" (termín "teatr nieoswojony", který autor hojně používá i v této knize, vznikl parafrází polského překladu názvu knihy C. Léwi-Strausse La pen sée sauvage, Paříž 1962, doslovně: divoké či divošské myšlení, nebo též myšlení divochů. Polsky: Myśl nieoswo-

jona, Varšava 1969, doslovně: neosvojené, neochočené, nezkrácené, neučesané apod. myšlení. Český kniha vyšla pod názvem Myšlení přírodních národů, Praha 1971. Ze všech těchto významů vyvozují překlad "necivilizované divadlo"), jak jsem tuto oblast nazval v Divadle komunity. Inspirátorem těchto zájmů a výzkumů byl Artaud, propagátor divadla z ostrova Bali. "Necivilizované divadlo" zkoumali teoreticky i prakticky divadelníci v šedesátých a v sedmdesátých letech: známé jsou Brookovy výpravy do Afriky a Schechnerovy na Novou Guineu.

První reforma byla čistě divadelním hnutím. Dostředivým. Vyvětrala starou divadelní budovu a pak ji začala znovu zařizovat. Přestavovala jednotlivé přičky, nikoliv však nosné zdi. Chtěla si podmanit historii divadla i současné umění. Odstraňovala starý, zaprášený herecký styl, konvence, prostředky, stroje, zařízení a zaměřovala je za podobné - pouze nové.

První reforma byla výbuchem. Julius Bab, svědek tohoto období použil slova "exploze" (Teatr Współczesny, Varšava 1954, s. 145-233). Soudím, že to byla spíše imploze. Výbuch "dovnitř". První reforma zrušila starý obsah pojmu divadlo tím, že do divadla včlenila prvky jiných umění, prvky starého divadla, nové vynálezy i nové techniky přenosu a komunikace. Teprve Druhá reforma byla explozí. Pohybem odstředivým, směřovaným mimo divadlo, ke světu, pohybem, který staré stěny divadel rozmetl jako gránát.

V dějinách kultury lze jen vzácně pozorovat násilné přerovy a radikální skoky, s výjimkou některých etap vývoje. V případě První reformy lze říci, že harmonicky, logicky a evolučně vyrůstala z divadla předcházejících desetiletí a staletí. Byla spojena s blízkou i vzdálenou minulostí, a navzdory zdání, se nenásilně přiklání k budoucno-

sti. Především doháněla, co vzhledem k jiným uměleckým oblastem či prostě vzhledem k rozvoji civilizace a vědy divadlo zanedbalo. První reforma byla výsledkem i součástí, a teprve později také aktivním účastníkem přeměn, které zasahovaly všechny oblasti života.

Jestliže se během XIX. století rozšířily na železnici točny (které byly vynalezeny v Anglii již v roce 1750), jejichž účelem bylo snadné přetáčení vagonů a lokomotiv z koleje na kolej a jejich obracení na místě, pak zavedení točen do divadel bylo jen otázkou času. Instalováním točen na scéně (poprvé v roce 1896 v Mnichově) reforma pouze doháněla civilizační zpoždění divadla. Naproti tomu, jak připomněl Jan Kosiński, když psal o Appiovi (úvod k Appiovu *Dzielu sztuki żywej*, Varšava 1974, s. 6), jakmile v roce 1879 vynalezl Edison žárovku, začala elektřina již v osmdesátých letech vytlačovat z divadel plyn a Appia mohl v roce 1895 vydat Inscenování wagnerovského dramatu - manifest nového divadelního osvětlování. Dokonce lze říci, že divadlo se muselo proměnit již jen pod vlivem elektrického světla. Herci museli ustoupit z proscénia do hloubky jeviště, tam, kam svítily reflektory, zprvu zavěšované pouze za portálem; na předscéně bylo při zhasnutém hledišti přítmi. Herci byli rovněž nuceni změnit styl hry, omezit vnější výrazové prostředky - přehnaná gesta a mimika, které byly nezbytné v pološeru a polostínu hlediště i jeviště osvětleného svícními nebo plynem, začaly být nepřijatelné v jasném klinickém světle žárovek. Ze stejných důvodů bylo nutno plošné dekorace nahradit prostorovými, přičemž plátna na kulísách musela být pevně vypnuta a lépe pomalována. Toto je pouze jeden příklad, i když takových činitelů, jako elektřina, které doléhaly na divadlo právě koncem XIX. a počátkem XX. století, byla celá řada.

Působily přímo i nepřímo. Velká erupce vynálezů a technických možností, připravená průmyslovou revolucí již hluboko v XIX. století, přitom nebyla jednorázovou vlnou na rozhraní dvou epoch, nýbrž procesem probíhajícím s nespíchnoucí silou po celý čas, který vyměňujeme oběma reformám: od elektřiny přes automobil, letadlo a rozhlas, ke vzniku a rozšíření televize. A samozřejmě kinematografie. Zrození a především ozvučení filmu bylo jistě mocným činitelem ovlivňujícím divadlo. Do zkoumání tohoto problému se však nemohu pouštět; mohu pouze připomenout fakta, která historik divadla XX. století bude muset pečlivě analyzovat. První reforma se zrodila zároveň s kinematografií a uhasínala právě tehdy, když film plně umělecky dozrával. Druhá reforma nastupovala v době rozšíření televize.

K úvahám o Druhé reformě je termín avantgarda nadále vhodný, zároveň je však nedostačující.

Je vhodný pro objasnění řady jevů Druhé reformy. Polská studentská divadla, hnutí off a poté off-off-Broadway, Living Theatre a Divadlo laboratoř byly ve své době avantgardní. Řešily nové divadelní problémy, pronikaly prvými kroky do budoucnosti.

Je nedostačující, protože divadlo Druhé reformy, kromě tradičních funkcí každé avantgardy, které částečně plní dosud, vytvářelo svůj vlastní systém, měnilo se postupně ve výlučné, izolované hnutí, oddělené a oddělované od celku divadelního života společnosti mnoha zemí. Vznikaly časopisy věnované výhradně tomuto divadlu. Někteří kritici se zabývali pouze jím. Utvořilo se občanstvo spjaté pouze s tímto divadlem. Divadlo Druhé reformy má své manažery a festivaly, na které zve soubory podle speciálního klíče. Konají se setkání, představení a stáže pouze pro "vlastní".

Podobný jev se ostatně vyskytuje i v jiných uměleckých oborech, především ve výtvarném

umění (srov. Majewska B., *Przewroty i ciągłość w sztuce*, In: *Polityka* 1978, č. 1) a v hudbě. Je to fenomén v tomto rozsahu dosud neznámý, charakteristický pro poslední čtvrtinu XX. století. Bouřlivý rozvoj mezilidské komunikace, otevírání a stírání hranic, rozšiřování možností účasti na kultuře, provází vývoj opačný: přibývá nacionalismů a partikularismů, v umění se šíří underground, vytvářejí se umělecké sekty a uzavřené, alternativní skupiny. Kultura se střetává s antikulturou. Umění s anti-uměním. Divadlo s antidivadlem.

Dosavadní pojetí avantgardy předpokládalo rozvoj umění podobný rozvoji v jiných oblastech života, například ve vědě, sportu, ekonomice. Podmínkou rozvoje masové produkce jsou výzkumné instituce, které vypracovávají obecně aplikovatelné metody. Nový automobil, který pak sjíždí z pásu v miliónech kusů, musí mít prototyp. Každá továrna potřebuje laboratoř. V divadle je takovou laboratoř avantgardní soubor. Tak vzniklo Divadlo laboratoř Jerzego Grotowského i Odin Teatret; předtím zase Vieux Colom-bier, Reduta a jiná divadla.

Dnes však umělci začínají svá pracoviště uzavírat. Uchylují se do ústraní. Nepřejí si, aby se jejich "vynálezy" příliš rozšiřovaly. Proto se ukrývají před davem. Zužují okruhy svých zájmů. Omezují počet míst v hledišti. Hermetizují jazyk.

Je zřejmé, že tak činí z pudu sebezáchovy: nadměrný průtok informací přeje vulgarizaci a připravuje tvorbu o nezbytný rys tajemství. Činí tak v zájmu umění: prostřednictvím masové reprodukce se z uměleckého díla stává průmyslový výrobek (může se tak dít i s divadelní inscenací), předmět spotřeby, lehce přisvojovaný, lehce odkládaný. V zájmu člověka: umělci bojují o zachování individuálního, neopakovatelného, osobního kontaktu tvůrce s příjemcem, herce s divákem, člověka s člověkem;

tento kontakt je pro divadlo konstituující, bez něj divadlo zaniká; umění se z nástroje duchovního rozvoje jedince mění v další anonymní represivní systém.

Ať už by byly příčiny tohoto neobvyklého procesu jakékoliv fakt oddělování "avantgardy" od "hlavního proudu" nelze v divadle přehlédnout. "Avantgarda" se osamostatňuje a izoluje. Nechává se buď odsunout na okraj, nebo se sama odvrací od celkového proudu divadelního života, který je tímto způsobem zbaven absolutně nezbytných podnětů a přílivů nové energie.

K tomu, aby divadelní organismus (umění, ekonomika atd.) mohl úspěšně rozvíjet svou činnost, řádně plnit své funkce, jsou potřebné nejen laboratoře, ale neméně důležitý je systém zveřejňování, osvojování, vstřebávání výsledků činnosti avantgardy celkem. Avantgarda zde zároveň nachází závažný stimul, kritérium společenského přijetí nebo odmítnutí. Pro divadelního umělce má zásadní význam ta i ona informace. Nemůže pracovat v prázdnotě. Odporovalo by to podstatě divadla jako mezilidského procesu. Kontakt s veřejně provozovaným divadlem dodává avantgardě impulsy, podněty i určité výzkumné "úkoly". Dosud každá vlna divadelní avantgardy XX. století postupně zvětšovala svůj vliv, všeobecně se rozšířila a poté zanikala. Na její místo však nastupovala nová avantgarda, která byla na základě přirozeného vývoje posléze opět všeobecně přijímána. Pak se přesunula na střední pozici, atd. Tento neustálý proces výměny "látek" mezi masovým, institucionalizovaným divadlem a divadelní avantgardou zajišťoval život a pravidelné fungování celého organismu. Jestliže však veřejně provozované divadlo avantgardu odmítá, a jestliže se avantgarda od tohoto divadla odvrací, ustává tvůrčí oběh informací a energie. Vznikají zvláštní systémy. Uzavřené. Ne-

plodné. Odsouzené ke strnulosti.

