

KOORDINÁČNÁ RADA
PRE VYDÁVANIE
DIVADELNÝCH HIER
A TEATROLOGICKEJ
LITERATÚRY

Antonin Artaud

DIVADLO A JEHO DVOJNÍK

TÁLIA - press, Bratislava 1993

Inšpirátor Artaud

Čitateľ dostáva do rúk kultovú knihu povojnového umenia. Vela bolo tých, ktorí sa v uplynulých desaťročiach hlásili k Artaudovmu odkazu; nemálo umelcov kritika právom, ale i násilne ako Artaudových dedičov interpretovala. Ako sa stalo, že sa tento prekliaty "básnik", skrachovaný režisér, notorický pacient neurologických oddelení dožil po smrti takého uznania? Azda to bolo tým, že sám vo vrchovatej miere naplnil osobnú výzvu pravému umeniu, keď k nám – ako "mučeníci, ktorých upalujú na hranici" – vysielal signály. Jeho mnohozvážková literárna pozostalosť, to sú signály spoločnosťou mučeného a "zasebevraždeného" Artauda – Van-Gogha, ktorého volajúci hlas na púšti zachytili až generácie po potope, po svetovej katastrofe.

Antonin Artaud patril k anjelom skazy, ktorí zvestovali zánik, alebo prinajmenšom dekadenciu európskeho typu civilizácie. Jeho diagnóza bola takáto: počnúc renesanciou sa v Európe začína éra racionalizmu, analýzy, individualizmu, skrátka kultúra atomizácie, ktorá fakticky, dodávam ja, vyústila do epochy atómovej (bomby). Oproti tomuto vývoju stavia svoju nostalgiu po pravej, u nás stratenej, ale v iných častiach sveta ešte existujúcej jednote. Jeho celoživotné hľadanie išlo po stopách, povedané spolu s M. Borie-Banu, syntetických fenoménov, ktoré odzrkadľujú prvopočiatčnú reťaz človeka-prirody-kozmu. Milníky k stratenej kultúre počiatkov postavil aj v knihe Divadlo a jeho dvojník.

Názov zväzda chápať dielo iba ako teatrologické pojednanie. Ide v ňom však o viac, než len o divadlo. Už predslov sa volá Divadlo a kultúra a poskytuje kľúč k chápaniu celku. Artaudova idea kultúry sa zhoduje s funkciou, akú má v prírodných spoločenských: je akčná, magická, je "vycibreným prostriedkom na pochopenie a uskutočňovanie života". Divadlo, ako ho vo vizionárskych esejách načrtáva Artaud, by malo pomôcť reštaurovať pravú kultúru a obnoviť zmysel života.

Aké divadlo? Autor svoje prorocké projekty objasňuje prostredníctvom metafor a analogií, ktorými nadpisuje väčšinu kapitol. Divadlu za celé tie roky úvah našiel niekoľko dvojníkov, ako metafyzika, mor,

Publikáciu vydal Tália-press, Koordináčná rada pre vydávanie divadelných hier a teatrologickej literatúry, účelové dobrovoľné vydavateľské združenie organizácií, spolkov a inštitúcií so vzťahom k divadelnému umeniu vďaka pochopeniu a účelovej dotácii Ministerstva kultúry Slovenskej republiky.

krutosť, mýty, alchýmia. Zákonite sa potom termín "dvojník" ocitol aj v titule knihy. Počas plavby do Mexika sformuloval v liste svojmu spojencovi, Jeanovi Paulhanovi, jeho interpretáciu: "...pod týmto dvojníkom rozumiem veľkú magickú silu, ktorú divadlo svojimi formami iba predstavuje v očakávaní, že sa na ňu samo zmení".

Divadlo sa teda svojej regeneračnej a doslova terapeutickej funkcie zhostí vtedy, ak bude vedieť komunikovať s magickými silami, ktoré sú v Artaudovej kozmológii prímätné. Niekedy ich nazýva tiež tieňmi, ktoré nesmú chýbať žiadnej pravej kultúre a žiadnemu ozajstnému divadlu. Ako si však túto ezoterickú terminológiu konkretizovať? Badatelia ponúkajú viacero možností: chápať ju bergsonovsky, nietscheovsky, alebo jungovsky; v každom prípade vyjadruje životodarnú prasiľu, ktorá jednotne preniká celým súcnom, s ktorou sa však odprírodnený človek odnaučil zaobchádzať.

Divadlo v Artaudovom chápaní je skôr udalosťou, sviatkom, než reprízovateľným umením. Keďže sa má dotýkať samotného prameňa života, je posvätným aktom, mystériom. Diváci sa nepozerajú na mizis života, ale sú účastníkmi obradu. Analógie nachádza Artaud v pradávnej európskej tradícii, v Eleuzinských a Orfických mystériách, v ritualizovaných formách ázijského divadla a v kult/útrach/ prírodných národov. V knihe neoddeliteľne prezentuje metafyziku i technológiu divadla svojich predstáv.

A práve touto jednotou "konkrétneho a abstraktného", o ktorú mu vždy išlo a ktorú v esejách pomenoval viacerými ďalšími párovými kategoriami, ako aj šírkou zorného uhla, ktorý preniká na jednej strane do hlbín nevedomia a na strane druhej sa dotýka hviezd, je Divadlo a jeho dvojník ojedinelým textom. Dáme za pravdu Jean-Louis Barraultovi, že je to najzávažnejšia kniha, aká bola v 20. storočí o divadle napísaná?

Fenoménu Artaud sa však nedá pochopiť iba z nej samej. Na to je tu objemná literárna a ikonografická pozostalosť. Pre tento okamih jednako postačí, ak si uvedomíme, že inšpirácie povojnovému umeniu vyžarovali z viacerých autorových opusov.

Slovenský čitateľ už pozná osobnosti či aktivity, ktoré na artaudovské podnety zareagovali. Peter Brook, Jerzy Grotowski, Living Theatre, happening, performance, multimedialna tvorba, divadelná dekonštrukcia, autori tzv. absurdného divadla, japonský tanec Buto nechýbajú v žiadnom zozname filiacii. Charles Marowitz, spoluzak-

ladateľ "reviálu" Divadla krutosti v 60. rokoch, pripomenul v nedávno uverejnenom článku o Artaudovi aj ďalšie nadväzné fenomény, medzi nimi rockové skupiny 60. a 70. rokov a hnutie beat generation. Mnohé z toho, čo Artaud tak pateticky hlásal, sa stalo samozrejmosťou a zovšeďnelo. Iné aspekty sa ukázali, že sú neuskutočniteľným snom. "Sme z látky, ako naše sny", napísal Shakespeare. A Artaud? "Čo by mi mohlo zabrániť, aby som veril snu divadla, keď verím v sen skutočnosti?"

Soňa Šimková

PREDSLOV

Divadlo a kultúra

Nikdy sa tolko nehovorilo o civilizácii a kultúre ako teraz, keď život očehádza. Dokonca medzi všeobecným úpadkom života, ktorý je základom súčasnej demoralizácie, a starostlivosťou o kultúru, ktorá nikdy nešla ruka v ruku so životom a ktorá je dobrá iba na to, aby ro-bila životu tútora, je akási nezvyčajná paralela.

Prv, než sa pustím do kultúry, konštatujem, že svet je hladný a o kultúru sa nestará; zbýtočne sústreďujeme svoje myšlienky na kultúru, keď ich zamestnáva iba hlad.

Nemám pociť, že by bolo teraz najnaliehavejšie, aby sme bránili kultúru, ktorej existencia nikdy nezachránila ani jediného človeka pred starosťami o lepší život a pred hladom; skôr treba vyľuhovať z toho, čo sa nazýva kultúrou, myšlienky, ktorých živá sila sa vyrovná sile hladu.

V prvom rade musíme žiť a veriť v to, čo nám umožňuje žiť a že nám vôbec niečo umožňuje žiť – lež to, čo vychádza z nášho tajuplného vnútra, by sa k nám nemalo ustavične vracat' v podobe vulgárnych zažívacích starostí.

Chcem tým povedať, že ak je pre nás všetkých dôležité, aby sme sa rýchlo najedli, je pre nás ešte dôležitejšie, aby sme pre jednu jedinou starosť o to, aby sme sa ihneď najedli, nepremrhali prirodzenú silu mať hlad.

Ak je znakom doby zmlôk, chápem to tak, že príčinou tohto zmlôku je rozpor medzi vecami a slovami, medzi ideami a znakmi, ktoré tieto idey predstavujú.

Isteže, myšlienkové systémy nám nechybajú; pre našu starú európsku a francúzsku kultúru je dokonca charakteristické, že ich je veľa a že sú protirečivé; ale kde nachádzame dôkaz, že by sa život, teda náš život, niekedy riadil týmito systémami?

Nevrdím, že filozofické systémy sú na to, aby sa priamo a v okamihu aplikovali. Ale platí jedna z dvoch vecí:

Buď máme tieto systémy v sebe a sme nimi takí presiaknutí, že nimi žijeme a potom naoč sú knihy – alebo nimi presiaknutí nie sme, čiže si nezaslužíli, aby sme nimi žili, a v tom prípade, čo nás po tom,

že zaniknú?

Treba trvať na chápaní kultúry ako akcii, na tom, že v nás vytvára nový orgán, stáva sa akýmsi druhým dychom: a civilizácia je potom aplikovaná kultúra, ktorá usmerňuje naše najdobrejšie činy, aj ducha, pričomného vo veciach. Civilizácia sa celkom umelo oddeľuje od kultúry: na pomenovanie jednej a tej istej aktivity máme dve slová.

Civilizovaného človeka posudzujeme podľa toho, ako sa správa, a on zmyslí tak, ako sa správa. Ale už pri slove civilizovaný človek nastane zmatok. Pre každého je kultivovaný civilizovaný človek ten, kto sa oboznámil so systémami, kto rozmyslí systémovo, prostredníctvom foriem, znakov, predstáv.

Je to monštrum, u ktorého sa ad absurdum vyvinula schopnosť, akou sme obdarení, a to odďalovať myslenie od našich činov, namiesto toho, aby sme naše myšlienky stotožnili s činnosťou.

Ak nášmu životu chýba sŕca, to znamená vždy prítomná mágia, je to tým, že sa radi zhladáme vo svojich činoch a utápame sa v úvahách o vysnávaných formách našich činov, namiesto toho, aby nás poháňali.

Táto schopnosť je výlučne ľudská. Dovoľm si dokonca tvrdiť, že práve onen bacil ľudskosti nám kazí idey, ktoré mali ostať božské. Lebo hoci ani zďaleka neverím v nadprirodzenosť, v boha, ktorého vymyslel človek, nazdávam sa, že práve ništoročné zásady ľudí nám napokon pokazili to božské.

V dobe, keď už nič životu nepomáha, zreviujeme si všetky názory na život. Táto trápna schizofrénia je príčinou, že sa veci mŕšia, a poézia, ktorá už nie je v nás a ktorú už nenachádzame vo veciach, vystupuje odrazu z nesprávnej strany. Nikdy sme neboli svedkami takých zločinov, ktorých čudná nemotivovanosť sa dá vysvetliť iba našou neschopnosťou zmocniť sa života.

Ak divadlo slúži na to, aby v ňom ožilo všetko, čo sme v sebe zatlačili do podvedomia, prostredníctvom čudných skutkov sa vyjadruje akási strašná poézia, a deformácie bytia ukazujú, že intenzita života ostala nedotknutá a stačilo by, keby sa lepšie usmerňovala.

Hoci sa nahlas dovolávame mágie, jednako sa v podstate bojíme života, ktorý by sa celkom uskutočňoval v znamení ozajstnej mágie.

Takto sa následkom zakoreneného nedostatku kultúry čudujeme nad istými veľkolepými anomáliami, napríklad keď okolo ostrova bez akéhokoľvek styku so súčasťou civilizáciou jednoducho prepláva loď,

ktorá má na palube celkom zdravých ľudí, a samotným týmto faktom vyprovokuje výskyt chorôb, neznámych na ostrove, ktoré sú však špeciálnou v našich krajinách: herpes zoster, chrípku, nádchu, reumu, zápal dutín, polyneuritídu atď.

Podobne, ak si myslíme, že čierni smrdia, nevedomujeme si, že všetkým tým, čo nie sú Európania, smrdíme práve my bieli. Dokonca by som povedal, že vydávame biely pach – biely, tak ako sa zvykne hovoriť o "bielom zle".

Ako sa železo rozžeravuje do biela, tak sa dá povedať, že všetko, čo je nad mieru, je bielo. A pre obyvateľa Ázie sa biela farba stala príznakom vrcholného rozkladu.

Teraz môžeme začať rozvíjať koncepciu kultúry, také jej chápanie, ktoré je predovšetkým protestom.

Protestom proti nezmyselnému zuženiu, akému podrobujeme ideu kultúry, keď ju obmedzujeme na akýsi čudný paneón. Tak dochádza k idolizácii kultúry, podobne, ako keď idolové naboženstvo umiestňuje vlastných bohov do svojho paneónu.

Protestom proti predstave oddelenosti kultúry, akoby na jednej strane existovala kultúra a na strane druhej život. Akoby ozajstná kultúra nebola vycibreným prostriedkom na pochopenie a uskutočňovanie života.

Môžeme spáliť Alexandrijskú knižnicu. Nad paryusmi a mimonich existujú sily: ak aj dočasne stratíme schopnosť oné sily nájsť, ich energia sa nezničí. Napokon je dobré, ak o prívelmi výhodné podmôcky pridáme a známe formy upadnú do zabudnutia. Lebo kultúra bez priestoru a času, ktorá sa nachádza v našom nervovom systéme, sa znova vynorí s vysnávanou energiou. Je správne, že sa z času na čas odohrávajú kataklyzmy, ktoré nás nabádajú, aby sme sa vrátili k prírode, to znamená, aby sme znova našli život. Starý totemizmus zvierat, kameňov, predmety nabité bleskami, kosťmi nasiaknuté zverinou, jedným slovom všetko to, čo slúži na chytanie, usmerňovanie a vedenie síl, je pre nás mŕtvou vecou, z ktorej sme schopní získať jedine umelecký a statický užitočnosť, užitočnosť užívateľov a nie aktérov.

Nuž a totemizmus je akčný, lebo sa hýbe a je ako stvorený pre hercov; každá ozajstná kultúra sa opiera o barbarské a prvotné prostriedky totemizmu a ja chcem osláviť jeho prírodný, to znamená abso-

Naše západné chápanie umenia a užitočnosť, aký si z neho berieme, nás pripravili o kultúru. Umenie a kultúra sa nemôžu zhodovať, v protiklade k tomu, ako sa to všeobecne robí.

Ozajsná kultúra oduševňuje a posilňuje, kým cieľom európskeho ideálu umenia je oddeliť ducha od sily, ktorá mu oduševnenie dodáva. Je to lenivý, neužitočný ideál, ktorý veľmi rýchlo plodí smrť. Ak sú mnohonasobné zákruty Hada Quetzalcoatl také harmónické, je to tým, že vyjadrujú rovnováhu a obraty driemajúcej sily; a inenzia formiem je iba nato, aby zvedla a ulovila silu, ktorá rozozvučí prenikavú klávesnicu ako hudba.

Bohovia, ktorí driemu v múzeách: boh ohňa s nádobou na spaľovanie aromatických živíc, ktorá sa podobá na trojnožku inkvizície; Tlaloc, jeden z mnohých bohov vód na múre zo zeleného granitu; bohňa Matka vód, bohňa Matka kvetov; nehybný výraz bohyně v šatách zo zeleného nefritu, ktorý preráža spod prikrývky niekoľkých poschodí vody; uveličený a preštasný výraz bohyně Matky kvetov, ktorej tvár blíči vôňami a po ktorej krúžia atómy slnka; tento druh povinného vazalstva sveta, v ktorom kameň oživa, lebo ho opravovali tak ako treba; svet organicky civilizovaných ľudí, chcem povedať ktorých životne dôležité orgány tiež vystupujú zo svojho opočinku, tento ľudský svet do nás vstupuje, zúčastňuje sa na tanci bohov a pri tom sa neobracia, ani neobzerá dozadu, aby sa nestrá, tak ako my, drobiacimi sa solnými sochami.

V Mexiku, keďže ide o Mexiko, niet umenia, a veci slúžia. A svet je v uspravičnom oduševnení.

Autentická kultúra stavia proti našej apatickej a neúčastnenej predstave o umení magické a prúdsko egoistické, to znamená účastné chápanie. Lebo Mexičania chytajú manas, sily, ktoré driemu v každej forme a nevychádzajú von pod vplyvom čiréj kontemplácie samotných foriem, ale ktoré sa uvoľňujú následkom magickej identifikácie s onými formami. A staré totemy sú tam nato, aby komunikáciu uyrýchlovali.

Keď nás všetko núti spať a pozerat sa pri tom oddanými a vedomými očami, je ťažké sa zobudiť a pozerat sa ako vo sne očami, ktoré už vlastne nevedia, na čo slúžia, a ktorých pohľad sa obrátil smerom dovnútra.

Takto sa rodí čudná predstava o nesrannom pôsobení, ktoré je však jednako akciou, o to násilnejšou, lebo hranici s pokúšaním od-

počívajú.

Každá skutočná socha má svoj tieň, ktorý ju zdvojuje; a umenie umiera v okamihu, keď si modelujúci sochár myslí, že oslobodzuje čosi ako tieň, ktorého existencia zničí jeho opočink.

Ako každá magická kultúra, ktorú produkujú vhodné hieroglyfy, aj ozajsné divadlo má svoje tieň. A spomedzi všetkých jazykov a všetkých umení ako jediné má ešte také tieň, ktoré sa oslobodili zo svojich obmedzení. Ba dá sa povedať, že od počiatkov neznašli obmedzenia.

Naša petrifikovaná predstava o divadle sa spája s naším petrifikovaným chápaním kultúry bez tieňov, kde náš duch, nech sa obráti ktorýmkoľvek smerom, nachádza iba prázdnotu, kým priestor je plný.

Ale ozajsné divadlo, keďže sa hýbe a používa živé nástroje, nadálej vdychuje život tieňom, v ktorých sa život odmeriava na vážkach. Herec, ktorý dva razy nezopakuje to isté gesto, ale gestikuluje, dáva do pohybu a isteže aj zndsťhuje formy, ale za týmito formami a ich deštrukciou dospieva k tomu, čo formy prežíva a vynvára ich pokračovanie.

Divadlo, ktoré nie je v ničom, ale používa všetky jazyky: gesta, zvuky, slová, oheň, krik, sa objavuje práve v bode, kde duch potrebuje jazyk, aby sa mohol prejavit.

A fixácia divadla v nejakom jazyku, ako písané slová, hudba, svetlá, ruchy, predznamendva, že jeho koniec je blízko, pričom výber istého jazyka svedčí o tom, ako nás výhody toho—ktorého jazyka oslobvujú; vysychanie onoho jazyka ide potom ruka v ruke s jeho obmedzovaním.

Úlohou divadla, ako aj kultúry, ostáva, aby pomenovali a usmerňovali tieň: divadlo, ktoré sa nefixuje v jazyku a vo formách, ničí týmto faktom nepravé tieňe a pripravuje cestu, aby sa zrodili iné, okolo ktorých sa zoskupí ozajsné predstavovanie života.

Rozbit jazyk a dotknúť sa života, to znamená robiť, alebo prerobiť divadlo. Dôležité je, aby sme si pri tom nemyšleli, že tento čin má byť posvätný, to znamená, že má ostať komusi vyhradený. Treba si však uvedomiť, že nie hocikto ho môže uskutočňovať a že si to vyžaduje prípravu.

Privádza nás to k tomu, aby sme sa zbavili zvyšajúcich ľudských obmedzení a pravomoci a aby sme otvorili pre nekonečno hranice toho, čo sa nazýva skutočnosťou.

Uverme, že divadlo obnoví zmysel života a človek sa stane smelo pánom toho, čo ešte nejestvuje, ale čomu on dá život. A všetko, čo sa ešte nezrodilo, sa môže zrodiť, ak sa, pravdaže, neuspokojíme s rolou jednoduchých registračných orgánov.

Takisto keď vyslovíme slovo život, uvedomme si, že nejde o život poznaný prostredníctvom vonkajších faktov, ale o krehké a pohyblivé ohnisko, ktoré je mimo dosahu fortiem. Ak je v našich časoch čosi diabolské a skutočne prekliate, je to práve náš sklon artiste sa držať fortiem, namiesto toho, aby sme si počínali ako mučeníci, ktorých upalujú na hranici a ktorí k nám vysielajú signály.

Divadlo a mor¹

Archív sardínskeho mestiečka Cagliari obsahuje správu o prekvapujúcom historickom fakte.

Jednej noci koncom apríla, alebo začiatkom mája 1720, asi dvaťsať dní predtým, ako loď *Veľký Svätý Anton* priplávala do Marseille - medzi jej prístátím a najfantastickjšou explóziou moru, aká kedy spôsobila nabobtnanie mestských kanálov, bola časová zhoda - mal Saint-Rémus, sardínsky kráľov námestník, v ktorom asi obmedzené vládarske právomoci vyvolali precitlivosť voči najzhubnejšiemu vírusu, mimoriadne bolestný sen: videl, že sa nakazil morom, aj to, ako mor nivoci jeho miniatúrny štát.

Pod vplyvom morovej pliahy sa rozpúšťa sociálne prostredie. Padá poriadok. Saint-Rémus sleduje, ako sa morálka načisto zvrháva, ako celkom zlyháva psychológia, počuje v sebe mrmľanie rozrušených, rozkladajúcich sa štiav, ktoré v procese závrätneho látkového úbytku otáľevajú a postupne sa premieňajú na uhol. Žeby už bolo prinieskor na zažehnanie výčnania moru? Hoci je v rozklade, ba dokonca v exite, orgány sa mu rozpadli na prach a vyhorel až do špiku kostí, vie dobre, že sa vo sne neumiera, že vôľa funguje ad absurdum až po negáciu možného, až po akúsi mutáciu lži, z ktorej sa vyrába pravda.

Prebudí sa. Dokáže, že je schopný odohnať všetky poplašné chýry o more a smradľavé výpary víru, pochádzajúceho z Orientu.

Loď *Veľký Svätý Anton*, ktorá pred mesiacom opustila Bejrút, žiada o plavebnú dráhu a aby smela pristáť. Vtedy vydáva kráľov námestník bláznivý príkaz, ktorý ľud a všetci jeho poradcovia považujú za šialený, absurdný, idiotský a despotický. Rýchlo posielia k lodi, o ktorej predpokladá, že je nakazená, riadiacu bárku a niekoľkých mužov s príkazom pre *Veľkého Svätého Antona*, aby ihneď zmenil kurz a s vytiahnutými plachtami plával preč od mesta pod hrozbou, že ho potopia výstrelmi z kanóna. Vojna proti moru. Vládca nešiel na vec okľukou.

Treba si, mimochodom, všimnúť, s akou mimoriadnou silou nášho sen vplýval, lebo ho povzbudili, aby napriek výsmechu davu a skepse poradcov tvrdo trval na svojich rozkazoch. Pričom takto ob-

chádzal nielen ľudské práva, ale aj tú najprirodzenejšiu úctu voči ľudskému životu a všetky možné národné a medzinárodné dohody, ktoré však zoči-vôči smrti prestávajú byť aktuálne.

Loď napriek všetkému pokračovala v plavbe, preplávala okolo Livorna a prenikla napokon do kotviska v Marseille, kde jej dovolili pristáť.

Marseillské poriadkové služby nezanechali žiadnu správu o tom, čo sa stalo so zamoreným konvojom. Vie sa približne, ako dopadli jednotliví námorníci posádky, že všetci nezomreli na mor a rozpríchli sa po okolitých krajoch.

Mor do Marseille neprinesol *Veľký Svätý Anton*. On tam už bol. A to v mimoriadne intenzívnom štádiu. Ale podarilo sa lokalizovať jeho ohniská.

Veľký Svätý Anton priviezol orientálny mor, pôvodný vírus, a od okamihu, keď dorazil a začal sa šíriť po meste, datuje sa obzvlášť krutá podoba a všeobecné pustošenie epidémie.

A to nás podnecuje k niekoľkým úvahám.

Mor, ktorý očividne reaktivoval vírus, mohol aj sám spôsobiť také isté škody. Keďže z celej posádky sa jedine kapitán nenakazil morom a na druhej strane morom nakazení novoprišielci sa pravdepodobne nikdy nedostali do priameho styku s ostatnými, ktorých zahnali do uzavretých štvrtí. *Veľký Svätý Anton*, ktorý sa plaví popri sardínskym Caligari, čo by kameňom dohodil, tam nedonáša mor, lež kráľov námestník zachytí v sne určité vyžarovanie. Lebo sa nedá poprieť, že medzi ním a morom došlo k závažnej, hoci jemnej komunikácii. Je však príľahké konštatovať, že nákaza sa v tomto type choroby rozširuje jednoduchým dotykom.

Väzby medzi Saint-Rémysom a morom boli dosť silné na to, aby sa vo sne uvoľnili v obrazoch, lež nie dosť silné na to, aby v ňom vyvolali chorobu.

Tak či onak, keď sa po čase v mestečku Caligari dozvedeli, že loď, ktorú odohnali na pokyn despotičkej vláde zázračne osvieteného panovníka, bola pôvodcom veľkej epidémie v Marseille, uložili prípad do archívu, kde si ho môže hocikto vyhľadať.

Vďaka moru r. 1720 v Marseille vznikli jediné opisy epidémie, zvané klinické, ktoré vlastnime.

Je však otázne, či mor, ktorý opísali marseillskí lekári, je totožný s florentským morom z r. 1347, z ktorého vzišiel Dekameron. Histo-

riografia, sväté knihy, medzi nimi Biblia, niektoré staré lekárske traktáty opisujú zvonka rozličné druhy moru, pričom sa v nich očividne venuje oveľa menej pozornosti chorobným príznakom než tomu, ako sa tieto demoralizujúco a priam mytický odážajú v dušiach chorých. Pravdepodobne majú spomínané dokumenty pravdu. Keďže medicína by asi veľmi ťažko určila zásadný rozdiel medzi vírusom, na ktorý zomrel Perikles pred Syrakúzami – pravdaže, ak slovo vírus je čosi viac než iba prosta slovná pomôcka – a vírusom, ktorého prítomnosť sa prejavila v more, čo opísal Hippokrates, a ktorý čerstvé lekárske pojednania definujú ako svojho druhu pseudomor. Podľa týchto pojednání by autentickým morom bol iba ten, ktorý pochádza z Egypta a ktorý sa zdvihol z cintorínov, čo sa vynorili po odlive Níla. Biblia a Herodos sa zhodne zmiňujú, že sa bleskurýchlo objavil mor, ktorý za jedinu noc zdecimoval 180 000 mužov asýrskej armády a tak zachránil egyptskú ríšu... Ak je prípad pravdivý, mali by sme epidémii považovať za priamy nástroj, alebo za materializáciu inteligentnej sily v úzkom vzťahu k tomu, čo nazývame osudom.

K tomu môžeme, ale nemusíme prirábať armádu potkanov, ktorá sa tej noci vrhla na asýrske oddiely a za niekoľko hodín ohlodala ich panciere. Prípad sa dá porovnať s epidémiou, aká vypukla v r. 660 pr. Kr. v sväťom meste Mékao v Japonsku pri príležitosti jednoduchej zmeny vlády.

Provensalský mor z r. 1502, ktorý Nostradamovi poskytol príležitost, aby po prvý raz vyskúšal svoje liečiteľské schopnosti, korešpondoval na politickej úrovni s najhlbšími rozvratmi, pádmi či úmrtiami kráľov, so zničením a zánikom provincií, s pohybmi zeme, magnetickými fenoménmi každého druhu, s exodmi Židov, ktoré v rovine politickej či kozmickej prichádzajú pred, alebo nasledujú po kataklyzmách a spúšťach, pričom tí, čo ich spôsobujú, sú priveľmi hlúpi na to, aby ich predvídali, a nie sú dosť zvrátení na to, aby si skutočne želali ich následky.

Nech už sú omyly historikov, či medicíny vo veci moru akékoľvek, myslím, že sa môžeme dohodnúť, že choroba je akousi psychickou entitou a nerozlišuje ju vírus. Keby sme podrobne analyzovali všetky prípady morovej náказы, ktoré nám prezentuje historiografia alebo memoáre, sotva by sme vedeli izolovať jeden jediný prípad morovej náказы dotykom. Príklad, ktorý cituje Boccaccio, a to o prasiatkach, čo vraj zdochli preto, že oňuchávali plachty, do ktorých boli

zakrútení morom nakazení, platí iba ako dôkaz akejsi tajuplnej prí-
buznosti medzi mäsom prasiatka a povahou moru, čo by sa však malo
ešte podrobne preskúmať.

Keďže neexistuje predstava o skutočnej chorobnej entite, môžeme
sa predbežne dohodnúť na formách a ich prostredníctvom charaktéri-
zovať určité javy. Mám pocit, že by sme sa mohli dohodnúť na nasle-
dujúcom opise moru.

Prv, než sa dostaví hocijaká výrazná fyzická či psychická nevoľ-
nosť, na tele sa vyháďžu červené škvrny, čo si chorý všimne až v oka-
mihu, keď sa náhle zmenia na čierne. Ani sa nestihne vydešiť a už
mu začne vriec v hlave, ťažšie mu, ako by bola obria, a chorý spad-
ne. Vtedy sa ho zmocní príšerná únava, akoby ho nasávalo magnetické
centrum zeme a priťahovalo do záhuby jeho vo dvoje rozštiepené
molekuly. Má pocit, že mu naprieč telom cválajú vystrašené, rozbu-
rené a schaoizované štavý. Dvíha sa mu žalúdok, má pocit, že sa mu
vnútro brucha chce prepasírovať cez zubné kanáliky. Pulz, ktorý sa
mu občas spomalí, až tak veľmi, že sa stáva tieňom, čímou potenciou
pulzu, a občas sa rozcváľa, podriadi sa vreniu jeho vnútornej ho-
rúčky a blúdeniu jeho roztržitého ducha. Pulz tlčie zrychlenými úder-
mi, rovnako ako jeho srdce, a stáva sa silný, plný a hlučný; červené,
najskôr zapálené a potom sklené oči; obrovský a tučný jazyk, ktorý
lapá po dychu, je najprv biely, neskôr červený, potom čierny, akoby
zuhoľnatý a popukávaný; všetko ohlasuje bezprecedentnú telovú búr-
ku. Vzápätí si hľadajú štavý, otrasené, ako keď do zeme udrie blesk a
sužované ako sopka podzemnými búrkami, východ. Uprostred škvrín
sa tvoria ohnivejšie body a okolo nich sa dvíha pokožka do pluzgieri-
kov, ako sa nafukujú vzduchové bubliny pod epidermou lávy. Tieto
bubliny obkolesujú kruhy, pričom posledný z nich, podobajúci sa na
Saturnov prstenec hviezdý v plnom rozvoji, označuje obrisy zápalu
lymfatických uzlín.

Telo je nimi posiate. Ale ako majú sopyky svoje body zdvihu nad
zem, aj zapálené lymfatické uzliny majú svoje body zdvihu na rozlo-
he ľudského tela. Na dve-tri dlžky prstov od slabiny, v podpaзуí, na
vzácných miestach, kde aktívne žľazy verne plnia svoju funkciu, sa
objavujú zapálené lymfy, ktorými sa organizmus zbavuje či už vnú-
tornej hniloby, alebo od prípadu k prípadu svojho života. Silný a do
jedného bodu lokalizovaný zápal najčastejšie naznačuje, že vnútorný
život nestratil nič zo sily a že je možné utrpenie prekonať, ba dokon-

ca sa aj uzdraviť. S morom je to tak ako s bezmedznou zúrivosťou:
najstrašnejší je ten, ktorý neprezrádza svoje príznaky.

V otvorenej mŕtvole nakazeného morom nenájdeme žiadne rany.
Žľčový mechúr, slúžiaci na filtrovanie ťažkých a nehybných výlučkov
organizmu, je na puknutie plný a zdutý od čiernej lepkavej tekutiny,
takej hustej, že pripomína nejakú novú hmotu. Tepnová a žilová tekutina
je rovnako čierne a lepkavá. Telo je tvrdé ako kameň. Na pod-
brušníci akoby vytyskol bezpečet pramienkov krvi. Všetko poukazu-
je na základnú poruchu vylučovacieho systému. Ale nedochádza ani
k úbytku, ani k rozkladu hmoty ako pri lepre, alebo syfilise. Ani sa-
motné čreva, kde sa odohrávajú najkrvavejšie rozkladné procesy, a
látky dosahujú neslýchaný stupeň hniloby a petrifikácie, nie sú orga-
nicky ohrozené. Žľčový mechúr, z ktorého treba takmer vyrezať
stvrdnutý hnis ako pri niektorých ľudských oboetiach, kde sa to robí
zúbkovým nožom, tvrdým a sklovitým nástrojom z obsidianu – žľčo-
vý mechúr je hypertrofovaný a miestami popraskaný, ale nedotknutý,
nechýba mu ani čiastočka, nevidieť žiadne poškodenie, nič z jeho
hmoty sa nestratilo.

A predsa v niektorých prípadoch bývajú pľúca a mozog poškode-
né, černejú a začínajú hniť. Pľúca mäknú, strapkajú sa a rozmrávajú
na čiastočky nevedno akej čiernej substancie; mozog sa rozkváčne,
vyhladí, rozomielá sa a rozdrolí na prach, zvetráva na akýsi čierny
uhoľný poprašok.²

Z tejto skutočnosti sa dajú vyvodit dve dôležité poznámky. Prvá,
že syndrómy moru sú kompletne aj bez gangrény pľúc a mozgu, člo-
vek má mor, hoci mu nehnie nijaký orgán. Gangrénu netreba podce-
ňovať, ale organizmus sa zaobíde aj bez jej lokalizovanej a fyzickej
prítomnosti, ak sa už rozhodol umrieť.

Druhá poznámka je, že jediné dva orgány, ktoré mor skutočne na-
padá a poškodzuje: mozog a pľúca fungujú v priamej závislosti od ve-
domia a vôle. Vieme zastaviť dych a myslenie, vieme urýchliť dýcha-
nie a ľubovoľne ho rytmizovať, ak chceme, vieme z neho spraviť ve-
domú, či nevedomú činnosť, aj uviesť oba druhy dýchania do rovno-
váhy; automatické, ktoré je pod priamym diktátom veľkého sympati-
ka, a to druhé, poslúchajúce reflexy mozgu, ktoré sa stali vedomými.

Rovnako vieme zrychliť, spomaliť a rytmizovať myslenie. Vieme
určiť pravidlá nevedomej hry ducha. Lež nedokážeme riadiť filtra-
nie štiav v pečeni, rozvádzanie krvi do organizmu prostredníctvom

srдца a tepien, kontrolovať trávenie, zastaviť alebo zrýchliť látkovú výmenu v črevách. Mor teda pravdepodobne dáva najavo svoju prítomnosť na tých miestach, obľubuje všetky tie oblasti v tele, všetky tie miesta fyzického priestoru, ku ktorým majú blízko ľudská vôľa, vedomie a myslenie a kde sa zvyknú prejavovať.

Okolo r. 1880 istý francúzsky lekár menom Yersin, skúmajúci mŕtvolu Indocínanov, ktorí zomreli na mor, izoluje jednu zo žubrienok so zaoblenou lebkou a krátkym chvostom, ktoré sa dajú vidieť iba pod mikroskopom, a nazve ju morovým mikrobom. V mojich očiach je to iba menší hmotný prvok, nekonečne malý, ktorý sa objavuje v hociktorom vývinovom štádiu víru, ale ničím mi to nevysvetľuje mor. Bol by som radšej, keby mi bol lekár povedal, prečo všetky veľké morové vlny s vírom alebo bez neho trvajú päť mesiacov a potom sa ich nákazivosť oslabuje, a ako dokázal istý turecký vyslanec, ktorý prechádzal cez Languedoc koncom r.1720, určiť akúsi líniu, vedúcu cez Avignon a Toulouse a prepájajúcu Nice a Bordeaux, ktorá mala byť vonkajšou hranicou geografického rozšírenia epidémie. Nasledujúce udalosti mu v tom dali za pravdu.

Z toho všetkého vyplýva, že choroba má duchovnú fyziognómiu, ktorej pravidlá sa nedajú vedecky stanoviť, a bolo by hlúpe, keby sme chceli určiť jej geografický pôvod, pretože egyptský mor nie je tým, čím je mor východný, a ten zasa nie je morom Hippokratovým, a ten nie je tým, čím je mor syrakúžsky, a ten zasa nie je morom florentským, čiže čiernym, ktorému vďačí stredoveká Európa za päťdesiat miliónov mŕtvych. Nikto nevysvetlí, prečo mor dolapí utekajúceho zbabeleca a ušetrí zvrhlíka, odbavujúceho sa na mŕtvolách. Prečo sú odlúčenosť, cudnosť, samota neúčinné proti morovej nákaze a prečo skupina zhýralcov, ktorá sa odizolovala na vidieku, teda Boccaccio s dvoma dobre vybavenými spoločníkmi a so siedmimi chlápami zbožnými ženami sa v pokoji dočká horúcich dní, cez ktoré mor ustupuje: a prečo v neďalekom zámku, ktorý obkolesil kordón ozbrojených mužov a premenil ho na bojovú pevnosť tým, že doňho nedovoli vstúpiť, spraví mor z obyvateľov mŕtvol a ušetrí ozbrojených chlapov, ktorí sa ako jediní vysťahovali nákaze. A kto vysvetlí, ako sa podarilo sanitárnym kordónom, ktoré tvoril Mehmet Ali koncom minulého storočia pri príležitosti narastania egyptskej epidémie a na posilnenie svojich vojsk, účinne ochrániť kláštory, školy, väznice a paláce; a ako mohli náhle vzbĺknúť v strednej Európe mnohé ohniská ná-

kazy, ktoré sa vyznačovali všetkými charakteristikami východného moru, a to v oblastiach, ktoré neboli v nijakom styku s Východom.

Z týchto čudácií, tajomstiev, protirečení a signálov treba zložiť duchovnú fyziognómiu choroby, ktorá rozkladáva organizmus a život až do jeho zničenia, až po krč, tak ako bolesť - v miere, ako naberá na intenzite a sa prehlbuje - znásobuje svoje dráhy a obohacuje sa vo všetkých okruhoch citlivosti.

Z duchovnej slobody, s akou sa mor rozširuje aj bez potkanov, mikrobov a bez dotykov, sa dá vytvoriť zvrchovaný a temný spektrákel, ktorý sa teraz pokúsim analyzovať.

Keď sa mor usídlil v meste, poriadkový systém sa zrúti, verejné služby, armáda, polícia, mestská rada prestávajú existovať; vzbĺknu hranice na upaľovanie mŕtvych všade tam, kde sú náhodou voľné ruky. Každá rodina chce mať vlastnú. Ako sa mŕtva drevo, miesto a plamene, okolo hraníc sa rozpuťávajú rodinné boje; čoskoro nasleduje všeobecný útek, pretože mŕtvol je prívela. Ulice sú už zapratané mŕtvymi, kopia sa v rúcajúcich sa pyramídach, ktoré na okrajoch obzierať zvieratá. Zápch stúpa do vzduchu ako plameň. Celé ulice zatrasili kopce mŕtvov. Vtedy sa otvárajú domy a chorí v delírii, s hlavou plnou strašných predstáv, sa s revom rozliezajú po uliciach. Bolesť, ktorá im sužuje vnútornosť, koluje im po celom organizme, uvoľňuje sa im v dušiach v podobe záchvatov. Iní posilnutí, ktorí nemajú ani zapálené lymfy, ani bolesti, ani záchvaty, ani krvavé výrony, sa pozerajú pyšne do zrkadiel, majú pocit, že praskajú zdravím, a padajú mŕtvi s miskami na holenie v rukách, plní opovrhnutia voči ostatným chorým.

Husté, pachnuce potoky krvi farby strachu a ópia, ktoré vytekajú z mŕtvych, prekračujú čudné osoby v nepremokavých plášťoch, s nosmi dlhými na lakety a so sklenými očami; chodia na akýchsi japonských topánkach, zhotovených dvojakým usporiadaním drevených doštičiek: horizontálne sú akési podrážky, kým tie druhé, vertikálne, ich izolujú od nakazených výľučkov; vyspevujú nezmyselné litanie, ktorých moc ich nijako neuhŕaní pred tým, aby aj oni napokon neskončili v plameňoch. Títo ignorantskí lekári dokazujú iba to, že sa boja a že sú deťnski.

Do otvorených domov vniká spodina obyvateľstva, ktorú pravdepodobne šialená chamtivosť urobila imúnou, a načiera do bohatstiev, o ktorých dobre tuší, že jej budú zbytočné a neprinesú jej úžitok.

A v tej chvíli sa začína divadlo. Divadlo, čiže bezprostredná svojvoľia, ktorá ženie k zbytočným činom, bez úžitku pre prítomnosť.

