

Druhá divadelní reforma?

Podklad k přednášce z cyklu Divadlo v kontextu kultury, DAMU 1998, revidovaný 2013

Titul knihy Kazimierze Brauna o proměnách divadla šedesátých a sedmdesátých let - *Druga reforma teatru?*, 1979 (česky 1993) - je s otazníkem, protože změny se tehdy teprve začaly prosazovat. Zpráva o nich byla pro nás zprávou o dění ve světě, od kterého nás izolovala normalizace. Dnes už jsou tehdejší výboje, které naše divadlo po převratu začalo „dohánět“, i pro nás samozřejmostí, nebo historií. Když jí ale neznáme, opakujeme i někdejší úlety a blbosti. Bez rizika průkopníků už tvoříme v mnohem širším prostoru, než je inscenace. Tím těžší je ale orientace v tom prostoru: producírují se v něm diletanti, kteří tvůrčí hledání kompromitují, a loví šibři (divadelní, manažerští nebo reklamní „kreativci“), kteří objevy mění v komerční figle. Co tedy s „druhou divadelní reformou“? Napřed k pojmenování:

Druhá? „První“ či „velká“ reforma z 19/20 století je běžný pojem, proto „druhá“. Reformou divadla však bylo víc, vždy při změně jeho sociální funkce, při vzniku divadelních „epoch“; od dob měšťanského divadla šlo o formulované, argumentované i oponované snahy /Diderot, Lessing, Rousseau/. To víme až z odstupu – právě díky objevům „druhé reformy“.

Divadelní? Spíš kulturní; probíhá ve všech tvůrčích oblastech (výtvarná, hudební). Divadlo jako osobní a přitom kolektivní aktivita je však zvláště výmluvným modelem proměn společnosti a kultury, a „druhá reforma“ to zdůrazňuje (význam souboru). Umění, nastavující zrcadlo době, je druhotné. Má to být zásah, ne zrcadlení skutečnosti; jde o posun hranic divadla, o procesy v širším kulturně sociálním kontextu (změna způsobů působení na diváky, způsobů práce tvůrců i pojetí „díla“). Má se změnit životní, ne jen divadelní styl.

Reforma? V šedesátých letech nešlo ani tak o reformu daného stavu a vznik nového, obecně sdíleného přesvědčení o „smyslu divadla“ (jako při předchozí reformě, která prosadila standard inscenačního divadla), ale poprvé o divadelní, kulturní, sociální i politickou pluralitu. Společným jmenovatelem těch snah je *„osobní a jedinečný význam vytváření divadla“*, který se *„proměňuje ve zřetelnou formu, podněcuje originální organizační metody a je zdrojem specifického sebeurčení.“* (Viz E.Barba: *SaD 4/94: Náš odkaz sobě*) Naděje vkládané do plurality však už v r. 1975 sleduje K.Braun s obavami z tříštění snah a izolovanosti tvůrců.

Od šedesátých let se vedle inscenačního divadla rozvíjí širší, antropologické, ne jen estetické pojetí funkce divadla. Pojmy „divadlo“ a „divadelnost“ se blíží hravosti a performativnosti. Ne už divadlo jako svébytný cíl (dílo umění), ale jako „vehikulum“ osobní i sociální integrace a hlubšího porozumění sobě i světu.

Blízké pojmy: alternativní divadlo (vymezení vůči dominantním úzům); u nás „neoficiální“, „malá“ a studiová divadla, Vyskočilovo „nedivadlo“, autorské divadlo; jinde divadlo otevřené, experimentální, protestující, antropologické, animační či hledající, sociální, komunitní, environmentální, postdramatické; také performance (dle Marvinina Carlsona a Richarda Baumana /International Encyclopedia of Communication/

je performance vědomé konání, které srovnáváme s jistým ideálem a potenciálem a vnímáme tak jeho podvojnost).