Prvá reforma - i když s velkými obtížemi, nikoliv bez bojů a proher, provázených výsměchem a pomluvami - si přece jen vydobyla autoritu a nacházela spojení s tehdejší divadelní kulturou. V Sovětském svazu Mejerchold vykonával po určitou dobu funkci vedoucího divadelního oddělení Lidového komisariátu osvěty (ministerstva). Osterwa byl předsedou Svazu umělců polských divadel. Schiller v roce 1936 přednesl programové vyhlášení na mimořádném sjezdu tohoto svazu; předtím, v roce 1933 učinil z principů divadla Velké reformy základ výuky na fakultě režie PIST (Państwowy Instytut Sztuki Teatralnej - Státní institut divadelního umění) ve Varšavě. V roce 1936 pronikli představitelé reformy do Comédie Française, bašty konzervatismu ve francouzském divadle. Copeau tam režíroval Moliérova Misanropa (1936), Jouvet Corneillovu Iluzi (1937), Dullin Pírandellovu hru Každý podle svého (1937), Baty Labichův Slaměný klobouk (1938). Všichni tyto lidé byli reformátory, hlásali názory často vzdálené veřejnému uznání, získávali zkušenosti jako avantgardní tvůrčí.

Dnes je situace odlišná. V divadelním životě mnoha zemí pozorujeme někdy až drastické rozdělávání cest oficiálního a avantgardního divadla. Existují též oblasti, kde se avantgarda prostě vůbec nevyskytuje. Hluboko ve XX. století se utváří stav srovnatelný s obdobím před První reformou.

Divadlo, které není vystaveno nepohodlnému, obtížnému, znepokojujícímu nátlaku avantgardy, upadá v sebeuspokojení a kliše, odtrhává se od skutečnosti. Začíná se podobat společnosti, která nepřipouští pluralismus. Takové divadlo bývá dobré technicky i profesionálně, avšak duchovně je prázdné. Netvoří ani nevstřebává nové ideje. Nevytváří vztahy mezi lidmi. Peter Brook jej nazval odumírajícím divadlem. (K.

Braun zde neuvádí pramen, zřejmě má na mysli studii P. Brooka The Empty Space - Prázdný prostor, v jejíž české verzi překládá A. Bejblík tento termín jako "mrtvolné divadlo"; In: Divadlo, březen - prosinec 1969.)

Podobný osud může potkat a kdysi již potkal "avantgardu", která se osamocovala a uzavírala se svou vlastní problematikou, která se soustavně nekonfrontovala s veřejně provozovaným divadlem a zvláště se společenskými potřebami, které narůstají uvnitř divadla a kolem něho; taková avantgarda se jednoho dne ukáže jako beznadějně zastaralá, starodávna a nepotřebná.

Divadlo Druhé reformy bylo určitou dobu "avantgardní" a zároveň "otevřeně". Působilo jako významná součást pluralistického divadelního systému národních divadelních kultur i divadelní kultury světové. Proces uzavírání a oddělování avantgardy od celkového proudu divadelního života (proces dobrovolný i vynucený), by mohl vést až k ohrožení rovnováhy a životaschopnosti celého systému.

JIRÍ VONDRÁČEK

JERZY GROTOWSKI: CESTA

Kde je Grotowski? ptají se občas pamětníci jeho jedinečných inscenací (naposled Kazimierz Braun, u nás Revue DU). Kdo je Grotowski? ptají se ti mladší. A odpovědět na tu i onu otázku je stejně těžké. Uniká nám. Většinou až ex post zjišťujeme, kde byl. A našim intelektuálním analýzám a hodnocení uniká už tím, že se vymyká naší zkušenosti, našemu třídícímu pojmosloví i oborovým kritériím. Proto někdy i zkušení odborníci (jako např. zmíněný K. Braun) o něm říkají hlouposti, když se snaží vtěsnat jeho osobnost a snahy do své zájmové sféry. Vezmeme-li však vážně, co Grotowski dělal a dělá, bereme-li doslova, co ří-

ká, vidíme, že je především hledač. (Hledání a cesta jsou nejfrekvencovanější pojmy jeho slovníku. Slovo stav se v něm nevyskytuje.)

Grotowski je člověk znepokojovaný základními existenciálními otázkami. A protože není teoretikem, ale člověkem jednatelstvím, rozpoznává, co je podstatné, činem. Nikoli úvahou, ale prací a zkušeností vyhmátává: kdo jsem? jak doopravdy být? co učinit?

Divadlo se stalo jeho východiskem proto, že v něm je na člověka úplně vidět. Je zde exponován tím, co ukazuje, co zastírá, i tím, o čem neví. Je tu celý. Je materiálem, tématem i tvůrcem díla, zanikajícího ve chvíli vzniku; odkázaného (stejně jako smrtelný člověk) jen na přijetí jiným člověkem, na svědectví.

Divadlo je však i sférou příměří. Tady se nemusí zápasit o zajištění každodennosti, bránit "realitu" zdání. Jevišť smí být místem, kde se něco jen jeví. Ale pozor. Může být i místem, kde se zjevuje, co jest; kde (jako v zrcadle) vidíme současně přítomnost a nepřítomnost, skutečnost a neskutečnost; kde se zjevuje náhodnost a nutnost, jedinečnost a všeplatnost "teď" a "tady", tajemství toho, co jest - ale už jen zjevené. Divadlo zpřítomňuje drama (což je řecky jednání) člověka a jeho tajemství.

Základním rysem tajemství ovšem je, že tajemstvím zůstává. Pronásledujeme-li je ve snaze odhalit, co je jím zahaleno, nechává nám v rukou slupky "vyřešených problémů" - a ustoupí (jako obzor) dál. I když tak každá odpověď objeví další část světa a dá nám ji k dispozici jako rozluštěnou hádanku, osvětlené pole zkušenosti zůstává stále obklopeno otázkou.

Člověk posedlý poznáním tedy nenachází spočinutí. Čím větší část světa objasnil, tím dál a hloub musí za tajemstvím, kterého neubývá. Nezbyvá mu než žít jako pronásledovatel a pronásle-

dovaný zároveň; žít život jako cestu - dokud nepřijme úlevu proměnou tajemství z otázky v odpověď.

Tahle proměna je však některým lidem odepřena. Ti se pak ženou za tajemstvím tak dlouho, kolik času jim život dal, a tak daleko, že už se s nimi dál nikdo neodvažuje. Vedení svou vášní, dopouštění se bezděky hrdinských - a dost možná i hanebných - skutků; dobývají nová území, aniž měli v úmyslu zmocnit se jich; jsou objeviteli pokladů, po nichž netoužili a které nám přenechávají jako hrst bonbónů, když nás opouštějí, protože jejich cesta vede dál. "Tohoto poutníka neužijí již zrak tvůj, až zajde za onou v obzoru skalinou." Zůstává osamělý a jen občas zahlédáme jeho znamení (většinou dílo), že cesta pokračuje i za obzorem. Bude tam pro nás prošlápnutá, až se odvážíme za ním. Vyzyvatel mezí se však neohlíží, jak velkou část světa už nám zpřístupnil; nehodlá se tu zabydlet. Jde za obzor.

Dílo Grotowského a jeho objevy v oblasti divadla jsou jen vedlejším produktem jeho vlastní cesty za obzor naší zkušenosti. Nešlo mu ani o slávu objevitele nových tvůrčích metod, ani o divadlo. Připustíme-li si tu mrzutou skutečnost, pochopíme, že právě proto mohlo mít takovou sílu: přesahovalo se totiž; vztahovalo se k tomu podstatnému, co nám chybí - a stále uniká. Divadlo bylo pro Grotowského nástrojem činného poznávání; jen pastí, do níž vábil tajemství; paradoxně - právě proto bylo to divadlo tak úplně samo sebou. Nenabízelo totiž nic navíc, nic z hotového, nic, co by se bylo dalo podat jinak (příběhem, slovy, hudbou, výtvarně).

Vábníčkou byl herec, a ve vrcholných fázích vývoje Teatru Laboratorium (při Vytrvalém principu a hlavně při Apocalypsis cum figuris) past většinou klapla. Byli jsme v ní spolu s živým tajemstvím, ne odhaleným, ale pří-

tomným. Herec který se odvážil překročit obzor, procházející i každým z nás, dosáhl úplné přítomnosti = přítomné úplnosti, a my jsme věděli, že se něco doopravdy stalo: s ním, s námi, se životem. Trnuli jsme na rozmezí otázky a odpovědi, světla a stínu, že nás něco volá, nebo to my voláme - nevím. Kdyby se cpa-lo do slov, co bylo vyjádřeno tím, co se stalo, byl by to zas už jen vyřešený problém. Kdyby se to do nich vešlo, nebylo by zapotřebí divadla. Takového di-vadla. Bylo by bývalo zbytečné, aby herci podstupovali takové ri-ziko, aby se vydávali tolik - a doopravdy, ze svého.

Tři ze sedmi aktérů Apocalypsis cum figuris už zemřeli. Antoni JahoŹkowski, který pra-coval s Grotowskim 22 let, od založení Teatru 13 Rzedów, zem-řel v r. 1981 po těžké nemoci. Stanisław Ścierański se v roce 1983 zabil. Zbigniew Cynkutis smrtelně havaroval v roce 1987. Jacek Zmysłowski, pracující v postteatrálních projektech, zem-řel roku 1982 po devíti letech práce ve věku osmadvaceti let na rakovinu. Všichni, kdo dělali tohle divadlo, věděli, že se v něm nehraje o životě, ale o ži-vot. Kdyby se to, oč jde, dalo pořídit levněji, bylo by to lev-nější. A kdyby se zkušenost dala získat jinak, nebylo by nutné podstoupit ji. Živého poznání se dá dosáhnout jen krajní odva-hou. Je to čin, daleko přesahu-jící zajištěnou profesionalitu - praktickou i intelektuální.