Tí, čo ešte žijú, zdievajú, syn, dovtedy poslušný a cnotný, zabije svojho otca. Pohlavne zdŕžanlivý pácha s blížnymi sodomiti. Chlípny sa očisti. Lakomec vyhadzuje plné priehŕšťa zlata von oknom. Vojnový hrdina zapáli mesto, za ktorého zachranu sa kedysi obetoval. Švihák sa vyparadí a ide sa poprechádzať do márnice. Ani vedomie, že konanie je bezrestné, ani predstava blízkości smrti nestacia na motivovanie bezdôvodne absurdných činov u ľudí, ktorí nemysleli, že by sa smrťou mohlo všetko skončiť. A ako sa dá vysvetliť nával erotickej horúčky u vyličených z moru, ktorí namiesto toho, aby ušli, ostávajú a usilujú sa uchmatnúť si odsúdeniahodnú rozkoš od zomierajúcich, či dokonca mŕtvych, ktorí ležia napoly rozpučení pod horou mŕtvol, kam ich ukryla náhoda.

Ale ak treba najvyššiu pohromu na to, aby sa odhalila zúrivá svojvoľia, a ak sa pohroma nazýva morom, azda by sa dalo preskúmať, čo táto svojvoľia znamená vo vzťahu k totalite našej osobnosti. Stav choreho, ktorý umiera, a pritom jeho hmota nie je poškodená, nesú na sebe všetky stigmaty absolútneho a takmer abstraktného utrpenia, sa rovná stavu herca, ktorým skrz-naskrz prenikajú city a otriasajú ním bez úžitku pre skutočnosť. Celý fyzický vzhľad herca, rovnako ako vzhľad choreho ukazujú, že život zareagoval na paroxysmus, a jednako sa nič nekonalo.

Medzi chorým, ktorý s krikom beží a prenasleduje svoje predstavy, a hercom, ktorý prenasleduje svoju citlivosť, medzi živým, ktorý si vytvára osoby, pričom by mu inak nebolo zišlo na um si ich predstavovať a ktorý ich realizuje uprostred publika z mŕtvol a zo šalejších bláznov, a medzi básnikom, ktorý si pokojne vymýšľa osoby a predkladá ich rovnako pasívnemu, či šalejúcemu publiku, sú ďalšie analógie, ktoré pôsobenie divadla, tak ako aj moru, stavajú na úroveň ozajstnej epidémie.

Tam, kde súvisia výjavy moru so silným stavom fyziologického rozkladu a fungujú ako posledné výbuchy duchovnej sily, ktorá sa týmto vyčerpáva, poetické obrazy v divadle sú duchovnou silou, ktorej dráha má počiatok v zmyslovom vnímaní, ale zaobíde sa bez skutočnosti. Keď sa raz herec vrhne do svojej zúrivosti, potrebuje nekonečne viac cnoti na to, aby nespáchal zločin, než potrebuje vrah odvahy, aby zločin vykonal. A práve v tejto bezúčelnosti sa ukazuje,

že pôsobenie citu v divadle je čosi nekonečne cennejšie, než je dopad uskutočneného citu.

Zočí-vočí zúrivosti vraha, ktorá sa vyčerpáva, zúrivosť tragického herca ostáva v čistom a uzatvorenom kruhu. Vrahova zúrivosť zavŕšila čin, vyblýja sa, stráca spojenie so silou, ktorá ju podnietila a odtiaľ ju už nebude vyživovať. Sila sa sformovala, vzala na seba podobu herca, ktorý ustupuje do úzadia zároveň s uvoľňujúcou sa zúrivosťou a rozplývajúcou sa vo všeobecnosti.

Ak teda prijímame načrtnutý obraz moru, rozbušené šľavy morom nakazeného budeme považovať za spevnenú a materiálnu tvár neporiadku, ktorá je na iných úrovniach totožná s konfliktmi, bojmi, kataklyzmami a prehrami, ako nám ich prinášajú udalosti. A tak, ako nie je vylúčené, že nevyužitá beznádej a výkriky šialencov v blázcinci zapríčínujú mor v dôsledku akejsi zvratnosti citov a obrazov, rovnako sa dá pripustiť, že vonkajšie udalosti, politické konflikty, prírodné katastrofy, poriadok revolúcie a neporiadok vojny, sa prechodom na úroveň divadla vyblýjajú v citlivosti toho, kto sa na ne pozerá, a to so silou epidémie.

Svätý Augustín v *Božom meste* zdôrazňuje túto podobnosť medzi pôsobením moru, ktorý zabíja, pričom nezničí orgány, a divadlom, ktoré hoci nezabíja, vyvoláva v mysli nielen jednotlivca, ale všetkých ľudí, tie najtajomnejšie poruchy.

"Vedzte, vy, ktorí to ešte neviete," vraví, "že scénické hry, predstavenia hanebností, sa v Ríme nezaviedli z popudu ľudskej zhyralosti, ale na príkaz vašich bohov. Bolo by rozumnejšie, keby ste radšej vzdali božiu poctu Scipionovi^x než iným podobným bohom; títo určite neboli hodni svojho najvyššieho kňaza...!"

"Aby utíšili mor, ktorý zabíjal telá, vaši bohovia vyžadovali scénické hry na svoju počesť a váš najvyšší kňaz, aby predišiel moru, ktorý kazí duše, bráni vám, aby ste si vôbec nepostavili divadlo. Ak vám ostali ešte nejaké záblesky rozumu a dávate prednosť duši pred telom, vyberte si, kto si zasluhuje vašu úctu. Kedže istiví Zlí duchovia, ktorí predvídajú, že sa nákaza v telách pomíne, využívajú s radostou príležitosti, aby rozšírili oveľa nebezpečnejší mor, ktorý nepadá telá, ale mravy. Skutočne, divadelné produkcie vyvolávajú v duši takú zaslepenosť, spúšť, že ľudia posadnutí touto zhubnou vášňou,

^x Scipion Nasica, najvyšší kňaz, ktorý dal príkaz, aby zrovnali divadlá v Ríme so zemou a ich podzemia zasypali.

ktorí sotva ušli pred drancovaním Ríma a naši útočisko v Kartágu, aj v týchto časoch trávia celé dni v divadle a opreky šalejú nad komediantmi."

Je zbytočné uvádzať presné príčiny tohto nákazlivého šílenia. Rovnako by sa dali hľadať dôvody, prečo sa nervová sústava naladí po istom čase na tie najjemnejšie hudobné záchvevy, až to v nej navodí akúsi trvalú zmenu. Predovšetkým treba pripustiť, že tak ako mor, aj divadelná hra je šílenstvom, a to nákazlivým.

Duch verí tomu, čo vidí, a robí to, čomu verí: to je tajomstvo fascinácie. A svätý Augustín vo svojom texte ani na okamih nespochybňuje existenciu tejto fascinácie.

Jednako ešte treba odhaliť podmienky, ako sa v duchu môže zrodiť fascinujúce divadlo: to však nie je výlučnou záležitosťou umenia.

Aj keď je divadlo ako mor, nie iba preto, že pôsobí na rozsiahle kolektívy a že nimi otriasa rovnakým spôsobom. V divadle je, tak ako v more, čosi víťazné a pomstychtivé zároveň. Veľmi dobre cítim, že spontánny požiar, ktorý mor zapaluje všade tam, kadial sa preženie, nie je ničím iným než obrovskou likvidáciou.

Taký úplný spoločenský rozvrat, rozklad organizmu, prietž nerestí, totálny exorcizmus, ktorý doráža na dušu a ženie ju až do krajnosti, naznačujú, že došlo k stavu, ktorý na druhej strane predstavuje mimoriadnu silu - keď sa ostro stretávajú všetky cnosti prírody, a to práve v okamihu, keď sa chystá vykonať čosi podstatné.

Mor sa zmocňuje driemajúcich obrazov, latentného rozkladu a náhle ich ženie až k najkrajnejším gestám; aj divadlo sa zmocňuje gest a ženie ich až do krajnosti: tak ako mor, aj ono vytvára reťaz medzi tým, čo je, a tým, čo nie je, medzi potencialitou možného a tým, čo existuje v materializovanej prírode. Znovu objavuje základy vzorcov a typických symbolov, ktoré pôsobia ako výstrelý ticha, ako fermáty, prudké zastavenia krvi, roztrúžené šňavy, ako zápalné výbuchy obrazov v našich hlavách v okamihu, keď sa náhle prebúdame. Uvoľňuje všetky konflikty, ktoré v nás driemu v celej ich sile, a dáva im mená, ktoré vírame ako symboly: a tak sa pred nami odohráva bitka symbolov, ktoré sa na seba vrhajú s reálne nemožným dupotom; keďže divadlo začína existovať až od chvíle, keď začína to, čo je reálne nemožné, a keď poézia, ktorá sa deje na scéne, živí a rozpaluje zrealizované symboly.

Tieto symboly sú znakom zreých síl, ktoré sa až dosiaľ držali

v otroctve, a v realite sa nedali použiť; vybuchujú teraz v podobe neuveriteľných obrazov a tieto dávajú domovské a existenčné právo činom, ktoré sú svojou podstatou životu spoločensiev nepriateľské.

Skutočná divadelná hra naruša pokoj zmyslov, uvoľňuje stlačené nevedomie, ženie k akejsi pomyselnéj vzbure, ktorá má napokon plnú hodnotu len vedy, ak ostane pomyselnou, a zhromaždené kolektívy núti, aby zaujali hrdinský a hlboký postoj.

Tak sa s úžasom prizeráme, ako sa vo Fordovej *Anabelle* hneď po zdvihnutí opony nejaká spurná osoba bezočivo dožaduje incestu a vedome, so všetkou silou svojej mladosti smeruje iba k tomu, aby ho hlásala a ospravedľovala.

Tá osoba ani na chvíľu nezakolíše, ani na okamih nezaváha; ukazuje, ako málo pre ňu znamenajú všetky prekážky, ktoré by sa jej mohli postaviť do cesty. Je heroicky zločinná, odvažná a vyzývavo heroická. Všetko ju týmto smerom ženie a povznáša, nestará sa ani o zem, ani o nebo, iba o silu svojej spurnej vášne, na ktorú pohotovo odpovedá rovnako rebelantská a rovnako heroická *Anabella* vášeň.

"Neplačem preto, že mám výčitky svedomia," vraví, "ale zo strachu, že nemôžem ukojiť svoju vášeň." Obaja sú falšovatelia, pokrytci, klamári pre dobro svojej nadľudskej vášne, ktorú hatia a šikanujú zákony, ale ktorú oni postavlia nad zákony.

Pomsta za pomstu, zločin za zločin. Práve keď si myslíme, že sú ohrození, uštrvaní, stratení a keď sa ich chystáme ľutovať ako obete, ukazujú, že sú odhodlaní splatiť osudu pomstu pomstou a úder úderom.

Kráčame spolu s nimi od výstrednosti k výstrednosti, od požiadavky k požiadavke. *Anabellu* uväznia, usvedčia z cudzoložstva, z incestu, pošliapu ju, urazia, povláčia za vlasy a my s úžasom pozorujeme, že sa vôbec nepokúša zo situácie vycúvať, ale kata provokuje a spieva si s akýmisi tvrdohlavým heroizmom. Je to absolútna vzbura, príklad nepolavujúcej lásky, a nám, divákom, vytráča od strachu dych pri predstave, že tú lásku nikdy nič nezastaví.

Ak hľadáme príklad absolútnej slobody vo vzbure, Fordova *Anabella* nám ponúka poetický príklad, ktorý sa viaže na obraz absolútneho nebezpečenstva.

A keď si myslíme, že sme dospeli až k paroxysmu hrôzy, krvi, pošliapanych zákonov a napokon aj poézie, ktorá posväcuje vzburu, donúti nás kráčať ešte ďalej v ošiali, ktorý nič nezastaví.

Ale nakoniec, vravíme si, príde pomsta, príde smrť za toľkú bezochybnosť a za taký strašný zločin.

A veru nie. Milenec Giovanni, ktorého naplnia vzrušenie veľkého básnika, sa pozdvihne nad pomstu, nad zločin pomocou iného neopísateľného a vášnivého zločinu, pozdvihne sa nad hrozbu, nad hrôzu vďaka ešte väčšej hrozbe, ktorá ochromí zákony, morálku a zároveň tých, čo sa odvažili robiť zo seba sudcov.

Nastavia mu domyselnú pascu, poriadka sa veľká hostina, medzi hodovníkmi sa ukryjú najatí vrahovia a drábi, pripravení vrhnúť sa naňho na dané znamenie. Ale tento štrany, stratený hrdina, ktorého povznáša láska, nedovolí nikomu, aby súdil jeho lásku.

Akoby vravel, chcete kožu z mojej lásky, tak vám hodím svoju lásku do tváre, posrteckam vás krvou lásky, na výšku ktorej sa vy neviete pozdvihnúť.

A zabije svoju milenkú a vyvrve jej srdce, akoby sa ním chcel nasytiť uprostred hostiny, kde hodovníci pravdepodobne dúfali, že zožerú jeho.

A prv než ho popraví, zabije ešte svojho soka, manželku svojej sestry za to, že sa odvažil postaviť sa medzi ich lásku; zavraždí ho v poslednom vzopätí zápasu, ktorý v tej chvíli vyzera ako kŕč jeho agonie.

Ako mor, aj divadlo je teda úžasnou výzvou silám, ktoré prostredníctvom príkladu dovádzajú ducha späť k zdroju jeho konfliktov. Fordov vášnivý príklad je, veľmi dobre to cítime, iba symbolom práce ešte grációznnejšej a absolútne podstatnej.

Desiaci prizrak Zla, ktorý sa v Eleuzínskych mystériách stvárňoval v čistej podobe a ktorý sa skutočne zjavoval, zodpovedá čiernej fáze istých antických tragédií, ku ktorej by sa malo znovu vrátiť každé pravé divadlo.

Ak je esenciálne divadlo ako mor, tak nie preto, že je nákazlivé, ale preto, že tak ako mor aj ono odhaliuje, že nie dopredu a vyhnať napovrch základ latentnej krutosti, ktorého prostredníctvom sa lokalizujú či v jednotlivci, či v ľuďoch všetky zvrátené sklony ducha.

Tak ako mor, aj divadlo je časom zla, triumfom čiernych síl, ktoré vyživuje ešte základnejšia sila až do samého vyčerpania.

Ako mor, aj divadlo má v sebe akési zvláštne slnko, svetlo nenormálnej intenzity, kde akoby sa to, čo je ťažké, ba dokonca nemožné, stávalo odrazu našou prirodzenou súčasťou. Fordova *Anabella*, ako

každé skutočné právoplatné divadlo, je v žiari tohto zvláštneho slnka. Ponaša sa na slobodu moru, keď umierajúci stále viac a viac nafukuje svoju osobnosť a keď sa živý stáva v rovnakej miere grandióznou a vypätou bytosťou.

Teraz môžeme skonštatovať, že každá pravá sloboda je čierna a nevyhnutne sa mieša so sexuálnou slobodou, ktorá je tiež čierna, hoci sa vlastne nevie, prečo. Lebo platónsky Eros, princíp plodenia, sloboda života už dávno zmizli pod temným hávom *Libida*, ktoré stotožňujeme so všetkým, čo je v existencii špinavé, opovrhnutiahodné, zneucitujúce, čo sa vrhá do života s prirodzenou a nečistou energiou a so stále obnovovanou silou.

Preto sú všetky veľké Mýty čierne a všetky nádherné Bájne, ktoré rozprávajú o prvom rozdelení pohľadá a o prvom masacre podstat, ako sa to objavuje počas stvorenia, si vieme prestaviť iba v atmosfére masaku, mučenia a preliatej krvi.

Tak ako mor, aj divadlo je obrazom tohto masaku, nevyhnutného rozdelenia. Rozuzľuje konflikty, uvoľňuje sily, dáva do pohybu možnosti, a ak sú tieto možnosti a sily čierne, nie je to chyba moru, ani divadla, ale života.

Nebadáme, že by život, taký, aký je a akým nám ho urobili, poskytoval veľa dôvodov na nadšenie. Prostredníctvom moru akoby sa kolektívne vyprázdňoval obrovský motály, ako aj sociálny vred; a tak ako mor, aj divadlo je tu na to, aby kolektívne vyprázdňovalo vtedy.

Je možné, že ak nájdeme divadelný jed do tela spoločnosti, rozloží ho, ako vraví svätý Augustín, ale urobí to ako mor, mstivou nákazou, spôsobosnou epidémiou, v ktorej veriace epochy chceli vidieť prst boží a ktorá predstavuje iba aplikáciu prírodného zákona, kde je každé gesto kompenzáciou iného gesta a kde má každá akcia svoju reakciu.

Divadlo, tak ako mor, je krízou, ktorá sa rozuzľuje smrťou, alebo uzdravením. A mor je vyšším utrpením, pretože predstavuje najvyššiu rovnováhu, aká sa nedosahuje bez ničenia. Vyzýva ducha k šialenstvu, ktoré stupňuje jeho energie. A naostatok pozorujeme, že z ľudského hladiska je pôsobenie divadla, tak ako aj moru, blahodarné, pretože ženie ľudí k tomu, aby sa videli takí, akí sú, stiháva im masky, odhaliuje lož, svojvôľu, nízkosť, tartuffovstvo; trasie zadúšajúcou apatiou hmoty, ktorá sa zmocňuje aj tých najjasnejších daností zmys-

lov. A tým, že odhaluje kolektívom ich temnú moc, ich skrytú silu, vyzýva ich, aby zoči-vôči osudu zaujali hrdinský a zvrchovaný postoj, k akému by sa inak nikdy nedopracovali.

A teraz sa natíska otázka, či v tomto svete, ktorý sa kľže nadol, ktorý sa sám vraždí a ani si to neuvedomuje, nájde húska ľudí, schopných presadiť toto vyššie chápanie divadla, ktoré nám všetkým poskytne prirodzený a magický ekvivalent dogiem, v ktoré už viac neveríme.

Réžia a metafyzika¹

V Louvri je obraz istého primitivistu, známeho, či neznámeho, to neviem, ktorého meno však nikdy nebude reprezentatívne pre dôležité obdobie dejín umenia. Tento primitivista sa volá Lucas Van den Leyden a dokazuje, podľa mojej mienky, že štyri či päť storočí maliarstva, ktoré prišli po ňom, je zbytočných a neplatných. Plátno, o ktorom hovorím, sa volá *Lótove dcéry* a bol to v tých časoch módný biblický námiet. Prirodzene, že sa v stredoveku Biblia nechápala tak, ako ju chápeme dnes, a toto plátno je neobvyčajným príkladom mystických dedukcií, aké sa z nej dajú odvodiť. Jeho pátos je v každom prípade viditeľný na dialku, prekvapuje ducha akousi ohromujúcou vizuálnou harmóniou, chcem tým povedať, že jej prenikavosť pôsobí celistvo a sústreďuje sa v jednom jednom pohľade. Dokonca prv, než sme mohli spozorovať, o čo ide, cítime, že sa tam odohráva čosi veľké, a povedali by sme, že ucho sa tým dojíma rovnako ako oko. Oči vidne sa tam nakopila dráma vysokej duchovnej dôležitosti, ako keď sa prúdko nakopia oblaky, ktoré doženie vietor, alebo oveľa bezprostrednejší osud, dovedna na to, aby si odmerali svoje hromy.

A skutočne je nebo na obraze čierne a nabité; ale ešte prv, než sme vedeli postrehnúť, že sa dráma zrodila na nebi, že sa odohráva na nebi, už všetko oznamovalo akúsi drámu prírody. Zvláštna svetelnosť plátna, neporiadok foriem, dojem, aký vyžarovalo na dialku, a ja pochybujem, že by nám čosi porovnateľné mohol ponúknuť akýkoľvek maliar veľkých epôch maliarstva.

Na brehu mora sa týči stan. Pred ním sedí Lót v pancieri, s bradou tej najkrajšej červene; pzerá sa na svoje dcéry, ako tancujú, akoby bol na nejakej zábave prostitútok.

A skutočne, dcéry sa tvária dôležito, jedny ako matky rodín, druhé ako bojovníčky, češú si vlasy, alebo tasia zbrane, akoby ich jediným cieľom bolo očariť otca, slúžiť mu ako hračka, alebo ako nástroj. Takto sa objavuje hlboko incestný charakter starej témy, ktorú maliar rozvíja vo vášnivých obrazoch. Dôkaz, že celú jej hlbkovú sexualitu pochopil ako moderný človek, to znamená tak, ako ju vieme pochopiť my sami. Dôkaz, že mu jej hlbková, ale poetická sexualita

unikla práve tak málo ako nám.

Na ľavej strane obrazu, tak trochu v pozadí, sa dvíha do závratných výšok čierna veža; jej základy podopiera celý systém skál, rastlín a kľukatých chodníkov, ktoré vyznačujú mŕtvice a tu i tam vybudujú domy. A prostredníctvom vydareného efektu perspektívy, jeden z chodníkov sa v istom momente vydeline z neporiadku, cez ktorý sa prešmykol, prechádza mostom, aby ho napokon zasiahol lúč búrkového svetla, ktoré vyráža spomedzi oblakov a nepravideľne postrekuje krajinu. More v pozadí pláva sa dvíha mimoriadne vysoko a okrem toho je mimoriadne pokojné vzhľadom na zväzok ohňa, ktorý vrije v jednom rohu neba.

V praskaní ohňostroja, cez nočné bombardovanie hviezd, rakiet a slnečných bômb vidíme, ako sa odrazu objavujú pred našimi očami v halucinačnom svetle isté detaily krajiny a vystupujú reliéfne z noci; stromy, veža, hory, domy, ktorých osvetlenie a objavenie ostnú v našej myšli navždy späť s predstavou zvukovej rozorvanosti; podrobnosť rozličných aspektov krajiny ohňa, ktorý sa ukazuje na nebi, sa nedá lepšie vyjadriť, než keď poviem, že hoci vyžarujú vlastné svetlo, napriek všetkému s ním ostávajú v spojení ako spomalené ozveny, ako živé oporné body, ktoré sa z neho zrodili a sú tam umiestnené iba na to, aby mu pomohli vybiť celú jeho ničivú silu.

Napokon v spôsobe, akým maliar tento oheň opisuje, je čosi strážne energické a znepokojujúce, je to stále akčný a pohyblivý prvok v znehybnenom výraze. Nezáleží na tom, akými prostriedkami sa tento účinok dosiahol, je skutočný; stačí sa pozrieť na plátno, aby sme sa o ňom presvedčili.

Nech je ako chce, tento oheň, ktorému nik neuprie, že robí dojem, akoby bol rozumný a zlý, slúži v dôsledku vlastnej prudkosti v duchu pozorovateľa ako protiváha stabilnej a ťažkej materiálnosti celku.

Medzi morom a nebom, ale smerom doprava a na tej istej perspektívnej úrovni, ako je Čierna veža, sa táhá tenký jazyk zeme, ktorý korunuje rozvalina kláštora.

Tento jazyk zeme, aj keď sa zdá, že je blízko od pobrežia, na ktorom stojí Lótov stan, jednoducho necháva miesto obrovskému zálivu, kde sa očividne odohráva neslýchaná námorná katastrofa. Lode rozložené na dvojce, ktoré sa napriek tomu nepotápajú, sa opierajú o more ako o barly a všade dookola plávajú ich postrhané stĺpy a stožiare.²

ťažko by sa dalo povedať, prečo stačí pohľad na jednu či dve strokotané lode a vzniká dojem úplnej katastrofy.

Maliar očividne poznal isté tajomstvá, týkajúce sa harmónie línií, a vedel, ako jej prostriedky vedia priamo, ako fyzikálny reaktor pôsobiť na mozog. V každom prípade dojem, že vo vonkajšej prírode, ale predovšetkým v spôsobe, akým sa znázorňuje, panuje rozumnosť, cítiť vo viaceroch iných detailoch plátna; svedčí o tom most, ktorý sa klenie nad morom a je vysoký ako osemposchodový dom; husím pochodom po ňom defilujú postavy ako Idey v Platónovej jaskyni.³

Tvrdenie, že predstavy, ktoré sa z tohto obrazu uvoľňujú, sú jasné, by nebolo pravdivé. Sú v každom prípade veľkolepé, od čoho sme si celkom odvykli v maliarstve, ktoré nevie nič iné, iba malovať, ako sme sa o tom presvedčili za niekoľko storočí.

Je tu ešte dodatočná idea o sexualite a o rozmnožovaní na strane, kde sa nachádza Lót a jeho dcéry, pričom Lót je tam očividne iba na to, aby zneužíval svoje dcéry ako trúd.

Je to približne jediná spoločenská myšlienka, ktorú malba obsahuje.

Všetky ostatné predstavy sú metafyzické. Veľmi ľutujem, že vyslovujem toto slovo, ale jednoducho tak sa volajú. Povedal by som dokonca, že ich poetická veľkosť, konkrétnosť, s akou na nás pôsobia, pochádzajú práve z toho, že sú metafyzické, a ich duchovná hĺbka sa nedá oddeliť od formálnej a vonkajšej harmónie obrazu.

Je tu ešte predstava o Zrode, ktorú rozličné detaily krajiny a spôsob, akým sú namalované, akým sa ich roviny rušia alebo vzájomne zosúladujú, sprostredkujúajú nášmu duchu práve tak, ako by to urobila hudba.

A je tu ďalšia predstava o Osudovosti, ktorú nevyjadruje ani tak zjavenie sa onoho nečakaného ohňa, ako skôr slávnostný spôsob, akým sa pod ním všetky formy vytvárajú, alebo rozpadajú; jedny sa ohýbajú akoby pod vetrom neodolateľnej paniky, iné sú nehybné a takmer ironické a pri tom všetky poslúchajú mocnú duchovnú harmóniu, ktorá akoby bola samotným zviditeľneným duchom prírody.

Je tu ešte predstava o Chaose, predstava o Záračne, o Rovnováhe; sú tu dokonca jedna či dve o bezmocnosti Slova, ktorého neužitočnosť akoby nám demonštrovala táto nanajvýš materiálna a anarchistická malba.

V každom prípade vravím, že táto malba predstavuje to, čím by

malo byť divadlo, keby vedelo hovoriť jazykom, ktorý je mu vlastný.

A kladiem túto otázku:

Ako je možné, že v divadle, prinajmenšom v divadle, aké poznáme v Európe, alebo lepšie na Západe, sa všetko, čo je špecifický divadelné, odsúva do úzadia, to znamená všetko to, čo nepodlieha rečovému, slovnému vyjadreniu, alebo ak chceme, všetko to, čo nie je obsiahnuté v dialógu (dokonca aj dialóg, keď sa chápe vo vzťahu k jeho možnostiam ozvučenia na scéne a k požiadavkám tohto ozvučenia)?

Napokon, ako je možné, že západné divadlo (vravím západné, lebo našťastie sú aj iné - ako východné divadlo - ktoré vedeli zachovať ideu divadla neporušenú, kým na Západe sa táto predstava - ako všetko ostatné - *sprostiuovala*), ako je možné, že západné divadlo vidí divadlo iba v podobe dialogizovaného divadla?

Dialóg - čosi, čo sa hovorí a je napísané - nepatrí špecificky jazyku, patrí do knihy; dôkazom toho je, že v príručke dejín literatúry sa divadlu vyhradzuje miesto, ktoré sa chápe ako bočná veta dejín artikulovanej reči.

Vravím, že javisko je fyzické, konkrétne miesto, ktoré si vyžaduje, aby sme ho zaplnili a aby sme mu dovolili prehovoriť jeho konkrétnym jazykom.

Vravím, že tento konkrétny jazyk, ktorý je určený zmyslom a je nezávislý od reči, musí najprv uspokojiť zmysly, že existuje poézia pre zmysly, ako je poézia pre jazyk, a že tento fyzický, konkrétny jazyk, na ktorý narážam, je skutočne divadelný iba do tej miery, ak myšlienky, ktoré vyjadruje, unikajú artikulovanej reči.

Opýtajú sa ma, aké sú to myšlienky, ktoré slová nevedia vyjadriť a ktoré by oveľa lepšie než prostredníctvom slov našli svoje ideálne vyjadrenie v konkrétnom, fyzickom jazyku javiska?

Odpoviem na túto otázku trochu neskôr.

Najnaliehavejším sa mi vidí, aby sa teraz určilo, v čom spočíva fyzický jazyk, tento hmotný a pevný jazyk, ktorým sa divadlo odlišuje od reči slov.

Spočíva vo všetkom tom, čo vyplňa javisko, vo všetkom tom, čo sa hmotne prejavuje a vyjadruje na javisku a čo sa najskôr obracia na zmysly namiesto toho, aby sa rovno obracalo na ducha ako jazyk slov. Viem dobre, že aj slová sa dajú ozvučovať, dajú sa premieňať rozličným spôsobom do priestoru, čo nazývame *intonáciou*. Napokon

veľa by sa dalo povedať o konkrétnej hodnote intonácie pre divadlo, o schopnosti slova tvoriť hudbu podľa toho, akým spôsobom sa vyslovuje, nezávisle od konkrétneho zmyslu, o schopnosti, ktorá môže ísť dokonca proti zmyslu a vytvoriť pod jazykom podzemný prúd nálad, zhôd, analógií; ale tento divadelný spôsob prístupu k jazyku je už pre dramatického autora vedľajšou *záležitosťou* jazyka, ktorú predovšetkým v súčasnosti pri písaní svojich hier vonkoncom neberie do úvahy. Takže to nechajme.

Jazyk, ktorý je určený pre zmysly, sa musí v prvom rade starať o to, aby ich uspokojil. To mu nebráni, aby potom nerozvinul všetky duchovné následky na všetkých možných úrovniach a vo všetkých smeroch. A to dovoľuje, aby poéziu jazyka nahradila poézia v priestore, ktorá sa rozpustí práve v oblasti toho, čo nepatrí v prísnom zmysle slovám.

Bezpochyby, na lepšie pochopenie toho, čo chceme povedať, by sa žiadalo niekoľko príkladov poézie v priestore, ktorá je schopná tvoriť akési hmotné obrazy, zodpovedajúce obrazom slov. Takéto príklady uvedieme trochu neskôr.

Táto veľmi náročná a komplexná poézia naberá rozmanité podoby: najprv nadobúda výzor všetkých výrazových prostriedkov, ktoré sú na javisku použiteľné* ako hudba, tanec, plastika, pantomíma, mimika, gestikulácia, intonácia, architektúra, osvetlenie a scénická výprava.

Každý z týchto prostriedkov má svoju vlastnú osobitú poéziu, ďalej má čosi ako ironickú poéziu, ktorá pramení v spôsobe, ako sa kombinuje s inými výrazovými prostriedkami; a následky týchto kombinácií, ich vzájomných reakcií a rozkladov sa dajú ľahko postrehnúť.

Vráťim sa trochu neskôr k tejto poézii, ktorá môže dospieť k plnej účinnosti, iba ak je konkrétna, to znamená, ak objektívne čosi tvorí na základe aktívnej prítomnosti na javisku; - ak predstavuje nejaký zvuk, ako v balistickom divadle, identický s gestom, neslúžiaci ako ozdoba, sprievod myšlienke, ju rozvíja, usmerňuje, mlie, alebo ju s konečnou platnosťou mení aťd.

Forma tejto poézie v priestore - okrem tej, ktorá môže vzniknúť

* V miere, v akej preukážu svoju schopnosť využiť bezprostredné fyzické možnosti, aké im javisko ponúka na to, aby nahradili metaré formy umenia živými a hrozivými formami, prostredníctvom ktorých zmysel starej obradovej mágie môže opäť nájsť novú skutočnosť na úrovni divadla; v miere, v akej podľahnú tomu, čo by mohli nazvať *fyzickým pokúšením* javiska.

kombináciou líní, foriem, farieb, predmetov v surovom stave, ako ju nachádzame vo všetkých umeniach – patrí k znakovému jazyku. A dovolíte mi, dúfam, hovoriť chvíľu o inom aspekte čistého divadelného jazyka, ktorý sa vymyká slovám, o jazyku znakov, gest a postojov, ktoré obsahujú ideografickú hodnotu a aké sa vyskytujú v niektorých nezbastardených pantomímach.

Pod "nezbastardenou pantomímou" rozumiem priamu pantomímu, kde gesta namiesto toho, aby znázorňovali slová, telá viet ako v našej európskej pantomíme, ktorá má iba päťdesiat rokov a je len deformáciou nemých častí talianskej komédie, predstavujú myšlienky, postoje ducha, aspekty prírody účinným, konkrétnym spôsobom, to znamená tak, že evokujú vždy predmety, alebo prirodzené detaily ako orientálny jazyk, znázorňujúci noc prostredníctvom stromu, na ktorom vták, ktorý už zavrel jedno oko, začína práve zatvárať aj druhé. Iná abstraktná idea či postoj ducha sa dá znázorniť prostredníctvom niektorých z nespočetného množstva symbolov Písma, napríklad ucho ihly, cez ktoré ťava nedokáže prejsť.

Vidíme, že tieto znaky predstavujú skutočné hieroglyfy, medzi ktorými človek v miere, ako prispieva k ich formovaniu, je iba takou istou formou ako každá iná, hoci v dôsledku svojej dvojakej povahy im jednak len pridáva na vážnosti.

Tento jazyk, ktorý vyvoláva v duchu obrázky silnej prírodnej (alebo duchovnej) poézie, poskytuje predstavu o tom, aká by mohla byť v divadle poézia v priestore, nezávisle na artikulovanej reči.

Ale nech by sa tento jazyk a jeho poézia akokoľvek utvárali, konštatujem, že v našom divadle, ktoré žije pod výlučnou diktátuou reči, jazyk znakov a mimiky, tichá pantomíma, postoje a gesta vo vzduchu, objektívne intonácie, skrátka všetko, čo považujem na divadle za špecifický divadelný, všetky tie prvky – existujúce mimo textu – predstavujú u každého nízku časť divadla, volajú ich zlahčujúco "umenie" a splyvajú s tým, čo sa chápe pod réžiou alebo "realizáciou", a už to je veľké šťastie, ak sa slovu réžia nepripisuje predstava artistnej a vonkajškovej nádhery, aká sa vzťahuje na kostýmy, svetlá a dekoráciu.

V protiklade k tomuto spôsobu videnia, ktorý mne osobne prichodí ako celkom západný, alebo ešte skôr latinský, to znamená tvrdohlavý, povedal by som, že do tej miery, ako tento jazyk vychádza z javiska, ako za svoju účinnosť vďačí spontánnemu vzniku na javisku, do

tej miery, ako bezprostredne zápasí s javiskom, pričom nejde okultou cez slová (a prečo by sme si nepredstavili hru, ktorá sa priamo na scéne komponuje a realizuje), do tej miery je práve réžia oveľa väčším divadlom než napísaná a hovorená hra. Iste ma teraz požiadať, aby som spresnil, čo je latinské na tomto spôsobe videnia, ktoré je protikladom k môjmu. Latinská je na ňom potreba používať slová na vyjadrenie jasných myšlienok. Lebo pre mňa sú jasné myšlienky v divadle, tak ako všade inde, mŕtve a ukončené.

Predstava hry, ktorá sa robí priamo na javisku tak, že naráža na prekážky realizácie a scény, nám ukladá, aby sme objavili aktívny jazyk, aktívny a anarchistický, v ktorom by sa upustilo od zvyčajného ohraničovania citov a slov.

V každom prípade – a ponáhlam sa to hneď a zaraz povedať – divadlo, ktoré podriaďuje réžiu a realizáciu, to znamená všetko to, čo je v ňom špecifický divadelný, textu, je divadlom hlupáka, blázna, zvrátenca, školometa, filistra, antibásnika a pozitivistu, to znamená divadlo západné.

Viem veľmi dobre, že jazyk gest a postojov, že tanec a hudba nevedia tak osvetliť charakter, nemajú také schopnosti ako verbálny jazyk, aby rozprávali o ľudských myšlienkach nejakej postavy, aby predviedli jasné a presné stavy vedomia, ale kto povedal, že divadlo je určené na to, aby osvetľovalo nejaký charakter, aby riešilo konflikty ľudí a vášní, aktuálne a psychologické konflikty, ktorými naše súčasné divadlo priam prekypuje?

Súdiac podľa divadla, aké vidáme u nás, dalo by sa povedať, že nám v živote ide už iba o to, aby sme zistili, či dobre súložíme, či pôjdeme do vojny, alebo budeme dosť zbabelí, aby sme uzavreli mier, ako sa vyrovnáme s našimi malými morálnymi úzkosťami a či si uvedomíme svoje "komplexy" (povedané učným jazykom), alebo či naše "komplexy" zadusia. Napokon stáva sa zriedkavo, že by sa úvahy pozdvihli až na spoločenskú úroveň a že by sa podrobili kritike náš spoločenský a mravný systém. Naše divadlo nikde nejde až tak ďaleko, aby sa pýtalo, či tento spoločenský a mravný systém nie je náhodou nespravodlivý.

Nuž a ja vravím, že súčasný stav spoločnosti je nespravodlivý a treba ho zničiť. Ak je poslaním divadla, aby sa týmto zamesnávalo, o to väčší je to záležitosť palby guľiek. Naše divadlo dokonca ani nie je schopné položiť túto otázku tak nástojčivo a účinne, ako by bo-

lo treba, ale aj keby ju položilo, vybočilo by z rámca vlastného predmetu, ktorý je podľa mňa vznosnejší a tajomnejší.

Všetky vyššie vymenované starosti neveriteľne páchnu človekom, hmotným a dočasným človekom, povedal by som dokonca, že *človekom-mrcinou*. Pokiaľ ide o mňa, tieto starosti sa mi protivia, protivia sa mi v tej najvyššej miere, tak ako takmer celé súčasné divadlo, ktoré je rovnako ľudské ako anti poetické a ktoré mi, s výnimkou troch či štyroch hier, zapácha dekadenciou a hnisom.

Súčasnú divadlo je dakadentné, lebo stratilo na jednej strane cit pre vážno a na strane druhej cit pre smiech. Lebo prerušilo kontakt s dôstojnosťou, s bezprostrednou a zhubnou účinnosťou a – poviem to nahlas – s nebezpečenstvom.

Lebo okrem toho stratilo zmysel pre skutočný humor a pre fyzickú a anarchickú schopnosť smiechu rozpáť predstavy.

Lebo prerušilo kontakt s duchom hlbokkej anarchie, ktorá tvorí základ každej poézie.

Treba pravdaže pripustiť, že pri určovaní účelu nejakého predmetu, zmyslu alebo použiteľnosti nejakej prírodnej formy, všetko podlieha konvenciám.

Keď dala príroda stromu tvar stromu, mohla mu dať práve tak dobre tvar zvieratá, alebo kopa, predstavovali by sme si potom pod slovom *strom* zvierata, alebo kopec a bol by to podarený žart.

Prijali sme ako samozrejmosť, že pekná žena má harmonický hlas; keby nás boli od počiatku sveta pekné ženy vábili tónmi polovníckych rohov a zdravili nás trúbéním, predstavu trúbenia by sme na večné veky spájali s predstavou peknej ženy a časť nášho vnútorného videnia sveta by sa bola týmto zásadne zmenila.

Z toho vyplýva, že poézia je anarchická do tej miery, ako spochybňuje všetky vzájomné vzťahy medzi predmetmi a vzťahy medzi tvarmi a ich významami. Je tiež anarchická do tej miery, ako jej vznik súvisí s neporiadkom, ktorý nás opäť približuje k chaosu.

Neuvediem ďalšie príklady. Dali by sa rozmožňovať donekonečna a nie iba o humorné príklady, ako boli tie, ktoré som práve použil.

V divadle by sa tieto tvarové inverzie, posuny významov mohli stať hlavným prvkom humoristickej poézie a poézie v priestore, ktorá je výlučnou záležitosťou réžie.

V jednom filme bratov Marxovcov si nejaký muž myslí, že berie do náručia ženu, namiesto toho však berie do náručia kravu, ktorá

zamúči. A zhodou okolností, ktorými nechcem zbytočne zdržiavať, zamúčenie v danej chvíli získava duchovnú dôstojnosť, aká je bežná pri hocijakom ženskom výkriku.

Takáto situácia, ktorá je možná vo filme, je rovnako možná aj v divadle taká, aká je; stačilo by málo, napríklad keby sa nahradila krava chodiacou figurínou, akými hovoriacim netvorom, alebo mužom preoblečeným za zvierata, aby sme opäť získali tajomstvo objektívnej poézie spočívajúcej na humore, ktorej sa divadlo vzdalo, prepustilo ju music-hallu a ktorú potom využil film.

Pred chvíľou som hovoril o nebezpečenstve. Nuž, vidí sa mi, že na scéne by najlepšie realizovalo predstavu nebezpečenstva čosi objektívne nepredvídané, nepredvídané nie v situáciách, ale vo veciach, nečakaný, prudký prechod od pomyselného obrazu ku skutočnému; aby napríklad človek, ktorý sa rúha, uvidel, ako sa odrazu pred ním v reálnych črtách zhmožňuje obraz jeho rúhania (v každom prípade pod podmienkou, chcel by som dodať, že tento obraz nebude celkom svojvoľný a že podnikni potom k zrodu ďalšie obrazy tej istej krvnej skupiny atď.).