Místa konání: divadla – laboratoře, centra, studia. Obory, které studují tyto proměny: **divadelní antropologie** (Grotowski, Barba), **performatika** (R.Schechner), **etnoscénologie** (J. M. Pradier), **ritualistika** (R.L.Grimes) atd.

Pozdější pojem Eugenia Barby **třetí divadlo** vystihuje ty snahy „druhé reformy“, které přetrvaly a rozvíjejí se podobně, jako impulsy Jerzyho Grotowského nebo Petera Brooka. (Barbův **Odin Teatret** trvá 50 let, Mezinárodní škola divadelní antropologie /ISTA/ 25 let.)

Když jsem o třetím divadle v r. 1976 začal mluvit, nešlo ani o estetický pojem, ani o sociologickou kategorii zahrnující všechna divadla, vyčnívající z řady. Dnes vidím, že jeho základním rysem je samostatné hledání smyslu, neomezované diktátem okolní kultury (...) Každé nachází pro svou divadelní práci svůj důvod - samo za sebe. (...) Ale nedejme se mást vznešeností jazyka: smysl se hledá především osobním objevováním řemesla. Často chápeme řemeslo jen jako rutinu a techniku. Ale řemeslo je trpělivé budování našich vlastních - fyzických, duchovních, intelektuálních i emočních - vztahů s texty a diváky bez ohledu na osvědčené relace z centra. Znamená to přípravu představení, která se obejdou bez tradičního publika a najdou si své vlastní diváky. Znamená to vědět, jak nacházet peníze, aniž bychom se zavázali preferovat hodnoty (ekonomické, ideologické, kulturní) těch, kdo do divadla investují. To všechno - herecká technika, režie, dramaturgie, administrativní schopnosti - je z velké části řemeslem. Idealismus a duch vzpoury se na tom podílí jen malou částí. (...) Ale je pravda, že ta „malá část“ je částí rozhodující... (Třetí divadlo - náš odkaz sobě. SaD 4/94)

Narozdíl od modernistické avantgardy jsou iniciátoři těchto změn spíš „arriérgardou“; zkoumají staré, základní otázky každého divadla. Na jedné straně jeho **vztah k realitě**: iluze každodennosti versus autentická skutečnost, jiná (transcendentní) realita, zásah divadla do skutečnosti a skutečnosti do divadla, „užité“ divadlo (divadlo jako přesah daného stavu, experimentální noetika, terapie, výchova, sociální rehabilitace či ekologie, etnologie, politika, antropologie); na druhé straně **procesy divadelní realizace** (jak dělat divadlo, s kým, za co, kde, pro koho; divadelní práce a umění; struktury). Nové vymezení divadelních profesí, nové formy studia divadla i diváctví.

Divadlu od šedesátých let přestává stačit jeviště. Lákavé jsou:

1. **Nové (technické) možnosti** a výboje: divadlo a média, virtuální realita, internetové divadlo, nové typy podívaných a zážitkových akcí. (Snem australského performerera Stelarce je zapojení vlastního nervového systému na internet a jeho globální rozšíření. Zapojen na elektrody, stimulující jeho svaly, se nechá programovat od diváků.) Spojení spektakulární hravosti s realitou (paramilitární hry, reality show, adrenalinové soutěže apod.) však tvůrci „druhé reformy“ pokládají za komerční deviaci divadelnosti.

2. **Zapomenuté možnosti** a původní divadelnost. „Druhá reforma“ překračuje meze divadla při hledání jeho živých funkcí, opouští oficiální instituce (*mrtvolné divadlo*); nezajímá se o „celé divadlo“, ale o „celý život“. Tvoří si **struktury na míru svých snah, své zázemí a diváky; hledá místo pro dorozumění, porozumění** a osobní i sociální integraci jedince i menšin (etnických, sociálních, zdravotních atp.). Jde o **lidské místo a společenství**, kde je možné **zakusit účast, růst tvořivosti, imaginace a odpovědnosti - hledat životní proměnu**.