Co bylo v Apocalypsis cum figuris ještě divadlem, bylo už docela průzračné a neuchopitelné. Byla to právě jen ta příležitost, mistrovsky zorganizovaná pro vznik koncentrovanější, hlubší, úplnější skutečnosti, než v ja-ké běžně žijeme. Zdálo se, že je to ta pravá, nejzazší možná odpověď. Poněkud absurdní ovšem bylo, že jsme dostávali skuteč-ně životní dar, totiž právo být svědkem, za cenu vstupu, tře-baže vrcholný umělecký čin už

zde byl evidentně ve stínu činu lidského. Bylo to patrné už v tom, že po skončeném představení skutečně nebylo možné aplaudo-vat. Lidé seděli hluboce zasaže-ni. Nedalo se jen tak odejít. Ale zůstat?

Esej Divadlo a rituál vznikl po Apocalypsis cum figuris. Tato inscenace, připravovaná tři roky, byla sice tehdy (tj. v do-bě pařížské konference v říjnu 1968) širšímu okruhu diváků ješ-tě neznámá, ale několik uzavře-ných představení v červnu 1968 už Grotowskému potvrdilo, že bylo dosaženo vrcholu. Grotowski v té-to přednášce - eseji obhlíží své období inscenovaného divadla jako uzavřenou etapu. Je to přehlídka bohatství, které divadlu odkázal. Pro něj však to jsou vyřešené problémy - tedy hrst slupek, je-jichž smysl je v tom, že se je-jich odložením propracoval o kus blíž k jádru. Provádí rekapitula-ci, protože s vrcholu (který by byl pro jiného pastí) vyhlíží, jak dál.

Nastává období nejbouřlivěj-šího světového ohlasu, triumfál-ních zájezdů, konferencí - Grotow-ski však mluví o něčem jiném než o divadle: o tom, co tuší za ním. Vydává se sám cestou necestou za-padlými končinami, s batohem, pěš-ky, stopem, aby vzdálen od rozru-chu zjistil, zda ho úspěch pře-ce jen nepřesvědčil, že má univer-zální klíč k tajemství tvorby. Zjišťuje, že mu jde stále o to-též - jen způsob hledání se mu-sí změnit. Protože však jeho vý-chodiskem byla oblast estetická, a pro umění je právě otázka "jak" rozhodujícím kritériem, označí Grotowski další etapu své cesty názvem Činná kultura.

Toto parateatrální období odpovídá na potřeby vyjádřené v Apocalypsis cum figuris, kte-rá se v těchto letech (1969 - 1978) hraje jako výzva a pozvá-ní k aktivní účasti v projektech, přesahujících divadlo už tím, že se na nich lze podílet bezplatně jen na základě vzá-jemné volby těch, kdo projekty

organizují, a těch, kdo o ně mají zájem. V tomto období se soubor rozrostl o devět mladých lidí (nikoli herců) a vypracoval řa-du příležitostí - projektů k roz-víjení vzájemného kontaktu, k prohloubení a tříbení vnímavos-ti účastníků vůči sobě navzá-jem i vůči světu. V některých z nich, orientovaných například na setkání s živly, se výsledek blížil tomu, čeho měly dosahovat zasvěcovací obřady.

Tato aktivita, rozvíjená v Polsku i ve světě, kulminovala roku 1975 při Univerzitě výzku-mů Divadla národů ve Wrocławu. V širších i užších skupinách, v interiéru i venku, v lese, při putování, probíhala často mnoha-denní setkání, formovaná jak in-dividualitou osoby či skupiny, která je měla na starosti, tak individualitou příchozích. Vět-šina souboru pokračuje v této linii až do zániku Institutu Ak-tora v roce 1984, zatímco Gro-towski zahajuje v roce 1976 novou etapu.

Divadlo zdrojů se jmenuje projekt transkulturního výzkumu, jemuž předcházely studijní cesty Grotowského do těch míst světa, kde ještě zůstaly živé původní funkce divadelního umění (Haiti, Bengálsko, Nigerie, Mexiko ap.). Grotowski vyhledal a pozval ke spolupráci lidi, kteří ještě do-vedou vyvolat živý obřad, a pra-coval s nimi až do léta 1982.

Den po svých devětačtyřice tých narozeninách, 12. 8. 1982 opustil Grotowski Polsko, kde trval výjimečný stav, a emigro-val do USA. V Columbia Universi-ty (NY) a posléze v Kalifornii (School of Fine Arts UC Irvine) se projekt pozměnil a dostal eti-ketu Objective Drama, a posléze v Itálii (kde na přelomu let 1984 a 1985 vzniklo v Pontedeře Centro di lavoro di Jerzy Grotowski) ná-zev Umění rituálu. Grotowski pra-cuje se dvěma spolupracovníky (Maud Robart z Haiti od r. 1978 a Thomas Richards, původem z Jamaj-ky, od r. 1985) a s proměnlivými skupinami stážistů zcela v ústra-

ní, bez diváků, bez veřejných akcí. V Itálii prožívá poustevnické období svého života, věnovaného práci.

"Chceme oživit velmi starou formu umění, kdy rituál a umělecká tvořivost byly jedno a totéž, kdy poesie byla zpěvem, zpěv inkantací, pohyb tancem. Anebo - chcete-li: umění předtím, než se emancipovalo, kdy byla jeho působnost největší." (Los Angeles Times 29. 9. 1983)

"Dalo by se říci - a není to metafora - že se pokoušíme vrátit se před babylónskou věž a objevit, co bylo před ní. Nejprve objevujeme rozdíly, a posléze to, co bylo před rozdílností. Opovžujeme se doufat, že znovobjevujeme velmi staré formy umění, umění jako cesty poznání." (LAT 2. 10. 1983)

"Nehodlám objevovat něco nového, nýbrž cosi zapomenutého", říká Grotowski v posledním svém textu (Performer) z roku 1988. Týmiž slovy objasňoval práci Grotowského Ludwik Flaszen, jeho spolupracovník, už v roce 1967, ale jeho slova o tom, že nejsou avantgardou, ale arriérgardou, byla chápána jako duchaplný žert.

Na samém počátku své cesty, v roce 1959 Grotowski jménem opolského Teatru 13 Rzedów, který se právě poprvé představil publiku, řekl: "Zajímá nás (...) návrat do toho období v umění, kdy divadlo mělo nejen estetické dimenze". A v jiném článku z téže doby: "V podstatě jde přece prostě o dynamické, intenzivní, řekl bych 'integrální' prožívání skutečnosti". Má tedy smysl škatulkovat?

Esej Divadlo a rituál spolu s tímto náčrtem vyznačuje trasu cesty. Nepozastavuje se však nad tím, jak ji bylo možno projít. Nezmiňuje se o způsobu práce, protože by si to vyžádalo další rozsáhlý výklad. Nemohu ho podat ani já zde, ale je důležité uvědomit si, že právě každodenní práce je pro Grotowského a pro ty,

kdo jsou s ním, tím tyglíkem, v němž se chystá magická proměna. Je to vlastně (tak jako všechno, co Grotowski dělá) velmi prosté; snad ani zapomenuté ne, jen na to už skoro nikdo nevěří: práci se opravdu může něco změnit. Ve světi v nás. Stačí vložit se do toho, oddat se tomu naplno - a pak už jen vytrvat. Práce sama nás pak vede až tam, kam bychom sami netrefili. V tom je tajemství "metody" a všech "cvičení" Grotowského. A únava? "Únava je trest za neúplné zaangažování v tom, co děláš", říká Grotowski. A tak: "Když se chce člověk pokoušet o nemožné, musí být realistou". A do třetice: "Co má být vykonáno, musí být vykonáno přesně."

Když se někdo vrhá do práce jako do studny, máme ho za fanatika. Když nadto ještě - zdánlivě v rozporu s formátem záměru - bazíruje na maličkostech, útrpně se usmíváme. Ale on - právě proto, že není detailistou - ví o zázračné síle i zálužnosti maličkostí. A ze dna studny vidí hvězdy, které my, honci deseti zajíců, nevidíme; orientuje se podle nich líp než my podle toho, kde se co šustne. V tomto smyslu se dá práce Grotowského považovat za alchymickou.

Ale: aby bylo možné takhle pracovat, musí k tomu být místo, které to dovolí, instituce, která to snese - nebo dokonce umožní. Pěťadvaceti let existence Teatru Laboratorium (pod různými hlavičkami) je pro mne korunným důkazem, že Grotowski dokáže nemožné.

Během prvních devíti let zde jako výsledek intenzivní práce na rozvoji osobních možností vznikla řada děl, z nichž každé bylo hlubším průnikem k podstatě divadelnosti. Těmito inscenacemi byly vyjádřeny potřeby naší doby tak přesně, úplně a naléhavě, že rezonovaly všude na světě.

Instituce přetrvávala i kritickou chvílí zlomu - "nepochopitelný" odchod od "divadla" na vrcholu slávy a úspěchů a uraže-

ný pokřik divadelníků "on už si s námi nechce hrát! Je to lump a šarlatán!" Přijala do své péče mladé neprofesionály a umožnila souboru v klidu hledat cosi, co u nás zatím nikdo nezažil, a o čem se nikdy nedalo předem vědět, jaký to bude mít průběh. Během následujících šestnácti let tak zde vznikly a uskutečnily se projekty, jimiž tito lidé - každý po svém - hledali způsoby uspokojování těch podstatných potřeb, které předtím vyjádřili inscenacemi.

Bylo to místo, kde Grotowski spolu se skupinou svých souputníků (a v některých obdobích i se stážisty) mohl žít a pracovat tak, aby to mělo stále živý smysl pro ně - i pro ostatní. Místo, kde se dalo pracovat naplno; kde se hledal, podporoval a rozvíjel lidský i tvůrčí potenciál každého ze zúčastněných a kde se pro tyto individuální možnosti nacházelo smysluplné uplatnění.