Iným príkladom by bolo zjavenie sa vymyslenej Bytosti z dreva, z látky a z kadejakých súčastí, ktorá by na nič neodpovedala a jednako by bytostne znepokojovala, ktorá by bola schopná priniesť na javisko malý závan metafyzického strachu, tvoriaceho podstatu každého starodávneho divadla.

Baličania so svojím vymysleným drakom, ako všetci Orientalci, ešte nestratili zmysel pre tajuplný strach, o ktorom vedia, že je jedným z najúčinnějších prvkov (a napokon tým najdôležitejším) divadla, keď sa uplatní na pravom mieste.

Ozajstná poézia je, či chceme alebo nie, vlastne metafyzická a povedal by som, že práve metafyzický dosah, stupeň metafyzického pôsobenia jej dávajú skutočnú cenu.

Už druhý či tretí raz sa tu odvolávam na metafyziku. Pokiaľ ide o psychológiu, pred chvíľou som hovoril o mŕtvych ideách a cítim, že mnohí budú v pokušení mi povedať, že ak je na svete nejaká ľudská idea, neúčinná a mŕtva myšlienka, ktorá vraví iba málo, dokonca aj pre ducha, je to práve idea metafyziky.

Vyplyva to, ako vraví René Guénon⁵, z nášho čisto západného spôsobu, z nášho anti poetického a okliešteného spôsobu (mimo energického a mocného stavu ducha, ktorý im zodpovedá) uvažovania

o princípoch."

V orientálnom divadle s metafyzickými tendenciami, ktoré je protikladom k západnému divadlu s tendenciami psychologickými, celá kompaktná hromada gest, znakov, postojov, zvukov, ktorá tvorí scénický a realizačný jazyk, ktorý rozvíja svoje telesné a poetické dôsledky na všetkých úrovniach vedomia a vo všetkých zmysloch, dovádza myslenie nevyhnutne k tomu, aby zaujalo hlboké postoje, ktoré predstavujú to, čo by sme mohli nazvať *činnou metafyzikou*.

O tomto bude sa ešte zmienim, teraz sa vráťme k dobre známemu divadlu.

Pred niekoľkými dňami som sa zúčastnil na diskusii o divadle. Prišli za mnou hadí muži, ktorým sa inak hovorí dramatickí autori, aby mi vysvetlili, ako sa dá šikovne nanútiť riaditeľovi divadelná hra, ako keď muži histórie šikovne nalievajú svojím sokom jed do uší. Išlo o to, myslím, aby sa určila budúca orientácia divadla, inými slovami, o jeho osud.

Vôbec nič sa neurčilo a v nijakom okamihu sa neotvorila otázka skutočného osudu divadla, teda toho, čo je divadlu predurčené, aby vychádzajúc zo svojho princípu a zo svojej podstaty predstavovalo, aké prostriedky má na to k dispozícii. Namiesto toho sa mi divadlo ukázalo ako nejaký zmrazený svet, plný umelcov so škrobenými gestami, ktoré im už nebudú na nič, pevných intonácií vo vzduchu, ktoré sa vzápätí opäť rozpadávajú na kúsky, hudby, ktorá sa obmedzila na akési zašifrované vyraťovanie už miznúcich znakov, akýchsi žiarivých zábleskov, ktoré stuhli a zodpovedajú stopám pohybov - a okolo toho všetkého neuveriteľné poletovanie mužov v čiernych oblekoch, ktorí sa hádajú o voľnú vstupenku pri do biela rozžeravených službkonajúcich. Akoby sa mal divadelný mechanizmus obmedziť iba na to, čo ho obklopuje; a keďže sa obmedzil iba na to, čo už nie je divadlom, zapácha jeho atmosféra nosu ľudí s vkusom.

Pre mňa divadlo splýva s jeho realizačnými možnosťami, ak sa z nich odvodí poetické dôsledky, a realizačné možnosti divadla patria celkom do oblasti réžie, ktorú chápeme ako jazyk v priestore a v pohybe.

Odvodzovať hraničné poetické dôsledky z realizačných prostriedkov však znamená previesť ich na metafyziku a myslím, že sa nikto nepostaví proti takémuto chápaniu otázky.

Vidí sa mi, že previesť z divadelného hľadiska jazyk, gesta, posto-

je, scénickú výpravu, hudbu na metafyziku znamená uvažovať o nich vo vzťahu k všetkým možným spôsobom, akými sa stretávajú s časom a s pohybom.

Uviesť objektívne príklady poézie, ktorá vyplýva z rozmanitých spôsobov, akými sa gesto, zvuk, intonácia s väčšou či menšou naliehavosťou opierajú o tú či onú časť priestoru v tom či onom okamihu, sa mi vidí rovnako ťažké, ako sprostredkovať slovami pocit zo zvláštnej kvality zvuku, alebo stupňa a kvality, telesnej bolesti. Závisí to od realizácie a môže sa to určiť iba na javisku.

Mal by som teraz urobiť revíziu všetkých výrazových prostriedkov, ktoré divadlo (alebo réžia, ktorá sa s ním prekrýva v rámci systému, ako som ho práve predstavil) obsahuje. To by ma však doviedlo príďaleko, uveďiem teda jednoducho jeden-dva príklady.

Najprv artikulovaný jazyk.

Previesť artikulovaný jazyk na metafyziku znamená použiť ho tak, aby vyjadril to, čo zvyčajne nevyjadruje; to znamená použiť ho no-ovým, mimoriadnym a nezvyčajným spôsobom, vrátiť mu jeho možnosti telesne rozochvievať, aktívne ho rozložiť a rozmiestniť v priestore, narábať s intonáciami celkom konkrétnym spôsobom a vrátiť im ich pôvodnú schopnosť niečo skutočne rozbiť a prejavovať, obrátiť sa proti jazyku a jeho nízko užitárny, dalo by sa povedať kon- zumným zdrojom, proti jeho pôvodu šľavaného zvieraťa, skrátka, zna- mená to ponímať jazyk ako Zariekanie.

Tento poetický, aktívny spôsob chápania výrazu na javisku nás pri- vádza k tomu, aby sme sa odvrátili od súčasného ľudsky a psycholo- gicky orientovaného významu divadla a aby sme opäť objavili jeho význam náboženský a mystický, pre ktorý stratilo naše divadlo načas- to zmysel.

Napokon ak stačí, aby sme vyslovili slová náboženský a mystický, a už si nás myšľa s kostolníkmi, alebo s hlboko nevzdelaným bonzom spred budhistického chrámu, ktorý je dobrý nanajvýš na to, aby krú- til telesným rapkáčom motlíčieb, svedčí to iba o našej neschopnosti odovzdať zo slova všetky jeho dôsledky a o našom hlbokom nepocho- pení ducha syntézy a analógie.

Znamená to azda aj to, že sme v súčasnej situácii stratili všetok kontakt s ozajstným divadlom, pretože ho obmedzujeme iba na oblasť toho, čo môže dosiahnuť každodenné myslenie, na známu či neznámu oblasť vedomia; - a ak sa prostredníctvom divadla obracame na ne-

vedomie, tak iba preto, aby sme mu uchmatli to, čo nazhromaždilo (alebo ukrylo) z prístupných a každodenných skúseností.

A keď sa vraví, že jedna z príčin fyzického účinku na ducha, priamej i obraznej akčnej sily niektorých realizácií orientálneho divadla, ako napríklad divadla z Bali, spočíva v tom, že sa opiera o tisícročné tradície, že si uchovalo bez zmeny tajomstvá používania gest, intonácií, harmónie vo vzťahu k zmyslom a na všetkých možných úrovniach - nie je to rozsudok nad orientálnym divadlom, je to rozsudok nad nami a spolu s nami nad stavom vecí, v akom žijeme a ktorý treba zničiť so všetkou horlivosťou a zlobou, na všetkých úrovniach a stupňoch, kde prekáža voľnému výkonu myslenia.

Alchymické divadlo¹

Medzi princípom divadla a princípom alchymie je tajuplná, bytostná zhoda. To znamená, že divadlo, ak o ňom uvažujeme z hľadiska jeho princípu a podvrchovo, sa tak ako alchymia viaže na určité množstvo predpokladov, ktoré sú rovnaké pre všetky umenia a v duchovnej a imaginárnej oblasti smerujú k analogickej účinnosti, aká vo fyzikálnej oblasti dovoľuje *redne* vyrábať zlato. Ale medzi divadlom a alchymiou je ešte vyššia podobnosť, ktorá na metafyzickej úrovni vedie oveľa ďalej. Alchymia, tak ako aj divadlo, sú vlastne takpovediac potencionálne umenia, ktoré v sebe nenesú ani svoj cieľ, ani svoju skutočnosť.

Tam, kde alchymia vďaka svojím symbolom predstavuje akoby duchovného Dvojníka postupu, ktorého polom pôsobnosti je iba reálna hmota, treba rovnako aj divadlo považovať za dvojníka nie tej každomennej a bezprostrednej skutočnosti, na ktorú sa postupne obmedzilo, až sa stalo jej nehybnou, zbytočnou a sladkastou kópiou, ale inej, nebezpečnej a typickej skutočnosti, kde sa Princípy ako delfíny, len čo ukázali hlavy, ponáhľajú vrátiť späť do temných vôd.

Táto skutočnosť však nie je ľudská, je neludská a človek so svojimi mravmi, alebo charakterom, to treba povedať, v nej zaväží len veľmi málo. Z človeka by tam mohla ostať nanajvýš ak hlava, aj to iba taká absolútne obnažená, poddajná a organická hlava, v ktorej by ostalo ešte práve dosť tvárnej hmoty na to, aby v nej mohli princípy rozvíjať svoje následné javy citelným a zavŕšeným spôsobom.

Prv než pôjdeme ďalej, treba napokon upozorniť na zvláštnu záľubu, akú prejavujú všetky knihy, ktoré sa zaoberajú alchymiou, v terčom je *obrazné*, to znamená divadelné, na kompletnej sérii symbolov, prostredníctvom ktorých sa duchovne realizuje Veľké dielo v očakávaní, že sa uskutoční aj reálne a hmotne, ako aj na odbočeniach a zmlatých zle informovaného ducha okolo oných postupov, a dalo by sa po-halucinácií, cez ktoré musia nevyhnutne prejsť všetci tí, čo tieto operácie skúšajú *čisto ľudským prostriedkami*.

Všetci skutoční alchymisti vedia, že alchymický symbol je prelud, tak ako je preludom aj divadlo. Ustavičné narážky na veci a princípy divadla, ktoré nachádzame v takmer každej alchymickej knihe, treba potom chápať ako cit (ktorý si alchymisti v maximálnej miere uvedomovali) pre totožnosť roviny, na akej sa pohybujú postavy, predmety, obrazy a vo všeobecnosti všetko to, z čoho pozostáva *potenciálna skutočnosť* divadla a roviny čisto predpokladanej a iluzóornej, na akej sa pohybujú symboly alchymie.

Tieto symboly, ktoré označujú to, čo by sa dalo nazvať filozoficky. mi stavmi hmoty, už vedú ducha na cestu k vášnivej očiste, k zjednoteniu a k onomu vysileniu, v strašne zjednodušenom a čistom zmysle prirodzených molekúl; na cestu operácie, ktorá dovoľuje tým, že je obnažená, aby sa opäť premysleli a zostavili tuhé telesá podľa takej duchovnej línie rovnováhy, na ktorej sa napokon znova stali zlatom. Nevidiť priveľmi, do akej miery hmotný symbolizmus, ktorý slúži na označenie onej tajupľnej práce, zodpovedá v duchu paralelnému symbolizmu, fungovaniu predstáv a vidín, prostredníctvom ktorých sa určuje všetko to, čo je v divadle divadelné, a filozoficky sa rozoznáva.

Vysvetlím to. Napokon možno ste už pochopili, že typ divadla, na ktorý myslím, nemá nič spoločného s tým druhom spoločenského či aktuálneho divadla, ktoré sa mení s dobou a kde sa predstavy, ktoré na počiatku dávali divadlu dušu, nachádzajú už iba v karikatúrnych gest a sú na nepoznanie, lebo zmenili svoj zmysel. S predstavami typického a primitívneho divadla je to ako so slovami, ktoré časom prestali produkovať obrazy a ktoré namiesto toho, aby slúžili ako prostriedky zdieľnosti, sú iba slepou uličkou a cintorínom pre ducha. Možno nás prv, než pôjdeme ďalej, požiadať, aby sme definovali, čo rozumieme pod typickým a primitívnym divadlom. A tým vojdem priamo do centra problému.

Ak si skutočne položíme otázku o pôvode a zmysle (alebo o prvo- počiatkovej potrebnosti) divadla, nachádzame na jednej strane a z metafyzického hľadiska zhmotnenú či skor zvonkajškovanosť svojho druhu esenciálnu drámu, ktorá by mala obsahovať na mnohoraký a zároveň jednotný spôsob esenciálne princípy každej drámy, pravda, už *usmerené a rozdelené*, nie až tak, aby stratili charakter princípov, a dost na to, aby v aktívnej a základnej forme - to znamená plnej výbojov - obsahovali nekonečné perspektívy konfliktov. Taká dráma sa

nedá filozoficky analyzovať, ale iba poeticky evokovať, a to tým, že vyláka z princípov, čo by mohli mať náklazlivé a magnetické s princípmi všetkých umení; iba prostredníctvom foriem, zvukov, hudby a objemov, a to tak, že sa preskúmajú všetky prirodzené podobnosti obrazov a ponášok, sa dajú privolať ani nie tak prvo počiatkové smery ducha, ktoré by mohol náš logický a prehnaný intelektualizmus zúžiť na číre neúčinné schémy, lež akési stavy takej silnej ostroti, absolútnej prietraznosti, že vo chvení hudby a formy počítame podzemné hrozby rovnako rozhodujúceho ako nebezpečného chaosu.

A táto esenciálna dráma existuje, cítime to neomylné, je zrkadlovým obrazom čohosi oveľa domyselného, než je samotné Stvorenie, čo si treba predstaviť ako výsledok celistvej a *bezkonfliktnej* Vôle.

Treba veriť, že esenciálna dráma, tá, ktorá tvorila základ všetkých veľkých mystérií, sa zaraďuje do druhej etapy Stvorenia, etapy ťažkosti a Dvojníka, etapy hmoty a zhustovania idey.

Tam, kde vládne jednoduchosť a poriadok, očividne nemôže existovať ani divadlo, ani dráma, a ojašne divadlo sa rodí, napokon tak ako aj poézia, lež inými dráhami, zo vznikajúcej anarchie, po filozofických zápasoch, ktoré sú tou vášnivou stránkou pôvodných zjednocovaní.

Konflikty, ktoré nám vriaci Kozmos ponúka vo filozoficky poškodennej a nečistej forme, nám alchymia poskytuje vo všetkej ich prísnej duchovnosti, lebo nám dovoľuje, aby sme znova dosiahli vznešeno, *ale dramatickým spôsobom*, po dôkladnom a mohutnom zošrotovaní každej nedostatočne zjemnenej, nedostatočne zreteľnej formy; lebo samotný princíp alchymie spočíva v tom, že dovoľuje duchu, aby sa rozbehol až potom, keď už prešiel všetkými potrubiami, všetkými suterénmi existujúcej hmoty a keď urobil odznova onú dvojitiu prácu v rozžeravenom predpeklí budúcnosti. Lebo ak si mal duch zaslužiť hmotné zlato, dá sa povedať, že si musel najprv sám seba dokázať, že je schopný toho druhého, a to mohol získať, dosiahnuť iba tak, že k nemu zostúpil, že ho považoval za druhotný symbol pádu, ktorý musel absolvovať, aby v hmotnom a nepriehľadnom opäť našiel výraz samotného svetla, vzácnosti a neredukovateľnosti.

Obrovskými konfliktmi, ktoré divadelná výroba zlata vyvoláva, závažným množstvom síl, ktoré vrhá vzájomne proti sebe a rozvašňuje, výzvou akémusi zásadnému prepojeniu, ktoré kypí následkami

a je preťažené duchovnosťou, evokuje táto napokon v duchu absolútne a abstraktnú čistosť, po ktorej už nič viac neprichádza a ktorí by sme mohli chápať ako jednu jedinu notu, čosi ako hraničnú notu, ktorú sme zachytili v letku a ktorá sa stáva organickou súčasťou neopísateľného chvenia.

Orfické mystériá, ktoré si podrobili Platóna, pravdepodobne na morálnej a psychologickej úrovni obsahovali čosi z toho transcendentného a konečného charakteru *alchymického divadla* a spolu s prvkami mimoriadnej psychologickej hustoty v opačnom zmysle evokovali symboly alchymie, ktoré poskytujú duchovné prostriedky na kalenie a rozvádzanie hmoty, evokovali žeravé a konečné rozvádzanie hmoty prostredníctvom ducha.

Učia nás, že Eleuzínske mystériá sa obmedzovali na inscenovanie istého počtu morálnych pravd. Myslím si skôr, že sa inscenovali projekcie a zrážky konfliktov, neopísateľné zápasy princípov a to z toho závratného a neistého zorného uhla, pod ktorým sa stráca každá pravda tým, že sa uskutočňuje nerozlučné a jedinečné spojenie abstraktného a konkrétneho, a myslím si, že sa prostredníctvom inštrumentálnej hudby a nóť, kombináciou farieb a foriem, o ktorých už nemáme ani len predstavu, na jednej strane uspokojovala nostalgia po čistej kráse, ktorej dokonalé, zvučné, tečúce a trpezlivo uskutočnenie sa pri najmenšom jediný raz na tomto svete podarilo dosiahnuť Platónovi; a na druhej strane: prostredníctvom spojení, ktoré sú pre naše ľudské, ešte bystré mozgy predstaviteľné a zvláštne, sa riešili, či dokonca matili všetky konflikty, ktoré splodil antagonizmus hmoty a ducha, idey a formy, konkrétneho a abstraktného, a rozotápali sa všetky javy do jedného jediného výrazu, ktorý sa musel vyrovnáť zduchovnenému zlatu.

O balijskom divadle ¹

Prvé predstavenie balijského divadla, ktoré sa podobá na tanec, spev, pantomímu, hudbu - a nevertielne málo na psychologické divadlo, aké poznáme v Európe, vracia divadlu jeho rozmer autonómnej a čistej tvorby pod zorným uhlom halucinácie a strachu.²

Je veľmi príznačné, že prvá z krátkych hier, z ktorých sa skladá toto predstavenie a ktorá nám ukazuje, ako otec vyčíta dcére, že sa vzbúrila proti tradíciám, sa začína nástupom príznakov, alebo, ak chceme, osoby, pričom muž a ženy, ktorí budú slúžiť na rozvíjanie dramatického, lež dôverne známeho námetu, sa pred nami objavujú najskôr ako duchovia osôb, vidíme ich zo zorného uhla halucinácie, ktorý je vlastný všetkým divadelným osobám, prv než sa budú môcť situácie v tomto svojom druhu symbolikom skeči rozvinúť. Situácie sú tu napokon iba zámenkou. Dráma sa nerozvíja medzi citmi, ale medzi stavmi ducha, ktoré skostnateli a premenili sa na gesta - na schémy. Skrátka, Baličania uskutočňujú s najkrajnejšou dôslednosťou predstavu čistého divadla, kde všetko, koncepcia rovnako ako realizácia, získava platnosť a existenciu iba vďaka stupňu svojej objektívizácie *na scéne*. Vlázne demonštrujú absolútnu prevahu režiséra, ktorého tvorivá moc *eliminuje slová*. Témy sú neurčité, abstraktné, krajne všeobecné. Život im vdychuje jedine komplikovaná hojnosť všetkých scénických postupov, ktoré vnucujú nášmu duchu ideu metafyziky, prameniacu v novom používaní gesta a hlasu.

Skutočne pozoruhodné na všetkých týchto gestách, na ťarbavých a ostro prerušovaných postojoch, na moduláciách synkopovaných v hltane, na hudobných frázach, ktoré sa odrazu vracajú späť, na lepaní hmyzích kroviek, šuštaní konárov, dutých zvukoch bubnov, škriepostojov a výkrikov do vzduchu, prostredníctvom pohybov a kriviek, ktoré nenechávajú ani jediný úsek javiskového priestoru nevyužitý, kryštalizuje zmysel nového telesného jazyka, ktorý spočíva na znakovosti a už nie na slovách. Herci vyzierajú vo svojich geometrických postavách ako živé hieroglyfy. A sama forma ich obliečenia, ktorá postáva os ľudskej postavy, vytvára popri odeve bojovníkov, ktorí sa

nachádzajú v stave večného tranzu a vojny, navyše akýsi symbolický odev, vedľajší odev, pričom ich oblečenie vzbudzuje intelektuálnu predstavu a spája sa všetkými navzájom sa križujúcimi líniami so všetkými navzájom sa križujúcimi perspektívami priestoru. Tieto duchovné znaky majú presný zmysel, ktorý na nás pôsobí síce iba intuitívne, ale jednako dosť prúdco, takže sa stáva každý preklad do logického a diskurzívneho jazyka zbytočný. A pre milovníkov realizmu za každú cenu, ktorí by sa presýtili ustavičnými narážkami na tajné, od myslenia odvrátené postoje, ostáva výsostne realistická hra dvojníka, ktorý sa láká zjavení z iného sveta. Trasenie, detinské jačanie, podpatok, ktorý udiere v rytme do zeme, pričom sleduje automatizmus uvoľneného podvedomia, ten dvojník, ktorý sa v istom momente skrýva za vlastnou skutočnosťou, je opis strachu, ktorý platí na všetkých zemepisných šírkach a ukazuje, že tak v ľudskom, ako aj v nadľudskom nám Orientalci môžu udeľovať body v predmete skutočnosť.

Baličania, ktorí majú gesta a presnú mimiku pre všetky príležitosti života, vracajú divadelnej konvencii jej najvyššiu cenu, ukazujú nám účinnosť a vrcholne pôsobivú hodnotu istého počtu dobre naučených a predovšetkým majstrovsky použitých konvencií. Jeden z dôvodov nášho potešenia z tohto predstavenia, ktoré nemá chyby, spočíva práve v tom, ako herci používajú presné množstvo isto pôsobiacich gest a v stanovenom okamihu nastupujúcej osvedčenej mimiky, ale predovšetkým v duchovnom ošatení, v hlbokom a detailnom štúdiu, ktorým sa riadilo vypracovanie týchto výrazových hier, účinných znakov, pri ktorých získavame dojem, že sa ich účinnosť za celé tisícročia nevyčerpala. Mechanické gúľanie očami, úšklaby pier, dávkovanie svalových stáhov s metodicky vypočítaným pôsobením, ktoré bráni tomu, aby sa hľadala výpomoc v spontánnej improvizácii, hlavy, ktoré sa premiestňujú horizontálnym pohybom a robia dojem, že sa kotúľajú z pleca na plece, akoby jazdili v kĺzadle, všetko to, čo zodpovedá bezprostredným psychologickým potrebám, zodpovedá navyše akejsi duchovnej architektúre vystavanej z gest a z mimiky, ale aj z evokačnej sily rytmu, z hudobnej kvality telesného pohybu, z parázelného a nádherné zliateho súzvuku tónov. Možno, že to šokuje náš európsky cit pre scénickú slobodu a pre spontánnu inšpiráciu, ale nech nik netvrdí, že táto matematika plodí iba suchotu a jednotvárnosť. Záznak spočíva v tom, že z predstavenia, ktoré je usporiadané ohromujúco presne a ohromujúco vedome, sála zážitok bohatstva,

fantázie a veľkodušnej mánotratnosti. A tie najnaliehavejšie väzby sa ustavične šíria od zraku k sluchu, od intelektu k citovosti, od gesta nejakej postavy k evokácii pohybov rastliny prostredníctvom hlučného nástroja. Vzduchy dychového nástroja predlžujú vibrácie hlasových strún s takým citom pre totožnosť, že nevieme, či sa to rozlieha sám hlas, alebo orgán, ktorý tvorí rameno s predlaktím, klesajúca noha, boľ, hudobný uhol, ktorý tvorí rameno s predlaktím, klesajúca noha, ohýbajúce sa koleno, prsty, ktoré akoby sa oddelovali od ruky, všetko to je pre nás čosi ako večné zrkadlenie, pričom vzniká dojem, že si ľudské údy vymieňajú ozveny a hudbu, a tóny orchestra, fúkanie duchových nástrojov vyvolávajú predstavu hlučnej voliéry, ktorej mihotanie by predstavovali samotní herci. Naše divadlo, ktoré nikdy nemalo poňatie o tejto metafyzike gest, nikdy nevedelo používať hudbu na také bezprostredné a konkrétne dramatické účely, naše čisto verbálne divadlo, ktoré nepozná nič z toho, čo robí divadlo divadlom, to znamená, čo viši na javisku vo vzduchu, čo sa meria a obkolesuje vzduchom, čo má v priestore hustotu: pohyby, formy, farby, vibrácie, postoje, výkriky, mohlo by v oblasti toho, čo je nemerateľné a čo spočíva v sile duchovnej sugestivity brať u balijského divadla lekcie z duchovnosti. Toto čisto ľudové, nesväte divadlo nám poskytuje mimoriadnu predstavu o rozumovej úrovni ľudu, ktorý si za základ svojho občianskeho veselia berie zápasy duše, vydanéj napospas duchom a príznakom z iného sveta. Lebo v poslednej časti predstavenia ide v podstate o čisto vnútorný boj. A len tak mimochodom zaznamenávame, akou veľkou divadelnou výpravosťou ho Baličania vedeli obdarit. Citu pre plastické potreby javiska, ktorý sa v ňom prejavuje, sa vyrovná iba ich poznanie telesného strachu a prostriedkov na jeho rozpútanie. A skutočne strašidelný výzor ich diabla (pravdepodobne tibetského) sa nápadne podobá na istú marionetu z našich spomienok, ktorá mala ruky vyplnené bielou želatínou, nechty zo zeleného lístia a patrila k najkrajším ozdobám jednej z prvých inscenácií Divadla Alfreda Jarryho.



Toto predstavenie, ktoré na nás útočí nadmierou dojmov, jeden boľhšie než druhý, ale v jazyku, ku ktorému nám očividne chýba kľúč, nie je fenomén, ktorý by bol bezprostredne prístupný; a tento druh

podťaždenosti, aký vyvoláva nemožnosť nájsť nič, uloviť zviera, priblížiť si k uchu nástroj, aby sme ho lepšie počuli, je prednosťou tohto predstavenia, je jeho pôvabom navyše. A pod jazykom nemyslím nejaký idiom, najskôr tak či tak nepochopiteľný, ale práve ten typ divadelného jazyka, ktorý existuje mimo *hovorenej reči*, kde sa očividne zhromažďuje obrovská scénická skúsenosť, vedľa ktorej pôsobia naše výlučne dialogizované realizácie ako blaboty.

To najnápadnejšie na tomto predstavení – čo máme naše západné poňatie divadla, že mu mnohí asi uprú akúkoľvek divadelnú kvalitu, hoci je tou najkrajšou ukážkou čistého divadla, aká sa k nám vôbec kedy dostala – to nápadné a pre nás Európanov máťce je obdivuhodná intelektuálnosť, ktorú cítime praskat všade, v hustej a jemnej tkanine gest, v nekonečne premenlivej modulácii hlasu, vo zvuciacom daždi, ktorý steká a odkvapkáva ako v obrovskom lese a v tak isto zvuciacom spletení pohybov. Od gesta k výkriku alebo k zvuku nie je žiaden prechod; všetko sa spája cez zvláštne kanály, ktoré akoby boli vykopali v samom duchu.

Je tam celá kopa rituálnych gest, ku ktorým nemáme kľúč a ktoré sa asi riadia mimoriadne presnými hudobnými pravidlami, ešte s čím-si navyše, čo vo všeobecnosti nepatrí hudbe a čo akoby malo za cieľ obalovať myslenie, prenasledovať ho, lákať do nerozpleiteľnej a spohlablivej siete. Skutočne je v tomto divadle všetko vypočítané so zbožňovaniahodnou matematickou presnosťou. Nič tu nie je ponechané na náhodu, alebo na osobnú iniciatívu. Je to akýsi druh vyššieho tanca, kde sú tanečníci v prvom rade hercami.

Vidíme ich, ako na každom konci javiska robia akési výmyky s vypočítanými krokmi. A keď si myslíme, že zabúdli uprostred nerozpleiteľného labyrintu taktov, keď cítime, že medzi nimi už – už pre pukne chaos, vtedy im vlastným spôsobom zvláštne obnovujú rovnováhu do luku napätým telom a vykrútenými nohami, vytvárajúc dojem veľmi nasiaknutej handry, ktorá sa má do taktu žmýkať, a pri posledných troch krokoch, ktoré ich vždy neodvratne privádzajú do stredu javiska, napätý rytmus sa odrazu zastaví, takt sa vyjasňuje.

Všetko je u nich takto usporiadané, neosobné; ani jediná hra svaľu, jediné zaguľanie očami, ktoré by nepatrilo k akejsi premyslenej matematike, ktorá všetko usmerňuje a ktorou všetko prechádza. A je zvláštne, že v systematickom odosobnení, čisto svalových hrách tých zioznómie, ktoré sa prikladajú na tvár ako masky, všetko prináša

všetko vydáva zo seba maximálny účinok.

Akási hroza sa nás chýrá pri pohľade na strojové bytosti, ktorým očividne nepatria ani ich radosti, ani ich bolesti, ale ktoré posluchajú vyškúšané rituály tak, akoby im ich diktovali vyššie inteligentné bytosti. Koniec koncov, práve tento dojem, akoby išlo o vyšší a nadiktovaný život, nás najväčšími ohromuje v predstavení, ktoré sa podobá na sprofanovaný rituál. Zo svätého ritu má slávnosťnosť – hieratizmus na kostýmov prepožičiava každému hercovi dvojité údy – a umelec zahalený v kostýme až vysoko ku krku vyzera ako svoj vlastný obraz. Je tu navyše rozložité, rozdobený rytmus hudby, mimoriadne naliehavý, zajakavej a krehkej, v ktorej akoby sa treli o seba tie najdrahšie kovy, v ktorej vyvierajú vodné pramene rovno v prírodnom stave, predĺžené kroky hmyzích zástupov na rastlinách, v ktorej máme pocit, že sa zachytil samotný praskot svetla, v ktorej akoby sa zvuk hus-tej samoty menil na lety kryštálov atď.

Napokon všetky tie zvuky sa viažu na pohyby, sú takpovediac prirodzeným dokončením gest, ktoré majú tú istú kvalitu ako ony; deje sa to s takým zmyslom pre hudobnú analógiu, až to napokon diváka donúti, aby všetko zmiešal dokopy a zvukové vlastnosti orchestra prenášal na artikulované gestikuláciu umelcov – a naopak.

Dojem neľudskosti, božskosti, záračného zjavenia vzbudzujú ešte aj vyberane krásne ženské účesy: sada žiariacich, stupňovito usporiadaných kruhov, zostavená z pestrofarebných pier a perál tak nádhorne sfarbených, že ich spojenie pôsobí celkom ako *zjavenie*, a ktoré sa im rytmicky trasú, akoby *vedome* odpovedali na trasenie tela. – Aj ďalšie účesy majú kňazský výzor, sú v tvare tiar a korunuje ich chochol vystužených kvetov, ktorých farby sú vždy dve a dve proti sebe v kontraste a zvláštne spolu ladia.

Tento obsedantný celok plný rozbušiek, útekov, prísunov, oklúk vo všetkých smeroch vonkajšieho a vnútorného vnímania vytvára z divadla takú zvrchovanú predstavu, až sa nám vidí, že sa zachovala celá storočia preto, aby nás poučila, čím malo divadlo navždy ostať. A náš pocit sa ešte zdvojnásobuje faktom, že toto predstavenie – ktoré je doma pravdepodobne ľudové a svetské – je takpovediac chlebom každodenným pre umelecké čítanie tamojších ľudí.

Keď si odmyslíme záračnú matematiku tohto predstavenia, podľa mňa najväčšími nás prekapuje a udivuje *schopnosť hmoty uskutočňovať zjavenia*; táto akoby sa razom triestila na znaky, aby nás poučila

o metafyzickej totožnosti konkrétneho a abstraktného a aby nás o tom poučila *gestami*, ktorých údelom je *pretrvať*. Lebo realistickú stránku nájdem aj u nás, ale tu je umocnená na n-tú a s konečnou platnosťou štylizovaná.

.....
V tomto divadle pochádza celá tvorba z javiska, nachádza svoj preklad a dokonca svoje počiatky v tajnom psychickom popude, ktorým je *Reč pred slovami*.

.....
Je to divadlo, ktoré vylučuje autora v prospech toho, koho by sme v našom západnom divadelnom žargóne nazvali režisérom; ale ten sa stáva akýmsi magickým usporiadateľom, majstrom svätých obradov. A látka, ktorú spracúva, témy, ktorým vdychuje život, nepochádzajú od neho, ale od bohov. Pochádzajú, zdá sa, z prvopočiatkových spojní Prírody, ktoré podporoval dvojvládny Duch.

Hýbe tým, čo sa **PREJAVILO**.

Je to čosi ako prapôvodná Telesnosť, od ktorej sa Duch nikdy neoddeli.

.....
V balijskom predstavení sa nachádza čosi, čo potláča zábavu, zbytočnú umelosť hry, hry na jeden večer, ktorá charakterizuje naše divadlo. Jeho realizácie sú vytvarované z plnej hmoty, z plného života, z plnej skutočnosti. Majú v sebe čosi z obradnosti náboženského rituálu v tom zmysle, že vykoreňujú z ducha toho, čo sa na ne pozerá, každú predstavu simulácie, smiešnej imitácie skutočnosti. Pozorujeme drobnokresebnú gestikuláciu, ktorá sleduje cieľ, bezprostredný cieľ, ku ktorému smeruje účinnými prostriedkami a ktorých účinnosť dokonca okamžite pociťujeme. Myšlienky, na ktoré miery, stavy ducha, ktoré sa usiluje vyvolať, mystické riešenia, ktoré ponúka, si pohnuté, zavŕšené, dosahujú sa neodkladne a bez okolkov. To všetko vyzerá ako exorcizmus, aby sa **PRIVALILI** naši démoni.

.....
V tomto divadle počujeme hlboké bzúčanie vecí inštinktu, ale tie dosahujú taký stupeň priehľadnosti, inteligencie a kujnosti, že pôsobia, akoby nám telesným spôsobom odovzdávali niektoré z najtajnejších vnemov ducha.

Navrhované témy vychádzajú, dá sa povedať, z javiska. Sú tak

uchopené, do tej miery objektivne zhmotnené, že si ich nevieme predstaviť, akokoľvek nad tým uvažujeme, mimo tejto uzavretej perspektívy, mimo tohto uzatvoreného a vymedzeného glóbu pódia.

Toto predstavenie nám dáva nádhernú zmes čistých javiskových obrazov, na pochopenie ktorých akoby sa bol vymyslel celkom nový jazyk: herci v kostýmoch tvoria skutočné hieroglyfy, ktoré žijú a hýbu sa. A tie trojrozmerné hieroglyfy práve tak hojne prikláňajú istý počet gest, tajomných znakov zodpovedajúcich nevedno akej rozprávkevej a temnej skutočnosti, ktorú sme my ostatní, ľudia zo Západu, definitívne potlačili.

To, čo sa podieľa na intenzívnom oslobodzovaní znakov, ktoré sa najskôr zadržávajú a potom sa náhle vrhajú do vzduchu, má čosi z ducha magických operácií.

V tomto šume malovaných rytmov, kde je bez prestania v hre fer-máa a nastupuje ako dobre vypočítaná pauza, buble chaotické vrenie, plné znakov, ktoré sa chvíľami čudne usporadúvajú.

Balijské divadlo nám ponúka ohromujúcu realizáciu predstavy o čistom divadle, ktorá je u nás čisto teoretická a ktorú sa nikto ani v najmenšom nepokúsil uskutočniť a to v tom zmysle, že vylučuje každú možnosť, aby sa stiahlo po slovách pri osvetľovaní tých najabstraktnejších tém; - a že nachádza jazyk gest, ktorý sa má rozvíjať v priestore, a mimo neho stráca zmysel.

Priestor javiska sa využíva vo všetkých rozmeroch a dalo by sa povedať na všetkých možných úrovniach. Lebo okrem prenikavého zmyslu pre plastickú krásu majú tieto gesta ako stály konečný cieľ osvetľovať nejaký stav alebo problém ducha.

Prinajmenšom tak sa nám vidia.

Žiaden bod priestoru a zároveň žiaden možný podnet sa nestrácajú. A v schopnosti, akou sa vie príroda vrhnúť nečakane do chaosu, je zahrnutý takpovediac filozofický zmysel.

.....
V balijskom divadle cítime istý predjazykový stav, ktorý si vie sám nájsť svoj jazyk: hudbu, gesta, pohyby, slová.

.....
Je isé, že táto stránka čistého divadla, telesnosť absolútneho gesta, ktoré je samé ideou nútiacou koncepcie ducha, aby sa precedili cez labrynt a vlákňité tkanivo hmoty, ak majú získať vnímateľnosť, že všetko nám dáva takpovediac novú predstavu o tom, čo patrí vý-

sosťne do oblasti foriem a ukazovaného materiálu. Tí, ktorí vedia dať mystický zmysel jednoduchšej forme šiat, ktorí sa neuspokojujú s tým, že vedľa človeka kladú jeho dvojníka a prideliujú každému ob-
lečenému človeku jeho dvojnícke šaty - tí, čo prepichujú tieto klan-
né šaty, tieto šaty čísla dve šablou, pričom vyzerať ani veľké, vo
vzduchu prepichnuté motýle, tí ľudia majú oveľa väčší vrodenný
zmysel pre absolútny a magický symbolizmus prírody než my a ude-
ľujú nám lekcii, pričom je nad slnko jasné, že naši divadelní reme-
selníci si z nej nebudú vedieť vziať poučenie.

.....
Tento priestor s intelektuálnym ovzduším, táto psychická hra, ska-
mená myšlienková pauza, ktorá vzniká medzi členmi napísanej ve-
ty, sú tu zakreslené do scénického ovzdušia, medzi členov, vzduch a
perspektivy istého počtu výkrikov, farieb a pohybov.

.....
V realizácii balijského divadla má duch dojem, akoby koncepcia
narazila najprv na gesta, formovala sa uprostred celého kvasenia vi-
zuálnych, či zvukových obrazov, ktoré sa ponímajú takpovediac v čis-
tom stave. Skrátka, aby sme boli jasnejší, aj pre túto inscenáciu mu-
selo existovať čosi dosť podobné hudobnému stavu, keď je každá du-
chovná koncepcia iba zámenkou, teoretickou možnosťou, ktorej
dvojník potom vytvára intenzívnu javiskovú poéziu, priestorový a far-
bistý jazyk.

.....
Ustavičné vzájomné zrkadlenie, ktoré prebieha medzi farbou a
gestom a medzi výkrikom a pohybom, nás bez prestania vodi po str-
mých a pre ducha ťažkých cestách, ponára nás do stavu neistoty a ne-
výslovnej úzkosti, ktorý je charakteristický pre poéziu.

Z neobyčajnej hry rúk, ktoré lietajú ako hmyz v zelenom večere,
vystupuje akási prišerná posadnutosť, nevyčerpatelné morfondírova-
nie, akoby sa duch ustavične zamesnával hľadaním Severu v labyrin-
te svojho podvedomia.

Napokon toto divadlo nám robí hmatateľnými a obkresľuje kon-
krétymi znakmi ani nie tak veci citov, ako skôr veci rozumu.

A rozumovými cestami nám sprístupňuje osvojenie si znakov to-
ho, čím je.

Z tohto hľadiska je výsostne signifikantné gesto ústredného tanč-
níka, ktorý sa dotýka vždy toho istého bodu na hlave, akoby chcel oz-

načiť miesto a život volajákého ústredného oka, volajákého intelek-
tuálneho vajca.

.....
Čo je farbistou narážkou na telesné pôsobenie prírody, opakuje sa
na úrovni zvukov a sám zvuk je iba nostalgickým znázornením niečo-
ho iného, akéhosi magického stavu, v ktorom pocity zjemneli až tak,
že si ich duch môže dobre poprezerat. Dokonca aj imitácie zvuky,
šrktot hada štrkáča, pukot hmyzích krovičiek pri nárazoch o seba, pri-
pomínajú čistinku hmyziacej sa krajiny v okamihu, keď sa rúti do
chaosu. - A umelci sú obliečení do oslňujúcich šiat, pod ktorými ako-
by mali tela zavinnuté do plienok! V ich pohybe je čosi pupočné, em-
byonálne. Zároveň treba oceniť hieroglyfický výzor ich kostýmov,
ktorých horizontálne čiary prečnievajú v každom smere z tela. Sú
ako veľký hmyz, plný čiar a segmentov, ktoré ich spájajú kdesi
v dialke s prírodou, voči ktorej pôsobia už iba ako osamostatnená
geometria.