Možnosti proměny herce/performera a divadla/performance se hledají

1. zkoumáním **pomezí reality divadla a reality každodennosti**:

S tvůrčím záměrem nazkoušená akce vstupuje do reálného prostoru a reálných dějů, nevypočitatelná skutečnost (reakce účastníků, běžný provoz, počasí) zasahuje do divadla: Paradivadelní aktivity v plenéru městském i venkovském, různé humanitní obory (etnologie, psychologie, sociologie /viz Gofmann) užívají divadlo jako výkladový či poznávací model.

- specifickou kreativní akci - od happeningu po účast divadelníků na venkovské svatbě nebo improvizovaný výstup na ulici - se prověřuje síla skutečnosti, její proměnlivost jednáním účastníků i možnost být jedinečnou událostí i se závazností důsledků (např. až po politický happening - zatčení desítek trpaslíků při akci Pomarančovej alternatywy ve Wroclawi, změna náhledu při „neviditelném divadle“ Augusta Boala);

- „zdivadelňují“ a strukturují se protodivadelní projevy: např. demonstrace pracovního procesu (pekař ve výloze pizzerie, i herec, jehož „představení“ je výklad s ukázkami práce), dramatizované výlety, vyprávění, přednášení klasiků v interiérech či v plenéru ve vztahu ke kontextu (Ewa Benesz za stanného práva putovala po Polsku s recitací Pana Tadeusze);

- skutečnost se konfrontuje s divadelní iluzí nebo s „jinou realitou“ - ať už na pódiu (postupy neiluzivního loutkového divadla), nebo ve výjimečném prostoru (představení klasiky na jatkách v provozu), nebo extrémní akce v běžném prostoru, instalace a performance na významných místech, nebo divadelní nobilitace banálních či zdevastovaných míst apod.

Charakteristické je **prolínání tvůrčích aktivit a jejich reflexe, praktické studium** jinak nezjistitelných souvislostí a vztahů, které prohlubuje chápání světa zakoušením různých možností divadla (divadlo jako jedinečná událost, jako opakovaný rituál, svátek, terapie, výchova, sociální rehabilitace, praktikovaná antropologie, ekologie). Prohlubuje však i chápání divadla studiem jeho zneužitelnosti (manipulace, divadelní figly a režie politických projevů, reklama, agitace, mystifikace), spektakulárnosti státních oslav, rockových koncertů či sportovních událostí /maskování a kostýmování diváků/, apod. (Projevy divadelnosti ve všech kontextech zkoumá obor, který jeho tvůrce, Richard Schechner, nazval performatika.)

2. zkoumáním **divadelní práce - „realizace“ a tvorby**

Tvůrci znovu řeší otázky divadelního řemesla, s Mistry jiných oborů či kultur hledají nové vymezení divadelních profesí, nové pojetí herce (t.j. i tanečníka, zpěváka, vypravěče, autora, básníka), režiséra, producenta, učitele. Otázky (jaké divadlo, s kým, s jakou podporou - od koho, kde - pro koho, proč vůbec), které se zdály už vyřešené, se v interkulturním, mezioborovém a pluralitním kontextu znovu otevírají. Způsoby divadelní práce, provozu a tvorby ovlivňují výsledek i člověka, který jej vytváří; změny politické, ekonomické, lidské a změny struktury divadelního díla se vzájemně ovlivňují.