Patří k příznačným paradoxům naší doby, že největšími reformátory jsou lidé, kteří se odvážíli vzít vážně věci nejprostší a všeobecně známé; že největšími objevy jsou vlastně návraty; že nejobtížnějším výkonem je samozřejmost: Být sebou! Být úplně! Dělat to, co mám smysl!

Mohl by si kdo z nás přát větší výsady? Jenomže je tu ještě jedna zapomenutá banalita: Výsady jsou lícem závazků. Kdo se odváží - tak jako tito lidé - sáhnout po té minci a celou ji vsadit na něco tak riskantního, jako je skutečné poznání?

Jana Pilátová,
červen 1989

DIVADLO A RITUÁL

Jerzy Grotowski

(Přednáška na konferenci, konané v pařížském středisku PAN 15. 10. 1968. Francouzský stenogram otištěn ve France - Pologne č. 28-29/1968. Polský text, autorem opravený, vyšel v Dialogu 8/1969. Z něj je náš překlad. J. P.)

Téma našeho setkání, "divadlo a rituál", nebo chcete-li

"hledání obřadu v divadle", je snad příliš vědecké. To, oč se s vámi chci podělit, je spíš historie jistých iluzí, snů, přání najít v divadle mýtus, najít rituál. Myslím že to, co se dělo, je moje velmi osobní historie, ale lze z ní vyvozovat určité objektivní závěry.

Na počátku naší umělecké činnosti, a vlastně ještě než jsme začali pracovat v Teatru-Laboratorium, když jsem jako mladý režisér pracoval v Krakově, měl jsem už jistou představu o možnostech divadla, vytvořenou tak trochu navzdory existujícímu divadlu, tomu příliš - v banálním slova smyslu - kulturnímu divadlu, tomu produktu setkání vzdělaných lidí: lidí, kteří se zaměstnávají pořádáním slov, komponováním gest, projektováním dekorací, využíváním reflektorů atd., jakož i dalších, rovněž vzdělaných, kteří vědí, že se má chodit do divadla, protože to je něco jako morální nebo kulturní povinnost. V důsledku toho z těch setkání vycházejí všichni ještě víc vzdělání, tolik, že se mezi nimi nemůže už vůbec nic podstatného stát. Každý zůstává zajatcem určitého typu konvence, způsobu myšlení, idejí, týkajících se divadla: Do divadla se má chodit, protože je to správné; pracuje se na představeních, na rolích, dělají se inscenace, ale nakonec je to jen další druh soběstačného mechanismu fungujícího podobně, jako povinnost přednášet přednášky.

Domníval jsem se tedy, že cestou k živému divadlu by mohla být prvotní divadelní spontánnost. Připadá mi, že tohle pokoušení působí mezi divadelníky už delší dobu; ale samo pokoušení nestačí. Myslel jsem si, že když právě prvotní obřady daly vznik divadlu, bude možné návratem k rituálu, kterého se zúčastňují jakoby dvě strany, herci - tedy koryfeje a diváci - tedy vlastně účastníci, najít onen obřad bezprostředního živého účastenství, zvláštní druh vzájemnosti

(jaká je v dnešní době dost vzácná), bezprostřední, otevřenou, osvobozenou a autentickou reakci. Měl jsem pochopitelně určité východzí představy, například že je nutné diváky s herci konfrontovat v prostoru jaksi tvář v tvář, a že tu vzájemnou výměnu reakcí lze hledat buďto v oblasti jazyka samotného, nebo v oblasti jazyka divadelního, to znamená nabízet divákům určitou spoluhru. Z hlediska prostorových kompozicí to nebylo dost precizní; teprve o něco později, v roce 1960, už po jistém počtu inscenací, ve kterých jsem hledal způsoby organizace onoho rituálu, odehrávajícího se mezi herci a diváky, jsem potkal J. Gurauského, velice nadaného a nápaditého architekta, tíhnoucího podobným směrem, a společně jsme se pustili do cílevědomého dobývání prostoru.

Jaká byla v těchto souvislostech vůdčí idea, zprvu dost abstraktní, ale postupně se zhmotňující? Spočívala v tom, že je potřeba pro každou inscenaci organizovat prostor jinak, aby se zrušila koncepce jeviště a hledíště jako navzájem oddělených míst, a že hra herce se má stát impulsem, vtahujícím diváka do akce. V refektáři - například - je mnich, který se obrací k divákům: "Dovolte, abych se před vámi vyzpovídal", a od té chvíle je divákům vnucena určitá situace; mnich se pak začíná zpovídat, a divák - chtě nechtě - se stává zpovědníkem. Tak to bylo ve Faustru podle Marlowa, kterého jsme hráli. Jinou situaci, rovněž vyplývající z takového chápání prostoru, jsme zaranžovali v Kordianovi podle Słowackého. Celý divadelní sál byl proměněn v sál psychiatrické léčebny, diváci byli pojímáni jako pacienti - s každým divákem zvlášť se tak zacházelo - ale dokonce i lékaři, tj. herci, byli považováni za nemocné: všechno onemocnělo velkou nemocí určité epochy, určité civilizace, nebo spíš - všechno bylo posedlé, a tou posedlostí byla tradice. Ale nej-

podstatnější v téhle inscenaci bylo, že vlastně nejtěžší pacient, tedy Kordian, stonal na ušlechtilost; ten nejméně nemocný, Doktor, který vedl léčbu, se projevoval jako rozvázný člověk, plný "zdravého rozumu"; ale byl hanebně zdravý. Jistě, je to paradox, nebo také kontrast, ale přece se s ním v životě dost často setkáváme: když se bezprostředně snažíme uskutečňovat velké hodnoty, stáváme se šilenci, blázny, i když snad jsme zdraví; ale přejeme-li si být příliš rozumní, nejsme s to uskutečňovat hodnoty, a tak s celým tím svým zdravým rozumem jdeme zdánlivě správnou cestou, nejsme přece blázni, jsme zdraví, prospíváme ... ale kráva na pastvě je přece taky příkladem zdraví ... A tak jsem se domníval, že když herec svým jednáním diváka podněcuje, dává mu impulsy ke spolupráci, povzbuzuje, dokonce provokuje k určitým způsobům chování, k pohybu, ke zpěvu, slovním replikám apod., musí to umožnit obnovu, restituci oné původní obřadní jednoty.

A bylo to možné; měli jsme představení, kde diváci bezprostředně reagovali, jako by hráli role; zpívali, jednali téměř hereckým způsobem - spolu s herci. Bylo to ale předem dobře připravené a podstatně vzdálené tomu, čemu se dnes říká happening: herci například během zkoušek hledali různé verze jednání vzhledem k různým možnostem chování diváka: divák, vystavený určité formě herecké agrese, disponuje - řekněme - pěti či šesti druhy reakcí, a tak jsme měli pro všechna představení předem připraveno několik verzí jednání herce vůči divákům, sladěných s diváckými reakcemi. Musím však přiznat, že když jsme konečně dosáhli oné toužené situace spoluúčasti, zmocnily se nás pochybnosti: je to autentické? Jistě, diváci se zapojovali do akce, ale pro většinu to byla spíš intelektuální účast. Diváci reagovali různě: pro některé to bylo zábavné nebo výstřední, a

tak hledali ironickou odpověď; přáli si ukázat svůj smysl pro humor, což by nebylo špatné, kdyby ovšem struktura inscenace nemířila téměř vždy v závěru k tragickému rozporu v pojetí hlavní postavy; a to jim začalo vadit. U jiných to zase byla reakce hysterická; diváci začínali hloučet, naříkat, chvět se a ukazovat, že upadají do stavu živelného reagování. Nebyla to ale prvotní spontánnost, nanejvýš se někdy blížila stereotypní představě o divochovi: jak se třeba chová divoch při obřadu příprav k'lovu nebo boji, nebo něco podobného; jak asi vypadají správné skřeky, jak provádět chaotická gesta, jak se vrhat do excitace. V tom případě to nebylo autentické, ale spíš vymyšlené, vykalikulované, byla to rozumová, umělá realizace dost banálních představ o chování divochů. Další zas chtěli být inteligentní a snažili se pochopit intelektuální rovinu věci; tu rovinu, která v divadle opravdu existuje, jen pokud zůstává neviditelná, a pakliže je ji vidět, ztrácí význam, zplání. Hledali však právě tohle, aby získali diskurzivní odpověď, odpověď vyčtenou z gesta nebo ze slova, nebo z nějaké jednotlivé věty; vypadalo to inteligentně, ale bylo to neautentické, jako je chování umělecké nebo intelektuální elity, účastníci se nějaké společenské události, při které je dost whisky, trochu tance, hudby, a kde každý musí být inteligentní. Byla to podobná reakce. Všechno dohromady to nebylo dost autentické, třebaže zvenčí to dělalo dojem skupiny v pohybu, poměrně početné lidské skupiny, vedené herci, s prvky zápasu a s prvky vzájemného přijímání, s čímsi podobným souznění s tím, co se děje, s reakcemi protestu, mlčení ... : zvenčí to snad nebylo špatné, a kdybychom dokázali instalovat okolo toho další prostor s diváky, aby mohli sledovat, co se děje mezi herci a hrajícími diváky, mohlo by to mít zajímavé výsledky. Ale v reakcích diváků,

když jednali jako spoluherci, dokonce i když ze sebe vykřesali jakousi živelnost, bylo mnoho ze starého divadla, starého nikoli ve smyslu archaickém, ve smyslu starý - ušlechtilý, starý - zakoušený, ale ve smyslu divadla klišé, stereotypu, banální spontánnosti - navzdory struktuře inscenace, která snad nebyla banální a která mohla, myslím, v určitých případech inspirovat.