Kostýmy obkresľujú pri chôdzi ich abstraktné valenie sa vpred a
nezvyčajne prekrižené nohy!

Každý ich pohyb opisuje v priestore nejakú líniu, vykonáva dô-
slednú figúru veľmi prepočítaného hermetizmu, za ktorou dáva bodku
nepredvídané gesto rúk.

A tieto odevy so záhybmi až nad bokmi, ich držia takpovediac za-
vesených vo vzduchu, akoby pripichnutých na horizonte divadla, a
predlžujú každý ich výskok na let.

Tie výkriky až z vnútorností, guľanie očami, priebežná abstrakt-
nosť, šumenie konárov, rúbanie a váľanie stromov v obrovsom prie-
store, v ktorom sú zvuky rozmiestnené a prýšťa z viacerých zdrojov,
to všetko prispieva k tomu, aby v našom duchu povstalo, vykryštaliz-
ovalo sa - odvážim sa povedať - nové, konkrétne poňatie abstraktné-
ho.

A treba oceniť, že táto abstrakcia, ktorá vychádza z nádhernej ja-
viskovej stavby, aby sa vrátila späť do myslenia, zmocňuje sa dojmov
zo sveta prírody, ktoré pri lete stretáva vždy v tom bode, kde sa začí-
najú molekulárne zhromažďovať; to znamená, že od chaosu nás delí
leďva jedno jediné gesto.

.....
Posledná časť predstavenia prináša zochi-voči všetkým surovos-
tiam, špine a hanebnostiam, ktoré sa prežívajú na našich európskych

scénach, anachronizmus. A neviem, ktoré divadlo by sa odvážilo takýmto spôsobom a takpovediac v prirodzenom stave priklonovať všetky hrôzy duše, ktorá je vydaná napospas príznakom z druhého sveta.

.....
Tancujú a títo metafyzici prirodzeného neporiadku, uvoľňujúci každý atóm zvuku, každý fragmentárny vnem, ktorý akoby sa chcel vrátiť k svojmu pôvodu, vedeli medzi pohybom a hlukom vytvoriť také dokonalé spojenia, že vzniká dojem, akoby to znenie dutých drier, zvučiacich bubnov, nečinných nástrojov vyrábali tanečníci s prázdnyimi laktami a končatinami z dutého dreva.

Ocitáme sa odrazu uprostred metafyzického boja a strdnutosť tela v tranze, ktoré stuhlo následkom odlivu kozmických síl, ktoré ho obliehajú, vynikajúco odráža frenetický a zároveň meravý a hranatý tanec, pri ktorom odrazu cítime, že sa začína strmý pád ducha.

Povedali by sme, že sú to vlny hmoty, ktoré v zrýchlennom tempe skláňajú hrebene jedna na druhú a zlievajú sa zo všetkých strán horizontu, aby zapadli do najspodnejšieho úseku chvenia, tranzu a pri kryli prázdnotu strachu.

.....
V týchto konštrukciách perspektív sa ukrýva absolútno, ten druh absolútnej telesnej pravdy, o akej vedia snívaj iba Orientalci - a práve týmto, výškou a premyslene odvažnými cieľmi, sa odlišujú tieto koncepcie od našich európskych koncepcií divadla ešte väčšmi než nezvyčajne dokonalými realizáciami.

Zástancovia členenia a izolácie žánrov môžu predstierať, že v skvelých umelcoch balijského divadla vidia iba tanečníkov poverených zobrazovaním akýchsi vysokých Mýtov, ktorých vznešenosť odhaľuje úroveň nášho západného divadla v celej hrubosti, nevýslovnej detinskosti. Je pravda, že balijské divadlo nám ponúka a prináša celú zásobu tém čistého divadla, ktorým scénická realizácia udeľuje husnúcim rovnováhu, dokonale zhmotnenú príťažlivosť.

.....
Všetko sa kúpe v hlbokom zamorení, ktoré nám nahrádza vlastné prvky vytvrdzenia, a vo vytvrdení znova nachádzame suché vrenie a minerálne šuchotanie rastlín, zvyškov trosiek stromov s osvetlenými vrcholcami.

Zverskosť, živočišnosť sa obmedzili na stručné gesto: na vrzgol piesčitého, štiepiaceho sa brehu, zamŕzanie stromov, zívanie zvierat.

Nohy tanečníkov pomocou gesta, akým si odhrňujú sukne, rozpušťaťú myšlienky, pocity v čistom stave a obracajú ich hore nohami.

A stále to porovnávanie s hlavou, to kyklopoovo oko, vnútorné oko ducha, ktoré práve hľadá pravú ruku.

Mimika duchovných gest, ktoré stupňujú, osekávajú, fixujú, roztvárajú a delia city, stavy duše, metafyzické idey.

Kvintesenčné divadlo, kde veci robia nezvyčajné saltá, prv než sa vracajú späť do abstrakcie.

.....
Ich gesta zapadajú tak presne do rytmu dutých drier a bubnov, skandujú ho a zachytávajú v letku s takou istotou a zdá sa na takej hrane, že táto hudba akoby skandovala samú prázdnotu ich dutých končatín.

.....
Vrstevnaté aj mesačné oko žien.

To snové Oko, ktoré akoby nás pohlcovalo a pred ktorým si prichodíme ako *prízraky*.

.....
Plné uspokojenie z tanečných gest, obracajúcich sa nôh, ktoré premiešajú stavy duše, z drobných poletujúcich rúk, z úsečného a preného potľapkávania.

.....
Sme divákmi duševnej alchymie, ktorá zo stavu ducha robí gesto, a to gesto stručné, obnažené, lineárne, akým by sa mohli vyznačovať všetky naše činy, keby sa usilovali o absolútno.

.....
Stáva sa, že tento manierizmus, zveličený, prehnaný hieratizmus so svojou valiaccou sa abecedou, s výkrikmi pukajúcich kameňov, so šuštáním konárov, so zvukmi rúbaných a guľaných stromov, vytvára vo vzduchu, v priestore akési hmotné a oživené, tak vizuálne, ako aj zvukové šepoty. A po istej chvíli dôjde k magickej identifikácii: VIE-ME, ŽE TO MY HOVORÍME.

Kto sa po nádhernom boji Adeorjana s Drakom opováži povedať, že celé divadlo sa nekoná na javisku, to znamená mimo situácií a slov.

Dramatické a psychologické situácie tu prešli do mimiky zápasu, ktorý je funkciou atletických a mystických hier tiel - a, odvažím sa tvrdiť, vlnivého využívania javiska, ktorého obrovská špirála odhaľu-

je jednu rovinu po druhej.

Bojovníci vchádzajú do pomyselného lesa, krútiac sa od strachu, zmocňuje sa ich obrovská triaška, rozsiahla, priam magnetická rotácia, pri ktorej cítíme, že sa rúta zvieracie, či minerálne meteóry.

Roztrúsená triaška ich končatin a gulajúcich očí väčšími než telesnú búрку označuje roztlkanie ducha. Zvuková frekvencia ich zježených hláv je chvíľami príšerná - a za nimi hudba, ktorá sa pohojdáva a zároveň zásobuje priestor, v ktorom sa telesné kamene presávajú valiť.

A za Bojovníkom, ktorý sa najezil od úžasnej kozmickej búrky, sa nafukuje jeho Dvojník, oddávajúci sa detinsky školáckym sarkazmom a vyzdvihnutý protiúderom hučiacej víchrice nevedomky prechádza uprostred kúziel, ktoré vôbec nepochopil.

Divadlo orientálne a divadlo západné¹

Balijské divadlo bolo dobré na to, že nám poskytlo fyzickú a neverbálnu predstavu o divadle, v ktorej je prítomné vo všetkom, čo sa môže na javisku odohrať nezávisle od písaného textu, kým divadlo, ako ho chápeme na Západe, sa pravidelne viaže na text, vymedzuje sa ním. Pre nás je v divadle reč to najdôležitejšie a okrem nej neexistujú iné možnosti. Divadlo je odvetvím literatúry, istým druhom zvukovej variety jazyka, a ak pripustíme, že je rozdiel medzi textom hovorovým na javisku a textom čítaným očami, ak uzavrieme divadlo v hraniciach toho, čo sa objavuje medzi replikami, nepodariť sa nám oddeliť divadlo od predstavy realizovateľného textu.

Tento názor o nadvláde reči v divadle je v nás taký zakorenený a divadlo nám prichodí do istej miery ako jednoduchý odraz textu, že všetko, čo v divadle text presahuje, čo text sám v sebe neobsahuje a prísne nepodmieňuje, patrí podľa nás do oblasti réžie, ktorá sa považuje vo vzťahu k textu za čosi podradnejšie.

Vzhľadom na túto podriadenosť divadla reči sa môžeme opýtať, či divadlo nevlastní náhodou svoj osobitý jazyk, či je celkom reálne, aby sme ho považovali za nezávislé a autonómne umenie, takisto ako hudbu, maliarstvo, tanec atď.

V každom prípade, ak tento jazyk existuje, splyva nevyhnutne s réžiou, ktorú chápeme ako:

1. Na jednej strane vizuálnu a plastickú materializáciu reči.
2. Jazyk všetkého, čo sa dá na javisku povedať a označiť nezávisle na reči, čo nachádza svoj výraz v priestore, alebo čo sa dá prostredníctvom neho dosiahnuť či dekomponovať.

Ide o to, zistiť, či jazyk réžie, ktorý chápeme ako čistý divadelný jazyk, je schopný dosiahnuť ten istý vnútorný predmet ako reč, či si intelektuálnu účinnosť ako divadelnými prostriedkami môže nárokovať tú istú by sme sa pýtať, či vie ani nie spresňovať myšlienky, ale *podnecovať myslenie*, či vie pritiahnúť ducha k tomu, aby zaujal postoje, ktoré sú z jeho zorného uhla hlboké a účinné.

Jedným slovom, položiť si otázku o intelektuálnej účinnosti výra-

zu, narábajúceho predmetnými formami, o intelektuálnej účinnosti jazyka, ktorý by používal iba formy, alebo zvuky, či gesto, to znamená, položiť si otázku o intelektuálnej účinnosti umenia.

Ak sme dospeli k tomu, že umeniu pripisujeme iba hodnotu potesenia a oddychu a obmedzujeme ho na čisto formálne používanie foriem, na harmóniu niektorých vonkajších vzťahov, jeho hlbkovú výrazovú hodnotu to v ničom nespochybňuje; duchovná nemohúcnosť Západu, ktorý je miestom par excellence, kde sa umenie mieša s estetizmom, spočíva totiž v domnienke, že by mohlo existovať maliarstvo, ktoré by slúžilo iba na maľovanie, tanec, ktorý by bol iba výtvarným prejavom, ako keby sme chceli odrezať formy od umenia, prestihnúť ich väzby so všetkými mystickými postojmi, aké môžu zaujať v konfrontácii s absolútnom.

Chápeme teda, že divadlo v miere, v akej ostáva uzavreté do svojho jazyka, v akej zotráva s ním v spojitosti, musí skoncovať s aktuálnosťou, že jeho predmetom nie je riešenie spoločenských alebo psychologických konfliktov, že nemá slúžiť ako bojové pole pre morálne city, ale predmetným spôsobom vyjadrovať tajné pravdy, aktívnymi gestami privádzať na svetlo tú časť pravdy, ktorá sa skrýva vo formách pri ich stretnutiach so Zrodom.

Urobiť to, spojiť divadlo s možnosťami výrazu prostredníctvom foriem a všetkého toho, ako sú gesta, zvuky, farby, tvary, atď., znamená vrátiť ho pôvodnému určeniu, posunúť ho do jeho náboženských a metafyzických polôh, zmieriť ho s univerzom.

Ale slová, poviete, majú metafyzické schopnosti, nezakazuje sa chápať reč, tak ako gesto, vo všeobecnej rovine, a napokon práve na tejto úrovni nadobúda reč svoju najvyššiu účinnosť ako sila, ktorá rozpúšťa hmotné obaly, všetky stavy, v ktorých sa duch zabudoval a akoby sa usiloval odpocívať. Je ľahké odpovedať, že tento metafyzický spôsob nazierania na reč sa nezhoduje so spôsobom, akým ju používa západné divadlo, totiž nie ako aktívnu silu, ktorá vychádza z deštrukcie javov, aby opäť vystúpila až k duchu, ale naopak ako zavŕšený stupeň myslenia, ktoré sa ničí tým, že sa vyjadruje.

Reč v západnom divadle slúži vždy iba na vyjadrenie psychologických konfliktov, príznačných pre človeka a jeho situáciu v každodennej aktuálnosti života. Jeho konflikty zreteľne podliehajú právomoci artikulovanej reči a či už ostávajú v psychologickkej oblasti, alebo ju prekračujú a vracajú sa do oblasti spoločenskej, význam drámy bude

vždy spočívať v morálke vďaka spôsobu, akým jej konflikty na charaktery útočia alebo ich rozkladajú. A pravdaže, vždy pôjde o oblasť, kde si verbálne rozhodnutia reči udržia tú lepšiu časť. Ale tieto svojou povahou morálne konflikty vonkoncom nepotrebujú na rozriešenie javisko. Aby na javisku dominovala artikulovaná reč alebo výraz prostredníctvom slov nad objektívnym výrazom gest a všetkého toho, čo zasahuje ducha prostriedkami zmyslov v priestore, znamená obrátiť sa chrbtom k fyzickým potrebám javiska a vzbúriť sa proti jeho možnostiam.

Treba povedať, že doménou divadla nie je psychológia, ale vývarnosť a telesnosť. A nejde o to, či fyzický jazyk divadla je schopný dospieť k tým istým psychologickým riešeniam ako jazyk slov, či vie vyjadriť city a vaše práve tak dobre ako slová, ale či v oblasti myslenia a chápania existujú postoje, ktoré slová nevedia zaujať a ktoré vyjadrujú gesta a všetko to, čo sa na priestorovom jazyku podieľa oveľa presnejšie než ony.

Prv než uvediem príklad vzťahov hmotného sveta s hlbkými stavmi myslenia, rád by som odcitoval sám seba: "Žiaden pravý cit sa v skutočnosti nedá tlmočiť. Vyjadriť ho znamená ho zradiť. Ale tlmočiť ho znamená ho *utájiť*. Pravdivý výraz ukrýva to, čo ukazuje. Kladie ducha oproti skutočnému prázdnu prírody, pričom ako reakciu vytvára v myslení akúsi plnosť. Alebo, ak chceme, v porovnaní s kľamlivými prejavmi prírody plodí v myslení prázdno. Každý silný cit v nás vyvoláva predstavu prázdna. A jasný jazyk, ktorý znemožňuje prázdno, znemožňuje tiež, aby sa v myslení objavila poézia. Preto majú obraz, alegória, figura maskujúce to, čo by chceli odhaliť, oveľa väčší význam pre ducha než jasnosti, aké poskytujú rečové analýzy.

Preto na nás pravá krása nikdy nepôsobí priamo. Zapadajúce slnko je krásne pre všetko to, o čo nás oberá."

Snové vízie flámskeho maliarstva nás ohromujú tým, že vedľa skutočného sveta kladú to, čo je už iba karikatúrou tohto sveta; ponúkajú duchov, o akých sa zvykne snívať. Čerpajú zo zdrojov polosnových stavov, ktoré podnecujú k chybným gestám a smiešnym lapsusom jazyka. Vedľa zabudnutého dieťaťa stavajú harfu, ktorá leží do vzduchu; vedľa ľudského embrya, plávajúceho v podzemných vodopádoch, ukazujú, ako sa k obávannej pevnosti približuje skutočná armáda. Vedľa snovej neistoty pochod istoty a nad žltým pivničným svetlom oranžovo-

vý záblesk veľkého jesenného zapadajúceho slnka.

Nejde o to, aby sa v divadle potlačila reč, ale aby sa zmenilo jej určenie, a hlavne aby sa obmedzilo jej miesto, aby sa považovala za čosi iné než za prostriedok, ako doviesť ľudské charaktery k ich vonkajším cieľom, pretože v divadle ide vždy iba o to, akým spôsobom sa city a vášne stavajú vzájomne do protikladu a človek proti človeku v živote.

Nuž a zmeniť určenie reči v divadle znamená používať ju v konkrétnom a priestorovom zmysle do tej miery, ako sa kombinuje so všetkým tým, čo divadlo obsahuje priestorové a signifikantné v konkrétnej oblasti; to znamená narábať s ňou ako s pevným predmetom, ktorý privádza veci do pohybu, najprv vo vzduchu a potom v nečom tajomnejšej a skrytejšej oblasti, ktorá však priestorový rozmer pripúšťa, a túto skrytú, ale rozsiahlu oblasť nebude veľmi ťažké stožohniť so sférou formovej anarchie na jednej strane, ale na strane druhej s nepretržitou tvorbou foriem.

Takto teda stotožňovanie predmetu divadla so všetkými možnosťami ukazovania toho, čo má formu a rozsah, prináša predstavu takej poézie v priestore, ktorá splyva s čarodejnictvom.

V orientálnom divadle s metafyzickými tendenciami, ktoré stojí v opozícii voči západnému divadlu s tendenciami psychologickými, uchopujú formy svoj zmysel a svoje významy na všetkých možných úrovniach; alebo ak chceme, vibračné dopady nezameriavajú iba na jednu jedinu úroveň, ale na všetky dimenzie ducha zároveň.

A práve vďaka tejto mnohosti aspektov, v akej sa nám ukazujú, získavajú silu rozochvievať a očarovať a sú nepretržitým vzrušením pre ducha. Keďže orientálne divadlo nepristupuje k vonkajším aspektom vecí z jednej jedinej úrovne, nezotrváva pri jednoduchej prekážke a mocných stretnutiach týchto aspektov so zmyslami, ale ustavične berie do úvahy stupeň duchovných možností, z ktorých vyšli, podieľa sa tým na intenzívnej poézii prírody a udržiava si magické vzťahy so všetkými objektívnymi stupňami všeobecného magnetizmu.

Zo zorného uhla magického použitia a čarodejníctva treba réžiu chápať nie ako odraz napísaného textu a celej projekcie fyzických dvojníkov, ktorá z napísaného vystupuje, ale ako vášnivú projekciu všetkého toho, čo sa dá z gesta, slova, zvuku, hudby a z ich vzájomných kombinácií vyvodit ako objektívne dôsledky. Táto aktívna projekcia sa dá urobiť iba na javisku a jej objavené účinky iba pred javis-

kom a na javisku; autor, ktorý používa výlučne písané slová, tu nemá čo robiť a musí uvoľniť miesto odborníkovi na toto objektívne a živé čarodejníctvo.

Skoncovat s majstrovskými dielami¹

Jedna s príčin zadúšajúcej atmosféry, v ktorej žijeme bez možnosti úniku a návratu - a na ktorej máme všetci svoj podiel, aj tí najrevoľučnejší spomedzi nás - spočíva v rešpektovaní toho, čo sa napísalo, sformulovalo, alebo namalovalo a čo nadobudlo formu, akoby sa každý výraz napokon nevyčerpával a nedospel k bodu, kde musia veci zaniknúť, aby mohli odznova odštartovať a začať fungovať.

Mali by sme skoncovat s predstavou, že majstrovské diela sú určité pre takzvanú elitu a že ich dav nechápe; a povedať si, že vo vedomí sa nenachádzajú vykríčané štvrte, aké sa vyhradzujú pre tajné sexuálne styky.

Majstrovské diela minulosti sú dobré pre minulosť: nie sú dobré pre nás. Máme právo povedať to, čo už bolo povedané; a dokonca aj to, čo povedané nebolo, a síce spôsobom, ktorý je nám vlastný, je bezprostredný, priamy, zodpovedá spôsobu súčasného čítania a ktorý každý pochopí.

Je slabomyselné vyčítať davu, že nemá zmysel pre vznešeno, keď si vznešeno pletieme s jedným z jeho formálnych prejavov, ktoré sú napokon vždy zosnulými prejavmi. A ak napríklad dnešný dav nechápe už Kráľa Oidipa, dovolím si tvrdiť, že je to chyba Kráľa Oidipa a nie davu.

V Kráľovi Oidipovi je téma Incestu a myšlienka, že príroda kašle na morálku; a že sa kdesi nachádzajú blúdiace sily, na ktoré by sme si mali dávať pozor; či už sa tieto sily volajú osud, alebo nejaký inak.

Je tam navyše prírodná morová epidémia, ktorá je fyzickým stelesnením týchto síl. Ale to všetko v odeve a v jazyku, ktoré stratili akýkoľvek kontakt s epileptickým a primitívnym rytmom onej doby. Sofokles možno vraví vznešene, ale spôsobom, ktorý už nie je časový. Hovorí priveľmi jemne na tie časy, a dá sa predpokladať, že vraví vedľa.

Dav, ktorý sa chveje pri železničných nešťastiach, pozná zemetrasenia, mor, revolúciu, vojnu, je citlivý na chaoticke hrozby lásky, môže jednoducho dospieť ku všetkým tým vznešeným poznatkom a želá si

iba to, aby ich spoznal, ale pod podmienkou, že s ním vieme hovoriť jeho vlastným jazykom a že poznanie o oných veciach sa k nemu nedostane v znehodnotenom odevu a prostredníctvom páchnucích rečí, patriacim mŕtvym epochám, ktoré sa už nikdy nevráti.

Dav dnes, tak ako kedysi, dychtivo túži po tajomstvách: želá si iba to, aby spoznal zákony, podľa ktorých sa osud prejavuje a aby azda uhádol tajomstvo jeho zjavení.

Nechajme školometom kritiku textov, estetom kritiku foriem a uznajme, že to, čo sa už povedalo, netreba viac opakovať; že jedno vyjadrenie neplatí dva razy, nežije dva razy; že každé slovo je mŕtve a pôsobí iba vo chvíli, keď sa vysloví, že raz použitia forma už nie je potrebná a nabáda iba k tomu, aby sa hľadala iná, a že divadlo je jediným miestom na svete, kde sa vykonané gesto dva razy nezopakuje. Dav nechodí na majstrovské literárne diela preto, že sú literárne, to znamená zaфіxované; a zaфіxované vo formách, ktoré už viac nezodpovedajú potrebám času.

Namiesto toho, aby sme obviňovali dav a publikum, musíme obviňiť formálnu clonu, ktorú kladieme medzi seba a dav, a tú formu nového zbožňovania, zbožňovanie zaфіxovaných majstrovských diel, ktoré je jedným z aspektov mešťanskeho konformizmu.

Konformizmus, pre ktorý si pletieme vznešeno, myšlienky a veci s formami, ktoré získali v toku času a v nás samých - v našich mentálnych snobov, preciózov a estetov a ktorým už divák nerozumie.

Bolo by zbytočné obviňovať z toho všetkého vkus publika, ktoré sa opája hlúposťami, ak sme divákom neukázali hodnotné predstavenie; a stavím sa, že mi tu nik hodnotné predstavenie neukáže, hodnotné v tom najvyššom zmysle divadla, od posledných veľkých romantických melodram, to znamená za uplynulých sto rokov.

Publikum, ktoré vníma nepravé ako pravé, má cit pre pravé a za reaguje naň, vždy keď sa objaví. Jednako dnes to nesmieme hľadať na javisku, ale na ulici; a keď ponúkame davu ulíc príležitosť, aby preukázal svoju ľudskú dôstojnosť, vždy tak urobí.

Ak si dav odvykol chodiť do divadla, ak sme my všetci dospeli napokon k tomu, že divadlo považujeme za nízke umenie, za prostriedok vulgárnej zábavy a používame ho ako ventil pre svoje zlé pudy, je to preto, že nám príčasto hovorili, že toto je divadlo, to znamená klanstvo a ilúzia. že nás za posledných štyristo rokov, to znamená od Renesancie navykli na čisto opisné divadlo, ktoré iba rozpráva, ktoré

rozpráva o psychológii.

že usilovne vymýšľalo, ako priviesť na javisku k životu vieryhodné, ale od života odtrhnuté bytosti, s predstavením na jednej a s publikom na druhej strane - a že sa davu ukázalo iba zrkadlo toho, čím je.

Sám Shakespeare je zodpovedný za túto úchylku a za tento úpadok, za predstavu o neúčastnom divadle, podľa ktorej má divadelné predstavenie nechať diváka nedotknutého, pričom by vyslaný obraz nerozochvel jeho organizmus, nezanechal na ňom nezmazateľnú stopu.

Ak sa u Shakespeara človek občas znepokojuje nad tým, čo ho presahuje, vždy napokon ide o dôsledky týchto obáv v človeku, to znamená v psychológii.

Psychológia, ktorá tvrdošijne premieňa neznáme na známe, to znamená na každodenné a obvyčajné, je príčinou tohto poklesu a údesnej straty energie, ktorá už dospela, tak sa mi vidí, do posledného štádia. A podľa mňa divadlo i my sami by sme mali skoncovať s psychológiou.

Myslím si, že v tomto bode sa všetci zhodneme a že na to, aby sme odsúdili psychologické divadlo, netreba zostúpiť až k odpudzujúcemu modernému a francúzskemu divadlu.

Príbehy o peniazoch, obavách o peniaze, o sociálnom arivizme, o ľľbostných hŕboch, v ktorých vôbec nemá miesto dobročinnosť, o sexualite napudrovanej erotizmom bez tajomstva vonkoncom nie sú divadlom, ak sú vôbec psychológiou. Úzkosti, smilstvo, ruje, pred ktorými sme iba obvyčajnými ukáľajúcimi sa voyeurmi, obracajú sa na revolúciu a na ocot: to si treba uvedomiť.

Ale to ešte nie je to najhoršie.

Ak nám Shakespeare a jeho imitátori vnútili dlhodobu ideu umenia pre umenie, so životom na jednej a s umením na druhej strane, mohli sme pokojne odpočíváť na tejto neúčinnnej a lenivej myšlienke, kým sa ešte držal vonkajší život. Ale keď predsa vidíme podľa veľmi mnohých znakov, že nič z toho, čo nám umožňovalo žiť, už nie je, že sme všetci bláznivi, dešperátni a chorí. A vyzývam nás, aby sme na to zareagovali.

Idea umenia odtrhnutého od života, poézie-čara, ktorá existuje iba preto, aby spríjemňovala voľný čas, je idea dekadentná, ktorá zreteľne potvrdzuje našu kastracnú schopnosť.

Náš literárny obdiv Rimbauda, Jarryho, Lautréamonta a niekoľkých ďalších, ktorý dvoch mužov dohnal k samovražde, ale ktorý sa u iných premenil na kaviarské tŕhaniny, je súčasťou koncepcie literárnej poézie, izolovaného umenia, neutrálnej duchovnej aktivity, nič nerobiacej a nič neproduktujúcej; a konštatujem, že práve vtedy, keď individuálna poézia, dotýkajúca sa iba toho, kto ju píše, a aj to iba vo chvíli, keď ju píše, chátrala priam žalovateľne, práve vtedy divadlo najväčšími nenávideli básnici, ktorí nikdy nemali cit ani pre priamu a masovú akciu, ani pre účinnosť, ani pre nebezpečenstvo.

Treba skoncovat' s poverami o textoch a o písanej poézii. Písaná poézia má cenu iba raz a potom ju zničme. Nech mŕtvi básnici uvoľnia miesto iným. A už sme si mohli všimnúť, že práve naše učiteľvie toho, čo sa už urobilo, nech to bolo akokoľvek krásne a plané, nás petrifikuje, znehynuje a bráni nám nadviazať kontakt so silou, ktorá je pod tým všetkým, či už sa volá myšliacou energiou, životnou silou, determinizmom výmen, menštruáciou mesiaca, alebo ako len chceme. Pod poeziou textov je poézia ako taká, bez formy a bez textu. A tak, ako sa vyčerpáva účinnosť masiek, ktoré slúžia magickým operáciám istých kmeňov – masky sú potom dobré iba na to, aby ich odhodili do múzeí – rovnako sa vyčerpáva poetická účinnosť textu: poézia a účinnosť divadla sa preto vyčerpávajú najpomalšie, lebo do voľnů vstupovať do akcie tomu, čo sa vyjadruje gestikuláciou a nikdy sa dva razy neopakujúc.

Ide o to, aby sme vedeli, čo chceme. Ak sme sa prichystali na vojnu, mor, hlad, či masaker, nemusíme to ani povedať, stačí, ak budeme takto pokračovať. Ak sa budeme naďalej správať ako snobi a masovo sa hŕnúť na takého či onakého speváka, na také či onaké vynikajúce predstavenie, ktoré neprekračuje oblasť umenia (a dokonca ani ruské balety v čase svojej plnej žiarj nikdy neprekročili oblasť umenia), na takú či onakú výstavu maliarstva, kde sa sem-tam zaskvejú pozoruhodné, ale náhodné formy, ktorým chýba ojazdné vedomie o silách, ktoré ich mohli dať do pohybu.

Dosť bolo empirizmu, náhod, individualizmu a anarchie.

Dosť bolo individuálnych básní, ktoré prinášajú väčší úžitok tým, ktorí ich robia, než tým, ktorí ich čítajú.

Dosť bolo raz prevždy tých prejavov uzavretého, egoistického a osobného umenia.

Náša anarchia a náš chaos ducha súvisia s anarchiou toho ostatného – či skôr to ostatné súvisí s touto anarchiou.

Nepatrím k tým, čo si myslia, že sa musí zmeniť civilizácia, aby sa zmenilo divadlo; ale myslím si, že divadlo, keď sa použije v tom vyššom a najnáročnejšom zmysle, má silu vplývať na výzor a formovanie vecí: a keď sa na javisku približia k sebe dva prejavy vášní, dve živé ohniská, dva nervové magnetizmy, je to čosi také celistvé, pravdivé, dokonca také rozhodujúce, ako keď sa v živote približia dve epidemy v smilstve, ktoré nemá budúcnosť.

Práve preto navrhujem divadlo krutosti. – Pre mániu všetko znížiť, ktorá je nám dnes všetkým vlastná, len čo som vyslovil slovo "krutosť", hneď pod tým každý rozumel "krv". Ale "divadlo krutosti" znamená náročné a kruté divadlo v prvom rade pre mňa samého. A vo vzťahu k predstaveniu nejde o krutosť, akú môžeme vykonávať jeden na druhom, keď si budeme vzájomne štvrtiť tela, odpilovávať osobné anatómie, alebo keď si ako asýrski cisári budeme posilať pošou vrecia s ľudskými ušami, s presne odkrojenými nosmi, alebo nozdami, ale ide o oveľa strašnejšiu a potrebnjšiu krutosť, akú môžu vykonávať veci na nás. Nie sme slobodní. A ešte nám môže spadnúť nebo na hlavu. A divadlo je tu na to, aby nás v prvom rade naučilo toto.

Buď sme schopní vrátiť sa modernými a aktuálnymi prostriedkami k vyššiemu chápaniu poézie a aj poézie prostredníctvom divadla, ktorá sa ukrýva za Mými veľkých starých tragikov, ešte raz sme schopní umiest' náboženské chápanie divadla, to znamená, že k uvedeniu si a k ovládaniu niektorých dominujúcich síl, poznatkov, ktoré všetko riadia, dospejeme bez meditácie, bez zbytočnej kontemplácie, bez nesúvislého snenia; a keďže poznatky, keď sú účinné, prinášajú energiu, sme schopní nájsť v sebe tie energie, ktoré koniec koncov vytvárajú portadok a dvíhajú cenu života, alebo nám neostáva nič iné, než sa v okamihu a bez odporu vzdať a uznať, že sme dobrí už iba pre neporiadok, hlad, krv, vojnu a epidémie.

Buď dovedieme všetky umenia späť k centrálnemu postoju a k centrálnej potrebnosti, pričom nájdeme analógie medzi gestom v maliarstve, alebo v divadle a gestom, aké robí ľava pri sopečnom nešťastí, alebo musíme prestať maľovať, hygienizovať, písať a robiť čokoľvek.

Navrhujem, aby sme sa v divadle vrátili k základnej magickej predstave, ktorú prevzala moderná psychoanalýza a ktorá spočíva

v tom, že sa chorý pre uzdravenie donúti zaujať vonkajší postoj onoho stavu, do akého ho chceme vrátiť.

Navrhujem, aby sme sa vzdali empirizmu obrazov, ktoré náhodne prináša podvedomie a ktoré rovnako náhodne vysielame, nazývajúce ich poetickými, teda hermetickými obrazmi, akoby ten druh tranzu, ktorý prináša poézia, nemal ozvenu v celkovej citovosti, vo všetkých nervoch a akoby poézia bola neučiou silou, ktorá svoje pohyby neobmeďuje.

Navrhujem, aby sme sa prostredníctvom divadla vrátili k myšlienke o fyzickom spoznávaní obrazov a prostriedkov na vyvolávanie tranzov, ako čínske lekárstvo pozná na celej rozlohe ľudskej anatómie body, do ktorých sa pichá a ktoré ovplyvňujú tie najjemnejšie funkcie.

Divadlo to môže toho, kto zabudol na komunikačnú moc a magnetický mimetizmus gesta znova naučiť, pretože gesto prináša silu a v divadle sú predsa ľudské bytosti na to, aby ukazovali silu vykonávaneho gesta.

Robiť umenie znamená zbaviť gesto jeho ozveny v organizme; ak sa gesto robí v náležitých podmienkach a s potrebnou silou, ozvena vyžýva organizmus a jeho prostredníctvom celú osobnosť, aby zaujala postoje, ktoré sú v zhode s vykonávaným gestom.

Divadlo je jediným miestom na svete a posledným komplexným prostriedkom, ktorý nám ešte ostáva na priame zasiahnutie organizmu, a v obdobiach neurozy a nízkej zmyselnosti, v ktorých sa topíme, na útok telesnými prostriedkami proti nízkej zmyselnosti, ktorým nevie vzdorovať.

Ak hudba pôsobí na hadov, nie je to tým, že by im prinášala duchovné predstavy, ale preto, že hady sú dlhé, že sa dlho plazia po zemi, že sa ich telo takmer celé dotýka zeme; a hudobné vibrácie, ktoré sa po zemi prenášajú, pôsobia naň ako veľmi jemná a veľmi dlhá masáž. Nuž a ja navrhujem, aby sa na divákov pôsobilo ako na hady, ktoré zaklínáme, aby sa prostredníctvom organizmu vrátili späť až k tým najrafinovanejším predstavám.

Najprv drsnými prostriedkami, ktoré sa časom zjemnia. Bezprostredné drsné prostriedky pritiaľnu spočiatku jeho pozornosť.

Preto je divák v "divadle krutosti" uprostred, kým ho obkolesuje predstavenie.

V predstavení je stabilné ozvučenie: zvuky, hluky, výkriky sa vy-

berajú najskôr pre ich vibračné kvality a potom pre to, čo predstavujú.

Do týchto zjemňujúcich sa prostriedkov sa potom začleňuje svetlo. Svetlo, ktoré tu nie je na kolorovanie alebo na osvetľovanie, prináša silu, vplyv a náznakovosť. A svetlo zelenej jaskyne neuvedie organizmus do takej istej zmyslovej nálady ako svetlo veľmi veterného dňa.

Po zvuku a svetle prichádza akcia a dynamika akcie: tu práve vstupuje divadlo, ktoré ani zďaleka nekopíruje život - ak to vie - do komunikácie s čistými silami. A či už ich prijímame, alebo popierame, existuje jednako určitý spôsob hovorenia, ktorý privoláva sily, čo v podvedomí privádza k životu energetické obrazy a vonku nemotivovaný zločin.

Silná a sústredená akcia sa podobá lyrizmu: privoláva nadprirodzené obrazy, krv obrazov a krvavý výtrysk obrazov, rovnako v básnikovej ako v divákovej hlave.

Nech už sú konflikty, ktoré strašia v hlave doby akékoľvek, výzvam diváka, ktorému scény násilia odovzdávajú svoju krv, ktorý pociť, ako ním prechádza vyššia akcia, ktorý v zblesku uvidí v mieriadnych skutočnostiach mimoriadne a podstatné pohyby svojho myslenia - násilie a krv vstúpili do služieb násilia myslenia - výzvam ho, aby sa vydal napospas predstavám vojny, nepokojov a riskantných vražd.

V takomto vyjadrení pôsobí táto predstava skazene a detinsky. Ľudia budú tvrdiť, že príklady priťahujú, že uzdravovací postoj nabáda k uzdraveniu a vražedný k vražde. Všetko závisí od spôsobu a od čisloty, s akou sa veci robia. Je tu riziko. Ale nezabudnime, že divadelné gesto je síce silné, lenže nezištné; a že nás divadlo učí práve o neužitočnosti konania, ktoré, keď sa už raz uskutočnilo, nedá sa zapakovať, a o vyššej užitočnosti stavu, ktorý sa konaním nevyužil, ale ktorý *keď sa obráti*, plodí sublimáciu.

Navrhujem teda divadlo, v ktorom mocné materiálne obrazy citlivost diváka, strhnutého divadlom ako do víru vyšších síl, rozdrviť a zlypnutizujú.

Divadlo, ktoré sa vzdá psychológie a rozpráva o výnimčnosti, privádza na javisko prirodzené konflikty, prirodzené a prenikavé sily, ktoré v prvom rade predstavuje výnimočnú derivačnú silu. Divadlo, ktoré privádza do tranzu, tak ako do tranzu privádzajú tance Dervišov a Aissouasov a ktoré sa obracia na organizmus s presnými prostriedkami, s tými istými prostriedkami ako liečivá hudba niektorých

kmeňov, ktorí síce obdivujeme na platiach, ale ktorej tu u nás nevieme vdýchnuť nový život.

Je to riziko, ale myslím si, že sa za súčasných okolností oplatí, aby sme sa mu vystavili. Nemyslím si, že sa nám podarí prebudiť k životu stav vecí, v akom žijeme, a nemyslím si, že stojí za to, aby sme sa k nemu pripúťali; jednako čosi navrhujem, aby sme sa dostali zo závozu, aby sme nad ním ustavične nenariekali, ani nad nudou, apatiou a hlúposťou toho všetkého.

Divadlo a krutosť¹

Istá predstava o divadle sa stratila. A keďže sa divadlo obmedzuje iba na to, aby nám sprístupnilo súkromie nejakých bábok a keďže premieňa publikum na voyeurov, chápeme, že sa elita od neho odvracia a že masa davu chodí do kina, do music-hallu alebo do cirkusu za silnými zážitkami, ktorých obsah ho nesklamáva.

Pri tomto stupni vyčerpania, k akému naša citovosť dospela, je celkom isté, že predovšetkým potrebujeme divadlo, ktoré nám prebudí nervy a srdce.

Pri výčinoch psychologického divadla, pochádzajúcich od Racina, sme si odvykli od bezprostrednej a silnej akcie, akú má divadlo obsahovať. A aj film, ktorý nás vraždí odrazmi a nemôže sa stretnúť s našou citlivosťou, keďže ho filtruje stroj, nás už desať rokov udržiava v neúčinnom zimnom spánku, v ktorom akoby hynuli všetky naše schopnosti.

V úzkostnej a katastrofickej dobe, v ktorej žijeme, potrebujeme súrne potrebu divadla, ktorému udalosti neprerastú cez hlavu, ktoré v nás zanechá hlbokú ozvenu a ovládne nestálosť čias.

Dlhý návyk na zábavné predstavenia spôsobil, že sme zabudli na vážne divadlo, ktoré rozvracia všetky naše predstavy a vdychuje nám ako duševná terapia, na ktorej dopad sa nezabúda.

Každé konanie je krutosť. A práve na tejto myšlienke o konaní, ktorá sa doženie až do konca a do krajnosti, sa musí divadlo obnoviť.

Vychádzajúc z predstavy, že dav rozmyšľa v prvom rade zmyslami a že je absurdné obracať sa najprv, tak ako v bežnom psychologickom divadle, na jeho rozum. Divadlo krutosti si kladie za cieľ vrátiť sa opäť k divadlu mäs; hľadať v pohyboch mäs, ktoré sú dôležité, ale vzájomne rozoštvané a rozbuřené, trochu tej poézie, ktorá sa odkavuje vo sviatkoch a uprostred davu v dňoch, dnes už priveľmi zriedkavých, keď ľud vychádza na ulicu.

Divadlo nám musí dať všetko to, čo sa nachádza v láske, v zločine, vo vojne, alebo v šialenstve, ak chce, aby sa znova stalo potrebné.

né.

Každodenná láska, osobné ambície, denne sa opakujúce problémy majú iba vtedy hodnotu, keď sa zličia s tým druhom hrozného lyrizmu, ktorý je v mýtoch, čo dostali od mohnutých kolektívov svoju legitimitu.

Preto sa pokúsime sústrediť okolo slávnych postáv, ohavných zločinov, nadludských vzťahov predstavenie, ktoré je schopné vyľuhovať zo starých mýtov aktívne sily, pričom nesiahne po ich vyblednutých obrazoch.