Celková charakteristika proměn

pojetí divadla

- divadlo už nemá předem zaručené místo ve společnosti ani závazný smysl;
- může ho mít, když se mu věnujeme a všechno, co děláme (i úklid, vztahy v souboru, cvičení,

- produkci) děláme tak dobře, jak *umíme* ;
- uměním se může (za šťastných okolností) stát bez ohledu na rozlišení amatér x profesionál,
 - když vnímáme, co děláme, co to vyvolalo, a můžeme to svobodně rozvíjet;
 - jde to jen v souhře instituční nezávislosti s osobní kázní a soudržností skupiny;
 - prolnutí praktické práce s reflexí souvislostí (laboratoř, studio) umožní poznat své možnosti;
 - objevit integrační sílu divadla (individuální i sociální);
 - vznikají mezinárodní soubory, hrají pro různé diváky v různých kulturách a učí se tím
 - koncentrovat a transformovat své sdělení ve sdílení, jinými prostředky nenahraditelné;
 - objevovat univerzální sdělnost přítomné hudby - zpěvu - pohybu;
 - vnímavost vůči sakralitě (zbožnost jako antropologická konstanta);
 - sociální vnímavost, političnost bez ideologie a integrace menšin (etnických, sociálních) pomáhá vytvářet pluralitní společnost;
 - jednání, tanec, obřad, „akce“ může být setkáním se sebou, s partnery, se světem, s přesahy;
 - akce nemusí být realistická, ale reálná, musí být s osobním ručením;
 - „jiná“ realita akce otevírá jiné reálné možnosti, budí životní tvořivost účastníků;
 - „nekaždodenní“, koncentrovaná přítomnost inspiruje k proměně vnímání skutečnosti;
 - pomáhá objevovat sociální „niky“ pro uplatnění divadla, kterému věříme a děláme ho rádi;
 - autorské, chudé, osobně vytvářené divadlo působí nejen dílem, ale i tím, že jeho tvůrci jsou s námi; jejich odvaha nám přináší bohatství smyslu navzdory skromným prostředkům.

podle výchozích impulsů (proč se to dělá)

Východiskem nebývá dramatický text, ale **specifický úkol**, který ty které tvůrce oslovil; např:

- **studium oboru** „svého řemesla“, „laboratorní práce“ herců, tanečníků, jejich objevy - často pod vedením Mistra, divadelní pedagogika, poznávání divadla jako podpory jiných oborů;
- individuální **autorství**: vlastní sdělení (text, tanec, improvizace, výtvarná vize, klauniáda...); autor soustředí někdy ke své vizi solidární skupinu;
- **existence skupiny a její sebeutvrzení** : divadlo specificky profesní (výtvarnické, hudební, herecké, taneční), divadlo amatérů smíšených profesí, nebo vyhraněné: studentské divadlo, divadlo zemědělských dělníků, učitelů, homosexuálů, žen, divadlo menšin - náboženské, etnické, politické apod.;
- **divadlo lidí vylučovaných sociálním, mentálním, fyzickým handicapem**; impuls pro soudržnost sídlištních dětí, vězňů, lidí izolovaných v nemocnici, blázinci, domově důchodců, v rozpadlé vesnici, v kostele, ve stávkující továrně je různý; spontánně vzniklé společenství objeví divadlo jako způsob, jak přetrvat a dát o sobě vědět;
- **existence problému** - jako předchozí případ, ale skupinu shromáždí a animuje divadelník ve funkci režiséra, terapeuta, pedagoga, sociálního pracovníka, politického aktivisty atp.
- **čas a místo: výročí, svátek** (velikonoce, dušičky, rovnodennost, svatba, pohřeb apod.), pouť krajinou, rituální místo - zasvěcování, rituální přechody z prostoru do prostoru v

určitému čase (stmívání, noc, les, živly; spojení s textem - Bakchantky v autentickém prostoru).

- **politická akce** v „místě činu“: v ulicích, na náměstích, významných dějištích (Děvín, Wawel) či bojištích; teatralizace převratů a demonstrací. Aktéři a účastníci vtahují širší okruh diváků a odbourávají strach (Bělehrad a dvouměsíční demonstrace – pád Miloševiče).

- **happeningy - využití místa jako inspirace** pro akci "na míru" nebo dramatická (scénografická) příprava prostoru a „zákulisní práce“ - divadlo v nedivadelních místech.