Když jsem se v té situaci zorientoval, hodně jsme v našem souboru diskutovali, co by mohlo přispět ke změně postoje; bylo to mezi Kordianem a Akropolis (jde o první verzi, kterou jsme v té době chystali) a potom mezi Akropolis a Doktorem Faustem. Čeho jsme si všimli? Když například chceme dát divákovi možnost ztožnit se s někým, kdo nese odpovědnost za odehrávající se tragédii, je třeba diváky odherců, navzdory tomu, co by se dalo očekávat, vzdálit. Divák prostorově vzdálený, postavený do situace někoho, kdo jako pozorovatel není přijímán, kdo zůstává pouze v situaci pozorovatel, je schopen skutečně emočně se podílet, protože v sobě může najít prastaré poslání diváka. Je třeba ptát se, v čem toto poslání spočívá, podobně jako se lze ptát na poslání herce. Posláním diváka je pozorovat - ale i víc: být svědkem. Svědek, to není ten, kdo všude strká nos, kdo se cpe do popředí nebo se vměšuje do jednání ostatních. Svědek se drží trochu stranou, nechce se vnucovat, chce jen být při tom, uvidět, co se děje, od začátku do konce - a zapamatovat si to; obraz události musí zůstat právě v něm.

Kdysi jsem viděl film o buddhistickém mnichovi, který v Saigonu provedl autodafé. Byl tam dav ostatních mnichů, kteří celou scénu pozorovali. Někteří z nich pomáhali tomu, který se měl upálit: podali mu, co potřeboval, všechno připravili; ale ostatní se drželi v jisté vzdálenosti téměř ve skrytu a setrvali v nehybnosti během celé té scény tak,

že bylo možno téměř slyšet praskání ohně a mlčení. Nikdo se ani nezachvěl. Ti lidé byli opravdu spoluúčastníky. Účastnili se obřadu, který byl krajním činem vůči světu i vůči životu. Z druhé strany však, protože to byl mnich, buddhista, byla to rovněž spoluúčasť ve smyslu náboženském. Nezasahovali však, zůstávali stranou. *Rescipro* je latinské slovo, které znamená úctu k věcem, a je funkcí skutečného svědka. Nevnučovat se se svou ubohou rolí, s dotěrnou demonstrací "já taky!" - ale být svědkem, tedy nezapomenout, za žádnou cenu nezapomenout. A tak oddálit diváka - to je dát mu šanci spoluúčasti po vzoru těch svědků, kteří měli účast při činu onoho mnicha. V tom případě je rozvrh prostoru v existujícím divadle zřejmě nedokonalý, protože pro diváka v něm vždycky existuje scéna a hledišť a tento rozvrh se nikdy nemění: a když se nemění, divák se nemůže najít ve své primární situaci svědka; o tom, že zůstává stranou, rozhodla už architektura budovy. Ale když disponujeme pánenským prostorem, pak fakt, že divák je zakomponován do inscenace a zůstává s hercem v jakési osmóze, a v jiné inscenaci je zase vzdálený, získá význam a umožňuje divákovi objevit přirozenou situaci svědka.

A tak tu máme další závěr; přejeme-li si diváka vtáhnout do inscenace, do kruté - dalo by se říci - partitury představení, kruté ne ve smyslu vnější krutosti, jako je třeba bití někoho (to není důležité a stává se to směšným, když to není autentické, zatímco skutečně bití k úko-

✱ *Rescipro* je 1a) ohlížeti se, zpět pohlížeti, b) vzadu za sebou vidět, c) pohlížeti na něco, prohlížeti něco. 2a) v duchu zpět patřiti, přehlížeti, očekávati něco, b) hleděti k něčemu, dbáti, šetřiti něčeho, c) vztahovati se k někomu, záležeti na někom. Viz. LATINSKO-ČESKÝ SLOVNÍK - pozn. J. P.)

lům divadla nepatří), ale mám na mysli krutost, spočívající v tom, že se nelže - když nechceme lhát, když nelžeme, okamžitě se stáváme krutými, to je nevyhnutelné, v takové inscenaci, když chceme dát divákovi možnost a nebo mu třeba dokonce vnutit pocit distance vůči hercům, je třeba postavit ho mezi herce. To je třeba Akropolis. V případě Vytrvalého prince jsme se setkali s bezprostřední emotivní spoluúčastí, když byli diváci postaveni do situace svědků. V případě Akropolis jsou diváci s herci promíseni - a proto vzniká propast. Herci se motají okolo diváků, pronikají mezi ně v prostoru, ale nevnímají je. I když si jich třeba v nějaké chvíli všimnou, zůstane to bez důsledků, není tu možnost kontaktu, jsou to dva odlišné světy. V Akropolis jsou to skutečně dva světy, protože herci jako by byli jakýmsi lidskými troskami, lidmi z Osvětimi, zemřelými, zatímco diváci - to jsou živí, kteří po dobré večeři přišli do divadla, aby se zúčastnili nějakého kulturního ceremoniálu. Emotivní prostupování tu není možné - a aby byla prohloubena propast mezi těmito dvěma světy, dvěma skutečnostmi, dvěma typy lidských reakcí, je zapotřebí mísení, bez ohledu na to, co bychom mohli mylně očekávat. Tento poznatek je velmi podstatný.

Při všech těchto zkoumáních jsme se pochopitelně snažili přijít na to, co by mohlo být osou rituálu. Snad mýtus, snad arche typ podle jungovské terminologie, nebo - chcete-li - společné představy určitých společenství či prvotní úvahy - dá se tu užít všech možných charakteristik. Protože - připomínám - jsme se nesnažili o obrodu náboženského divadla; byl to spíš pokus o laický rituál. Ale při všech těch zkouškách jsme se jedné možnosti vyhýbali: možnosti stvořit ohlupující obřad. Měli jsme v našem souboru inscenace groteskní i specifický humor, ale nikdy jsme nedělali divadlo vyvolávající

lacinou euforii, inscenace, jakých se může zúčastnit každý jen díky svým nejprimitivnějším, nízkým instinktům - neřeknu divokým, protože to bych je přeceňoval, spíš bych řekl - instinktům toho nejmenšího formátu, zahanbujičím, zahanbujičím aspektem spoluúčastnictví. Vždyť přece dodnes existují určité typy ohlupujících obřadů: něco takového je i v býčích zápasech nebo v boxerských utkáních, a také v tom nejběžnějším divadle. Tam lze dosahovat bezprostřední účasti díky specifické redukci, a tato redukce na nejnižší úroveň způsobuje, že už přestává jít o diváky; začíná to být - jak se říká - publikum, dav. Zákonitosti, jimiž je ovládnuto chování davu, nevyplývají z chování jeho nejrozumnějších, ale nejhorších členů, o čemž nás poučila psychologie; když se budeme dovolávat těch nejobořejších, nízkých instinktů, můžeme dosáhnout bezprostřední účasti publika na představení. Domnívám se však, že to už tu je a nemá smysl to dělat. Soudili jsme, že když nechceme vytvářet náboženský rituál, ale objevit rituál laický, děláme to proto, abychom se mohli konfrontovat se zkušenostmi minulých generací, tj. s mýtem.

Tak jsme v onom období vždycky hledali archetypální obraz - dovolte mi tu terminologii - ve smyslu mytického obrazu věcí, nebo spíš mytický vzorec, jako je například zápalná oběť, sebeobětování jedince pro ostatní - to je Kordian; nebo křížová cesta Krista, mýtus Golgothy, který nesla Velká Improvizace v Mickiewiczových Dziadech. Měli jsem však k těmto jevům jiný než náboženský postoj; byla to spíš zvláštní fascinace - a zároveň i odpor, antinomie. Začali jsme tedy uplatňovat specifickou dialektiku, kterou jeden z polských kritiků, Tadeusz Kudliński, nazval "dialektika zesměšnění a apoteózy". Například skutečné sebeobětování Kordianovo - a zároveň jeho šílenství. Kordian se skutečně obětuje, dává krev

za ostatní, ale dává ji způsobem, který užívala stará medicína: lékař mu pouští žilou. Byla v tom solidarita s Kordianem i smutný výsměch neúčinnosti jeho činu; sahání do kořenů, jimiž jsme podmíněni - a zápas s nimi.

Co vyplývalo z této fáze hledání? Nemluví už ani o problému prostorových řešení, ani o problému spoluúčasti diváků. Mluví o struktuře díla. Výsledkem bylo, že inscenace byly vždycky ironické; byla v nich ironie, která měla většinou svou tragickou stránku; diváci, stejně jako my sami, přece byli s hlavním hrdinou solidární. Byla to tedy specifická ironie: něco jako analýza, rozklad, lekce anatomie; ale zároveň jsme svými úvahami, svým rozpomínáním se i přitakali, přiznávali jsme tomu autentičnost, životnost; říkali jsme - týká se nás to, snad nás to i určuje, ale chceme se osvobodit. To je sám v sobě velmi rozporuplný postoj. O něco později, při podrobnějším rozboru jsme konstatovali, že ta dialektika nefunguje dost přesně, protože diváci zaujímali odlišné postoje: domnívali jsme se, že to bude dialektika apoteózy a profanace, ale nakonec to někteří diváci brali jako způsob oslavení, a jiní zase jako způsob zesměšnění; nakonec vlastně dialektika v díle nepůsobila důsledně, protože nefungovala dvouaspektově pro každého diváka. Samozřejmě se dá říci, že řada diváků reagovala na tuto dialektiku se značnou živelností, nehranou, ale skutečnou, hlubokou, a že tedy pro ně ta dialektika působila naplno. Ale na mnohé nepůsobila. Pokud jde o účinnost, projevovalo se to na různých úrovních: v bezprostřední reakci, když divák reagoval fascinací, účinně působila apoteóza, a na úrovni myšlení - když divák analyzoval strukturu inscenace - působilo zesměšnění. Nebyla to tedy modelová zkušenost, nemělo to úhrnnou jednotnost, nevytvářelo to totalitu reakce, fungovalo to na různých úrovních, a to různě u různých

diváků. Posléze jsme si uvědomili, že nám začíná hrozit nebezpečí v podobě napodobování mýtů, pasivní realizace mytických obrazů, ano, že vlastně v podstatě - třebaže jsme s tím zápasili - výsledek tíhnul tak trochu ke stylizaci. Proto trpěl jistou jalovostí. V určité chvíli jsem dospěl k přesvědčení, že je nutné tuhle koncepci rituálního divadla opustit, protože dnes, když nám chybí společná víra, není možné.