Jedným slovom, veríme, že to, čo nazývame poéziou, obsahuje živé sily, a obraz zločinu, ak sa prezentuje v náležitých divadelných podmienkach, pôsobí na ducha ako čosi nekonečne ohavnejšie než ten istý zločin, sa stane skutočnosťou.

Chceme z divadla urobiť skutočnosť, ktorej sa dá uveriť a ktorá srdcu a zmyslom spôsobuje ten druh konkrétneho uhrýznutia, aké pri naša každý skutočný zážitok. A myslíme si, že tak, ako na nás vplyvajú naše sny a ako na naše sny pôsobí skutočnosť, tak sa dajú obrazy mysle stotožniť so snom, ktorý bude účinný vtedy, ak ho stvárňujeme príslušnou silou. A publikum divadelným snom uverí pod podmienkou, že ich bude brať skutočne ako sny a nie ako kópiu skutočnosti; pod podmienkou, že mu dovoľia, aby v sebe uvoľnil magickú slobodu sna, ktorú spozná iba vtedy, ak bude presiaknutá hrôzou a krutosťou.

Preto tá výzva ku krutosti a k hrôze, ale na rozsiahlom pôdoryse, ktorého rozmery presondujú našu celkovú vitalitu a postavila nás zoči-voči všetkým našim možnostiam.

A preto, že sa chceme dostať k divákovej citlivosti zo všetkých strán, propagujeme predstavenie, ktoré sa krúti a vylieva svoju vizuálnu a akustickú náhru na celú masu divákov, pričom z javiska a hladiska nespraví dva oddelené světy bez možnosti komunikácie.

Keď opustíme oblasť vášnivých a analyzovateľných citov, ráťame navyše s tým, že lyrizmus herca postavíme do služieb ukazovania vonkajších síl; a takto vrátime späť do divadla, aké chceme uskutočniť, celú prírodu.

Hoci je tento program rozsiahly, nevychádza za hranice vlastného divadla, ktoré sa podľa nás stotožňuje, otvorene povedané, so silami starej mágie.

Chceme prakticky vzkriesiť ideu totálneho predstavenia, aby si di-

vadlo vedelo vziať späť od filmu, od music-hallu, od cirkusu a od samého života to, čo mu odjakživa patrilo. Rozluka medzi analytickým divadlom a plastickým svetom sa nám totiž vidi byť stupídna. Telo sa od ducha neoddeľuje, ani zmysly od rozumu, hlavne nie v oblasti, kde ustavične sa obnovujúca úrava orgánov potrebuje náhle otrasy, aby sa občerstvila naša vnímavosť.

Teda na jednej strane masa a šírka predstavenia, ktoré sa obracia na celý organizmus; a na druhej intenzívna mobilizácia predmetov, gest, znakov, ktoré sa použijú v novom duchu. Obmedzený podiel, aký sa vyhradí rozumu, vedie k energickému zhusteniu textu; pridenie aktívneho zástoja temnej poetikej emócii núti ku konkrétnym znakom. Slová málo oslovujú ducha, šírka a predmety áno; nové obrazy oslovujú, dokonca aj keď sa urobia zo slov. Ale takisto oslovuje aj priestor, v ktorom hrmia obrazy a ktorý je preplnený zvukmi, ak sme schopní z času na čas využiť dostatočné rozlohy priestoru, vyplňajúce ticho a nehybnosť.

Na tomto princípe chceme urobiť predstavenie, kde by sa prostriedky priameho pôsobenia použili v ich totalite; teda predstavenie, ktoré sa nebojí zjásť pri skúmaní našej nervovej citlivosti tak ďaleko, ako je treba, s rytmami, zvukmi, slovami, ozvenami a s vyspevaním, pričom je svojou kvalitou a prekvapujúcimi spojeniami súčasťou techniky, ktorá sa nesmie zverejniť.

Naostatok a aby som sa jasne vyjadril, výjavy na niektorých obrazoch Grunewalda, alebo Hieronyma Boscha dostatočne hovoria, aké môže byť predstavenie, v ktorom sa – tak ako v mozgu nejakého svätca – budú veci vonkajšej prírody zjavovať ako pokušenia.

Práve tu, v predstavení pokušenia, pri ktorom môže život všetko stratiť a duch všetko získať, musí nájsť divadlo svoj najvlastnejší zmysel.

Pedložili sme napokon program, ktorý umožní prostriedkom čistej réžie, ktoré sa budú hľadať na mieste, aby sa organizovali okolo nám všetkým známych historických a kozmických tém.

A trváme na fakte, že sa prvé predstavenie Divadla krutosti bude krútiť okolo obáv nás, ktoré sú oveľa naliehavejšie a oveľa znepokojujúcejšie než obavy hocjakého jednotlivca.

Teraz ide o to, aby sme zistili, či sa dá v Paríži, pred katastrofami, ktoré sú za dverami, získať dostatok realizačných, finančných a iných prostriedkov na to, aby sme podobnému divadlu umožnili žiť;

a ono sa v každom prípade uchytí, pretože mu patrí budúcnosť. Ale bo či bude treba v tomto momente trochu skutočnej krvi, aby sme onú krutosť dali najavo.

Máj 1933

Divadlo krutosti¹ (prvý manifest)

Nemôžeme naďalej prostituovať ideu divadla, ktorá získava platnosť iba v magickom, strašnom spojení so skutočnosťou a s nebezpečenstvom.

Takto postavený problém musí prebudíť všeobecnú pozornosť, pričom sa v podtexte rozumie, že divadlo vďaka svojej telesnosti a preto, že si vyžaduje *vyjadrenie v priestore*, ktoré jediné je vlastne reálne, dovoľuje magickým prostriedkom umenia a reči, aby sa rozvíjali celistvo a organicky, ako obnovený exorcizmus. Z toho všetkého vyplýva, že sa divadlu jeho špecifická, účinná moc vráti späť iba vtedy, keď sa mu vráti späť jeho jazyk.

To znamená, že namiesto toho, aby sme siahali po textoch, ktoré sa považujú za hotové a za sväté, ide predovšetkým o to, aby sa zrušila podriadenosť divadla textu a znova sa našiel princíp svojho druhu jedinečného jazyka na polceste medzi gestom a myslením.

Tento jazyk sa dá definovať iba možnosťami dynamického a priestorového vyjadrenia, ktoré sú v protiklade k možnostiam vyjadrenia prostredníctvom dialogickej reči. A čo je divadlo ešte vôbec schopné vymáňať z reči, sú jej možnosti rozplínať sa mimo slov, rozvíjať sa v priestore, pôsobiť rozkladne a vibračne na citovosť. Práve tu, mimo auditívneho jazyka zvukov, nastupuje vizuálny jazyk predmetov, pohybov, postojov, gest, ale pod podmienkou, že sa predlži ich zmysel, fyziognómia, zoskupenie až do znakov tak, že sa z nich vytvorí istý druh abecedy. Keď si divadlo uvedomí tento jazyk v priestore, jazyk zvukov, výkrikov, svetla, onomatopojí, musí ich tak zorganizovať, aby z postáv a z predmetov zložilo skutočné hieroglyfy a využilo ich symboliku a spojenia vo vzťahu k všetkým orgánom a na všetkých úrovniach.

Ide teda o to, aby sa pre divadlo vytvorila metafyzika reči, gesta, výrazu, s cieľom vytrhnúť ho z psychologickej a ľudskej stagnácie. Ale toto všetko nebude funkčné, ak za takýmto úsilím nebude stáť čo-si ako skutočné metafyzické pokúšenie, výzva istých nezvyčajných predstáv, ktorých údel spočíva práve v tom, že sa nedajú vymedziť, ani jednoznačne vykresliť. Tieto predstavy, ktoré sa týkajú Tvorby,

Zrodu, Chaosu a všetky sú kozmického pôvodu, poskytujú prvé tušenie o oblasti, od ktorej si aj divadlo celkom odvyklo. Vedia vytvárať akúsi vášnivú rovnovahu medzi Človekom, Spoločnosťou, Prírodou a Predmetmi.

Nejde napokon o to, aby sa na javisko uviedli metafyzické idey priamym spôsobom, ale aby sa okolo nich vyrobili isté pokušenia, vzduchové lákadlá. A humor so svojou anarchiou, poézia so svojím symbolizmom a svojimi obrazmi dávajú takpovediac tušenie o prostriedkoch na kanalizovanie pokušenia z týchto ideí.

Treba teraz hovoriť o rydzo materiálnej stránke tohto jazyka. To znamená o všetkých spôsoboch a prostriedkoch, aké má k dispozícii, aby pôsobil na citovosť.

Bolo by zbytočné hovoriť, že sa dovoláva hudby, tanca, pantomimy, alebo mimiky. Celkom očividne používa pohyby, harmónie, rytmy, ale iba do tej miery, ako sú schopné smerovať k ústrednému vyjadreniu, bez úžitku pre jednotlivé umenie. To ale neznamená, že nevyužíva obvyčajné fakty, obvyčajné vášne, ale iba ako odrazový mostík, tak ako Humor - Deštrukcia môže prostredníctvom smiechu slúžiť na to, aby ho zosúladi so zvykmi rozumu.

Ale s celkom orientálnym zmyslom pre výraz slúži tento objektívny a konkrétny jazyk divadla na zakliesnenie, zovretie orgánov. Vedie k citlivosti. Tým, že opúšťa západné používanie reči, robí zo slov zárickanie. Vyraža hlas. Používa hlasové vibrácie a vlastnosti. Necháva rytmy vášnivo prešľapovať na mieste. Ostreluje zvukmi. Usiluje sa vystupňovať, otupiť, očariť, zastaviť citlivosť. Dáva zmysel novému fyzickému gestu, ktoré vďaka svojmu zrýchleniu, alebo svojmu rozkmitu vo vzduchu napokon prekonáva lyrizmus slov. Ruší duchovnú podstatu denost' jazyku a prebúda cit pre novú a hlbšiu duchovnosť, ktorá sa skrýva za gestami a za znakmi, ktoré sa pozdvihli k dôstojnosti zvláštného exorcizmu.

Lebo celý ten magnetizmus, celá tá poézia a prostriedky priameho pôvodu by neboli ničím, keby nemali fyzicky priniesť ducha do kolajňachosi, ak by v nás práve divadlo nemalo prebudiť cit pre tvorbu, z ktorej poznáme iba jednu stranu, završenie ktorej sa však nachádza na iných rovinách.

A nie je dôležité, či si tie iné roviny duch, to znamená rozum, skutočne podmaní, tým ich iba zúži a to nemá ani význam, ani zmysel. Je však dôležité, že sa spoľahlivými prostriedkami uvádza citlivosť do stavu prehĺbenej a zjemnenej vnímavosti, a to je vlastne predmetom mágie a rítov, ktorých je divadlo iba odrazom.

Technika

Ide teda o to, aby sme dali divadlu vo vlastnom zmysle slova funkciu, aby sme z neho urobili čosi také vymedzené, precízne, ako je krvný obeh v tepnách, alebo zdaniho chaotické rozvíjanie snových obrazov v mozgu, a to účinným pripútaním, skutočným zotročením pozornosti.

Divadlo sa môže stať opäť samým sebou, to znamená môže predstavovať skutočný iluzivný prostriedok iba vtedy, ak poskytne divákovi hodnoverné snové zmesi, v ktorých sa jeho záľuba v zločine, jeho erotické obsesie, divokosť, chiméry, jeho utopický zmysel pre život a veci, ba dokonca aj jeho kanibalizmus vyventilujú nie na predpokladanej a klamnej, ale na vnútornej rovine.

Inými slovami, divadlo sa musí všetkými prostriedkami usilovať o to, aby uviedlo do pochybnosti nie iba všetky aspekty vonkajšieho, objektívneho a opísneho sveta, ale aj sveta vnútorného, to znamená sveta človeka v metafyzickej perspektíve. Iba týmto spôsobom, myslíme si, sa bude môcť v divadle opäť hovoriť o právoch imaginácie. Ani Humor, ani Poézia, ani Imaginácia nič neznamenajú, ak prostredníctvom anarchickej deštrukcie, ktorá plodí záračný kráľovstvo vytvárajúcich celé predstavenie, nevedia organickým spôsobom uviesť v pochybnosť človeka, jeho predstavy o skutočnosti a jeho poetické miesto v nej.

Považovať však divadlo za psychológiu, alebo morálnu funkciu z druhej ruky a myslieť si, že samotné sny majú iba náhradnú funkciu, znamená zmenšiť hlboký, poetický dosah tak snov, ako aj divadla. Ak je divadlo, tak ako aj sny, krvavé a nelidské, je to pre čosi ďalekosiahlejšie, aby nám predviedlo a v nás nezabudnuteľne zakotvilo predstavu permanentného konfliktu a krízu, v ktorých sa život v každej chvíli rozkrája, v ktorých sa všetko stvorené dvíha a stavia proti nášmu šiaritu stvorených bytostí, je to preto, aby sa konkrétnym a aktuálnym spôsobom udržali v obehu metafyzické predstavy niektorých Bájí, ktoré vlastnou hrôzostrašnosťou a energiou dostatočne zviditeľňujú v základných princípoch svoj pôvod a obsah.

Keďže je to tak, vidíme, že tento nahý jazyk divadla nie virtuálny,

ale reálny jazyk, pre svoju blízkosť k princípom, ktoré mu poeticky vlievalú svoju energiu, a tým, že používa nervový magnetizmus človeka, bezpochyby umožní, že sa prekonajú zvyčajné obmedzenia umenia a reči, aby sa aktívne, teda magicky a v oprávdivých pomeroch, uskutočnilo čosi ako totálna tvorba, v rámci ktorej človeku neostáva nič iné, len opäť zaujať svoje miesto medzi snom a udalosťami.

Témy

Nejde o to, aby sme vraždili publikum transcendentálnymi kozmickými úzkosťami. Že existujú hlboké kľúče k mysleniu a konaniu, podľa ktorých sa číta celé predstavenie, sa vo všeobecnosti diváka netýka, a ten sa o ne ani nezaujíma. Jednako je potrebné, aby existovali; a to sa nás týka.



Predstavenie:

Každé predstavenie bude obsahovať fyzický a objektívny, pre všetkých vnímateľný prvok. Výkriky, náreky, zjavenia, prevrapenia, rozličné divadelné zvraty, magickú krásu kostýmov zhotovených podľa istých rituálnych modelov, žiariivé svetlo, zaklínaciu krásu hlasov, pôvabnú harmóniu, zriedkavé tóny hudby, farebné predmety, telesný rytmus pohybov, ktorých crescendo a decrescendo sa premení na pulzovanie pohybov, všetkým dobre známych, konkrétne zjavenia nových, prevrapujúcich predmetov, masky, niekoľkometrové figúriny, neočakávané zmeny svetla, telesný účinok svetla, ktoré rozpaluje a chladí srdce.

Réžia:

Okolo réžie, ktorá sa nepovažuje za prostý stupeň odrazu textu na scéne, ale za východiskový bod každej divadelnej tvorby, sa vytvorí modelový jazyk divadla. A pri používaní tohto jazyka a narábaní s ním zanikne stará dualita autora a režiséra; nahradí ju čosi ako je dlný Tvorca, ktorému pripadne dvojité zodpovednosť za predstavenie a účinok.

Jazyk scény:

Nejde o to, aby sme odstránili artikulovanú reč, ale aby sme dali slovom približne takú dôležitosť, akú majú v snoch.

Napokon treba nájsť nové prostriedky, ako tento jazyk zaznamenať, či už sa prispôsobila hudobnej transkripcii, alebo sa zaužíva akýsi šifrovaný jazyk.

Pokiaľ ide o bežné predmety, či dokonca o ľudské telo, ktoré sa povyšuje na dôstojné znaky, môžeme sa pochopiteľne inšpirovať hieroglyfickým písmom; nielen preto, aby sme tieto znaky zaznamenali čitateľným spôsobom, ktorý zároveň dovoľuje, že sa dajú ľubovoľne reprodukovat', ale aj preto, aby sme na javisku vytvorili presné a bezprostredne čitateľné symboly.

Na druhej strane bude mať tento šifrovaný jazyk a hudobná transkripcia význam aj ako prostriedok na transkribovanie hlasov.

Keď je v povahe tohto jazyka, že vedie k osobitnému využitiu intonácií, musia tieto tvoriť čosi ako harmonickú rovnováhu, druhomú deformáciu reči, čo by sa malo dať ľubovoľne reprodukovat'.

Rovnako sa budú môcť etiketovať a katalogizovať desatisíce výrazov tváre v stave masky, teda mimo ich vlastného psychologického používania v záujme toho, aby sa bezprostredne a symbolicky podieľali na konkrétnom jazyku scény.

Tieto symbolické gestá, masky, pózy, jednotlivé či hromadné pohyby, ktorých nesčíslné významy vytvárajú zdávažnú súčasť konkrétneho jazyka divadla, výrazné gestá, citové či despotické postoje tela, zúfale bombardovanie rytmov a zvukov sa navyše zdvoja, zdvojsobia akýmiśi zrkadlovými gestami a postojmi načerpanými z bohatstva všetkých impulzívnych gest, všetkých chybných postojov, všetkých lapsusov ducha a jazyka, prostredníctvom ktorých sa prejavuje to, čo by sme mohli nazvať bezmocnosťou reči; tu sa nachádza združiacé bohatstvo výrazu, do ktorého budeme podľa potreby načierať.

Máme navyše konkrétne predstavy o hudbe, v ktorej vystupujú zvuky ako postavy, harmónie sa rozrezávajú vo dvoje a strácajú sa v presných zásadách slov.

Od jedného k druhému výrazovému prostriedku sa tvoria väzby a vsuvy; a všetko, vrátane svetla, môže mať vyhranený duchovný zmysel.

Hudobné nástroje:

Budú sa používať v predmetnom stave, ako súčasť dekorácie.

Navyššie nevyhnutnosť pôsobiť prostredníctvom zmyslových orgánov na citlivosť priamo a hlboko nás vedie v súvislosti so zvukmi k tomu, aby sme vyhladávali absolútne nezvyčajné vlastnosti, vibrácie a vlastnosti, ktorými sa súčasne hudobné nástroje nevyznačujú, čo nás núti, aby sme opäť siahli po starých a zabudnutých nástrojoch, alebo aby sme si vytvorili nové nástroje. Núti nás to tiež, aby sme aj mimo hudby vyhladávali nástroje a prístroje, ktoré vznikli špeciálnou tavbou, alebo inovovaným zlievaním kovov, čím dosahujú nový diapazón oktáv, vytvárajú neznesiteľné, trýznivé zvuky alebo hluky.

Svetlo – osvetľovanie:

Osvetľovacie zariadenia, aké sa používajú dnes v divadlách, už nevystačia. Keďže do hry vstupuje osobitné pôsobenie na ducha svetlom, treba vyhladávať svetelné vibračné efekty, nové spôsoby, ako šíriť svetlo, či už vo vlnách, plošne alebo akoby strelbou svetelných šírov. Svetelnú škálu reflektorov, ktorá sa využíva v súčasnosti, treba kompletné skontrolovať. Na to, aby sme vytvorili zvláštne kvality farebných tónov, by sme mali svetlo opäť nasytiť prvkom jemnosti, hustoty, nepriehľadnosti, a tak vyvolať horúčosť, chlad, zlosť, strach atď.

Kostým:

Pokiaľ ide o kostým – a pritom si nemyslíme, že môže existovať uniformný divadelný kostým, rovnaký pre všetky hry – budeme sa čo najviac vyhýbať modernému kostýmu, nie pre fetišistickú a poverčivú záľubu v starom, ale preto, že nám prichodí absolútne očividné, ak si niektoré tisícročné kostýmy s rituálnou funkciou, hoci boli v istom okamihu časové, zachovávajú ešte vždy charakteristickú krásu a podobu ako dôsledok svojej blízkosti k tradíciám, ktoré ich zrodili.

Javisko – hladisko:

Odstraníme javisko a hladisko a nahradíme ich akýmsi jednotným priestorom bez akýchkoľvek priečok či bariér, ktorý sa stane vlastným divadlom akcie. Medzi divkom a predstavením, medzi hercom a divkom sa opäť vytvorí bezprostredné spojenie ako dôsledok toho, že divák, ktorého umiestnime do centra akcie, bude táto obalovať a

hľadiť. Toto obalovanie vyplynie zo samotného prispôbenia hladiska.

Preto sa vzdáme terajších divadelných priestorov, nájdeme si kólu alebo hociakú stodolu a dáme si ju prestavať podľa postupov, ktoré dospeli až k architektúre istých kosolov alebo istých svätých miest a chrámov Horného Tibetu.

Vo vnútri tejto budovy budú vládnuť zvláštne výškové a hlbkové proporcie. Sálu budú obklopuvať štyri múry bez akejkoľvek výzdoby a publikum bude sedieť uprostred dole, na pohyblivých stoličkách, ktoré mu dovoľia sledovať predstavenie, ohroňujúce sa veľkým neho. A skutočne, absencia javiska v bežnom zmysle slova donúti akciu, aby sa rozvíjala vo všetkých štyroch kútoch sály. Pre hercov a pre akciu sa vyhradia osobitné miesta na všetkých štyroch svetových stranách sály. Výstupy sa budú odohrávať pred múrmi natretými vápnom a úlohou tohto pozadia bude pohlcovať svetlo. Navyššie hore sa budú vlniť galérie po celom obvode sály ako na niektorých obrazoch primitívistov. Tieto galérie dovoľia hercom, aby sa prenasledovali od jedného bodu sály k druhému vždy, keď si to akcia vyžiada, a aby sa akcia odvíjala na všetkých poschodiach a vo všetkých smeroch výškovvej a hlbkovej perspektívy. Výkrik, ktorý sa ozve na jednom konci, sa bude môcť prenášať od úst k ústam až na opačný koniec, pričom sa bude postupne zosilňovať a modulovať. Akcia opíše kruh, rozšíri svoju trasu z poschodia na poschodie, od bodu k bodu, odrazu prepuknú paroxysmy, vzbĺknu ako požiare na rozličných miestach; a opravdivý iluzívny charakter predstavenia, tak ako aj priamy a bezprostredný dopad akcie na diváka, nebudú prázdnyim slovom. Lebo takéto rozširovanie akcie do obrovského priestoru bude pre osvetlenie jediného výstupu i pre rozličné svetelné čísla celej realizácie záväzkom, aby zachytávali rovnako divákov ako aj konajúce postavy; – a s viacerými simultánnymi akciami, s viacerými fázami tej istej akcie, v ktorých budú na postavy, vzájomne poprepлетané ako v hmyzích rojoch, útočiť situácie a zvonka živly a búrka, budú korešpondovať materálne prostriedky osvetlenia, hromu alebo vetra a ich spätné pôsobenie bude dopadať na diváka.

V každom prípade sa uprostred rezervuje miesto, ktoré nebude slúžiť v pravom zmysle slova ako javisko, dovoľí však, aby sa tam podstatné akcie podľa potreby sústreďovali a zaužívali.

Predmety – Masky – Rekvizity:

Figuríny, obrovské masky, predmety nezvyčajných rozmerov sa objavia celkom tak ako verbálne obrazy, budú však vyzdvihovať pri každom obraze a pri každom výraze konkrétnu stránku, na vyváženie čoho sa potom veci, ktoré si zvyčajne vyžadujú objektivne zobrazenie, budú vynechajú, alebo sa zahalia.

Dekorácie:

Dekorácia nebude. Na tento obrad postacia hieroglyfické postavy, rituálne kostýmy, desatimetrové figuríny, ktoré predstavujú bradu Kráľu Leara v búrke, hudobné nástroje vo veľkosti ľudí, predmety neznámych foriem a určenia.

Aktuálnosť:

Nuž ale, povie ktosi, divadlo, ktoré sa tak vzdialilo od života, od faktov, od aktuálnych obáv... Od aktuálnosti a od udalostí, dno! Od obáv, ak sú dostatočne hlboké a sú údelom niekoľkých jednotlivcov, nie! V Zoharovi je príbeh o rabínovi Simeonovi, ktorý horí ako oheň, aktuálny ako oheň.

Diela:

Nebudeme hrať napísané hry, ale okolo známych tém, faktov, alebo diel uskutočňíme pokusy s priamym inscenovaním. Predstavenie určia sama povaha a rozloženie sály, a niet takej rozsiahlej témy, na ktorú by sme nestačili.

Predstavenie:

Treba opäť oživiť ideu todlého predstavenia. Problém spočíva v tom, aby sme donútili priestor prehovoriť, aby sme ho nasycovali a napĺňali, ako keď nerastné ložiská, ktoré prenikli do obrúsených skálnych stien, spôsobia, že z nich odrazu vytrysknú gejzíry a vodopády kverov.

Herec:

Herec je jednak prvkom prvoradého významu, pretože od účinnosti jeho hry závisí úspech predstavenia, a zároveň akýmsi pasívnym a neutrálnym elementom, lebo sa mu prísne odmieta každá osobná iniciatíva. Napokon v tejto oblasti niet presných pravidiel; a medzi her-

com, od ktorého sa žiada jedine to, aby vedel vŕkať, a tým, ktorý musí predniesť reč so sugsesciou osobného presvedčenia, leží celé pásmo, ktoré oddeľuje človeka od nástroja.

Stvárnenie:

Tak ako jazyk, aj predstavenie sa bude kompletné štyfovať. Z toho dôvodu nebudú zbytočné pohyby, všetky budú poslúchať spoločný rytmus; a gestikulácia, fyziognómia, kostým každej až do krajnosti typizovanej postavy budú vzbudzovať ten istý dojem ako ľúče svetla.

Film:

Proti hrubej vizuálnosti toho, čo je, stavia divadlo prosredníctvom poézie obrazy toho, čo nie je. Napokon z hľadiska pôsobenia, nech by už bol filmový obraz akýkoľvek poetický, keďže ho filmový pás obmedzuje, nedá sa porovnávať s obrazom divadelným, ktorý poslúcha všetky požiadavky života.

Krutosť:

Divadlo nie je možné bez prvku krutosi v základoch každého predstavenia. V stave degenerácie, v akom sa nachádzame, vpusťme metáforu do duší cez pokočku.

Publikum:

Najprv treba, aby takéto divadlo existovalo.

Program:

Budeme inscenovať bez ohľadu na text:

1. Úpravu nejakeho diela zo Shakespearovej doby, ktoré celkom zodpovedá súčasnému stavu duchovného nepokoja, či už by to bola hra, ktorá sa pripisuje Shakespeareovi, ako Arden z Fevershamu, alebo nejaká úplne iná z tej istej epochy.
2. Hru krajnej poetickej slobody od Leóna – Paula Fargua.
3. Úrvyky zo Zohara: Príbeh rabína Simeona, ktorý má neutíchajúcu prúdnosť a silu požiaru.
4. Príbeh Modrofúza, zrekonštruovaný podľa archívov a s novým poňatím erotiky a krutosi.
5. Dobytie Jeruzalema podľa Biblie a dejín; v krvavočervenej farbe, v akej sa kúpe, a s tým pocitom opustenosti a duchovnej paniky, aký

- vidieť až po samé svetlo; a na druhej strane metafyzické dišputy rokov so strašným duchovným nepokojom, aký vyvolávajú a ktorých následky fyzicky dopadajú na Kráľa, Chrdn, Obyvateľov a Udalosti.
6. Povedku Markíza de Sade, ktorej erotika sa transponuje, zobrazí sa a zaodeje so zámerom, aby sa krutosť silno zviditeľnila, a to ostatné aby sa zahalilo.
7. Jednu alebo viacere romaničné melodrámy, v ktorých sa nepravdepodobnosť stane aktívnym a konkrétnym prvkom poézie.
8. Buchnerovho Woyzeka, ako reakciu na naše princípy a ako príklad toho, čo sa dá scénicky získať z presného textu.
9. Diela alžbetínskeho divadla, ktorým sa odoberte text a ponechajú sa im iba dobové čačky, situácie, postavy a akcia.

Listy o krutosti¹

Pánu J.P.²

Prvý list

Paríž, 13. septembra 1932

Drahý priateľ,
nemôžem Vám k svojmu Manifestu poslať žiadne spresnenia, lebo by som sa tým vystavil nebezpečenstvu, že mu amputujem naliehavosť. Môžem jedine provizórne skomentovať svoj názov Divadlo krutosti a pokúsiť sa obhájiť jeho voľbu.

Pri tejto Krutosti nejde ani o sadizmus, ani o krv, prinajmenšom nie výhrade.

Nepestujem systematicky hrôzu. Slovo krutosť treba chápať v širokom zmysle a nie v zmysle konkrétnom a dravom, ktorý sa mu zvyčajne pripisuje. Týmto činom si vyhradzujem právo skoncovať so zvyčajným významom jazyka, zničiť raz navždy armatúru, zvliesť jarmo a vrátiť sa konečne k etymologickým počiatkom jazyka, ktoré prostredníctvom abstraktných pojmov evokujú vždy konkrétnu predstavu.

Vieme si veľmi dobre predstaviť čistou krutosť, bez telesnej trýzne. A napokon, filozoficky povedané, čo je to krutosť? Z duchovného hľadiska znamená krutosť neobľomnosť, usilovnosť a nelútosťnú rozumnosť, nezvratnú a absolútnu determinovanosť.

Najbežnejší filozofický determinizmus je z hľadiska nášho bytia jedným z obrazov krutosti.

Neprávom sa slovu krutosť dáva význam krvavej neobľomnosti, nemotivovaného a nezaujatého vyhladávania telesného utrpenia. Keď dá etiopsky cisár doviesť porazených princov a zakladá im okovy otroctva, nerobí tak z beznádejnej lásky ku krvi. Krutosť fakticky nie je synonymom preliatej krvi, umučenia tela, ukrížovaného nepriateľa. Táto totožnosť krutosti s trýznením je celkom malou stránkou problému. V krutosti, ktorá sa pácha, je akýsi vyšší determinizmus a podlieha mu aj samotný kat mučiteľ, ktorý ho musí, ak k tomu dôjde, *odhodlať* znášať. Krutosť je predovšetkým jasnozrivá, je to akési

neoblomné vedenie, podrobenie sa nutnosti. Niet krutosti bez vedomia, bez akéhosi užitého vedomia. Práve vedomie dáva realizácii každého živého činu farbu krvi, krutý odieň, pretože život je, ako vieme, vždy smrťou kohosi.

Pánu J.P.

Druhý list

Paríž, 14. novembra 1932

Drahý priateľ,
krutosť nie je prídavkom môjho myslenia; vždy v ňom žila: musel som si to však najprv uvedomiť. Používam slovo krutosť v zmysle túžby po živote, kozmickej neoblomnosti a nelútošnej nutnosti, v gnostickom zmysle víru života, ktorý požiera temnoty, v zmysle onej boľestí, mimo neodvratnej nevyhnutosti, ktorej by sa život nemohol uskutočňovať; dobro je chcené, je výsledkom činu, zlo je trvalé. Keď skrytý boh tvorí, poslúcha krutú nutnosť tvorby, ktorá pripadá jemu samému, a nemôže netvoríť, teda nemôže uprostred dobrovoľného víru dobra nestipieť jadro ustavične sa zmeňujúceho a požieraného zla. A divadlo, v zmysle nepretržitej tvorby, celistvej magickej akcie, poslúcha túto nutnosť. Hra, v ktorej by nebolo onej vôle, onej slepej túžby po živote, ktorá je schopná všetko preklenúť a ktorú vidieť v každom geste, v každom čine a v transcendentálnom charaktere konania, by bola zbytočnou a nevydarenou hrou.

Pánu M.R. de R.⁴

Tretí list

Paríž, 16. novembra 1932

Drahý priateľ,
priznám sa Vám, že nechápem, ani neprijíмам námiety, ktoré sa vzniesli proti môjmu názvu. Lebo sa mi vidí, že sa tvorba a samotný život definujú iba prostredníctvom istej neoblomnosti, teda základnej krutosti, ktorá vedie veci k neodvratnému účelu a to za každú cenu. Námaha je krutosť, bytie prostredníctvom námahy je krutosť. Brahma, ktorý prestal odpočívať a vypál sa až k bytiu, trpí trýznou,

ktorá možno prináša harmonické tóny radosti, ktorá sa však v najkrajnejšom bode krivky prejavuje už iba ako strašná sklúčenosť.

V ohni života, v túžbe po živote, v neuvážanom nápoře na život je čosi ako počiatková zlomyselnosť: túžba Erosa je krutosť, pretože spája všetko nepodstatné; smrť je krutosť, vzkriesenie je krutosť, premena je krutosť, lebo ani v jednom smere kruhového a uzavretého sveta niet miesta pre skutočnú smrť, lebo nanebovstúpenie sú muky, lebo uzavretý priestor je naplnený životmi a každý silnejší život prechádza naprieč tými druhými, teda požiera ich v masakri, ktorý je premenou a dobrom. Metafyzicky povedané, v zjavnom svete je zlo trvalým zákonom, a čo je dobré, je námahou a vzápätí krutosťou, ktorá sa pridala k tej druhej navyše.

Nepochopíť to znamená nechápať metafyzické idey. A teraz nech mi neprídu s tým, že môj názor je obmedzený. Veci sa zrážajú v krutosti, v nej sa formujú plány stvoreného. Dobro sa nachádza vždy na vonkajšej strane, ale vnútorná strana je zlo. Zlo, ktoré sa perspektívne zmenší, ale až v tom najposlednejšom okamihu, keď všetko to, čo bolo formou, sa bude vracat späť do chaosu.

Listy o jazyku

Prvý list

Paríž, 15. septembra 1931

Pánu M.B.C.¹

Pane,
v článku o réžii a divadle tvrdíte: "že ak považujeme réžiu za autonómne umenie, riskujeme, že sa dopustíme najhoršieho omylu" a že: "prezentácia, spektakulárna stránka dramatického diela, nesmie konať na vlastnú päsť a rozhodovať sa celkom nezávisle".

A navyše hovoríte, že sú to základné pravdy. Ak považujete réžiu za menšie a služobné umenie, ktorému upierajú akúkoľvek fundamentálnu originalitu dokonca i tí, čo ho používajú výsostne nezávisle, máte tisíc ráz pravdu. Pokým ostane réžia dokonca aj pre tých najslabodomyselnejších režisérov iba jednoduchým prostriedkom prezentácie, bezvýznamným spôsobom, ako diela ukázať, druhom spektakulárneho sprostredkovania bez vlastného zmyslu, bude mať hodnotu len v miere, ako sa jej podarí skryť sa za dielami, ktorým údajne slúži. A to potrvá tak dlho, kým bude prvoradá dôležitosť predstaveného diela spočívať v texte, tak dlho, kým v divadle – v umení predstavovania bude mať literatúra prevahu nad predstavením, nazývaným nenáležite spektaklom so všetkou dávkou pejoratívnosti, bezvýznamnosti, efemernosti a povrchnosti, ktorú so sebou toto pomenovanie vlečie.

Nuž vidí sa mi, že väčšmi než čokoľvek iné je základnou pravdou toto: aby sa divadlo, nezávislé a autonómne umenie, prebudilo k životu, alebo jednoducho aby žilo, treba silne zdôrazniť, čo ho odlišuje od textu, od čistej reči, od literatúry a od všetkých ostatných písaných a fixovaných prostriedkov.

Veľmi dobre môžeme aj naďalej chápať divadlo tak, že spočíva na prevahe textu, a to textu stále verbálnejšieho, nesústredenejšieho a ubíjajúcejšieho, ktorému sa podriadiuje estetika javiska.

Toto chápanie, ktoré spočíva v tom, že sa osoby usadia na istý počet zoradených stoličiek alebo kresiel a rozprávajú si hoci tie najjužas-

nejšie príbehy, asi ani nie je úplnou negáciou divadla, ktoré vonkom nepotrebuje pohyb na to, aby bolo tým, čím má byť; je skôr perverziou divadla.

Skutočnosť, že sa divadlo stalo v podstate psychologickou záležitosťou, rozumovou alchýmiou citov, a že vrchol umenia v činohernej oblasti napokon spočíva v určitom ideáli ticha a nehybnosti, nie je ničím iným než perverziou idey koncentrácie na scéne.

Táto koncentrácia hry, ktorú používajú popri mnohých iných výrazových prostriedkoch napríklad Japonci, však platí iba ako jeden prostriedok medzi tolkými inými. Urobiť si z neho na scéne cieľ, znamená vzdať sa používania scény: ako keby sa ktosi, kto má k dispozícii pyramídy, aby v nich pochovával mŕtvolu faraóna, uspokojil s níkou pod zámienkou, že sa mŕtvola faraóna pochováva v nike, a pyramídy by vyhodil do vzduchu.

Vyhodil by zároveň do vzduchu celý filozofický a magický systém, v rámci ktorého je nika iba východiskovým bodom a mŕtvola podmienkou.

Na druhej strane robí chybu režisér, ktorý zveladuje výpravu na úkor textu, ale robí asi menšiu chybu než kritik, ktorý mu vyčíta, že sa výlučne stará o réžiu.

Lebo tým, že zveladuje réžiu, ktorá je pri divadelnom diele skutočne tou špecificky divadelnou stránkou predstavenia, ostáva režisér v pravej rodovej línii divadla, ktorá je záležitosťou realizácie. Ale jedni aj druhí sa pohrávajú so slovami; lebo ak pomenovanie réžia získalo používaním znevážajúci význam, je to vina nášho európskeho chápania divadla, ktoré dáva prednosť artikulovanému jazyku pred všetkými ostatnými zobrazovacími prostriedkami.

Vôbec nie je dokázané, že jazyk slov je ten najlepší. Ukazuje sa, že by mal na scéne, ktorá je predovšetkým priestorom, ktorý treba naplniť, a miestom, kde sa niečo odohráva, jazyk slov ustúpiť pred jazykom znakov, ktoré nás najbezprostrednejšie zasahujú pre svoj materiálny charakter.

Z tohto zorného uhla získava materiálová práca réžie opäť akúsi duchovnú vážnosť, lebo slová sa strácajú za gestami, a plastická a estetická časť divadla sa vzdáva svojho dekoratívneho sprostredkovateľského charakteru, aby sa v najvlastnejšom zmysle slova stala priamo komunikatívnym jazykom.

Inými slovami, ak je pravda, že režisér robí chybu, keď sa pri hre

ktorá je určená na hovorenie, vyžíva v efektoch viac alebo menej dômyselne navrietej výpravy, v pohrávaní sa so skupinami, v kradmých pohyboch, všetko efektoch, ktoré by sme mohli nazvať epidermickými a ktoré iba preťažujú text, je oveľa bližšie, keď si takto počíname, ku konkrétnej realite divadla než autor, ktorý sa mohol uspokojiť s knihou a nemusel použiť javisko, keď mu jeho priestorové potreby očividne unikli.

Môžu mi oponovať vysokou dramatickou hodnotou všetkých tragikov, v ktorých, ako sa zdá, dominuje práve literárna, alebo v každom prípade hovorená stránka.

Na to odpoviem, že ak dnes nie sme schopní sprostredkovať predstavu o Aischylovi, Sofoklovi, Shakespeareovi, ktorá je ich hodna, to znamená, že sme veľmi pravdepodobne stratili zmysel pre telesnosť ich divadla. Bezprostredne nám uniká ľudská a aktívna stránka dikcie, gestikulácie, celého javiskového rytmu. Stránka, ktorá by mala hrať práve takú, ak nie ešte významnejšiu rolu, ako obdivuhodne hovorená psychologická piva ich hrdinov.

Práve prostredníctvom tejto stránky, prostredníctvom tejto presnej gestikulácie, ktorá sa mení spolu s epochami a ktorá city aktualizuje, sa dá opäť nájsť hlboká ľudskosť ich divadla.

Ale aj keby to tak bolo a táto telesnosť by sa stala skutočnosťou, jednostaj by som tvrdil, že žiaden z veľkých tragikov nie je divadlo samo, lebo je záležitosťou javiskovej materializácie a žije iba z materializácie. Nech si len hovoria, ak chcú, že je divadlo menejcenným umením - a to treba preskúmať! - divadlo jednako spočíva v určitom spôsobe, ako sa zapája a oživuje ovzdušie scény prostredníctvom pozíciu ľudských citov a zážitkov, ktorý v danom okamihu vzbĺkne a vytvorí napäté situácie, vyjadrené v konkrétnych gestách.

A ešte oveľa viac, konkrétne gesta musia mať dosť silnú účinnosť, aby donútili zabudnúť dokonca na potrebu hovoreného jazyka. Ak je hovorený jazyk jednako k dispozícii, má byť iba odrazovým mostíkom, šafetou rozhybaného priestoru; a tenel gest musí silou ľudskej účinnosti nadobudnúť dokonca hodnotu skutočnej abstrakcie.

Skáľka, divadlo sa musí stať akousi experimentálnou demonštráciou hlbokéj totožnosti konkrétneho a abstraktného.