Můj blízký spolupracovník Ludwik Flaszen užil kdysi metaforu o babylonské věži, a já bych jí chtěl rozvinout: připadá mi totiž, že dnes se babylonskou věží, kde se pomíchaly jazyky a zanikla všeobecně vyznávaná víra, stalo už nejen každé tradiční společenství, ale že i každý člověk sám je babylonskou věží, protože v základech své bytosti už nemá jednotlý systém hodnot. Můžete to zřetelně pozorovat sami u sebe. V každém z vás určitě existují pospolu nejrozumnější víry: napřed je to tradiční víra, tradiční náboženství, s nímž jste se snad rozešli, ale které zůstává živé v hlubinných vrstvách vaší osobnosti - a právě ono artikuluje jazyk vašich představ; potom ona víra (nepřejeme-li si říkat tomu náboženství, říkejme tomu filozofie), na kterou vědomě aspirujete - v podstatě se vlastně snažíte přesvědčit ostatní i sebe, že tu víru vyznáváte doopravdy, což vede nakonec spíš k úsilí vůbec víru mít, než ke skutečné víře, protože jste sami se sebou znešťování; dál máte život, rozdělený mezi různé oblasti svého prostředí: malá přáníčka a myšlenky, řekl bych - polovíry použitelné v rodině, mezi kolegy, pro okolí, pro práci, a v základech tohoto všeho tkví v hloubce vaší bytosti cosi jako tajná schránka, kde se spřádají snahy, autentická víra, opouštěná víra ...; je to skutečně babylonská věž.

Jste takoví, protože se nikdo z vás nechce smířit s vlastní

bytostí. Stařec by chtěl být mladíkem, mladý chce být moderním, ale ne sebou, protože chtít být moderní vede - navzdory všem protestům - k napodobování jiných, starších. Každý se tak snaží o něco, co nejčastěji ani neexistuje; je to, myslím, civilizační choroba, tahle mnohost věr; má snad občas i své dobré stránky, protože například strnulost víry, zvláště jde-li o náboženskou nebo jí podobnou víru, se stává nebezpečnou a může vést k fanatismu. Ale lze se na to dívat z různých hledisek, a z hlediska divadelního jevu je třeba přiznat, že znovustvoření rituálu není dnes možné, protože rituál působil vřdycky jen kolem osy, jíž byl akt víry, akt náboženský, vyznavatelský - nejen ve významu mytického obrazu, ale i postojů, závazných pro celý lidský rod ... Usoudil jsem tedy, že už nebude možné vzkřísit v divadle rituál, protože tu není výlučná víra, jednotný systém mytických znaků, jednotný systém prvotních obrazů.

Jak si pamatujete, řekl jsem už, že vřdycky, když křísíme v divadle rituál, opakují se tytéž chyby. Když si přejeme dosáhnout prvotní spontánnosti, tj. skupinové reakce diváků, jejich doslovné spoluúčasti, chtě nechtě se dovoláváme chaotické, hysterické spontánnosti tohoto typu, jako je válení se po zemi, chvění, chaos, a podobné věci, ohlupující a zbavené smyslu, které jsou pouze důsledkem toho, že "něco se přece udělat musí"; vede to nakonec k úplnému zmatku. Když jsou postaveni před takovou možnost, diváci si buď přejí, nebo nepřejí zúčastnit se toho; a když si to přejí, chtějí se ponořit právě do toho zmatku, právě do toho chaosu, protože ten je bez významu, beze smyslu, protože chaos není jazykem. Na druhé straně - když se v divadle hledá mytický rituál s předpokladem, že takový jev objektivně existuje, zabředá se do vytváření "ekumenických" inscenací, které obsahu-

jí narážky, metaforu, fragmenty všech možných náboženství (trochu hinduismu, něco z Číny, tu Kristus, tam Buddha, anebo ještě něco jiného, nějaký Šiva Krišna) - religii, které nevyznáváme, od kterých už jsme se vzdálili - jak od těch z naší části světa, tak od jiných, s nimiž nás nikdy nic nepojilo, z odlehklých částí světa; a to všechno je umně pospojováno, vykombinováno, vymyšleno a ověřeno něčím z roku velké teosofie, civilizace Planete - jako v tom časopisu, který vychází v Paříži. Velká směs. Myslím, že je to konec konců plané - samozřejmě s určitými výjimkami. Když se do podobných oblastí pustí velký umělec, může se mu podařit přesáhnout to. Myslím tu na některé Bějartovy projekty, protože on přece také těžil z různorodých představ, pocházejících z nejrůznějších kultur; ale přesáhl je - díky materiálu, díky samotné povaze své profesionality; nebyly to motivy, co rozhodlo o uměleckém úspěchu jeho díla, ale byla to jeho orientace a kompetence v oblasti samotného tance; rozhodovala tu tělesná, smyslová stránka spojená s reakcemi lidské bytosti, probíhajícími ve specifickém rytmu - nikoli ony náboženské představy, snesené, odkud se dalo. Velký umělec tedy dokáže takové omezení překonat. Ostatně - netvrdil jsem, že se absolutně nemá těžit z motivů, čerpaných z jiných kontinentů, to je něco jiného; mluvím o určité tendenci. Dnes už je osa mytických představ zaniklá, doslovná spoluúčast tu není, proto je nutné ideu rituálního divadla opustit. A krok za krokem jsme se s tou ideou rozcházeli.

Udělalí jsme Akropolis, Doktor Fausta, Vytřvalého prince, pak další verzi Akropolis a konečně Apocalypsis cum figuris - a během práce, jak jsme procházeli jejími postupnými etapami, jsme konstatovali, že od chvíle, kdy jsme ideu rituálního divadla opustili, začali jsme se mu

zvláštním způsobem blížit.

Vždycky jsme pracovali s texty, které byl pro nás živé, s texty určité stabilizované tradiční úrovně, které byly živé nejen pro mé kolegy a pro mne, ale i pro většinu, ne-li pro všechny Poláky. I když jsme hráli texty toho druhu, jako byl Marlowe, který neměl v Polsku tradici, ukazovala se živá spojitost prostřednictvím literárního materiálu, spjatého s určitým kontextem poetického myšlení, obrazů, existenciálních narážek, velmi blízkých polskému romantismu; ne náhodou jsme pracovali s Vytvalým princem nikoli Calderona, ale Słowackého, velkého polského romantického básníka, který je autorem vlastní transpozice Calderonova textu. Je velmi obtížné vysvětlit vám, v čem pro nás všechny a pro mne spočívá tak mocná síla oné tradice polského romantismu. Byl to romantismus nepochybně odlišný od francouzského; bylo to umění neuvěřitelně hmatatelné, bezprostřední, a zároveň mělo zvláštní metafyzický rozlet: chtělo přesáhnout každodenní situace, aby mohlo odhalit širší existenciální perspektivu lidského bytí, to, čemu by se dalo říci hledání osudu. V této dramatice není deklamativnost, rétorický patos, v jazyce je to velmi syrové; přesto, že se tento jazyk vztahuje k polskému baroku, které má v sobě jistou zdobnost, zůstává zde velká přístnost v postoji k lidské bytosti. V polském romantismu existují také pokusy o odhalení utajených motivů lidského jednání: dalo by se říci, že měl rysy podobné dílům Dostojevského: zkoumání lidské povahy pomocí jejích nejasných motivů, prostřednictvím jasnovidného šílenství, ale - což je paradoxní - provádělo se to v docela jiném materiálu, mnohem poetičtějšího typu.

A tak když jsme pracovali s texty, které pro nás byly výzvou, impulsem a trampolínou, konfrontovali jsme se s vlastními kořeny, aniž bychom o tom zvlášť uvažovali, bez umělé kalkulace,

bez hledání vzorců ("toto je Kordianova oběť, dává svou krev, archetyp krve" atp.), bez praktik psychologické kalkulace nebo zkoumání tradičních představ. Kladli jsme si otázky, které pro nás měly životní sílu, a nestarali jsme se, zda je zachoval text polský, nebo text na způsob Fausta, těžící z cizí tradice, jen když tu byla souvislost s oním živým pocitem nás samých - dalo by se říci s naším prožitkem tradice; tak jsme se setkávali s vlastními zdroji. Eliminovali jsme z textu ty jeho partie, které pro nás takovou sílu neměly, a během selekce, bod po bodu, jsme hledali něco, co už nebylo dramatickým dílem, ale spíš něčím jako krystalem výzvy, čímsi elementárním, jako je zkušenost našich předků, zkušenost ostatních lidí, jako hlas z propasti, který nás oslovuje a my můžeme najít svou odpověď; ten hlas umlká, když nenachází odezvu; ale lze ho ještě zaslechnout a díky němu najít svou odpověď; říká i věci, s nimiž nemůžeme souhlasit, ale přesto nás rozechvívá. Takovým způsobem jsme se začali doopravdy konfrontovat s vlastními prameny, ne jen s abstraktními představami na tohle téma. Postupně jsme opustili manipulování divákem, všechny ty operace: jak vyprovokovat divákovu reakci? jak ho využít jako morče? Spíš jsme chtěli na diváka zapomenout, nemyslet na to, že tu je. Celou pozornost a všechny formy činnosti jsme soustředili především na herecké umění.

Když jsme opustili záměrné manipulace divákem, vzdal jsem se vzápětí představ o sobě jako o inscenátorovi a v důsledku toho - logicky - jsem se dal do zkoumání možností herce jako tvůrce. Dnes vidím, že výsledky byly znovu paradoxní: ve chvíli, kdy režisér přestane přemýšlet o sobě, začíná doopravdy existovat; je to paradox, ale je to tak. A tak se vynořil problém herce. Poměrně brzo jsme si uvědomili, že bychom mohli právě v téhle oblasti hle-

dat zdroje rituální hry, analogické té, jaká ještě v některých zemích přežívá. Kde ještě existuje? V podstatě především ve Východním divadle: i divadlo laické, jako byla třeba Pekingská opera, má rituální strukturu, je obřadem s artikulovanými znaky, posvěcenými tradicí, opakovanými v každém představení; je to druh jazyka, ideogramy gest a jednání. Udělali jsme inscenaci - Kalidásovu Šakuntalu - kde jsme zkoušeli možnosti tvorby znaků v evropském divadle. Dělali jsme to tak trochu zlomyslně: chtěli jsme udělat představení, které by dávalo obraz o orientálním divadle, ale ne autentický, nýbrž takový, jak si ho malují Evropané. Byla to tedy ironická podoba představ o Východě jako o něčem tajemném, záhadném atp. Ale pod povrchem těch ironických a proti divákovi obrácených výzkumů byl skryt záměr: snaha objevit systém znaků, použitelných v našem divadle, v naší civilizaci. Udělali jsme to: inscenace byla skutečně vystavěna z malých gestických a vokálních znaků. Ukázalo se, že to přineslo něco plodného pro budoucnost. Právě tehdy jsme museli v souboru zavést hlasová cvičení, protože nebylo možné vytvářet vokální znaky bez zvláštní přípravy. Inscenace se hrála, bylo to svébytné dílo a mělo svou působnost. Všiml jsem si však, že to byla ironická transpozice všech možných stereotypů, všech možných klišé; že každá z těch gest, speciálně připravených ideogramů, bylo v podstatě tím, čemu Stanislavskij říkal "gestická klišé"; sice to nebylo "miluji" s rukou na srdci, ale něco docela jiného to taky nebylo. Bylo jasné, že tudy cesta nevede.

V tom období jsme se velice zajímali o umělost; říkali jsme, že umělost a umění mají tutéž etymologii, že všechno organické a přirozené umělecké není, protože to není umělé. Všechno, co se dá zkonstruovat, vypracovat až ke krystalické po-

době znaku, formy chladné, pracované a téměř akrobatické, je jakožto umělost přijatelné. Později jsme však tuhle koncepci opustili, protože hledání znaků vlastně vedlo k nacházení stereotypů. Začali jsme tedy zkoušet, jaké jsou možnosti znaku dnes; možná by se neměly hledat znaky jednou pro vždycky, pro všechny inscenace; snad by se měl hledat pro každou zvlášť určitý systém, který by v tom kterém případě byl působivý.

To, co dělá herec, musí zůstat ve spojení s okolním světem, ve spojitosti s kulturním kontextem: ale z druhé strany - abychom se vyhnuli nebezpečí stereotypů, musí se to hledat jinak, jakýmsi vydobýváním znaků z organických lidských reakcí, abychom je pak mohli strukturovat. Právě tohle, myslím, otevřelo to nejpłodnější dobrodružství našeho souboru: totiž zkoumání herectví. Všimli jsme si, že herec je schopen imitovat život: to je realistické nebo naturalistické divadlo, které napodobuje každodenní jednání. To je jedna možnost. Další možnost: touha vytvořit dojem, že existuje jiný svět, svět divadla, velkých božstev, představ, fantazie, kde se skutečnost proměňuje; mohlo by se tomu nakonec říkat svět iluzí. A tak tedy buď každodenní život, anebo iluze - obě ty možnosti jsou v divadle odedávna. V celých divadelních dějinách nacházím zápas mezi nimi: možnost bližší fantazii, iluze, a druhá, spíše realistická, imitace života. Tato terminologie není příliš přesná, protože v některých zemích se jako o iluzi mluví právě o každodenním životě a jeho napodobování; myslím ale, že rozdíl je i tak snadno postřehnutelný. Hledali jsme tedy situaci, jaká by nepředpokládala ani imitaci života, ani snahu vytvářet fantastickou, představovanou skutečnost; situaci, v níž bychom byli schopni dosáhnout lidské reakce, která by mohla být - doslovně - současná s představením a být

v jeho rámci něčím zcela skutečným, nebo - chcete-li - naprosto organickým, úplně naturalistickým. To je Aristotelův princip: jednota místa, jednota času, jednota děje: *hic et nunc*.

K čemu to nakonec vede? Když herec vypráví nějaký příběh nebo něco hraje, není to akt v čase přítomném. Není to *hic et nunc*. Bezpochyby je třeba vykonat určitý čin, akt - to je podstatné (v polštině je herec aktor! pozn. J. P.). Ten akt musí fungovat jako odhalení; dávám tu přednost starosvětskému termínu, který je přesný: akt zpovědi. Ten akt je možný pouze na základě vlastního života - akt, který objevuje, obnažuje, odkrývá, odhaluje, vyjevuje, prozrazuje. Herec tu nemá hrát, ale má pronikat oblastmi vlastní ukušenosti, má je jaksi analyzovat vlastním tělem a hlasem. Musí vyhledávat impulsy plynoucí z hloubi jeho těla a s plnou jasností je nasměrovat k jistému bodu, který je pro představení nutný; musí tu zpověď vykonat v místě, kde je to zapotřebí. Ve chvíli, kdy herec dosáhne tohoto aktu, stává se fenoménem *hic et nunc*; není to ani vyprávění, ani vytváření iluzí; je to čas přítomný. Odhaluje se; latinské slovo *fiat*, vyjadřuje: nechť se děje, co se má stát; herec se odkrývá a tím se objevuje; ale musí to dokázat pokaždé znovu. Je to možné? Není to možné bez jasného vidění, protože by to bylo - jak už jsem řekl - beztvaré. Není to možné bez plné přípravy, protože herce vždycky napadne: "co mám dělat?", a když uvažuje, co by měl dělat, nutně zabloudí. Je tedy třeba ono *hic et nunc* dobře připravit. Právě tomu dnes říkáme partitura. Ale jak cestou struktury dospět k onomu skutečnému aktu? V tom je rozpor. Bylo velmi důležité pochopit, že jde o logický rozpor. Není třeba vyhýbat se takovým rozporům, naopak, rozporností postihujeme podstatu věci.

Když teď analyzuji ten proslulý prvotní rituál, rituál di-

vochů, co obsahuje? Pro Evropana, který je jen nezúčastněným pozorovatelem, je to spontánnost; ale pro skutečného účastníka existuje velmi přesná liturgie, tj. existuje prvotní řád, určitá předem daná linie, vydestilovaná ze zkušenosti společenství, a celý ten řád je podkladem; kolem této liturgie se soustřeďují variace; je to tedy předem přiravené, a zároveň živelné. Jen když je věc připravená, dá se uniknout chaosu. A tak když chci vytyčit určitou linii jednání, která by mohla herci posloužit trochu jako startovní dráha, jak tomu říkal Stanislavskij, musím mít morfémy té partitury, podobně jako noty jsou morfémy hudební partitury. Nejsou to gesta a nic z toho, co by se dalo zaznamenat zvenčí; v tom případě by to bylo úplně pomýlené. Promiňte, ale odvolám se na příklad, uváděný už v knížce, protože je díky své jednoduchosti opravdu instruktivní.

Bydlím v určité ulici a každé ráno cestou do práce se setkávám se sousedem. Smekám, říkám mu dobrý den, on mi také říká dobrý den, a pak jdeme svou cestou. Ta situace se každodenně opakuje, je to fragment určité partitury. Ta partitura našeho chování vznikla automaticky, navzájem dobře známe svá gesta, své jednání; vím, že mne pozdraví; ve skutečnosti sice budou detaily jeho gesta různé, promluví pokaždé jiným hlasem, ale podstata věci zůstane nezměna. A tak tedy nikoli vokální noty a vnější gesta, ale cosi jiného tvoří morfémy herecké partitury. Je možné snažit se jako - například Stanislavskij - objevit jako morfémy ta fyzická jednání, která jsou silně zakotvena v citovém světě člověka. Před koncem života však Stanislavskij objevil, že fixování citů není možné, protože city nezávisí na naší vůli. Nechceme milovat, a přece milujeme - a naopak. City na naší vůli nezávisí, a tak je nelze vědomě tvořit a opanovat; možné je jen namáhat se a pokoušet se vyždímat ze sebe žádoucí druh ci-

tu, což ostatně dělá řada herců, ale konec konců to není autentické; a taky to nejsou morfémy.

.. Domnívám se, že morfémy jsou impulsy, které proudí zevnitř těla k setkání s "okolím". Řekl jsem "zevnitř"; jde tu o jistou sféru, kterou bych podle vzoru "arrière-pensée" nazval "arrière-etre"; je to sféra, v níž jsou společně pojaty veškeré motivace nitra, nitra duše; častěji mluvíme o nitru těla. Existuje impuls, který mívá "ven", a gesto už je jen dokončením. Gesto je finálním bodem. Obvykle když chce herec provést gesto, dělá to v linii, která začíná dlaní. Ale v životě, když je člověk v živém kontaktu s ostatními, jako třeba v tutu chvíli vy a já, začíná impuls uvnitř těla a teprve v poslední fázi se objevuje gesto ruky, které je jakýmsi zakončením; linie probíhá zevnitř ven. V živém vztahu s lidmi vnímáme podněty a odpovídáme. To právě jsou impulsy - přijímání a odezvy; dávat, nebo - chcete-li - reagovat.

Zpočátku tedy existuje ona partitura živých impulsů, kterou je potom možné artikulovat v systému znaků, protože v podstatě jsme znakový systém definitivně neopustili. Přece jen je určitý rozdíl mezi chováním člověka na ulici a dílem. Ve svém posledním stadiu by se dílo mělo vyhýbat všemu, co je jen náhodné; dílo musí mít určitou strukturu, a v tom smyslu hledání struktury vede nutně k artikulování ze života vyplývajících impulsů. Je to stadium objektivní. V čem spočívá rozdíl: objektivní vs. subjektivní? K jeho pochopení nedospějeme kalkulací, je to spíš způsob jednání. Když režírují, mohou herci říci: "Věřím" nebo "rozumím". Během hledání živých impulsů, oně linie, onoho vynořování se ze sebe, uplatňují spíš "věřím" nebo "nevěřím". Potom, když je na řadě problém struktury, využívám spíš "rozumím" nebo "nerozumím". Když říkám rozumím nebo nerozumím, týká se to chápání té stránky znaků, která není abstraktní.