Lebo vedľa slovnej kultúry existuje kultúra gestická. Na svete sú aj iné jazyky než náš západný jazyk, ktorý sa rozhodol obnažovať, vysušovať idey a v ktorom sa nám idey predstavujú v bezvládom sta-

ve, namiesto toho, aby pri svojom prechode uviedli do pohybu celý systém prirodzených analógií ako v orientálnych jazykoch.

Je správne, že divadlo ostáva tým najúčinnnejším a najaktívnejším miestom prechodu pre obrovské otrasy analógií, miestom, kde idey zastavujeme za ich letu a v hocijakom bode ich premeny na abstraktno.

Nemôže existovať dokonalé divadlo, ktoré by nebralo do úvahy tie to chrupavkovité mutácie ideí, ktoré by k známym a už hotovým citom nepridávalo vyjadrenia duševných stavov, patriace do oblasti polovedomia, a ktoré sa vždy šťastnejšie vyjadria gestickými náznakmi než prostredníctvom presných a lokalizovaných slovných určení.

Ukazuje sa, skrátka, že najvyššia predstava o divadle je tá, ktorá nás filozoficky uzmieruje s premenou, ktorá nám v procese rozličných objektívnych situácií oveľa väčšími navodzuje tajnú predstavu o prechode a premene ideí vo veciach, než predstavu o premene a kryštalizácii citov v slovách.

Ukazuje sa tiež, a práve z podobnej vôle divadlo vzišlo, že človek so svojimi záľubami smie doňho vstupovať iba do tej miery a z toho zorného uhla, ako sa magneticky stretáva so svojím osudom. Nie aby sa mu podrobil, ale aby sa s ním zmeral.

Pánu J.P.²

Druhý list

Paríž, 28. septembra 1932

Drahý priateľ,

nemyslím si, že by ste mohli trvať na svojich námietkach, ak ste si prečítali môj Manifest, alebo potom ste ho nečítali, alebo ste ho čítali zle. Moje predstavenia nebudú mať nič spoločného s Copeauovými improvizáciami. Hoci sa silno kúpu v konkrétnom, vo vonkajšvom, hoci kotvia v otvorenej prírode a nie v zatvorených izbách mozgu, jednako sa pre to nevystavujú rozmarom nepestovanej a nepremyslenej inšpirácie herca; predovšetkým moderného herca, ktorý sa bez textu topí, a nevie nič. Som ďaleko od toho, by som tejto náhode vytavil osud svojich predstavení a divadla. Nie.

Hľa, čo v skutočnosti nastane. Nejde o nič menšie, než aby sa zmenil východiskový bod umeleckej tvorby a aby sa prevrátili panujúce

zákony divadla. Ide o to, aby sa artikulovaný jazyk nahradil odlišným jazykom prírody, s výrazovými možnosťami zodpovedajúcimi jazyku slov, ktorého pôvod sa však zachytí na oveľa hlbšom a vzdialenejšom bode myslenia.

pre nový jazyk ešte treba nájsť gramatiku. Gesto je jeho materiálom a hlavou, a ak chceme alfou a omegou. Vychádza oveľa väčšími z nevyhnutnosti reči než z reči už sformulovanej. A tým, že naráža na jej nepriečnosť, vracia sa spontánnym spôsobom späť ku gestu. Cestou sa zľahka dotýka niektorých zákonov materiálneho ľudského výrazu. Hruží sa do nevyhnutnosti. Poetickým spôsobom znova absolvuje trasu, ktorá viedla k vytvoreniu jazyka. Ale už so znásobeným vedomím o svetoch, ktoré rozhybal jazyk slov a ktorým tento neverbálny jazyk dáva nový život vo všetkých aspektoch. Opäť zviditeľňuje vzťahy, ktoré sú zahrnuté a zaфіxované vo vrstvách ľudskej slabiky, ktoré však táto zabíja, keď sa uzavrela do seba. Znova absolvuje všetky operácie, ktorými prešlo slovo, aby pomenovalo onoho Podpaláča, pred ktorým nás ochraňuje Otec-Oheň ako štítom, pričom sa tu vo forme Jupitera stáva latinskou zdrobnelinou gréckeho Dia-Patra, všetky tie operácie znova absolvuje prostredníctvom výkrikov, onomatopojí, znakov, postojov a prostredníctvom pomalých, hojných a vášnivých nervových modulácií, rovín a rovinou a etapu za etapou. Postulujem to totiž ako princíp, že slová vonkoncom všetko nevyjadrujú a že v dôsledku svojho vymedzeného a definitívneho stanoveného charakteru v podstate myslenie brzdia a paralyzujú, namiesto toho, aby umožňovali a uľahčovali jeho rozvoj. A pod rozvojom rozumem skutočne konkrétne a rozsiahle vlastnosti, keďže žijeme v konkrétnom a rozsiahlom svete. Cieľom tohto jazyka teda je uchopiť a využiť rozsah, to znamená priestor, a jeho využívaním ho prinútiť, aby prehovoril: chápem veci, predmety s rozsahom ako obrazy, ako slová, ktoré zhromažďujem a vediem tak, aby si vzájomne zodpovedali podľa zákonov symbolizmu a živých analógií. Večných to zákonov, ktoré sú zákonmi každej poézie a každého životaschopného jazyka; a medzi iným aj zákonmi čínskych ideogramov a starých egyptských hieroglyfov. Teda ani zďaleka neobmedzujem možnosti divadla a jazyka pod zámenkou, že nebudem hrať písané hry; rozširujem jazyk scény, znásobujem jeho možnosti.

Pridávam k hovorenému jazyku iný jazyk a pokúšam sa jeho starú magickú účinnosť, jeho očarujúcu celistvú účinnosť vrátiť jazyku

slov, na ktorého tajuplné možnosti sme už zabudli. Keď hovorím, že nebudem hrať napísané hry, chcem tým povedať, že nebudem hrať hry založené na písme a reči, že v predstaveniach, ktoré zinscujem, bude prevažovať fyzická časť, ktorá sa nebude dať zafixovať a zapísať v zvyčajnom jazyku slov; a že dokonca aj hovorená a písaná časť sa zaznamenajú v novom zmysle.

V protiklade k tomu, čo sa praktizuje tu, to znamená v Európe, alebo lepšie na Západe, divadlo už nebude spočívať na dialógu a to málo vlastného dialógu, ktoré ostane, sa nebude zapisovať, fixovať a priori, ale na scéne; urobí sa na scéne, vytvorí sa na scéne v spätných väzbách s iným jazykom a s potrebami postojov, znakov, pohybov a predmetov. Ale všetky tie objektívne ohmatávania, ktoré sa uskutočnia priamo v matérii a v ktorých sa REČ vynorí ako nevyhnutnosť, ako výsledok série scénických tlakov, zrážok, trení, pohybov rozličného druhu (divadlo sa takto stane opäť živou autentickeou operáciou, uchová si ten druh citového chvenia, bez ktorého je umelecké zbytočné) - všetky tie ohmatávania, hľadania, zrážky dospejú jednak k dielu, ku kompozícii zapísanej do najmenšieho detailu a zapísanej novými záznamovými prostriedkami. Kompozícia, tvorba namiesto toho, aby sa uskutočnila v mozgu autora, urobila sa v samej prírode, v reálnom priestore, a konečný výsledok si podriži takú presnosť a takú vymedzenosť ako výsledok hocijakého napísaného diela, navyše s obrovským objektívnym bohatstvom.

P.S. - Autor si musí vziať späť to, čo patrí réžii, a to, čo patrí autorovi, sa takisto vráti autorovi, ktorý sa však sám stal režisérom, a tak sa skoncuje s absurdnou dualitou medzi režisérom a autorom.

Autor, ktorý netvaruje priamo scénickú matériu, ktorý sa nepohybje po scéne, keď sa orientuje a keď predstaveniu odovzdáva silu svojej orientácie, zradil v skutočnosti svoje poslanie. A je správne, že ho nahrádza herec. Ale potom o to horšie pre divadlo, ktoré môže týmto uzurpátorstvom iba trpieť.

Divadelný čas, ktorý sa opiera o dych, sa raz zrýchľuje s vôľou poväčšom výdychu, inokedy sa stahuje a zmenšuje v ženskom a predlžovanom nádychu. Nedokončené gesto dáva do pohybu zúrivé a mnohosmerne hmyzenie, nesie v sebe mágiu vlastnej sugescie.

Ale hoci radi prinášame podnety vo veci energetickeho a rušného života divadla, sme ďaleko od toho, aby sme určovali pravidlá.

Isteže sa ľudský dych riadi princípmi, ktoré sa opierajú o bezpo-

četné kombinácie kabalistickej trojky. Je šesť hlavných trojok, ale bezpočet trojkových kombinácií, pretože z nich vyšiel všetok život. A divadlo je práve miestom, kde sa toto magické dýchanie vôľovo reprodukuje. Ak si uskutočnenie nejakého väčšieho gesta vyžaduje, aby sa okolo neho zrýchľilo a znásobilo dýchanie, isté zosilnené dýchanie môže vystlať svoje vlny okolo zafixovaného gesta celkom pomaly. Sú abstraktné princípy, ale niet konkrétnych a plastických zákonov; jediným zákonom je poetická energia, ktorá sa pohybuje od užkrteneho ticha k zrýchlenej kresbe nejakého křća, a od individuálnej reči mezo voce k ťaživej a zvúčnej búrke pomaly sa zjednocujúceho zboru.

Dôležité je však vytvoriť etapy, perspektívy od jedného jazyka k druhému. Tajomstvom divadla v priestore je nesúzvuk, posunutie timbrov a dialektické odpútanie výrazu.

Ten, kto má poňatie o tom, čo je jazyk, nám bude rozumieť. Píšeme iba pre neho. Prinášame napokon niekoľko dodatočných spresnení, ktoré dopĺňajú prvý Manifest Divadla krutosti.

Keďže sa všetko podstatné povedalo už v prvom Manifeste, druhý sa zameriava iba na spresnenie niektorých bodov. Podáva použiteľnú definíciu Krutosti a predkladá opis javiskového priestoru. V ďalšom sa uvidí, čo z toho urobíme.

Tretí list

Pánu J.P.?

Paríž 9. novembra 1932

Drahý priateľ,

námietky, ktoré adresovali vám a ktoré adresovali mne v súvislosti k Manifestom Divadla krutosti, sa jednak týkajú krutosti, o ktorej sa presne nevie, čo vlastne v mojom divadle robí, prinajmenšom ako podstatný, určujúci prvok; a jednak divadla, ako ho ponímam ja.

Pokiaľ ide o prvú námietku, dávam za pravdu tým, ktorí ju proti mne vznášajú, nie vo vzťahu ku krutosti, ani nie vo vzťahu k divadlu, ale vzhľadom na miesto, aké zaberá krutosť v mojom divadle. Mal som špecifikovať veľmi osobitý spôsob, akým toto slovo používam, a povedať, že s ním nenarábam v náhodnom, podružnom zmysle, zo záliby v sadizme a zo zvrátenosti ducha, z lásky k zvláštnym citom a

nezdávaným postojom, teda vonkoncom nie v závislosti na okolnostiach; vonkoncom nejde o neresnú krutosť, o krutosť, ktorá je ľahhou zvrátených chutíok a ktorá sa vyjadruje krvavými gestami, ako si chorobné výrasty na mäse, ktoré sa už nakazilo; ale naopak, o nezištný a čistý cit, o pravé hnutie ducha, ktoré by malo okopírovať gestoto samého života; a to v tej predstave, podľa ktorej život, metafyzický povedané, tým, že znesie rozlohu, hustotu, zataženie a hmotu, v priamom dôsledku znesie aj zlo a všetko to, čo je obsiahnuté v zle, v priestore, v rozlohe a v hnote. Toto všetko dospeje až k vedomiu a k utrpeniu a k vedomiu v utrpení. Nech už všetky tieto nepodstatnosti prinášajú so sebou hocijakú slepú neoblomnosť, život nemôže nič iné, iba sa uskutočňovať, inak by nebol životom; ale práve táto neoblomnosť, život, ktorý nič neberie do úvahy a uskutočňuje sa v mučení a v pošliapávaní všetkého, tento neúprosný a čistý cit je práve onou krutosťou.

Povedal som teda "krutosť", ako by som povedal "život", alebo ako by som bol povedal "nevyhnutnosť", pretože chcem predovšetkým ukázať, že pre mňa je divadlo čin a ustavičné vyžarovanie, že v ňom nie je nič strnulého, že ho prirovnávam k ozajstnému, to znamená živému a magickému činu.

A v technickej i praktickej oblasti hľadám všetky prostriedky, ako divadlo priblížiť k vyššej a možno prehnanej, v každom prípade však živšej a silnej predstave, akú mám o ňom.

Pokiaľ ide o štýl Manifestu, uznávam, že je kóstrbatý a z veľkej časti nevydarený.

Postulujem prísne nečakané princípy, ktoré sú na pohľad odstrašujúce a suchopárne, a vo chvíli, keď sa očakáva, že ich zdôvodním, už prechádzam k nasledujúcemu princípu.

Uprimne povedané, dialektika tohto Manifestu je slabá. Skáčením bez prechodu z myšlienky na myšlienku. Žiadna vnútorná nevyhnutnosť neodvodňuje použitie rozvrhnutie.

Pokiaľ ide o poslednú námičku, tvrdím, že ak režisér, ktorý sa stal akýmsi demiurom, v zadnom mozgu s onou ideou neúprosných čistoty, završenosti za každú cenu, chce byť skutočne režisérom, to znamená človekom od hmoty a predmetov, musí v telesnej oblasti pestovať výskum intenzívneho pohybu, patetického a presného gesta, ktoré na psychologickú úroveň zodpovedá tej najabsolútnejšej a najúplnejšej morálnej neoblomnosti a na kozmickej úrovni rozpuťaniu

určitých slepých síl, ktoré uvádzajú do pohybu to, čo majú uviesť do pohybu, a drvia a pália tam, kadial' prechádzajú, to, čo majú dvíh' a páliť.

A tu je všeobecný záver.

Divadlo už nie je umením; alebo je neužitočným umením. Zhodujú sa v každom bode so západným chápaním umenia. Už sme unavení je sa v dekoratívnych a zbytočných citov, z bezcieľných činností, ktoré sa zameriavajú jedine na príjemné a malebné veci; chceme divadlo, ktoré pôsobí, ale na úrovni, ktorú ešte treba definovať.

Potrebuje skutočné pôsobenia, ale bez praktických dôsledkov. Pôsobenie divadla sa nešíri na spoločenskej úrovni. A ešte menej na morálnej a psychologickej.

Z toho vidieť, že problém nie je jednoduchý; uznajú nám azda pri najmenšom to, že hoci je náš Manifest chaotický, nepreniknuteľný a suchopárny, nevyhýba sa skutočnej otázke, ale naopak: útočí na ňu čelne, čo sa už dávno neopovážil urobiť žiaden divadelník. Nikto sa dodnes neodvážil zdolať sám princíp divadla, ktorý je metafyzický; a ak je tak málo platných divadelných hier, nie je to vina talentov, alebo autorov.

Ak necháme bokom otázku talentu, v európskom divadle väzí základný omyl v samom princípe a tento omyl sa viaže na celý systém vecí, v ktorom absencia talentu predstavuje následky a nie jednoduchú náhodu.

Ak sa doba odvracia od divadla a prestáva sa oň zaujímať, je to preto, že ju divadlo už viac nereprezentuje. Už nedúfa, že by jej poskytlo Mýty, o ktoré by sa mohla oprieť.

Žijeme pravdepodobne jedinečné obdobie v dejinách sveta, v ktorom inkriminovaný svet vidí, ako sa rúcajú jeho staré hodnoty. Zväpenatený život sa rozpušťa v základoch. A to sa na morálnej alebo spoločenskej úrovni prejavuje v strašidelnej prietvri chutíok, v uvoľnení tých najnižších pudov, v praskaní upalovaných životov, ktoré sa predčasne vysávajú plameňom.

Na súčasných udalostiach nie sú zaujímavé udalosti, ale stav morálneho varu, do akého privádzajú naše mysle; stupeň krajného napätia. Stav vedomého chaosu, do ktorého nás neprestávajú ponáhať.

A všetko to, čo otriasa duchom, pričom nestáca rovnováhu, znamená preň patetický prostriedok, ako tlmočiť vrodenný tlkot života.

Nuž divadlo sa odvrátilo práve od tejto patetickej a mýtickej ak-

tualnosti: celkom odovodené sa publikum odvracia od divadla, ktoré do tej miery ignoruje aktuálnosť.

Môžeme teda divadlo, aké sa robí, vyčítať strašný nedostatok predstavivosti. Divadlo sa musí vyrovnáť životu, nie životu individuálnemu, tomu individuálnemu aspektu života, v ktorom triumfujú CHARAKTERY, ale akémusi oslobodenému životu, ktorý zmeť ľudskú individualitu a kde je človek už iba odrazom. Skutočným predmetom divadla je tvoriť Mýty, vyjadrovať život v jeho univerzálom, nekonečnom aspekte a čerpať z tohto života obrazy, v ktorých by sme sa radi opäť našli.

A dospieť takto k akejsi všeobecnej podobnosti, ktorá je taká silná, že v okamihu dosahuje efekt.

Že nás oslobodzuje, oslobodzuje v Mýte, ktorý obetoval našu malú ľudskú individualitu ako osoby pochádzajúce z minulosti, a to pomocou síl, ktoré opäť našiel v minulosti.

Štvrtý list

Paríž 28. mája 1933

Pánu J.P.²

Drahý priateľ,

nepovedal som, že chcem priamo pôsobiť na dobu; povedal som, že divadlo, aké chcem robiť, predpokladá inú formu civilizácie, aby bolo možné, aby ho doba prijala.

Ale aj bez toho, aby dobu zobrazovalo, môže urýchľovať hlbokú premenu predstáv, mravov, presvedčení, princípov, na ktorých spočíva dnešný duch. To mi v žiadnom prípade nebráni, aby som robil to, čo chcem, a aby som to robil dôsledne. Budem robiť to, o čom som snívaj, alebo nebudem robiť nič.

Pokiaľ ide o otázku predstavenia, nemôžem poskytnúť ďalšie spravenia. A to z dvoch dôvodov:

1. Prvým je, že v tomto prípade sa to, čo chcem urobiť, ľahšie robí, než hovoriť.

2. Druhým je, že nechcem riskovať, aby ma vykradli, ako sa mi to stalo už viac ráz.

Podľa mňa nazývať sa autorom, to znamená tvorcom, má právo iba ten, komu náleží priame ovládanie scény. A práve tu sa nachádza

zraniteľný bod divadla, takého, ako to chápu nielen vo Francúzsku, ale aj v Európe a dokonca na celom Západe: západné divadlo prisudzujú schopnosti a účinnú silu jazyka, dovoľuje, aby sa nazýval jazykom, a to s tým druhom duchovnej dôstojnosti, aká sa všeobecne s týmto slovom spája, uznáva ako jazyk iba jazyk artikulovaný, gramaticky artikulovaný, to znamená jazyk slova, a to slova písaného, ktoré či už sa vysloví, alebo nevysloví, nemá väčšiu cenu, než ako keby bolo napísané.

V divadle, ako ho chápeme u nás, je text všetkým. Berie sa ako hotová vec, s konečnou platnosťou sa uznáva, že jazyk slov je vyšším jazykom, a stalo sa to už súčasťou zvykov a myslenia, má to význam duchovnej hodnoty. Nuž treba dokonca aj zo západnej pozície uznať, že reč skostnatela, že slová, všetky slová zamrzli, že sú zošňurované vo svojich významoch, v schematickej a obmedzenej terminológii. Pre divadlo, aké sa robí u nás, má napísané slovo práve takú cenu ako slovo vyslovené. Preto niektorí mlóvnicki divadla hovoria, že čítanie hry spôsobuje síce inak, ale presne rovnako veľké potešenie ako jej scénická podoba. Všetko, čo sa týka osobitej výslovnosti slova, vibrácie, akú môže v priestore šíriť a čo môže v dôsledku toho pridať k mysleniu navyše, im uniká. Takto pochopené slovo má nanajvýš ak diskurzívnu, to znamená vysvetľujúcu hodnotu. Za týchto okolností nie je zveľičené konštatovanie, že slovo vzhľadom na terminologickú užitosť a uzavretosť slúži iba na to, aby zabrzdlilo myslenie: určuje ho, ale ho aj uzatvára; je skrátka iba záverom.

Vidíme, že sa poézia nie bezdôvodne vzdala divadla. Nie je to číra zhoda okolností, že sa už dávno neobjavil žiaden dramatický básnik. Jazyk slov má svoje zákony. Priveľmi sa ľudia, predovšetkým vo Francúzku, za posledných viac ako štyri desať rokov naučili používať slová v divadle iba v zmysle definície. Priveľmi nechávali kružiť dej okolo psychologických tém, ktorých dôležité kombinácie nie sú ani zďaleka nevyčerpateľné. Priveľmi navykli divadlo na nedostatok zvedavosti a predovšetkým na nedostatok predstavivosti.

Divadlo potrebuje, práve tak ako aj slovo, aby mu dali slobodu.

Tvrdohlavosť, s akou dovoľuje postávam dialogizovať o citoch, o vášňach, o chůtkach a pohnutkách čisto psychologickkej povahy, pričom slovo nahrádza nesčísľelné množstvo mimických výrazov, lebo veď sme v oblasti presnosti, táto tvrdohlavosť je príčinou, že divadlo stratilo svoj pravy dôvod existovať a že si radšej želáme ticho, aby

sme mohli lepšie načúvať životu. Západná psychológia sa vyjadruje v dialógu; a posadnutosť jasným slovom, ktoré všetko hovorí, vedie napokon k vysychaniu slov.

Orientálne divadlo vedelo uchovať slová istú rozpínavú hodnotu, pretože pri slove nie je jasný význam všetko, ale skôr hudba reči, ktorá hovorí priamo k povedomiu. Z toho dôvodu orientálne divadlo nepozná jazyk slov, ale jazyk gest, postojov, znakov, ktorý má z hľadiska aktivity myslenia práve takú rozpínavú a informačnú hodnotu ako ten druhý. Preto v Oriente jazyk znakov kladú nad ten druhý, priznávajú mu bezprostrednú magickú moc. Podnecujú ho, aby sa obzeral nie iba na ducha, ale aj na zmysly, a aby prostredníctvom zmyslov zasiahol do ešte bohatších a plodnejších oblastí plne rozhybanej citlivosti.

Ak je teda autor tým, kto narába s jazykom slov, a ak je režisér jeho otrokom, je to čisto otázka slov. Zmätok v termínoch pochádza z toho, že podľa významu, aký všeobecne tomuto pojmu pripisujeme, je pre nás režisér iba remeselník, upravovateľ, čosi ako prekladateľ, ktorý sa venuje večne iba tomu, aby prenášal dramatické dielo z jedného jazyka do druhého; tento zmätok bude možný iba potiaľ a režisér bude musieť pred autorom ustupovať iba dovtedy, kým bude platiť, že jazyk slov má nad ostatnými prevahu a že divadlo neuznáva okrem neho žiaden iný.

Ale stačí, ak sa čo len trocha vrátíme k dychovým, plastickým a aktívnym zdrojom jazyka, ak prepojíme slová s telesnými pohybmi, z ktorých sa zrodili, ak diskurzívnu a logickú stránku reči ukryjeme pod jej telesnou a afektívnu stránku, to znamená, ak namiesto toho, aby sme slová brali jedine v tom, čo chcú z dramatického hľadiska povedať, chápeme ich z aspektu ich zvukovosti, vnímame ich ako pohyby a tieto zase prispôbujeme iným priamym a jednoduchým pohybom, s akými sa stretávame vo všetkých životných situáciách, akých však herci na javisku nikdy nemajú dostatok, a už sa jazyk literatúry utvára nanovo a stáva sa živým; a popri tom začínajú tak ako na plátnach niektorých starých maliarov hovoriť samotné predmety. Svetlo prestáva byť dekrétom, nadobúda kvalitu skutočného jazyka, a scénické predmety, ktoré len tak bzučia významami, sa skladajú, ukazujú sa ako obrazy. A týmto bezprostredným, telesným jazykom disponuje jedine režisér. Je to preňho príležitosť, aby tvoril v akejsi plnej autonómnosti.

Bolo by jednako len čudné, keby mal ten, kto je pánom v oblasti, ktorá stojí bližšie k životu než tie druhé, to znamená režisér, pri každej príležitosti ustupovať pred autorom, ktorý pracuje zásadne s abstrakciami, to znamená na papieri. Aj keby nemala inscenácia na konte svojich aktív jazyk gest, ktorý sa vyrovná jazyku slov, ba ho i presahuje, hocijaká nemá inscenácia by mala byť schopná svojím pohybom, svojimi mnohorakými postavami, svetlami, výpravou, súperit s tým najhlbším v malbách, ako *Lótove dcéry* od Lucasa van Leyden, ako niektoré *Sabbary* od Goyu, *Vzkriesenia* a *Premeny* od El Greca, ako *Pokušenie sv. Antona* od Jeronyma Boscha a ako znepokojujúca a tajuplná *Dulle Griet* od Breughela staršieho, ktorej červený a dravý prúd svetla, hoci je lokalizovaný v určitých partiách plátna, vytvára dojem, akoby tryskal zo všetkých strán a akoby vďaka nevedno akému technickému postupu sústredoval omráčené oko diváka na jeden meter plátna. A zo všetkých strán sa tam hmyzí divadlo. Životný zhon, ktorý približuje okraj bieleho svetla, naráža odrazu na nepomenované dno. Sinavý a škripavý hluk stúpa z týchto bakanálií latriev, pričom modriny na ľudskej koži nemajú nikdy rovnaké zafarbenie. Právý život je pohyblivý a biely; ukrytý život je sinavý a strnulý, vlastní všetky možné postoje bezhraničnej nehybnosti. Je to nemé divadlo, ktoré však hovorí viac, než keby malo jazyk na to, aby sa vyjadriilo. Všetky malby sú dvojzračné a okrem svojej čisto maliarskej stránky obsahujú poučenie a odhaľujú tajuplné, alebo strašné aspekty prírody a ducha.

Ale réžia je pre divadlo našťastie oveľa viac než iba toto. Lebo odhliadnuc od scénickej podoby a jej hmotných, hustých prostriedkov, čistá réžia obsahuje vďaka gestám, vďaka fyziognomickej hre a hre premenlivých postojov, vďaka konkrétnemu používaniu hudby všetko to, čo obsahuje reč, a navyše disponuje aj rečou. Rymické opakovania slabík, osobité modulačné hlasy, ktoré zahŕňajú význam slov, urýchľujú vo väčšom počte obrazy v mozgu v prospech viac či menej halucináčného stavu a vnucujú citlivosti a duchu akúsi organickú zmenu, ktorá prispieva k tomu, že sa písanej poézii vezme jej nezávažnosť, ktorou sa všeobecne vyznačuje. A okolo tejto nezávažnosti sa sústreďuje celý problém divadla.

Divadlo krutosti¹ (pruhý manifest)

Či si to priznáme, alebo nie, či si to uvedomujeme, alebo nie, publikum hľadá v podstate v láske, zločine, drogách, vo vojne alebo v povstaní poetický stav, stav, ktorý transcenduje.

Divadlo krutosti som skoncipoval preto, aby som v divadle obnovil pojem o vášnivom a kŕčovitom živote; a krutosť, o ktorú sa chce divadlo opierať, treba chápať v zmysle silnej neoblomnosti a najkrajnejšieho zhustenia javiskových prvkov.

Táto krutosť, ktorá bude aj krvavá, ak bude treba, ale nebude taká systematicky, splyva teda s predstavou akejsi suchárskej morálnej čistoty, ktorá sa nebojí zaplatiť životu cenu, ktorú mu treba zaplatiť.

1. Z hľadiska obsahu

to znamená námety a spracúvaných tém:

Divadlo krutosti si zvolí námety a témy, ktoré zodpovedajú pre našu dobu tak charakteristickému vzrušeniu a nepokoju.

Nepomýšľa na to, že by prenechalo filmu starosť o Mýty o človeku a o modernej dobe. Poskytne ich sebe vlastným spôsobom, to znamená v protiklade k ekonomickému, utilitárnemu a technickému zosunu sveta, uvedie do módy opäť veľké obavy a veľké základné vášne, ktoré moderné divadlo ukrylo pod náterom falošne civilizovaného človeka.

Tie témy budú kozmické, univerzálne, interpretované podľa najstarších textov, ktoré sa preberú od starých mexických, indických, židovských, iránskych a ďalších kozmológií.

Vzdá sa psychologického človeka, charakteru a dobre odlíšených citov a zameria sa na totálneho človeka a nie na sociálneho človeka, ktorým vládnu zákony a ktorého deformujú náboženstvá a predpisy.

A vpuší do človeka nielen rub, ale aj líce ducha; skutočnosť predstavivosti a snov sa tu ocitne na rovnakej úrovni so životom.

Okrem toho sa tu veľké spoločenské prevraty, konflikty medzi ľudom a ľudom a medzi rasou a rasou, prírodné sily, zásah náhody, magnetizmus osudovosti prejavajú buď nepriamo, vo vzrušení a v gestách postáv, ktoré vyrastajú do výšky bohov, hrdinov, či netvorov mytických dimenzií, alebo priamo, vo forme hmotných prejavov, ktoré

sa získavajú novými vedeckými prostriedkami.

Títo bohovia, či hrdinovia, tieto príšery, prírodné kozmické sily sa budú interpretovať podľa obrazov tých najstarších svätých textov a starých kozmológií.

2. Z hľadiska formy

Okrem toho, keď sa táto nutnosť, aby sa divadlo opäť ponorilo do zdrojov poézie, ktorá je v našom čase vzrušujúca a vnímateľná aj pre tie najodľahlejšie a najrozptýlenejšie časti publika, zrealizuje návratom k starým, pôvodným mýtom, budeme žiadať od inscenácie a nie od textu, aby sa postarala o materializáciu a hlavne o aktualizáciu starých konfliktov, to znamená, že sa témy prenesú priamo do divadla a zhmotnia sa do pohybov, výrazov a gest prv, než sa odlejú do slov.

Takto sa vzdáme divadelnej povery o texte a diktaťuri spisovateľa. A takto nadviažeme opäť na staré ľudové divadlo, ktoré duch chápe a vníma priamo, mimo deformácií jazyka a mimo úskalí reči a slov.

Zamyšľame postaviť divadlo predovšetkým na spektakulárnosti a do spektakulárnosti vnesieme nový pojem o používanom priestore, na všetkých možných úrovniach a na všetkých stupňoch perspektívy do hĺbky a do výšky, a k tomuto pojmu sa pridruží oslobodenie predstava o čase, spojená s predstavou o pohybe.

Vo vymedzenom čase prepojíme čo najväčší počet možných pohybov s čo najväčším počtom telesných obrazov a možných významov, ktoré sa k týmto pohybom viažu.

Použitie obrázky a pohyby tu nebudú iba pre vonkajšie potešenie očí alebo uší, ale aj pre tajnejšie a užitočnejšie potešenie ducha.

Takto sa bude divadelný priestor používať nielen vo svojich rozmeroch a vo svojom objeme, ale aj, ak sa to tak dá povedať, *so svojím druhým plánom*.

Presahy od obrazov k pohybom povedú tajnou dohodou medzi predmetmi, tichom, výkrikmi a rytmami k tvorbe skutočného fyzického jazyka, ktorý spočíva na znakoch a nie na slovách.

Nech sa to chápe tak, že do tohto množstva pohybov a obrazov, ktoré sa vo vymedzenom čase zvolia, umožníme vstup práve tak tichu a rytmu, ako aj istej vibrácii a istému hmotnému vreniu, ktoré sa utvorí z predmetov a z reálne urobenej a z reálne použitých gest. A môžeme povedať, že tvorbu tohto čistého divadelného jazyka bude riadiť duch tých najstarších hieroglyfov.

Každé ľudové publikum si vždy rado zamaškrtilo na priamych výrazoch a obrazoch; a artikulovaná reč, explicitné slovné výrazy vsúpla do všetkých zrozumiteľných a zreteľne vysvetlených častí deja, do častí, kde sa život občerstvuje a kde nastupuje vedomie.

Ale okrem tohto logického významu sa budú slová chápať aj v zaklínacom, skutočne magickom zmysle – pre ich formu, badateľné vyžarovanie, a nie iba pre ich význam.

Lebo faktické zjavenia príšer, zbyrality hrdinov a bohov, plastiké prejavu síl, výbušné zásahy poézie a humoru, ktorých úlohou je dezorganizovať a rozomietlať zdanie podľa anarchického, analogického princípu každej pravej poézie, sa zmocnia svojej ozajstnej magie ho atmosfére hypnotickej sugescie, v ktorej sa spojenie s duchom iba v atmosfére hypnotickej sugescie, v ktorej sa spojenie s duchom dosahuje priamym tlakom na zmysly.

Ak sa v súčasnom divadle, ktoré obsluhuje zažívanie, odsúvajú nervy, to znamená istá fyziologická citlivosť, rôzne bokom, vystavujú sa individuálnej anarchii diváka. Divadlo krutosti má v úmysle vrátiť sa k všetkým starým, vyskúšaným a magickým prostriedkom, aby sa zmocnilo citlivosti.

Prostriedky, ktoré pozostávajú z intenzity farieb, svetiel alebo zvukov, používajúcich vibráciu, trasenie, opakovanie hudobného rytmu, alebo hovorenej vety, ktoré prinášajú do hry tónovanie, či nákazlivé opantávanie svetlom, môžu svoj plný účinok dosiahnuť iba používaním disonancií.

Ale namiesto toho, aby sme vplyv týchto disonancií obmedzili na jeden jediný zmyslový orgán, necháme ich presahovať od jedného významu k druhému, od farby k zvuku, od slova k osvetleniu, od gestických kmitov k hľadkej tóne zvuku atď.

Takto skomponované, zostrojené predstavenie sa vďaka tomu, že sa zruší javisko, rozšíri do celého priestoru divadla, a keď opustí podlahu, dostane sa po ľahkých schodíčkoch až k múrom, hmotne diváka obalí, bude ho ustavične udržiavať v kúpeľi svetla, obrazov, pohybov a hlukov. Scénická výprava bude pozostávať zo samotných postav, ktoré sa zväčšia do výšky obrovských figurín, z krajín pohyblivého svetla, ktoré sa bude pohrávať na ustavične sa premiestňujúcich predmetoch a maskách.

A tak, ako v priestore neostane žiadne miesto prázdne, ani duch, alebo citlivosť diváka nebudú poznať oddych, či prázdne miesto. To znamená, že medzi životom a divadlom už nebude ostrá hranica, sú-

vislosti sa neprerušia. A kto už videl, ako sa nakrúca hoci tá najkratšia filmová scéna, pochopí presne, čo tým chceme povedať.

Chceme mať na divadelné predstavenie k dispozícii tie isté materiálne prostriedky, aké - nech je to svietenie, komparz, rozmanitá nádhera - denne plytvajú na filmové pásy, na ktorých sa všetka aktivita, magickosť onej hojnosti beznádejne stráca.

• • •

Prvé predstavenie Divadla krutosti sa bude volať: *Dobytie Mexika*²

Uvedie na scénu udalosti a nie ľudí. Na príslušnom mieste nastúpia ľudia so svojou psychológiou a svojimi vášňami, ale budú sa chápať ako vyžarovanie určitých síl a zo zorného uhla udalostí a historickej osudovosti, v ktorej zohrali svoju rolu.

Zvolili sme si tento námet:

1. Pre jeho aktuálnosť a preto, že dovoľuje mnohé narážky na problémy životnej dôležitosti pre Európu a pre svet.

Z historického hľadiska *Dobytie Mexika* otvára otázku kolonizácie. Dovoľuje, aby surovým, nemilosrdným, krvavým spôsobom ožila hlboko zakorenená samolibosť Európy. Umožňuje, aby spľasla pred staršími náboženstvami. Odhaľuje falošnosť koncepcií, ktoré si Západ vytvoril o pohanstve a o niektorých prírodných náboženstvách, a patetickým, vášnivým spôsobom podčiarkuje ešte vždy aktuálnu nádeju a poéziu starého metafyzického základu, na ktorom sú tieto náboženstvá vystavané.

2. Tým, že nastoľuje výsostne aktuálnu otázku kolonizácie a pýta sa, akým právom sa jeden kontinent domnieva, že si smie zotročiť iný, otvára otázku o nadradenosti, tenoraz skutočnej, niektorých rás nad inými a ukazuje, aké vnútorné príbuznosti spájajú génia jednej rasy s vyhranenými formami civilizácie. Porovnáva tyranskú anarchiu kolonizátorov s hlbokou morálnou harmóniou budúcich kolonizovaných.

A ďalej, tvárou v tvár neporiadkom vtedajšej európskej monarchie, postavenej na tých najnespravodlivejších a najobmedzenejších materiálnych princípoch, osvetľuje organickú hierarchiu aztéckej mo-

narchie, založenej na neoddiskutovateľných duchovných princípoch.

Zo sociálneho hľadiska ukazuje mier spoločnosti, ktorá bola schopná všetkých nakrútiť a kde sa revolúcia uskutočnila už na počiatku.

Z takejto zrážky morálneho neporiadku a katolíckej anarchie s pohanským poriadkom môžu vzbĺknúť neslýchané požiare síl a obrazov, posiate tu i tam surovými dialógmi. A to prostredníctvom bojov muža proti mužovi, ktorí nosia v sebe ako stigmy tie najprotikladnejšie národy.

Keďže sme už dostatočne podčiarkli morálne pozadie a aktuálnosť takého predstavenia, sústredíme sa na spektakulárne hodnoty konfliktov, ktoré má viesť na javisko.

Sú tu najprv vnútorné boje rozozorvaného kráľa Montézumu, o motívoch ktorých nás dejiny nevedeli poučiť.

Ukážeme obrazným, objektívnym spôsobom jeho zápasy a jeho symbolickú výmenu názorov s vizuálnymi mýtmí astrológie.

Okrem Montézumu je tu napokon ešte dav, rozličné vrstvy spoločnosti, vzbura ľudu proti osudu, na čele s Montézumom, vresk neveriacich, chytráctvo filozofov a kňazov, náreky básnikov, zrada obchodníkov a mešťanov, dvojtvárnosť a sexuálna mlandravosť žien.

Duch davu, dych udalostí sa budú pohybovať nad predstavením v materiálnych vlnách, tu i tam sformujú určité siločiarly a na týchto vlnách bude plávať zmenšené, vzbúrené alebo zúfale vedomie niektorých ľudí ako steblo slamy.

Z divadelného hľadiska problém stojí tak, aby sa tieto siločiarly určili, zharmozovali a skoncentrovali a aby sa z nich získali sugestívne melódie.

Tieto obrazy, pohyby, tance, ríty, hudba, deformované melódie, neukončené dialógy sa, pokiaľ to bude možné, starostlivo zaznamenajú a opíšu slovami, zásadne v nedialogizovaných častiach predstavenia, keďže princíp spočíva v tom, že sa má zaznamenať alebo zašifrovať ako v hudobnej partitúre to, čo sa neopisuje slovami.

107

Citová atletika ¹

Hercovi treba priznať čosi ako citové svalstvo, ktoré súvisí s telesnou lokalizáciou citov.

U herca je to ako u ozajstného telesného atléta, ale s tým prekvapujúcim rozdielom, že organizmu atléta zodpovedá u herca analógický citový organizmus, ktorý je s ním paralelný, ktorý je akoby jeho dvojníkom, hoci nepôsobí na tej istej úrovni.

Herec je atlétom srdca.

Aj u neho platí rozdelenie celistvého človeka na tri svety; a citová sféra je jeho najvlastnejším svetom.

Patrí mu organicky.

Svalové pohyby, ktoré vznikajú pri námahe, sú akoby obrazmi inej, dvojníckej námahy, a v pohyboch dramatickej hry sa lokalizujú do tých istých bodov.

Tam, kde sa atlét pred rozbehom opiera, práve tam sa opiera aj herec, aby vyrazil kľúčovú kľatbu, jej beh má však opačnú trasu, smeruje dovnútra.

Všetky prekvapujúce výkony v rozličných zápasoch, v behu na sto metrov, v skoku do výšky a pohyb vášní majú analógické základy, opierajú sa o tie isté telesné body.

Ale s tým ďalším rozdielom, že pohyb tu prebieha opäť: pokiaľ ide napríklad o dýchanie, ak u herca dych podopiera telo, u zápasníka alebo u atléta telo podopiera dych.

Táto otázka dýchania je fakticky prvoradá, je v opačnom pomere k významu vonkajšej hry.

Čím je hra striedamejšia a zdržanlivejšia, tým je dych širší a husejši, je výdatnejší a má väčší náboj reflexov.

A zasa výbušnej a bohatej hre, ktorá sa obracia navonok, zodpovedá dych v krátkych a zdržiavaných vlnách.

Je jasné, že každému citu, každému pohybu ducha, každému návalu ľudského citu zodpovedá príslušný dych.

Nuž a jednotlivé dychové tempá majú svoje mená, ako nás o tom učí kabala; ony dávajú ľudskému srdcu formu a pohybom vášní pohľavia.