"Nerozumím" - čili - snad to existuje, ale jen pro tebe. Když to začalo existovat i pro ostatní, je důležité, že se ti podařilo bez uvažování o tom vytvořit znaky; dále, když řeknu "věřím" znamená to, že jsi udržel svou linii života, onu linii živých impulsů.

Všiml jsem si však, že když herec opravdu začíná hledat na vlastní pěst, cítí potřebu určitého rámce svého hledání, jeho místa v přípravě inscenace. V určité fázi práce - je to poměrně dlouhá fáze - všichni herci dělají skici jednání, jejichž výsledky orientují oni sami, sebou, ale které nezůstávají bez souvislosti s budoucím směrem inscenace; svůj vlastní život, vlastní zkušenosti orientuje herec záměrně určitým směrem, a na druhé straně využívá zas ostatní herce jako projekční plátno, na které vrhá postoje a podoby vlastního života. Když je taková skica už živá, hledají se v ní zásadní body, impulsy, které lze zaznamenat, samozřejmě ne tužkou, ale tělem. Když už jsou takto zaznamenány, může to herec mnohokrát zopakovat a vylučovat postupně všechno nepodstatné; tak tedy vzniká podmíněná reakce, opřená o "zaznamenané body", a taková skica už je malým fragmentem díla; je to většinou mnohem zajímavější než rozvrhy, vymyšlené režisérem.

Ale práce, která by se zastavila v této fázi, byla by planá. Nejpodstatnější je, aby na základě toho, co bylo takto nalezeno, herec znovu učinil svůj akt zpovědi, zde a v čase přítomném. To je to nejtěžší. Má už zmíněnou linii, partituru živých impulsů, silně zakořeněnou v jeho "arrière-etre"; dosáhl výchozího bodu, je na startu; a dál má na tomto základě teď, tady, dnes vykonat osobní zpověď až k posledním mezím, k tomu, co se zdá nemožné. Musí vykonat to, čemu říkáme akt, totální akt. Je velice obtížné vysvětlit, v čem spočívá cesta k takovému druhu aktu, k hereckému činu tohoto druhu; je to velmi

složitě. Jestli jste viděli Vytrvalého prince, můžete si o tom udělat představu podle role Ryszarda Cieślíka, Vytrvalého prince; nebo jestli jste viděli Akropolis, nastává to ve finále, když průvod mívá ke krematoriu; tam se tento akt, v Akropolis spíše kolektivní, také svým způsobem projeví.

Když se onen akt děje, herec, lidská bytost, překračuje stav polovičatosti, k jaké se sami odsuzujeme v každodenním životě. Tehdy zaniká rozdíl mezi myšlením a cítěním, tělem a duší, vědomím a podvědomím, viděním a intuicí, sexem a mozkiem; Herec, který to podstupuje, dosahuje úplnosti. Když je schopen uskutečnit tento čin až do konce, je potom mnohem méně unavený, než byl předtím, protože se obrodil, našel svou prvotní celistvost; začaly v něm působit nové zdroje energie.

Jestliže herec dokáže vykonat takovýto akt, a to v dotyku s textem, který si pro nás uchovával svou životnost, reakce, jaká v nás vzniká, obsahuje zvláštní sjednocení individuálního a společenského. Může to být stejně dobře i současný text - samozřejmě když je pro nás výzvou. Když se nás prostě text týká, je to proto, že jsou v něm myšlenky, které jsou našimi dnešními myšlenkami; ale to nestačí; musí se nás dotýkat i jinak, musí dosahovat až k základům naší přirozenosti; musíme se při setkání s ním zachvět, a pak víme, že v něm jsou naše kořeny a cosi ještě elementárnějšího, druhového. Když herec obcuje s něčím takovým, obcuje jaksi se zdroji vlastní bytosti, nachází sebe - jiného. Pomocí toho motivu, této výzvy (jak už jsem řekl, text se očisťuje od všeho, co takovou výzvou není), která na nás působí jako hlas z propasti, jako hlas zemřelých, na té cestě - díky oněm krystalům, které uchoval - se herec vzchopí ke své osobní zpovědi; to, co je kolektivní, jakoby druhové, a to, co je osobní, se setkává ve

společném bodě - a to je jeden ze základních rysů aktu.

A tak snad tehdy, když jsme se ideje rituálního divadla vzdali, takové divadlo jsme získali. Neexistuje náboženské společenství víry a jako diváci jsme každý svou babylonskou věží; v rozporu se sebou staneme však tváří v tvář jevu, který vzchází ze země, ze smyslu, z instinktu, ze zdrojů, dokonce i z reakcí minulých generací - a je zároveň prosvětlený, vědomý, kontrolovatelný a individuální. Ten lidský fenomén, herec, kterého máte před sebou, přeshl svou vlastní roztržitost. Není to už hra, a proto to může být čin (právě hru se snažíte bez ustání provozovat ve svém každodenním životě). Je to fenomén integrujícího působení (proto by se tomu mohlo říkat "totální akt"). On, herec, už není rozdělený, v oné chvíli už neexistuje polovičatě. Opakuje partituru a zároveň se objevuje, odhaluje až k mezím toho, co je vůbec možné, až k tomu jádru své bytosti, kterému říkám "arrière-etre". Nemožné se stává možným. Divák se dívá a bez analýz ví, že se nachází tváří v tvář jevu, ve kterém je autentičnost. V hloubi duše ví, že se setkal s činem (aktem); a na druhé straně působí onen krystal výzvy, tradiční představy, zásadně významné pro naši kulturu, ale působí automaticky a sráží se s naší současnou zkušeností nevykalkulovaným, ne jen intelektuálně studeným způsobem.

Představení může vyzařovat, sálat díky protikladům (subjektivní-objektivní, partitura - akt). Umění může zářit ne díky patosu nebo pleonasmům, ale díky mnohohrstevnosti věcí, díky současnému ukazování jejich rozdílných aspektů, které k sobě patří, ale nejsou totožné. Aby se mohla narodit nová bytost, musí tu být dvě odlišné bytosti: tou novou bytostí je inscenace; my a zdroje, individuální a společenské - to jsou ty dvě různé bytosti, z nichž má vzejít ta

třetí.

A tak jsme se na cestě protikladů, když jsme opustili koncepci laického rituálního divadla, ocitli u této možnosti. A hned se ukázalo, že nejde o rituál v divadle, o jakém jsme předtím uvažovali. Brecht si kdysi jasně uvědomil, že je sice pravda, že divadlo vzniklo z rituálu, ale že se stalo divadlem díky tomu, že rituálem být přestalo. Naše situace je v jistém smyslu analogická: opustili jsme ideu rituálního divadla, abychom - jak se ukázalo - rituál vzkřísili, ale rituál divadelní; nikoli náboženský, ale lidský, a to prostřednictvím aktu (činu), nikoli víry. Snad by vůbec bylo zapotřebí vytvořit novou terminologii, protože když uvažujeme v kategoriích běžné terminologie o "rituálu v divadle", rozjždíme určité stereotypy: stereotyp doslovného účasti, stereotyp zběsilosti a skupinových konvulzí, stereotyp chaotické spontánnosti, stereotyp mýtu vytvářeného, a ne mýtu znovu vtěleného (to jsou přece rozdílné věci - ten první se omezuje na specifickou stylizaci, dále stereotyp ekumenismu, založeného na slepení motivů z různých náboženství a různých kultur; snad bychom se s tou terminologií vážně měli rozjet. Ale přece - jev existuje a otázka byla vznesena. Jaká otázka? Otázka: "co je podstatné? co je nejpodstatnější?" Asi to nejsem já, snad je to herec, ale ne herec jako herec, nýbrž jako lidská bytost. Co je nejpodstatnější? Přestoupit onu polovičatost hry, do jaké se člověk sám zahání.

Četl jsem teď první zapsanou verzi historie o Graalu, je to, zdá se, Parcival. Jednoho dne přišel Parcival do hradu krále Rybáře, král byl ochromený, celé království se rozpadalo, ženy nerodily, stromy neplodily, krávy nedávaly mléko: planost, naprostá absence plodnosti. Když seděl při hodovním stole, uviděl Parcival průvod se ženou, která

cosi zvláštního nesla, průvod procházel sálem, vycházel, za chvíli se zas vracel a tak se to opakovalo. Parcival se na nic neptal - atmosféra hradu mu připadala zvláštní, jako by se ve vzduchu vznášelo něco tajemného. Ráno zjistil, že hrad je prázdný. Pomyslel si, že jsou všichni na lovu, nasedl tedy na koně a pokračoval v cestě. Zabloudil v lese, kde potkal ženu, která držela na klíně mrtvé tělo svého milého; dal se s ní do řeči: "Co se to děje v tom hradě?" - "Viděl jsi průvod?" - "Ano." - "Se ženou, která cosi nesla?" - "Ano." - "A zeptal ses?" - a Parcival odpověděl: "Ne, nezeptal." - "Nezeptal ses, a protože ses o to nezajímal, ženy nemohou rodit, stromy plodit, krávy nedávají mléko a král je ochromený. Nezeptal ses."

Myslím, že když vznáším zásadní otázky, nebo jen jednu zásadní otázku, protože doopravdy snad existuje jen jedna, může se stát, že budeme považováni za blázny, podobně, jako se to stalo Kordianovi v naší inscenaci. A možná budeme blázni, což bylo i údělem Kordiana - přes všechnu jeho ušlechtilost. Ale nepřipouštěj si otázky - to je role Doktora v Kordianovi: krok za krokem se náš život začne proměňovat, až ztuhne do určité linie, která už bude mít docela jinou kvalitu, než jakou jsme si přáli, a budeme se trápit a budeme smutní a velice osamělí. Proto soudím, že bychom neměli opakovat Parcivalovu chybu. Skončil jsem - děkuji.

Přeložila

Jana Pilátová



ZPRAVODAJ 59, JIRÁSKOVA HRONOVA
(PŘÍLOHA) VYDAL OŠ 59. JH, ODPOVĚDNÝ
REDAKTOR KAREL TOMAS, NÁKLAD 700
KS. POV.Č. KNU 729/89 CENA 10.- KčS