Herec je iba nevzdelaný empirik, felčiar, ktorý sa riadi nejasnými signálmi inštinktu.

Napriek tomu nejde o to, nech to aj tak vyzerá, aby sme ho naučili tátať nezmysly.

Ide o to, aby sa skoncovalo so splešenou neznalosťou, v ktorej sa zmieta celé súčasné divadlo, akoby sa ustavične potkávalo v temnotách. Talentovaný herec inštinktívne nachádza spôsob, ako sa zmocniť istých síl a ako im umožniť, aby zažiarili; veľmi by sa však prekvapil, keby sme mu zneuzradu povedali, že skutočne existujú sily, ktorých pohyb je materiálny, organický a koná sa teda v orgánoch, pretože si nikdy ani nepomyslel, že by mohli naozaj existovať.

Abý mohol človek používať svoju citovosť tak, ako zápasník používa svoje svalstvo, na ľudskú bytosť treba hľadieť ako na Dvojníka, ako na Ka egyptských múmií, ako na permanentný príznak, z ktorého vyžarujú sily citovosti.

Ako na tvárny a nikdy neukončený príznak, ktorého formy ozajstný herec napodobňuje a ktorému vnucuje formy a obraz vlastnej citlivosti.

Divadlo má vplyv práve na tohto dvojníka, modeluje práve tento príznačný obraz, a ako všetky príznaky, aj tento dvojník má dlhú pamäť. Pamäť srdca je trvalá a herec celkom určite myslí srdcom, ale tu má srdce prevahu.

To znamená, že oveľa viac než hocikde inde si herec v divadle musí uvedomovať práve citový svet, a to tak, že prizná tomuto svetu účinné sily, ktoré nepochádzajú z obrazu, ale majú materiálny zmysel.

Či už je hypotéza presná alebo nie, dôležité je, aby sa dala overiť. Fyziologicky sa dá duša zredukovať na zväzok vibrácií.

Tento príznak duše môžeme zbadať vtedy, keď vyraža výkriky, ktoré akoby ju intoxikovali, o čom by inak svedčili hinduistické matramy, súzvuky, tajuplné vlny dôrazov, v ktorých materiálne suterény dúše až z tých najhlbších skryš vyplávajú svoje tajomstvá na svetlo sveta.

Viera vo fluidovú materiálnosť duše je nevyhnutná pre herecké povolanie. Poznanie, že vášň je z hmoty, že podlieha tvarnej premenlivosti hmoty, dáva nám vládu nad vášňami a rozširuje našu zvrchovanosť.

Ak sa herec zmocní vášní prostredníctvom ich síl, namiesto toho,

aby ich považoval za čisté abstrakcie, osvojí si majstrovstvo, ktoré ho zvojnopravní s ozajstným liečiteľom.

Vedomie, že duša má telesné vyústenie, umožňuje preniknúť k nej z opačného smeru a objaviť jej bytie prostredníctvom akýchsi matických analógií.

Poznávať tajomstvo *rytmu* vášní, toho druhu hudobného *tempa*, ktoré riadi ich harmonické pulzovanie, to je aspekt divadla, na aký naše moderné psychologické divadlo už dávno ani nepomyslelo.

Nuž a toto *tempo* sa prostredníctvom analógií opäť našlo; a prejavuje sa v šiestich spôsoboch rozdelenia a uchovávaní dychu, akoby išlo o vzácný prvok.

Každý ľubovoľný dych má tri doby, tak ako každá tvorba spočíva na troch princípoch, ktoré majú práve v dýchaní zodpovedajúci obraz.

Kabala rozdeľuje ľudský dych na šesť hlavných tajomstiev, pričom prvé, ktoré sa volá Veľké Tajomstvo, je tajomstvom tvorby:

ANDROGYNNÉ	MUŽSKÉ	ŽENSKÉ
VYROVNANÉ	ROZPÍNANÉ	PRÍŤAŽLIVÉ
NEUTRÁLNE	POZITÍVNE	NEGATÍVNE

Prišiel som teda na myšlienku, že znalosť dychov nepoužijeme iba v práci herca, ale aj na prípravu hereckého povolania. Lebo ak poznanie dychov objasňuje farbu duše, môže o to skôr dušu provokovať, uľahčiť jej rozvíjanie.

Je isté, že ak dych sprevádza každú námahu, mechanická tvorba dychu navodí v pracujúcom organizme zrod vlastností, ktorá tejto námahe zodpovedá.

Námaha bude mať farbu a rytmus umelo vytvoreného dychu.

V dôsledku spríhuznenia námaha dych sprevádza a podľa povahy námahy, aká sa má vynaložiť, prípravné vydýchnutie vracia tejto námahy ľahkosť a spontánnosť. Trvám na slove spontánnosť, pretože dych odzovom života rozoznáva, stýka sa s ním v jeho substancii.

Vedomé dýchanie spôsobuje, že sa opäť spontánne objavuje život. Ako hlas v nekonečnej farebnej škále, na okrajoch ktorej spia bojovníci. Ranný zvon alebo vojnový mažiar ich pravidelne burcuje, aby sa vrhali do bitky. Len čo však nejaké dieťa odrazu vykrične "žaňte vlka", už sa dotýční bojovníci zobudia. Zobudia sa uprostred noci. Falošný poplach: vojaci sa hneď vracajú spať. Ale nie: narážajú na nepriateľský oddiel, spadnú do ozajstného osieho hniezda. To dieťa

kríčalo zo sna. Jeho citlivejšie a poletujúce podvedomie narazilo na nepriateľské hordy. Taktó vďaka nepriamym prostriedkom natrafiť di-
vadlom vyprovokovaná fikcia zneuzradu na skutočnosť, ktorá je straš-
nejšia než tá druhá a o ktorej život nemal ani tušenia.

Taktó vďaka vyhrotenej ostrosti dychu prenikne herec hlboko do
svojej osobnosti.

Lebo dych, ktorý dáva životu potravu, umožňuje, aby sa jeho jed-
notlivými štádiami vystupovalo zo stupienka na stupienok. A ak he-
covi nejaký cit chyba, môže si ho prostredníctvom dychu opäť navo-
diť pod podmienkou, že bude uvaživo kombinovať účinky dychu a že
si nepomýli jeho pohľavy. Lebo dych je mužský alebo ženský; a zrie-
dkavejšie je androgynný. Ale môže sa stať, že bude treba opísať vzác-
ne ustálené stavy.

Dych sprevádza cit a cit sa dá navodiť prostredníctvom dychu pod
podmienkou, že medzi dychmi rozlíšime ten, ktorý vyhovuje danému
citu.

Povedali sme, že je šesť hlavných dychových kombinácií:

NEUTRÁLNY	MUŽSKÝ	ŽENSKÝ
NEUTRÁLNY	ŽENSKÝ	MUŽSKÝ
MUŽSKÝ	NEUTRÁLNY	ŽENSKÝ
ŽENSKÝ	NEUTRÁLNY	MUŽSKÝ
MUŽSKÝ	ŽENSKÝ	NEUTRÁLNY
ŽENSKÝ	MUŽSKÝ	NEUTRÁLNY

A siedmy stav, ktorý sa nachádza nad dychmi a ktorý cez dvere
hornej Guny, čo je stav Sattwa, spája viditeľné s neviditeľným.

Ak by niekto tvrdil, že herec, ktorý nie je v podstate metafyzí-
kom, sa nemusí o tento siedmy stav starať, nuž na to mu odpovieme,
že podľa nás, hoci je divadlo dokonalým a tým najúplnejším symbo-
lom univerzálne viditeľného, herec nesie sám v sebe princíp tohto sta-
vu, krvavej cesty, po ktorej vnika do všetkých ostatných stavov vždy
vtedy, keď sa jeho potenciálne výkonné orgány prebúdia zo spánku.

Iste, zväčša máme poruke inštrikt, aby sme ním nahradili absen-
ciu pojmu, ktorý nevieme definovať; a netreba spadáť až tak zvyšso-
ka, aby sme sa vynorili v stredných vášňach, ktorými je súčasne di-
vadlo preplnené. Nuž dychový systém sa vôbec nehodí pre stredné
vášne. A opakovaná kultúra dychov podľa mnoho ráz použitého pos-
tupu nás nepripravuje na cudzoložné vyznanie lásky.

Sedem a dvanásť ráz opakovaný výdych nás pripravuje na jemnú

kvalitu výkrikov, na beznádejné požiadavky duše.

Tento dych lokalizujeme, rozdeľujeme ho do kombinovaných sta-
vov stáhu a uvoľnenia. Používame svoje telo ako sito, kadiaľ prechá-
dzajú vôľa a uvoľňovanie vôle.

Na prvú dobu myslíme na chcenie, potom silou projektujeme muž-
skú dobu, za ktorou nasleduje bez prívlehu zreteľného prerušenia
kontinuity predĺžená ženská doba.

Na prvú dobu myslíme na nechcenie, či dokonca na nemyslenie,
vtedy sa unaveným ženským dychom nadýchame ťažkého pivničné-
ho vzduchu, vlhkého závanu lesa; po tejto predĺženej dobe vypúšťa-
me ťažký výdych; napriek tomu svaly celého nášho tela, vibrujúce
podľa svalových oblastí, neprestali pracovať.

Dôležité je uvedomiť si, kde sú lokality citového myslenia. Jed-
ným z prostriedkov, ako ich spoznať, je námaha; body, na ktoré sa za-
meňava fyzická námaha, sú tie isté ako body, z ktorých vyžaruje ci-
tové myslenie. Tie isté slúžia ako odrazový mostík pre vyžarovanie
citu.

Treba si zafixovať, že všetko, čo je ženské, čo je odovzdanosť, úz-
kosť, túžba, volanie, čo sa v prosebnom geste k niečomu upína, sa
taktiež opiera o body úsilia, ale tak, ako keď sa potápač odráža od
morského dna, aby opäť vyplával na hladinu: akoby vytvyskla prázd-
nota na mieste, kde bolo predtým napätie.

Ale v tomto prípade sa mužský dych vracia na miesto ženského
ako prenasledujúci tieň; ak je citový stav mužský, vnútorné telo vy-
tvára akúsi opačnú geometriu, obraz obráteného stavu.

Uvedomiť si telesnú posadnutosť, svaly, ktorých sa zľahka dotklo
čítanie, znamená práve tak ako pri hre dychov oslobodiť onú poten-
ciálnu citovosť, dať jej nejasný, ale hlboký rozsah nezvyčajnej prud-
kosti.

Výzerá to tak, že akýkoľvek, aj ten najmenej talentovaný herec,
môže vďaka tomuto telesnému poznaniu zväčšiť vnútornú hustotu a
objem svojho citu, a keď ho takto organicky ovládne, nasleduje jeho
bohaté vyjadrenie.

Nie je zlé, ak za týmto účelom spoznáme niekoľko lokalizačných
bodov.

Človek, ktorý zdvíha náklad, ho zdvíha krížami, rozkolísaním krí-
žov podporiera znásobenú silu svojich ramien; dosť pozoruhodné je
zistenie, že naopak každý ženský, hlboko prenikajúci cit, ako vzlyk,

lútosť, krčové dychčanie, tranz, uskutočňuje svoje prázdno vo výške križov, na tom istom mieste, kde čínska akupunktúra uvoľňuje upchaté obličky. Lebo čínska medicína narába iba s prázdnym a s plným. Duté a vypuklé. Napätie a uvoľnenie. Yin a Yang. Mužské a ženské.

Iný vyžarujúci bod: bod zlosti, útoku, uhrýznutia je stred solárneho plexu. Tam sa opiera hlava, keď v morálnom zmysle vystekuje svoj jed.

Bod heroizmu a vznešenia je aj bodom viny. Bodom, kde sa utiera rane do hrude. Miestom, kde sídli zlosť, tá, ktorá zúri, ale nepostupuje.

Ale tam, kde zlosť postupuje, vina ustupuje; je to tajomstvo prázdneho a plného.

Vystupňovaná zlosť, ktorá štvrtí sama seba, začína sa prerývaným neutrálom a lokalizuje sa prostredníctvom rýchleho a ženského prázdna na plexe; keď ju zabrzdia obe lopatky, vracia sa ako bumerang späť a hádže mužské iskry, ktoré však na mieste dohárajú a nepostupujú ďalej. Aby stratili svoj ostrý prízvuk, ponechávajú si spojenie s mužským dychom: zatato hasnú.

Chcel som uviesť iba príklady na zopár plodných princípov, ktoré sú obsahom tohto technického spisu. Iní zostavia, ak budú mať na to čas, úplnú anatómiu systému. V čínskej akupunktúre je 380 bodov, z toho 73 hlavných, ktoré slúžia pre bežnú terapiu. Naša ľudská afektivita pozná oveľa menej telesných východov.

Oveľa menej opôr, ktoré sa dajú určiť a na ktorých sa dá založiť atletika duše.

Tajomstvo spočíva v silnom podráždení týchto opôr, ako keď sa svalstvo zdiera z kože.

Ostatok dokončia výkriky.



Aby sa obnovila reťaz, reťaz času, keď divák hľadal v predstavení svoju vlastnú skutočnosť, treba divákovi umožniť, aby sa s predstavou stotožňoval od dychu k dychu a od taktu k taktu.

Nestačí, že divák pripúta mágia predstavenia; neprípúta ho, ak nebudeme vedieť, *kde ho chytiť*. Dost' bolo náhodnej mágie, dost' bolo poézie, ktorej chyba poznanie, ako túto mágiu podporiet.

V divadle sa musia odtiaľ poezia a poznanie zjednotiť.

Každý cit má organické základy. Tým, že herec kultivuje cit vo svojom tele, nabíja ho opätovne elektrickou hustotou.

Vedieť vopred, ktorých bodov tela sa treba dotknúť, znamená priviesť diváka do magických tranzov. A od tohto vzácného druhu poznania si poezia v divadle už dávno odvykla.

Poznať lokalizácie tela znamená obnoviť magickú reťaz.

A s hieroglyfom dychu viem znovu nájsť ideu svätého divadla.

N.B. - V Európe už sotva niekto vie kričať a predovšetkým herci v tranze už vôbec nevedia, ako vykriknúť. Ľudia, ktorí vedia už iba hovoriť a ktorí zabudli, že majú v divadle aj telo, zabudli tiež, ako používať hrdlo. Herci vo Francúzsku vedia už iba hovoriť, zredukovaní na svoje anomálne hrdlá, pričom vlastne nevraví orgán, ale priššerná abstrakcia.

Dve poznámky

I. – Bratia Marxovci¹

Prvý film bratov Marxovcov, ktorý sme tu videli: *Animal Crackers*, sa mi javil – všetci naň hľadeli ako na niečo výnimočné – ako oslobodenie osobitej mágie prostriedkami filmu, ktorú bežné spojenia slov a obrazov zvyčajne neodkryvajú, a ak existuje charakteristický stav, určitý poetický stupeň ducha, ktorý by sa dal nazvať *surrealizmom*, *Animal Crackers* k nemu patrí úplne.

Ťažko povedať, v čom spočíva tento druh mágie, v každom prípade je to čosi, čo azda nie je špecificky filmové, čo ale nepatrí ani divadlu a o čom by mohli poskytnúť predstavu iba určité vydatené surrealistické básne, *ak by také existovali*. Poetická vlastnosť filmu ako *Animal Crackers* by mohla zodpovedať definícii humoru, ak by toto slovo už dávno nebolo stratilo význam celistvého oslobodenia, rozbitia každej skutočnosti v oblasti ducha.

Aby sme pochopili mocnú, celistvú, konečnú, dokonalú originalnosť (nepreháňam, usilujem sa jednoducho definovať a nemôžem za to, že ma unáša nadšenie) filmu *Animal Crackers* a čiastočne aj, každopádne v celej záverečnej časti, aj *Monkey Business*, bolo by treba priradiť k humoru kategóriu čohosi znepokojujúceho a tragického, akejsi osudovosti (ani šťastnej, ani nešťastnej, ale ťažko sformulovateľnej), ktorá by sa doňho vkradla tak, ako keď sa na profile dokonalej krásy objaví nejaká strašná choroba.

V *Monkey Business* opäť nachádzame bratov Marxovcov, každého ako osobitý typ, sebaistých a pripravených – tak to cítime – ako sa boria s okolnosťami, ale ak v *Animal Crackers* hneď na začiatku každá postava stratila svoju tvár, tu v troch štvrtinách filmu sledujeme, ako kľanmi vystráňajú, ako sa zabávajú a občas dokonca veľmi vydarené žartujú a iba na konci sa všetko začína zamotávať, predmety, zvieraťá, zvuky, pán a jeho sluhovia, hositeľ a jeho hostia sa vzpierajú a búrka a všetko sa maximálne vystupňuje za vzrušených a zároveň jasnozrivých komentárov jedného z bratov Marxovcov, ktorému sa napokon podarilo oslobodiť svojho ducha, dostal vďaka nemu krídla a te-

raz to očividne prekvapene a mimochodom komentuje. Nič nepôsobí tak halucináčne a zároveň strašne ako tento druh polovačky na človeka, ako tento zápas súperov, nahaňáčka v temnotách kravína, v stodole, kde zovšadiaľ visia pavučiny, kým muži, ženy a zvieratá obiehajú do kruhu a znova sa stretávajú v kope rôznorodých predmetov, ktorých pohyb, alebo hluk sa využívajú, keď na ne príde rad.

Keď sa v *Animal Crackers* odrazu akási žena zvalí na pohovku s nohami vo vzduchu a na okamih ukáže všetko to, čo by sme radi videli, keď sa nejaký muž v salóne náhle vrhne na ženu, urobí s ňou niekoľko tanečných krokov a potom ju bije do rytmu po zadku, pôsobí to ako prejav akejkoľvek duchovnej slobody, keď sa povedomie každej z postáv, potlačené konvenciami a zvykmi mstí a v tom istom čase sa mstí aj to naše; ale keď sa v *Monkey Business* prenasledovaný muž vrhne na krásnu ženu, ktorá mu príde do cesty, a tancuje s ňou poeticky, s vyberane čarovným a pôvabným držaním tela, tu sa duchovný nárok objavuje dvojmo a ukazuje všetko to, čo je v žartoch bratov Marxovcov poetické a azda i revolučné.

Ale že je hudba, na ktorú tancuje prenasledovaný muž s krásnou ženou túžobná a rojičivá, že je to hudba vyslobodenia, dostatočne poukazuje na nebezpečnú stránku všetkých tých humoristických žartov a na to, že poetický duch, ak pôsobí, smeruje vždy k akejkoľvek anarchii, k úplnému rozkladu skutočnosti prostredníctvom poezie.

Ak chcú Američania, duchu ktorých je tento druh filmov vlastný, chápať tieto filmy iba humoristicky a vo veci humoru sa držia vždy iba okrajového a komického významu tohto slova, je to tým horšie pre nich, ale my aj napriek tomu budeme považovať koniec *Monkey Business* za hymnu na totálnu anarchiu a revoltu, koniec, v ktorom sa na jednu duchovnú úroveň kladie mučanie kravy, priznáva sa mu tá istá vlastnosť uvedomelej bolesti ako výkriku ustrašenej ženy; koniec, kde v temnotách špinavej stodoly dvaja zlodejskí sluhovia masírujú, ako sa im páči, nahé plecia dcéry svojho pána a so zmateným pánom zaobchádzajú ako so seberovným, to všetko uprostred rovnako duchovne opitých piruet bratov Marxovcov. A triumf všetkého spoločného sa v tom druhu vizuálneho a zároveň akustického vytrženia, do akého sa dostávajú všetky v temnotách sa odohrávajúce udalosti, v tom stupni vibrácie, aký dosahujú, a v tom silnom znepokojení, aké svojím nahromadením napokon v duchu vyvolávajú.

II. – Okolo matky¹

Dramatický dej od Jeana-Louisa Barraulta

V predstavení Jeana-Louisa Barraulta sa nachádza akýsi záračný *kôň-kentaur* a pri pohľade naň sme pocítili veľké dojatie, akoby nám bol Jean-Louis Barrault vystúpením svojho *koňa-kentaúra* priniesol späť mágiu.

Toto predstavenie je magické, ako sú magické zaklínacie formuly černošských čarodějníkov, keď jazyk, udierajúci o podnebie, privoláva na krajinu dažď; keď pred vyčerpaným chorým dáva čarodějník svojmu dychu tvar čudnej nevoľnosti a vyháňa ním chorobu; práve takto sa v predstavení Jeana-Louisa Barraulta rodí koncert výkrikov vo chvíli, keď matka umiera.

Neviem, či je tento úspech majstrovským dielom; v každom prípade je to udalosť. Treba ako udalosť privítať tú premenu atmosféry, v akej najčastejšie publikum odrazu naslepo pláva a ktorá ho neodolateľne odzbrojuje.

Toto predstavenie obsahuje tajnú silu, ktorá si podmaňuje publikum tak, ako si veľká láska podmaňuje dušu, príchystanú vzbúriť sa.

Mladá a veľká láska, mladá energia, spontánnu a celkom živý var kolujú v presných polyboch, v štylizovanej a matematickej gestikulácii tak ako švitenie spevavých vtákov v stíporadi stromov, v magickej usporiadanom lese.

V tejto svätej atmosfére improvizuje Jean-Louis Barrault pohyby divého koňa, tu odrazu zažívame prekvapenie, ako sa stáva koňom.

Jeho predstavenie dokazuje neodolateľnú pôsobivosť gesta, víťazne demonštruje význam gesta a pohybu v priestore. Vracia divadelnej optike sebavedomie, ktoré nemala nikdy stratiť. Robí konečne z javiska poetické a živé miesto.

Predstavenie je usporiadané s ohľadom na javisko a na javisku: môže žiť iba na javisku. Ale niet jediného bodu v scénickej perspektíve, ktorý by nezískaval dojímavý zmysel.

V tejto živjej gestikulácii, v prerušovanom odvíjaní figúr sa nachádza akási priama telesná výzva; čosi presvedčivé, akýsi utišujúci balzam, na ktorý pamäť nezabúda.

Nezabudneme nikdy na smrť matky, sprevádzanú výkrikmi, ktoré sa opakujú rovnako v priestore ako aj v čase, na hrdinský prechod cez rieku, na stúpanie ohňa v hrdlách mužov, ktorému na úrovni ges-

ta zodpovedá iné stúpanie ohňa, a hlavne na ten druh muža-koňa, ktorý krúži v hre, akoby bol medzi nás zostúpil sám duch Povesti.

Doteraz si azda jedine balijské divadlo uchovalo stopy tohto strate-ného ducha.

Čo na tom, že Jean-Louis Barrault obnovil náboženského ducha opisnými a svetskými prostriedkami, keď všetko to, čo je autentické, je sväté; keď sú tie gesta také krásne, že získavajú symbolický zmysel.

Isteže, v predstavení Jeana-Louisa Barraulta niet symbolov. A ak sa dá týmto gestám čosi vyčítať, tak to, že sa tvária ako symboly, hoci konturujú skutočnosť; preto sa ich dej, akokoľvek silný a aktívny, v podstate ďalej neposúva.

Neposúva sa ďalej, lebo je iba opisný, pretože rozpráva o vonkajších faktoch, na ktorých sa nepodiela duša; lebo ani myseľ, ani duše netrúfa do živého a v tomto oveľa viac než v otázke, či táto forma divadla je divadelná, spočíva výčitka, ktorú mu možno adresovať.

Od divadla má prostriedky - pretože divadlo, ktoré otvára fyzické pole, vyžaduje, aby sa zaplnilo, aby sa priestor vyplnil gestami, aby sa tento priestor ako taký magicky prebudil k životu, aby sa v ňom oslobodila voliéra zvukov, aby sa v ňom našli nové vzťahy medzi zvukom, gestom a hlasom - a dá sa povedať, že čo s tým Jean-Louis Barrault urobil, je divadlo.

Na druhej strane však táto realizácia nemá od divadla hlavu, chcem povedať hlbokú drámu, tajomstvo, ktoré je hlbšie, než sú duše, trýznivý konflikt duší, pri ktorých gesto znamená iba cestu. Tam, kde človek už nie je nič viac len bod a kde životy pijú z vlastných prameňov. Ale kto pil z prameňa života?

Séraphinovo divadlo ¹

Jeanovi Paulhanovi.

Je dosť detailov, aby sme pochopili.

Precizovať by znamenalo pokaziť poéziu veci.

NEUTRÁLNY ŽENSKÝ MUŽSKÝ

Chcem skúsiť strašný ženský dych. Výkrik vzbury, po ktorej sa šliape, úzkosti, ktorá sa vyzbrojila vo vojne a nároku.

Je to ako žaloba priepasti, ktorú otvárame: zranená zem kričí, ale hlasy stúpajú, hlboké ako diera priepasti, a ktoré sú dierou priepasti, kričiacej priepasti.

Neutrálny. Ženský. Mužský.

Aby som vyrazil tento výkrik, vyprázdňujem sa.

Nie od vzduchu, ale od samotnej sily zvuku. Staviam pred seba svoje ľudské telo. A keď som naň hodil OKOM príšerného merania, nútim ho miesto za miestom, aby sa do mňa vrátilo.

Najprv brucho. Ticho musí začať v bruchu, vpravo, vľavo, v bodoch prietŕžových zväčšení, tam, kde operujú chirurgovia.

Aby vyrazil výkrik sily, mal by sa *Mužský dych* najprv oprieť o miesto uzáverov, prikázať, aby pľúca vnikli do dychu a dych do pľúc.

U nás je to, žiaľ, celkom naopak a vojna, ktorú chcem viesť, má pôvod vo vojne, ktorú vedú proti mne.

V mojom *Neutrálnom dychu* je krviprelievanie! Chápate, horiaci obraz krviprelievania živí moju vlastnú vojnu. Moja vojna sa živí vojnou a pluje svoju vojnu na seba.

NEUTRÁLNY. Ženský. Mužský. V tomto neutráli vládne sústreďenie, vôľa, ktorá strieňa na vojnu, vyvoláva vojnu silou svojho otasu. Neutrál je niekedy nejestvujúci. Je to Neutrál oddychu, svetla, skratka, priestoru.

Medzi dvoma dychmi sa rozprestiera prázdno, ale vtedy akoby sa rozprestieral priestor.

U nás je udušené prázdno. Zadrnuté prázdno hrdla, vo vnútri ktorého upchala dýchanie vlastná prudkosť chrapotu.

Dych zostupuje do brucha
a vytvára si svoje prázdno,
odkiaľ ho vymršťuje opäť nahor
až DO HROTOV PLŮC.

To znamená: na to, aby som kričal, nepotrebujem silu, potrebujem iba slabosť, a voľa bude vychádzať zo slabosti, bude však žiť ďalej, aby znova nabíla slabosť celou silou svojho nároku.

Jednako sila, a v tom je tajomstvo, tak ako v DIVADLE, nevyjde navonok. Aktívny mužský dych sa sťlačí. A ponechá si energickú vôľu dychu. Uchová ju pre celé telo a z hladiska vonkajška sa predvedie výjav *úniku* sily, na ktorom sa BUDÚ PODIEĽAŤ ZMYSLY.

Nuž z prázdna svojho brucha som vystúpil až k prázdnu, ktoré ohrozuje hroty pľúc.

Odtiaľ bez prerušenia citelnej plynulosti padá dych ku križom, najprv vľavo, je to ženský výkrik, potom vpravo, do bodu, kde čínska akupunktúra vypichuje nervovú únavu, keď indikuje zlé fungovanie sleziny, vnútorných orgánov, keď poukazuje na otravu.

Teraz si môžem naplniť pľúca s rachotom vodopádu, ktorého prílev by moje pľúca roztrhol, keby výkrik, ktorý som chcel dostať zo seba, nebol snom.

Keď pomasírujem dva body prázdna v oblasti brucha a potom bez toho, že by som prešiel k pľucam, pomasírujem dva body ležiace trocha nad križami, vyvolajú vo mne obraz onoho vo vojne vyzbrojeného výkriku, strašného výkriku z podzemia.

Pre tento výkrik musím padnúť.
Je to výkrik bleskom zasiahnutého bojovníka, ktorý sa s opitým, ladovým rachotom zošuchne popri rozváňaných múroch.

Padám.

Padám, ale nebojím sa.

Vydávam zo seba strach ako rev zúrivosti, ako slávnostné trúbenie.

NEUTRÁLNY. Ženský. Mužský.

Neutrál bol ťažký a nehybný. Ženský dych je ohlušujúci a strašný, je ako zavýjanie dogy, územčistý ako jaskynné stupy, tuhý ako

vzduch, ktorý podporiera gigantické klenby podzemia.

Kričím vo sne,

ale viem, že snívam,

a na OBOCH STRANÁCH SNA

dovolím vládnúť svojej vôli.

Kričím v kostnom lešení, v kavernách klietky vlastného hrudného koša, ktorá vo vydesených očiach mojej hlavy získava prehnany význam.

Ale aby som mohol kričať týmto bleskom zasiahnutým krikom, musím padnúť.

Padám do podzemia a nevychádzam, už nikdy nevyjdem.

Už nikdy viac v *Mužskom*.

Povedal som: Mužský dych nie je ničím. Ponecháva si silu, ale v silu ma pochováva.

A navonok tento mužský, vzdušný príznak, sírová guľôčka, ktorá vo vode exploduje, je zaucho, vzdych zatvorených úst vo chvíli, keď sa zatvárajú.

Keď všetok vzduch prešiel do výkriku a keď tvári už nič viac neostalo. O to otrasné trúbenie dogy sa uzavretá, ženská tvár práve v tej chvíli prestala zaujímať.

A tu sa práve začínajú vodopády.

Ten výkrik, ktorý som práve vydal, je sen.

Ale sen, ktorý požiera sen.

Je mi v podzemí dobre, dýcham primeranými dychmi.

Ó, zázrak, a som to ja herec.

Vzduch okolo mňa je nesmierny, ale upchatý, pretože kaverna je zo všetkých strán zamurovaná.

Napodobňujem vydeseného bojovníka, ktorý spadol celkom sám do jaskýň zeme a ktorý kričí, posadnutý strachom.

Nuž a výkrik, ktorý som práve vydal, privoláva najprv diery ticha, ticha, ktoré sa zužuje, potom rachot vodopádu, hučanie vody a je to v poriadku, pretože hluk sa viaže na divadlo. Takto sa v každom pravom divadle správa dobre pochopený rytmus.

SÉRAPHINOVĽO DIVADLO:

To znamená, že tu máme odznova *magiu života*; že vzduch podze-

mia, ktorý je opitý, prúdi ako armáda so strašným bojovým huriavkom z mojich zatvorených úst do mojich naširoko otvorených nozdier.

To znamená, že keď hrám, môj výkrik sa už viac nekrúti okolo seba samého, ale prebúda svojho dvojníka v prameňoch podzemných múrov.

A tento dvojník je viac než ozvena, je spomienkou na jazyk, ktorého tajomstvo divadlo stratilo.

Tajomstvo je veľké ako mušľa, dobré na to, aby sme si ho podržali v dlani, hovorí Tradičia.

Celá mágia jestvovania prejde do jedinej hrude, keď sa časy opäť uzavriú.

A bude to presne pred veľkým výkrikom, tesne pri zdroji ľudského hlasu, jediného a osamelého ľudského hlasu, takpovediac bojovníka bez armády.

Aby som opísal výkrik, o ktorom som sníval, aby som ho vykreslil živými slovami, vhodnými slovami a aby som ho nechal prejsť od úst k ústam a od dychu k dychu, nie do ucha, ale do hrude diváka.

Medzi postavou, ktorá sa vo mne chveje, keď sa ako herec pohybujem po javisku, a postavou, ktorou som, keď sa pohybujem v skutočnosti, je určite kvalitatívny rozdiel, ale v prospech divadelnej skutočnosti.

Keď žijem, necítim, že žijem. Ale keď hrám, vtedy cítim, že existujem.

Čo by mi mohlo zabrániť, aby som veril snu divadla, keď verím v sen skutočnosti?

Keď snívam, niečo robím, a v divadle tiež niečo robím.

Udalosti sna, ktoré vedie moje hlboké vedomie, ma učia zmyslu udalostí bdelého stavu, v ktorom ma vedie číslo-čísťá osudovosť.

Ale toto divadlo, kde ja sám riadim svoju vlastnú osudovosť, ktorej východiskový bod leží v dychu a ktorá sa po dychu opiera o zvuk, alebo výkrik, musí preto, aby sa obnovila reťaz, reťaz času, keď divák v predstavení hľadal svoju vlastnú skutočnosť, umožniť tomuto divákovi, aby sa s predstavením dych po dychu a takt po takte stotožnil.

Nestačí, aby divák uchvátila mágia predstavenia, neuchváti ho, ak nevieme, kde ho chytiť. Dost bolo náhodnej mágie, dost bolo počúvie, ktorá nemá poznanie na to, aby ju podoprela.

V divadle sa musí odteraz zjednotiť poézia s poznaním.

Každý cit má organické základy. Tým, že herec kultivuje cit vo svojom tele, opätovne ho nabíja elektrickou hustotou.

Poznať dopredu body tela, ktorých sa treba dotknúť, znamená uviesť diváka do magických tranzov.

Od tohto vzácného druhu poznania si poézia v divadle už dávno odvykla.

Poznať lokalizácie tela, znamená utvoriť znova magickú reťaz.

A pomocou hieroglyfu dychu chceme opäť nájsť ideu svätého divadla.³

Mexiko, 5. apríla 1936⁴

Poznámky

DIVADLO A JEHO DVOJNÍK

Divadlo a jeho dvojník vyšlo v kolekcii *Métamorphoses* (Gallimard) 7. februára 1938. V tomto diele sa zhromaždili písomnosti Antonina Artauda o divadle od r.1932 - texty, ktoré boli uverejnené v *Nouvelle Revue Française*, prednášky, manifesty, úryvky z listov.

Antonin Artaud pomyšľa na to, že texty spojí do jedného zväzku v r. 1935, v dobe, keď práve napísal *Cenciovcov* a hľadá divadlo, kde by mohol túto tragédiu inscenovať. *Záleží mi na tom, aby súbor textov vyšiel čo najskôr*, píše Jeanovi Paulhanovi 22. februára 1935. Po zákaže predstavení Cenciovcov vo Folies-Wagram, Antonin Artaud má iba jedinú túžbu: odísť do Mexika. Pred odchodom ešte napíše: *Divadlo orientálne a divadlo západné, Citovú atletiku, Sérapihovo divadlo* a poznámku o inscenácii Jeana-Louisa Barraulta: *Okolo matky*, všetko texty, ktoré chce pripojiť k pripravovanému zväzku. Z toho, na ktorej sa plaví do Mexika, píše 25. januára 1936 Jeanovi Paulhanovi, že *našiel pre svoju knihu vhodný názov. Bude to: DIVADLO A JEHO DVOJNÍK*. Po návrate z Mexika a prv, než sa vrhne do írskeho dobrodružstva, urobí ešte korektúry obáhov.

Keď *Divadlo a jeho dvojník* vyjde, Antonin Artaud je už internovaný v Sainte-Anne.

PREDSLOV

1. Nemáme presné údaje, pokiaľ ide o dátum, kedy tento predslov napísal. Antonin Artaud síce v listoch, ktoré napísal Jeanovi Paulhanovi pred svojím odchodom do Mexika, ako aj počas tamjšieho pobytu o skladbe *Divadla a jeho dvojníka*, viac ráz trval na nevydaných textoch, ktoré sa mali stať súčasťou diela, jednako sa nikdy nezmiňuje o *Predslove*. Pravdepodobne vznikol až po ostatných textoch. Jeho obsah napokon dokazuje, že ho mohol napísať iba potom, keď sa zoznámil s mexickou civilizáciou. Prvý text, v ktorom sa venuje Mexiku: *Dobryie Mexika*, štylizuje v r. 1933. Neskôr, po neúspechu

Cenciovcov, sa rozhodne, že sa pokúsi o mexické dobrodružstvo, a vedy vážne študuje mexickú kozmológiu a civilizáciu. Možno, že v tomto okamihu zamýšľala napísať predstov (tri nájdené náčrtý pravdepodobne napísal pred svojím odchodom). Ale keby bol tento zámer uskutočnil, je takmer isté, že by sa našiel odkaz na tento fakt v obsahu *Divadla a jeho dvojníka*, ktorý 6. januára poslal Jeanovi Paulhanovi. Nie je teda vylúčené, že tento text napísal iba po svojom návrate do Paríža a že ho pridal pri posledných korektúrach. 13. apríla 1937 píše napokon Jeanovi Paulhanovi: *Dostal som korektúry Divadla a jeho dvojníka. Veľmi si želám, aby Predstov vytlačili kurzívou. Napokon, ešte ho prepišem.* Niektoré myšlienky, ktoré vysvetľuje v tomto predstove, sa dajú porovnať s poňatím kultúry, akú objavil v Mexiku.

DIVADLO A MOR

1. *Divadlo a mor*, text prednášky, ktorú mal Antonin Artaud na Sorbonne 6. apríla 1933, uverejnili najprv v *Nouvelle Revue Française* (č. 253, 1. októbra 1934).

2. Poznámkky, ktoré si Antonin Artaud veľmi pravdepodobne urobil po prečítaní niektorých lekárskech prác, dokazujú, že v tomto a v predchádzajúcom odstavci chcel podať klinický opis moru.

RÉŽIA A METAFYZIKA

1. *Réžia a metafyzika*, text prednášky, ktorú mal Antonin Artaud na Sorbonne 10. decembra 1931.

V septembri 1931 objaví Antonin Artaud v Louvri obraz Lucasa Van den Leyden. *Sú tu isté podobnosti s balijským divadlom*, napíše Jeanovi Paulhanovi 6. septembra 1937. Napokon originálny rukopis tejto prednášky, ktorú nám sprostredkovala Collete Allendy, sa nazýva *Obraz*. Text bol uverejnený v *Nouvelle Revue Française* (č. 221, 1. februára 1932).

2. V rukopise čítame *épars* a nie *espars*. Správne je tu však určite slovo *épars*, ktoré musel Antonin Artaud neskôr opraviť. *Épars* v morskej terminológii pomenúva krátke záblesky, po ktorých nasledujú úder y hromov. Toto slovo má aj iný význam: je to kúsok priechneho dreva, ktoré slúži na to, aby sa rozopreli dva iné, dlhšie

kusy. Pokiaľ ide o *espar*, aj to je námornícky termín: je to dlhý kus jedle, z ktorého sa robia malé stožiare, vonkajšie hroty rahna atď. A na obraze Lucasa Van den Leyden udiarajú do očí stožiare lodí, ktoré sa práve potápagajú.

3. Ak porovnáme obraz Lucasa Van den Leyden s opisom, aký podáva o ňom Antonin Artaud, zistíme, že si vymyslel celý rad detailov. Odohráva sa to tak, akoby vytváral novú réžiu témy.

4. *Monkey Business*.

5. Antonin Artaud pripisoval veľkú dôležitosť prácam René Guénona. Jeho pozornosť upúťali obzvlášť *Ýchod a Západ* a *Mnohonásobné stavy jestrovania*.

6. Skupina l'Effort organizovala v utorok 8. decembra 1931 diskusiu pod názvom *Osud divadla*, na ktorej sa zúčastnil Antonin Artaud.

ALCHYMICKÉ DIVADLO

1. *Alchymické divadlo* vyšlo v španielskom preklade pod názvom *El Teatro Alquimico* v revue *Sur* (n°6, otoho 1932, Ano II) v Buenos Aires. Na konci textu, pred menom autora, údaj: *Paris, Septiembre de 1932*. Tento text vyžiadala od Antonina Artauda Jules Supervielle, ktorému bol pravdepodobne určený koncept listu, datovaný 17. marca 1932, ktorý jeho náčrt obsahuje. Začiatok listu nám vysvetľuje, prečo toľko textov napísal Antonin Artaud vo forme listov, alebo sú úryvkami z listov: *Dovolie, aby som vám poslal svoj článok vo forme listu. Je to jediný prostriedok, akým môžem bojovať proti absolútne paralyzujúcejmu pocitu zbytočnosti, aký mám už vyššie mesaica, čo naň myslím a ako ho môžem premdť. O niekoľko dní neskôr dodáva k listu, ktorý adresuje Jeanovi Paulhanovi toto post scriptum: Keď sa stretnete s Julom Superviellom, povedzte mu, aby si neuzýfal vo veci môjho článku. Práve ho píšem, ale ustavične ho prerdbam, ako všetko, čo píšem. Potrebujem čas a musím ho nescítsehe veľa rđz opravovať v zárodku, kým nájdem svoju formu.*

O BALIJSKOM DIVADLE

1. Prvá časť tohto textu vyšla v *Nouvelle Revue Française* (č. 217, 1. október 1931) pod názvom: *Balijské divadlo na Kolonidnej výstave*, ale napísal ho začiatkom augusta 1931. Rukopis, ktorý veľmi prav-

depodobne Antonin Artaud sám preklepal, nesie skutočne tento dátum: *Utorok – streda, 11. – 12. augusta 1931.*

Druhá časť sa skladá z poznámok, ktoré sú úryvkami z listov a z rôznych rukopisov. Zvlášť celá pasáž počnúc: *Je to čosi, k čomu sa nedá postaviť celom...* až po ... a *absolúne štylizovaný* je úryvok z listu, odoslaného Jeanovi Paulhanovi z Argenton-le-Château raz v sobotu, pravdepodobne 15. augusta 1931.

Pokiaľ ide o poznámky, ktoré tvoria záver textu, sú vybraté zo siedmich rôznych rukopisov (jeden je koncept listu Jeanovi Paulhanovi s dátumom 5. augusta 1931). Štyri strojopisné dokumenty, ktoré Antonin Artaud zrevidoval, nám ukazujú, akým spôsobom zoradzoval svoje poznámky.

2. V č. 218 (1. november 1931) *Nouvelle Revue Française* nájdeme toto erratum: *Prvé riadky poznámky Antonina Artauda o balijskom divadle (N.R.F. 1. okt.) treba čítať nasledovne: Prvé predstavenie... Mysleli sme si, že treba použiť verziu errata, hoci sa jej nevysvetliteľným spôsobom nepridržovali pri uverejnení Divadla a jeho dvojníka.*

Prvý odstavec v č. 217 *Nouvelle Revue Française* a v rukopise *Alendyovej* vyzeral takto:

Predstavenie balijského divadla, ktoré sa podobá na tanec, spev, pantomimu – a trochu na divadlo, ako ho chápeme tu – vracia divadlo vádka bezpochyby tisícročným postupom s vyskúšanou účinnosťou svojmu pôvodnému určeniu a predstavuje nám ho ako kombináciu všetkých prvkov, ktoré sa zliali dovedna zo zorného uhla halucinácie a strachu.

3. Tu sa končí text, publikovaný v *Nouvelle Revue Française*.

Hra, o ktorej je zmienka, sú pravdepodobne *Tajomstvá lásky* od Rogeru Vitaca.

4. Na rukopise, ako aj na strojopisnej kópii, ktorá sa s ním zhoduje, nachádzame medzi dvoma vybodkovanými riadkami iba túto prvú vetu. Je očividné, že koniec odstavca a dva nasledujúce krátke odstavce dodal Antonin Artaud počas obťažových korektúr v r. 1937. Tón týchto troch posledných viet by sa dal napokon porovnať s tónom *Nouvelles Révelations de l'Étre*, ktoré napísal Antonin Artaud pred odchodom do Írska v r. 1937.

DIVADLO ORIENTÁLNE A DIVADLO ZÁPADNÉ

1. Text spomenul Antonin Artaud po prvý raz v liste s dátumom 29. decembra 1935, ktorý adresoval Jeanovi Paulhanovi: Bude treba (...) *vsunúť text, ktorý vlastní slečna Marchessauxová a ktorý by bolo treba od nej vypíjať. Tento text sa nazýva Divadlo orientálne a divadlo západné* (slečna Marchessauxová bola vtedy vedúca výroby v *Nouvelle Revue Française*).

2. Nenašli sme text, odkiaľ Antonin Artaud prevzal tento citát. Nenachádza sa fakticky z žiadnom texte, ktorý poznáme a ktorý vyšiel pred r. 1935. Vybral ho z prednášky, ktorej text sa nám nezachoval, či už z prednášky nazwanej *Umenie a smrť*, ktorú mal Antonin Artaud na Sorbonne 22. marca 1928 a ktorej text sa údajne publikoval v malej brožúrke so sivou obálkou? Alebo z textu *Point Final*, ktorý bol pokračovaním state *A la grande Nuit* a vyšiel v autorovom náklade v Société Générale d'Imprimerie et d'Édition 30. decembra 1927 (28 strán, formátu -in-16 raisin, s čiernou obálkou na papieri "krebovej" farby, 1000 kusov), v brožúrke, ktorú sme doteraz nemali to šťastie nájsť? Alebo z textu, ktorý by bol dal Antonin Artaud do tlače pre revue pred svojím odchodom do Mexika, pričom by nebolo došlo k jeho uverejneniu, lebo revue prestala vychádzať; všetky hypotézy sú možné.

SKONCOVAŤ S MAJSTROVSKÝMI DIELAMI

1. pred odchodom do Mexika poslal Antonin Artaud Jeanovi Paulhanovi tri listy, ktoré sa týkali kompozície *Divadla a jeho dvojníka*, prvý 29. decembra 1935, ostatné dva 6. januára 1936. Iba v druhom z dvoch listov zo 6. januára, ktorý obsahuje obsah diela, sa po prvý raz spomína stať *Skoncovať s majstrovskými dielami*.

2. Aby zainteresoval prípadných objednávateľov na svojich plánoch, Antonin Artaud 6. januára 1934 čítal u Lisy a Paula Deharma Richarda II. od Shakespeara a svoj scenár: *Dobryie Mexika*. Pri tejto príležitosti napísal 30. decembra 1933 Oranovi Demazisovi list, v ktorom nachádzame niekoľko myšlienok, ktoré rozvinul v stati *Skoncovať s majstrovskými dielami*, čo nám dovoľuje, aby sme tento text situovali na koniec roka 1933. Ako príklad uvádzame krátky úryvok z tohto listu, ktorý môžeme porovnať s 1. odstavcom na s.123 a s 1. a 5.

odstavcom na s.124. Keďže toto pôsobenie, o ktorom hovorím, je organické, je rovnako spoľahlivé ako vibrácie hudby, ktoré dokážu ochromiť hľad. Vplýva priamo na orgány nervovej sústavy, tak ako body citlivosti v čínskej medicíne vplyvajú na orgány vnímania a na riadiace funkcie ľudského tela. Červené svetlo navodzuje bojovú atmosféru, pripravuje na zápas; je to jasné ako vyšľahnutie ohňa, alebo zaucho. Zaucho človeka nezabije, šľahajúci oheň ho niekedy môže usmrtiť. Svetelná a zvuková atmosféra tvorí zvláštne náklady, slovo, ktoré vykláza v príhodnom okamihu, môže človeka vydesiť, to znamená, môže ho pripraviť o rozum.

Toto všetko uvádzam preto, aby sme sa vrátili k predstave, že divadlo pôsobí a že staci, aby sme s ním vedeli zaobchádzať.

DIVADLO A KRUTOSŤ

1. Text sa spomína v druhom liste Jeanovi Paulhanovi zo 6. januára 1936.

DIVADLO KRUTOSTI (Prvý manifest)

1. Text vyšiel v *Nouvelle Revue Française* (č. 229, 1. októbra 1932).

2. Štylizácia začiatku tohto *Manifestu* spôsobovala Antoninovi Artaudovi veľa starostí. Vrátil sa k nemu veľa ráz. Výraz týchto starostí nachádzame v listoch Jeanovi Paulhanovi z 8. septembra 1932, André Rollandovi de Réneville z 10. septembra 1932, Jeanovi Paulhanovi z 12. septembra 1932, André Rollandovi de Réneville z 13. septembra 1932, Jeanovi Paulhanovi zo 16. septembra 1932, André Rollandovi de Réneville z 23. septembra 1932 a Jeanovi Paulhanovi z 15. októbra 1932.

29. decembra 1935, prv než odišiel do Mexika, urobil nakoniec ešte jednu opravu svojho textu a napísal Jeanovi Paulhanovi, aby vynechal prvý odstavec verzie, ktorá bola uverejnená v *Nouvelle Revue Française*:

Ide o to, aby sme divadelnému predstaveniu vrátili podobu späť.

júceho ohníka, aby sme počas predstavenia priviedli dej, situácie, obrazy aspoň raz do stupňa vášnivého vzplanutia, ktoré sa v oblasti psychologickej alebo kozmickej stotožňuje s krutosťou, a vložil medzi druhý a tretí odavec tejto verzie túto dodatočnú vetu:

Toto magické spojenie je faktom: gesto vyrvára skutočnosť, ktorú evokuje; a táto je svojou povahou strašná, nemá pokoja, až kým nedosiahne svoj účink.

Táto veta sa nenačádza v definitívnom vydaní. Vzhľadom na okolnosti, s ktorými sa spájali Artaudove korektúry obáhov (prepustili ho zo sanatória, kde sa podrobil dezintoxikačnej kúre a práve mal odísť do Írska), dopustil sa nepozornosti, alebo Antonin Artaud sám vypustil túto vetu? Je ťažké to rozriešiť. Domnievame sa skôr, že na ňu v poslednej chvíli zabudol: túto vetu neprípísali na kópie, ktoré sa odovzdali tlačiarovi a Antonin Artaud už potom nemyslel na to, že ju má doplniť. Lebo by bolo čudné, že by bol špeciálne o tomto písal Jeanovi Paulhanovi, ak by tomu nebol pripisoval mimoriadny význam.

3. Na začiatku roku 1932 zamýšľal Antonin Artaud, že spustí *divadelný podnik, ktorý by bol pre divadlo tým, čím je N.R.F. pre literatúru* (list Jeanovi Paulhanovi zo 7. marca 1932). Rátal s tým, že sa mu dostane morálnej podpory od André Gida, Paula Valéryho, Valéry Larbauda, Léona-Paula Fargua, Jeana Paulhana, Alberta Thibaudeta, Juliana Bendu, Gastona Gallimarda a Julia Superviella. Tento projekt, ktorý sa volal istý čas divadlo N.R.F., vyvrcholil v *Divadle krutosti*. Antonin Artaud pravdepodobne plánoval kolektívny manifest, ktorý by podpísali všetci spisovatelia, u ktorých sa uchádzal o podporu. Prvú verziu istotne čítal André Gidovi, pretože 7. augusta 1932 mu Antonin Artaud napísal: *Veľmi dobre som pochopil dôvody, ktoré vám bránili podpísať text, ktorý som vám prečítal. Myslím si však, že to zapríčiňní obsah tohto textu a jeho štylizácia. Keby sa vám bol videl dostatočne presvedčivý, možno by tie dôvody boli odpadli samé, alebo aspoň ich veľká časť. Ani ho nemám v úmysle publikovať. Napísal som ho za noc a nesie stopy chvatu, v akom som ho tvoril. André Gide nielenže odmietol podpísať text, ktorý mu predložil, odradil Antonina Artauda, aby zaštilil svoje divadlo výborom patrónov spomedzi spisovateľov, a dokonca ani nedovolil, aby sa jeho meno citovalo v súvislosti s Ardenom z Fevershamu, hoci pôvodne navrhoval, že urobí jeho úpravu. Do práce sa napriek tomu pustil a*

prvé dejstvá úpravy odovzdal Antoninovi Artaudovi Jean Paulhan koncom toho istého roka.

4. Léon-Paul Fargue dal Antoninovi Artaudovi svoj plný súhlas a ten mohol napísať 21. marca 1932 Jeanovi Paulhanovi: *Hovoril som s Farguom. Súhlasí so všetkým, čo sa od neho bude chcieť. Urobil aj viac, sľúbil, že mi napíše hru: Pokiaľ ide o Fargua, poslal som mu dalekopies a čakám odpoveď. Ale nemyslite si, že jeho návrh, že mi napíše hru, ktorý vyslovil pred vami, stačí. (List Jeanovi Paulhanovi z 8. septembra 1932.)*

5. Ide o *Château de Valmore*, úpravu Eugénie de Franval od Pierra Klossowského.

6. Preklad *Woyzeka*, ktorého chcel Antonin Artaud inscenovať, bol dielom Jeanne Bucherovej, Bernarda Ghethuysena a Jeana Paulhana.

LISTY O KRUTOSTI

1. Úvod k *Listom o krutosti* a k *Listom o jazyku v Divadle a jeho dvojnókov* sa spomína v dvoch listoch Jeanovi Paulhanovi zo 6. januára 1936.

2. Adresátom je Jean Paulhan. Medzi listami, ktoré uchoval Jean Paulhan, sa nachádza list s dátumom 13. septembra 1932, ale je to celkom iný list. Je veľmi pravdepodobné, že v ten deň napísal Antonin Artaud aj druhý list, ktorý potom Jeanovi Paulhanovi vzal, aby ho zacielenil do *Divadla a jeho dvojnóky*.

3. Úryvok z listu Jeanovi Paulhanovi z 12. septembra 1932 a nie zo 14. novembra.

4. Adresátom je André Rolland de Réneville. Originál listu si v tom čase musel Antonin Artaud vziať späť, lebo list sa nenachádza medzi tými, ktoré uchoval André Rolland de Réneville.

LISTY O JAZYKU

1. Adresátom je veľmi pravdepodobne Benjamin Crémieux.

2. Adresát: Jean Paulhan, od ktorého musel Antonin Artaud v tom čase žiadať originál listu.

DIVADLO KRUTOSTI

(*Druhý manifest*)

1. *Druhý manifest Divadla krutosti* vyšiel s podporou Editions Denoël (Fontenay-aux-Roses - 1933. Tlač Louis Bellemard et Fils. -46 809). Je to malá, 16 stránová brožúrka s názvom, ktorý je vytlačený veľkými červenými písmenami na bielom pozadí.

Brožúra obsahuje voľný žltý list s takýmto textom

Anonymná spoločnosť

Divadla krutosti

Anonymná spoločnosť DIVADLA KRUTOSTI sa práve formuje. Le-gálne sa založí vo chvíli, keď sa zozbiera kapitál: 100 000 frankov.

Všetci tí, čo si želajú podieľať sa na našom podniku, môžu odteraz poslať pánu BERNARDOVI STEELOVI, vydavateľovi, ul. Amélie 19, Paris (7), toľko ráz sumu 100 frankov, koľko akcií chcú vlastniť v Spoločnosti.

Pán BERNARD STEELE im pošle potvrdenie, podľa ktorého sa zaväzuje, že vyplní takto zozbierané čiastky do rúk správcov Spoločnosti v okamihu, keď sa založí.

Keď sa Spoločnosť zriadi, obdržia akcionári výňatok zo štatútov, spolu s počtom akcií, na aký majú podľa svojej účasti nárok.

Prílohou tohto listu je ďalší biely formulár:

POTVRDZUJEM, že som dostal od pána sumu frankov:, ktoré sú určené na nákup akcií po sto frankoch za každú od Anonymnej spoločnosti DIVADLA KRUTOSTI (Kapitál: 100 000), ktorá sa zriadi hneď, len čo sa kapitál zozbiera.

Zaväzujem sa uchovávať túto sumu vo svojom vlastníctve až do chvíle, keď sa vytvorí predmetná Spoločnosť. Keď sa Spoločnosť založí, odovzdám ju do rúk správcov, ktorí ma oslobodia od záväzku. Výňatok zo štatútov sa zašle každému akcionárovi, len čo vyjde. Spoločnosť sa vyhlási verejne, len čo sa zhromaždí kapitál.

*BERNARD STEELE, vydavateľ,
ul. Amélie 19 Paríž (7).*

Za textom vlasného manifestu nachádzame toto:

NÁZORY KRITIKY na prvé scénické realizácie Antonina Artauda

Pán Antonin Artaud uviedol s Divadlom Alfreda Jarryho štyri inscenácie

Spálené lono od Antonina Artauda.

Tajomstvá lásky od Rogera Vitracu v Théâtre de Grenelle, 2. a 3. júna 1927.

Poludňajší údel od Paula Claudela v Comédie des Champs-Élysées 15. júna 1928.

Sen od Strindberga v Théâtre de l'Avenue 2. a 8. júna 1928.

Victor, alebo Deti pri moci od Rogera Vitracu v Comédie des Champs-Élysées 29. decembra 1928.

Tu je niekoľko názorov kritiky na inscenácie.

Spálené lono, Tajomstvá lásky:

Spálené lono, krátka halucinácia bez, alebo takmer bez textu, v ktorej autor zhusťil symézu života a smrti, vyvolala mimoriadne zvláštny, silný a trvalý dojem.

Benjamin Crémieux (Prager Press)

Sen od Strindberga:

Antonin Artaud je autorom réžie, to znamená, že sa nad hercami, nad divákmi rozprestie jemná sieť a všetci sa stanú zajatcami zvláštnej poézie, tajomného sveta svetiel a tieňov, v ktorom ožijú skutočnosti z inej sféry.

(Paris-Soir)

Toto predstavenie bolo veľmi zaujímavé, scénická výprava i hra boli veľmi dobre vymyslené. Dost ľahko sa nám podarilo rozpoznať uvoľnenú snovú skladbu, symboly, ktoré sa z neho oslobodzovali, aj bolestivé obavy spáca. A tak, ako sa hra odvíjala, získaval som pocit, že čoraz lepšie chápem, kam smeroval ponorý Strindbergov gé-

nius.

André Bellessort (Le Gaulois)

Úspech pána Artauda spočíval v tom, že vytvoril na javisku nadprirodzenú atmosféru, akú si Strindbergovo dielo vyžaduje, a že k tomu dospel poetickým používaním tej najkaždodennejšej skutočnosti. Spoznáваме Chiricove obrazy, tie kontrastné prelínania antických chrámov, laboratórnych prístrojov a obyčajných predmetov, z ktorých vyžaruje mohutná sila sugescie. Pán Artaud uplatnil približne analógickú metódu a uchvatným spôsobom ju využil. Scénická výprava sa skladá z niekoľkých silno autentických predmetov, pričom z ich vzájomného približenia sa, alebo z približenia sa kostýmov hercov textu, ktorý prednášajú, tryská poézia, ktorú to všetko v sebe zahŕňa, ktorá však bola až dovtedy neviditeľná. Svet, aký sa takto darí pánu Artaudovi evokovať, je svetom, kde všetko nadobúda zmysel, tajomstvo, dušu. Neobratne by pôsobilo, keby sme opisovali, ba dokonca analyzovali dosiahnuté účinky, sú jednoducho uchvacujúce. Ide doslova o znovuzačlenenie mágie, poézie do sveta, o uskutočnenie nových vzťahov medzi bytostami a vecami.

Benjamin Crémieux (La Gazette du Franc)

*Victor, alebo Deti pri moci
od Rogera Vitracu:*

Bola to najzaujímavejšia inscenácia, akú sa mi pošťastilo počas mojich ôsmich povojnových rokov v Paríži vidieť.

Paul Block (Berliner Tageblatt)

FINANČNÉ ZÁKLADY DIVADLA KRUTOSTI

Trváme na tom, aby sa jasne povedalo, že komerčná stránka tohto podniku bola predmetom tej najdetailnejšej starostlivosti. Umelecký podnik, nech už je sám osebe niekoľak zaujímavý, nie je fakticky životaschopný, ak sa až do najmenších podrobností nepreskúmajú dôležité otázky jeho materielnej a finančnej organizácie.

Aby sme poskytli budúcnim akcionárom maximálnu istotu, rozhodli sme sa prijať na jeho prevádzku formu anonymernej spoločnosti: kapi-

tiel sme určili sumou 650 000 frankov. V hlavnom prospekte sa bude nachádzať krátky výklad o základoch, na ktorých sa táto spoločnosť zalaží.

Na druhej strane tu predkladáme niekoľko údajov o tom, čo si od jeho prevádzky právom sľubujeme:

Vzhladom na význam predstavenia a na počet štatisov počítame veľmi veľkoryso s výdavkami na režiu, ako aj s honorármi pre hercov na približne trojmesačné skúšobné obdobie. Naš rozpočet obsahuje: nákup kostýmov, honordre pre hercov, prenájom, alebo kúpu (od prípadu k prípadu) všetkých javiskových rekvizít, prenájom divadelnej sály, výdavky na administratívnu, na reklamu, náklady na založenie predmetnej spoločnosti a dostatočnú, operačnú rezervu na pokrytie nepredvídaných výdavkov.

Tento prvý vklad do fondu sa určuje vo výške okruhlých sumy 650 000 frankov a predstavuje okrem vyššie naplánovaných výdavkov, výdavky na reprízy predstavenia na tridsaťdňové obdobie.

Ak počítame iba so skromným úspechom, to znamená, ak sa hľadisko pre tisíc divákov naplní iba z troch štvrtín, malo by sa nám podať získať späť celý investovaný kapitál ešte pred päťdesiatou reprízou. Keď sa tento počet dosiahne, zisk veľmi ľahko vystúpi na 25 000 frankov týždenne.

V prípade, že prvé predstavenie z materiálneho hľadiska úplne neuspokojí, príjmy, ktoré budú pochádzať z prvej vlny záujmu, poskytnú možnosť uviesť druhé predstavenie bez toho, že by sme preň museli hľadať nový kapitál.

Nezdaru tohto druhu sa nemusíme nijako obávať, pretože sa určite pamätáme na neuveriteľný úspech, akému sa v roku 1931 tešilo Balijské divadlo na Koloniálnej výstave. Toto predstavenie sa začalo hrať bez najmenšej reklamy a celé mesiace nielenže bolo hľadisko plné a publikum nadšené, ale sa pravidelne množstvo ľudí do sály nedostalo.

Bernard Steele

DOKUMENTÁCIA

Články, štúdie o "Divadle krutosti" vyšli v *Intransigeant* 3. júla 1932, v *Paris-Soir* 14. júla 1932, v *Commedia* 21. septembra 1932, v revue *Mois* 1. novembra 1932.

Nouvelle Revue Française z 1. októbra 1932 uverejnila "Manifest

Divadla krutosti."

Antonin Artaud vysvetlil predtým svoje predstavy o divadle v konferencii na Sorbonne 10. decembra 1931 a uverejnil ich v *Nouvelle Revue Française* z 1. februára 1932 pod názvom "Režia a metafyzika".

Akékoľvek informácie žiadajte na ul. Amélie 19, Paríž (VII.)

Odkazy nie sú celkom presné. Článok - či skôr články v *Intransigeant* sú z 26. a 27. júna 1932. Pokiaľ ide o článok o *Divadle krutosti*, ktorý vyšiel v *Mois*, nachádza sa v októbrovom čísle 1932. Je bez podpisu a má názov *Škriepka režisérov a autorov*. Je to všeobecný článok, v ktorom autor konštatuje, že divadlo našej epochy sa nachádza nepochybne v znamení reže. Obsahuje analýzu Prvého manifestu *Divadla krutosti*, potom porovnáva stanoviská Antonína Artauda a Jacquesa Copeaua a uzatvára: Iba ak sa podľa vyjadrenia Antonína Artauda nepomýšľa na vytvorenie divadla, ktorého fungovanie by samotné generovalo poéziu... S čistým divadlom by to bolo ako s čistým románom a s čistou poéziou. Pán Paul Valéry o nej povedal, že sa vždy treba pokúšať ju dosiahnuť, ale nikdy nedúfať, že sa to podarí. Platí to aj pre divadlo. Tým nechcem povedať, že by pokus pána Antonína Artauda nebol úspešný alebo významný, práve naopak, z týchto experimentov vždy čosi vznikne.

2. Scenárista *Dobrynie Mexika*, ktorý Antonin Artaud čítal u Lisý a Paula Deharna 6. januára 1936, vyšiel v *V. zväzku Oeuvres complètes*

CITOVÁ ATLETIKA

1. Tento text, ako aj *Séraphinovo divadlo*, bol určený pre revue *Mesures*.

DVE POZNÁMKY

1. Poznámka bratia Marxovci vyšla v *Nouvelle Revue Française* (č. 220, 1. januára 1932) v kronike: *Le Cinéma*, pod názvom *Bratia Marxovci v kine Panthéon* (v obsahu na obálke bol iný názov: *Bratia Marxovci v Monkey Business*).

2. Poznámka *Okolo matky* vyšla v *Nouvelle Française Revue* (č. 262, 1. júl 1935) pod názvom *Okolo matky*; *dramatický dej od Jeana-Louisa Barrautia* v *Théâtre de l'Atelier*.

Jean-Louis Barrault tento dramatický dej spracoval podľa knihy Williama Faulknera *Ked som umierala*. Scéna a kostýmy boli od Labissa, hudba od mexického skladateľa Tota Nacha. Táto inscenácia mala iba štyri reprízy v Théâtre de l'Atelier: 4., 5., 6., a 7. júna 1935.

3. V rukopise, ktorý nám sprostredkovala pani Anie Fauová, sa nachádza po poslednom odstavci toto:

Kto pozná – nie gesto, ktoré vystupuje späť k duchu tak, ako ho používa Jean-L. Barrault so svojou mocnou pozemskou citovosťou – ale ducha, ktorý gesto riadi, ktorý oslobodzuje sily života? Kto ešte pozná gesto, ktoré bez formy a podoby naozaj zauzľuje a rozuzľuje, kde podoba koňa, ktorá naberať formu, už nie je ničím iným než tieňom na pomedzí výkriku.

Vyzeralo to tak, že k vynechaniu tohto odstavca tak v *Nouvelle Revue Française*, ako aj v *Divadle a jeho dvojníkov*, došlo z nejakého nedorozumenia.

5. augusta 1935 Antonin Artraud skutočne písal Jeanovi Paulhanovi vo veci svojej plánovanej cesty do Mexika a dodal toto postscriptum:

P.-S. – Čo sa stalo s článkom o Barraultovi? Chýba v ňom posledná veta! Z mnohých najkrajšia!

A v liste zo 6. januára 1936 žiadal, aby sa tento odstavec uviedol na pôvodné miesto, dal si dokonca námahu a celý ho znova prepísal, pravdaže s malými zmenami: ... ktorý riadi gesto a oslobodzuje sily života. *Gesto, ktoré zauzľuje...*

Je teda prekvapujúce, že sa tento odstavec s konečnou platnosťou vypustil.

SÉRAPHINOVÉ DIVADLO

1. *Séraphinovo divadlo*, text, ktorý bol určený pre revue *Mesures*, sa mal stať súčasťou obsahu *Divadla a jeho dvojníka*. Antonin Artraud sa v tejto veci vyjadruje celkom jasne v listoch Jeanovi Paulhanovi z 29. decembra 1935 a zo 6. januára 1936: *Máte text Séraphinovho divadla pre Mesures. Nenachádza sa však v rukopise Divadla. Treba ho tam zaradiť, dodať.* V druhom liste zo 6. januára, kde uvádza poradie textov, napriek tomu zabudol tento text spomenúť. Neskôr v liste, ktorý píše 23. apríla 1936 Jeanovi Paulhanovi z Mexika, sa opäť v súvislosti s *Divadlom a jeho dvojníkom* zmieňuje o dvoch

textoch, ktoré boli určené pre *Mesures* (druhým mala byť Citová atletika).

Nevieme, prečo v konečnom dôsledku tento text zo zväzku vyľúčili. Ako v prípade posledného odstavca v článku *Okolo matky a vety*, ktorá sa mala vsunúť do *Prvého manifestu Divadla krutosi*, je to otázka, na ktorú sa ťažko odpovedá (pozri poznámka 1, s. 235 *Divadlo krutosi – Prvý manifest*).

Séraphinovo divadlo vyšlo iba v r. 1948 vo zväzku kolekcie *L'air du Temps*, Bettencourt éditeur, v náklade 250 kusov. Krátko potom vyšlo v *Cahiers de la Pléiade* (jar 1949). Napokon v r. 1950 s Wolfovým kresbami (impriméur Jean Belmont), v náklade 110 kusov.

V r. 1781 priniesol istý Talian do Francúzska čínske tieňové divadlo, ktorému dal svoje meno: bolo to Séraphinovo divadlo. Pod jeho vedením, potom za jeho následníkov, hrávalo toto divadlo v Paríži pravidelne až do r. 1870. Už Baudelaire použil tento názov v *Paradis artificiels* pre kapitolu, kde opisuje snové účinky hašišu.

2. Toto slovo chýba v Bettencourtovom vydaní.

3. Vidíme, že koniec tohto textu až na dve slová (už nemám poznanie, namiesto nemám poznanie a v omých magických tranzoch, namiesto to v magických tranzoch) presne opakuje pasáž z *Citovej atletiky*, ktorá sa nachádza na konci, medzi tromi čiernymi hviezdikami a *Nota Bene* (s. 206). Keby bol chcel Antonin Artraud oba texty zaradiť do toho istého diela, je nepravdepodobné, že by im bol dal totožný záver: Vyzeralo to skôr tak, že koniec *Séraphinovho divadla* nechtiac priradiť k *Citovej atletike* v čase publikovania *Divadla a jeho dvojníka* v r. 1938. Čo by teda vysvetľovalo, prečo sa z tohto vydania vynechalo *Séraphinovo divadlo*. Keďže nám chýbajú originálne dokumenty, aby sme mohli túto hypotézu overiť, domnievali sme sa, že môžeme z *Citovej atletiky* vynechať to, čo je podľa nášho názoru jej prídavkom. Na druhej strane sa nám vidí, že sa *Nota Bene* vzťahuje na tento posledný text.

4. Tento dátum celkom určite nie je dátumom, kedy text vznikol, lebo ho Antonin Artraud napísal dávno pred svojím odchodom do Mexika. Ale keď 26. marca 1936 písal Jeanovi Paulhanovi z Mexika, pripojil toto ako postscriptum:

Posielam vám opravené texty Séraphinovho divadla a Citovej atletiky. Pošlite mi v odpovedi svoje poznámky, aby mohol tento text vyjsť čo najskôr a aby som sa konečne oslobodil od svojej literárnej min-

losu. *Vidí sa mi, že v tom spočíva podmienka úspechu.*

Keďže túžbou Antonina Artauda bolo vybrúsiť štylizáciu týchto textov, je veľmi pravdepodobné, že ich poslal Jeanovi Paulhanovi iba 5. apríla.

Antonin Artaud - kalendárium

-
- 1896 - narodil sa v Marseille 4. septembra
- 1920 - príchod do Paríža. Začiatok mnohostranného pôsobenia v kultúre, predovšetkým v divadelnom umení. Angažuje ho Lugné. Poe do Théâtre de l'Oeuvre ako "človeka pre všetko". Začína ako štatista v inscenáciách Ibsena, Maeterlincka, Crommelyncka. Publikuje prvé texty. Spolupracuje s viacerými revuami.
- 1921 - Debutoje ako herec. Charles Dullin ho prijíma do rodiaceho sa divadla Atelier. Zoznamuje sa s Génicom Athanasiou mladou rumunskou herečkou, ku ktorej ho bude viazať až do r. 1927 vášnivý, búrlivý vzťah.
- 1922 - Hrá v Mollièrovom Lakomcovi, v Calderonovej hre Život je sen, v Cocteauovej adaptácii Sofoklovej Antigony.
- 1923 - Odchádza z Atelieru. Angažuje ho J. Hébertot do Théâtre des Champs-Élysées, kde bude hrať v inscenáciách Pitoëffa, Kmisarževského, Jouveta. V slávnej inscenácii Pirandellovej hry Šesť postáv hľadá autora zahrá rolu šepkára.
- 1924 - V Čapkovvej hre R.U.R. (réžia Kmisarževskij) hrá robota Mariusa. Debutoje v krátkometrážnom avantgardnom filme C. Autana-Laru. Začiatok intenzívnej spolupráce so surrealistami.
- 1925 - Spolupracuje na 2. čísle Surrealistickej revolúcie. Menujú ho riaditeľom Surrealistickej centrály. Pre 3. číslo píše hlavné manifesty. Podpisuje ďalšie manifesty proti Claudelovi, vojne v Maroku, proti represiam v Poľsku, Rumunsku, Maďarsku. Nadviaže priateľstvo s Rogerom Vitracom, ktorého krátko predtým z Centrály vylúčili. Vzniká projekt inscenácie Vitracovej hry Tajomstva lásky.
- 1926 - v 158. čísle N.R.F. vychádza manifest Divadla Alfreda Jarryho. Separátny zôštok ohlasuje program sezóny 1926-1927. Začiatok rozchodu so surrealistami.
- 1927 - Premiéra filmu Abela Gancea: Napoleon. Hrá rolu Marata, ktorou vstupuje do filmového sveta. Prvá inscenácia Divadla

- Alfreda Jarryho (spoluzakladateľa: R. Vitrac a R. Aron).
1. a 2. júna: Spálené Iono, alebo Bláznivá matka (Artaud), Tajomstvá lásky (R. Vitrac), Ploditeľka (R. Aron).
Vydáva zošitok Do temnej noci, alebo Surrealistický podvod ako odpoveď na brožútku Na svetlo sveta signárov Aragona, Bretona, Eluarda atď., ktorou sa pripravovalo vyúčenie Artauda spomedzi surrealistov.
- 1928 -
Druhá inscenácia Divadla Alfreda Jarryho (v Comédie des Champ-Elysées).
14. januára: jedno dejstvo z Claudelovho Poludňajšieho údelu a premietanie zakázaného Pudovkinovho filmu Matka. Po predstavení krátke zmierenie so surrealismi. Títo na Artaudovu podporu zorganizujú škandál pri premiére jeho filmu Škebla a protestantský pastor.
Tretia inscenácia Divadla Alfreda Jarryho (v Théâtre de l'Avenue).
2. a 9. júna: Hra snov (Strindberg). Nový, definitívny rozchod so surrealismi v dôsledku škandálu, ktorý sa z ich iniciatívy odohral na oboch večeroch. Išlo o prvé uvedenie Strindbergovej hry vo Francúzsku, keď sa A. Breton zúrivo protestoval proti spôsobu jej inscenovania.
Štvrtá inscenácia Divadla Alfreda Jarryho (v Comédie des Champ-Elysées).
24. a 29. decembra a 5. januára 1929: Victor, alebo deti pri moci (R. Vitrac).
Štyri inscenácie mali iba 8 repríz.
Artaudove réžie, predovšetkým Strindberga a Vitracovho Victora, sa vyznačovali nepopierateľnými kvalitami, ako bol vnútorný poriadok, akcentovanie mimoslovných prvkov, oslobodenie inscenácie spod nadvlád slova, antiluzivnosť. Divadlo však zaniká pre nepriazeň publika.
- 1929 -
Druhý manifest surrealizmu obsahuje útok proti Artaudovi pre jeho Hru snov.
- 1930 -
Odmietla podpísať pamflet "Mŕtvola" proti A. Bretonovi, ktorý signovalo dvanásť bývalých surrealistov.
Vydáva zošitok: Divadlo Alfreda Jarryho a nevaživosť publika, v ktorom analyzuje príčiny zániku divadla.
Nové projekty réžii: Sonáta prišer (Strindberg) a Trafalgár-

- sky puč (Vitrac). Práca vo filme: píše scenáre, hrá, napríklad v Pabstovej Žobráckej opere podľa B. Brechta.
- 1931 -
Prvé zmienky o projekte Cenciovcov. V júli vidí predstavenie tanečného divadla z Bali na Koloniálnej výstave a je taký očarený, že napíše text, ktorý zaradí do zborníka Divadlo a jeho dvojník.
- 1932 -
Projekt réžie Büchnerovho Woyzeka pre Dullinov Atelier. Píše viacere štúdie, ktoré sa stanú súčasťou jeho hlavného diela o divadle. V č. 229 N.R.F. vyjde Divadlo krutosti (manifest). Robí kroky na uvedenie divadla tohto názvu do života. Zlyhá projekt otváracieho predstavenia, Gidovej adaptácie alžbetínskej hry Arden z Fevershamu.
- 1933 -
Píše druhý manifest Divadla krutosti a Dobytie Mexika. Ďalšie štúdie z neskoršieho zborníka Divadlo a jeho dvojník.
- 1934 -
U Deharmovcov číta Richarda II. a scenár Dobytie Mexika. Píše Cenciovcov.
- 1935 -
Dokončí Cenciovcov. Súkromné čítanie pred Gidom, Dullinom a niekoľkými priateľmi. Zrodí sa plán vydať viacere texty o divadle v jednom zväzku. Začína skúšať Cenciovcov. Neúspešné rokovanie s Jouvetom o prichytení inscenácie. Naštudovanie z veľkej časti financuje lady Iya Abdy, ktorá stvárni kľúčovú úlohu Beatrice Cenci.
6.-22. mája: predstavenia Cenciovcov v divadle Folie-Wagram (neďaleko námestia Etoile). Fiasko sa črtá od prvých predstavení. Kritiky sú protichodné, hoci nie až také prísne, akoby sa zdalo.
V júni uvádza J.-L. Barrault v Ateliéri svoju mimodrámu Okolo matky. Artaud píše veľmi priaznivú kritiku. Vo filme A. Gancea hrá rolu Savonarolu. V prítomnosti A. Bretona číta u L. Deharmovej Tantalove muky, vlastnú adaptáciu Seneciu. Posledný pokus o divadlo svojich predstáv pred odchodom do Mexika. Zveruje J. Paulhanovi vydanie zborníka štúdií o divadle a zverejňuje po prvý raz, o ktoré by išlo.
- 1936 -
V januári sa naľodí do Mexika. Medzipristátie v Havane. Na podnet A. Carpentiera mu publikujú niektoré texty v kubánskych revuách. Dobré prijatie v Mexiku. Tri prednášky na univerzite. Publikuje sériu článkov, hlavne o divadle. Kon-

com augusta odchádza do vnútrozemia, do Sierra Tarahumara. Celý september strávi u tamojších Indiánov. Zasväcuje sa do obradov peyotu. V októbri sa vracia do hlavného mesta. Viaceré texty z tohto pobytu nazve *Revolučné posolstvo*. V novembri návrat do Francúzska. Píše štúdiu *Tarahumaras*. Koriguje obľaby Divadla a jeho dvojníka.

- 1937 - Takmer bez peňazí, iba s odporúčajúcimi listami sa plaví do Írska. Zaujímá sa o pozostatky keltskej kultúry. V Dubline dôjde ku mnohým incidentom, ktoré sa doteraz celkom neobjasnili. Ďalšie incidenty počas násilnej plavby späť do Francúzska. Na lodi ho oblečú do kazajky a po prístátí ho internujú. Začína sa obdobie 9-ročnej izolácie. Až po dlhšej dobe znepokojená Artaudova matka našla miesto jeho pobytu v istej psychiatrickej liečebni.

- 1938 - Rozširuje sa zvest o jeho internovaní. Vychádza konečne Divadlo a jeho dvojník v Gallimarde (400 kusov). Od 1. apríla ho prijímú do nemocnice Sainte-Anne v Paríži.

- 1939-1942 - Žije v izolácii. Iba zriedkavo sa objavja známky o jeho existencii vďaka listom, ktoré píše lekárom, priateľom. Navštevujú ho umelci A. Cuny, G. Athanasou, R. Blin. Po smrti doktora Allendyho, ktorý bol jeho osobným priateľom, jeho známami zariadenia, aby ho premiestnili do psychiatrickej liečebne v Rodeze.

- 1943-1945 - Pobyt v Rodeze. Začiatok novej liečebnej metódy. V dôsledku toho sa obnovuje jeho aktivita, opäť píše a kreslí. Reedícia Divadla a jeho dvojníka vo vyššom náklade. Vzdáva sa náboženstva, ku ktorému sa prihlásil v Írsku.

- 1946 - Množstvo listov, ktoré v poslednom období napísal, vydá súborne pod názvom *Listy z Rodezu*. Vzniká prvý projekt na vydanie jeho súborného diela. A. Adamov začína organizovať aukciu jeho kresieb a textov. Prepustia ho z nemocnice a umiestnenia v sanatóriu v Ivry.

7. júna: benefičné stretnutie na jeho počesť v Théâtre Sarah-Bernhardt. Otváracia reč: A. Breton, ktorý sa práve vrátil do Francúzska. Účastníci: Adamov, Barrault, Blin, Cuny, Dullin, Jouvet, Rouleau, Vilar. Aukcia vyniesla vyše milióna frankov, vďaka čomu môže bývať v Ivry až do smrti. Podpisuje dohodu s Gallimardom o výdaní súborného diela.

- 1947 - Zamyšľa inscenovať Euripidove *Bakchantky*. Prednáša v Théâtre des Vieux-Colombier na tému "Zochi-voči". V preplnenej sále, v napätej atmosfére prednášku pred koncom preruší incidentom. Píše článok *Van Gogh, za-sebevraždený spoločnosťou* pod vplyvom návštevy maliarovej výstavy a na protest proti istému textu o Goghovi. Článok má autobiografický podtext. Zamyšľa inscenovať dielo na tému *Posledného súdu* a dostane ponuku realizovať ho v rozhlase. Skúšky a nahrávanie relácie pod názvom *Skončime s Božím súdom*, s M. Casarèsovou a R. Blinom. Reláciu zakážu.

- 1948 - Za Van Gogha dostáva cenu Sainte-Beuva. Lekári identifikujú neoperovateľný rakovinový nádor. 4. marca ho poslal sanatória nachádza mŕtveho, sediaceho pri nohách posla. Skončila sa tak celoživotná zdravotná kalvária, ktorá začala v ranej mladosti. Psychické a fyzické trápenie spôsobil vrodenný syfilis, z ktorého hľadal útočisko v utišujúcich drogách a predovšetkým v tvorbe, ktorú chápal ako terapiu. Akom tvorby sa liečil, oslobodzoval a doslova sa nanovo vytváral.

Podľa Virmaux, A. et O.: *Repères biographiques*. In: Antonin Artaud. Ed. La Manufacture, 1991, str. 173 - 212 voľne spracovala: S.Š.