- **ritualizace i deritualizace** běžných úkonů (cest do práce, společného úklidu, šití, vaření,

stolování); opakování a „destilování“ jednání budí vnímavost a odbourává apatii;

- **orientace na adresáty**: pro obyvatele Třeboně, Pontedery, Zürichu je dramatizována jejich významná událost, citována jejich kultura nebo problém; orientace na menšinu, která si může divadelním podnětem uvědomit své možnosti; kultivace politické akce, rozehrávka kontaktu s „jinými“ (s nemocnými, narkomany, vězni), pomoc etnologům ve vztahu s „domorodci“. Množství adresátů v poměru ke skupině aktivních divadelníků formuje způsob komunikace: „režírování“ obecnosti skupinou, nebo jeden rozehrávač na celou vesnici. Dokonce i adresné divadlo pro každého jednotlivce.

Podle složek

vztah k textu:

- dramatický text není dominantní složkou ani podnětem, ale výsledkem práce;
- nemusí být fixován, nemusí být vůbec
- nemusí tvořit příběh, logicky a kauzálně rozvíjený; může být doplňkem či rámcem akce
- hra se změnami významové perspektivy promluvy (kde, kdo, kdy, jak, co říká), nové rámce,
- "citace" klasických textů v nových kontextech apod.
- relativizace dialogu (odpovědi se nevážou, souhra v různých jazycích apod.)
- dialog sám je tématem, nemožnost slovního dialogu, dialog slovo - pohyb, slovo - hudba
- tematická stránka se zhušťuje do formy - (např. hra v koptštině či jiných mrtvých či umělých jazycích), zvukové kvality řeči komunikují nad významem slov jejich smysl
- může se uplatnit autorská hra se vznikem či proměnami textu před diváky
- funkci dramatického textu může plnit i sada obrazů, fotografie, hudební skladba, inzerát či zpráva, charakteristický prostor apod., inspirující a rozvrhující divadelní představení

herecká práce:

- herectví je hluboce osobní cesta lidského růstu
- čerpá z impulsů souboru, jehož různorodost (často interkulturní) podněcuje sebepoznání
- skupinová solidarita je důležitější než osobní kariéra herce, ale skupinu tvoří individuality
- zásadní je koncentrované vnímání partnerů, sebereflexe a reflexe práce
- herec/ tanečník/ performer potřebuje cvičení; po seznámení se základy má rozvíjet svůj individuální trénink

- herec může být tvůrcem (nejen interpretem), přináší režisérovi „hotové“ nabídky
- úplná přítomnost = přítomná úplnost herce/performera; divák "bytostnou přítomnost" cítí

a herec ji prožívá jako svůj dar divákům i jako svou autentickou zkušenost

- jednotkou díla není „hrdina“, ale hercova akce; herec nehraje jen postavy, ale např. tlukot srdce někoho jiného (během na místě), určitý prostor, počasí apod.
- herec nehledá jinou „postavu“, ale jiné tělo (tělo samo může být dějištěm dramatu)
- proto je vždy reálný, ale jen někdy i opravdový (plněji sám sebou než v běžném životě)
- postavu nedělá ten, kdo ji reprezentuje, "postavu" tvoří ti druzí (tím, jak se k ní chovají)
- pohlaví, věk, rasa - vzhled herce a postavy nemusí být shodné
- často má herec vypracovanou pohybovou i hlasovou partituru, podrobnou „choreografii“

viditelných i neviditelných akcí, strukturu impulsů a svých motivací

- jindy je schopen plné improvizace, sólové nebo partnerské (s herci, hudebníky, výtvarníky)
- mizí jasné dělení na loutkoherce a činoherce, zpěváky a tanečníky, profesionály a amatéry;
- herec může k plnému vyjádření svého záměru užívat i předmětů, loutek, hudebních nástrojů, jakýchkoli výrazových prostředků i jejich kombinací;
- herec si často předměty, kostýmy, hudbu, text a další prostředky, napomáhající jeho hře, vy

tváří nebo alespoň vybírá sám

režie:

- režisér není ten, kdo ví předem a ostatní k tomu vede (herce i diváky), ale ten, kdo přesněji

vidí a slyší, co ve skupině (často při cvičení, tréninku či improvizaci) vzniká

- rozpoznává, co by to mohlo být, umí to zachytit, rozvinout a uplatnit v aktivitách souboru, z

nichž představení je jen jedním z cílů

- je často tvůrcem, pedagogem a organizátorem (jednorázové nebo častěji trvalé) skupiny
- je rozehravačem (facilitátorem) průběžné práce, ne suverénním tvůrcem inscenací
- je patronem či provokatérem rozvoje skupiny,
- často i mluvčím, komentátorem a tlumočníkem pro veřejnost
- neinterpretuje u stolu text, ale v sále akci tím, že jí vede k upřesnění a dává kontext
- provádí orchestraci činů, aktů, impulsů do metaforické syntaxe akcí
- volí centrum montáže (buď pro diváky, nebo pro aktéry) podle zamýšlené orientace díla

- „režíruje“ i soubor diváků, jejich „rolí“; pracuje s dostupností akce (Grotowski), se zorným

polem diváků (Ronconi), souborem simultánních akcí (divadlo v každém pokoji staré vily -

týž příběh v různých fázích) a vytvářením diváckých či účastnických skupin

prostor:

- variabilní sál (předchůdci: Appia - Dalcrose, Hellerau)

- vytváření rámců (diváci sedí „v blázinci“, „na hostině“, za bariérou, uvnitř akce)
- vztah jeviště-hlediště je řešen vždy pro tu kterou příležitost (inscenaci)
- části akce na různých místech (v pleneru i v interiéru), roli hrají i přechody (ritualizované)
- využívání autentických výmluvných prostorů (obchodní dům, most, sklep, garáž, lom, půda, kostel, doky, jatka, stodola, jezero, solný důl, korba nákladáku, dobytčák) - hra kontextů
- tvorba nepřenositelných představení "o konkrétních místech" či "pro místo"
- plener: volba tras, míst zastavení, roční doby, času (svítání) úprava krajiny (ohně, sítě apod.)
- šapitó, bouda, přenosné paravany a další tradiční prostory komediantů
- hra s proměnami smyslu téže akce na různých místech, příp.pro různě velké skupiny diváků

Výtvarný a/nebo hudební impuls se může stát organizujícím principem díla, ale mohou být jakožto jedna ze složek plně v rukou herců, kteří jsou často sami i muzikanty či výtvarníky.

Srovnání

první („velká“) reforma

avantgarda
LudwikaFlaszena)
estetická
tvorba obrazu skutečnosti
inscenace - nový výklad světa
ideje; vím předem, co chci říci
východisko textové
místní

intelekt
argumentační spor, návrh řešení dá režisér
logické struktury (výklad režiséra, herce)
diváka)
kauzalita příběhu
simultaneity
ucelené, dodefinované dílo
režisér nás vede jako kamera
národní divadla
multikulturní,

„druhá“ divadelní reforma

"arrieregarda" (pojem

antropologická
tvorba událostí - impulsů
performance - nová zkušenost světa
činy; chci poznat pomocí divadla
východisko osobnostní, tělesné,

situační, politické tematické apod.
intuice
emoční spor, řešení hledá divák
metaforické struktury (výklad

synchronicita, orchestrace

otevřené dílo
svobodně nacházíme „své“ téma
divadla místní, regionální,

rodinná, skupinová, menšinová

Případy - životní cesty a okruhy aktivity

1) Julian Beck, Judith Malina: **Living Theatre** (Braun, SaD 4/90) komunita, kolektivní tvorba, účastnické akce - happeningy, mezinárodní soubor, exil -putování, dílny, politická tematika, podněty ke vzpouře. **Politická utopie, anarchie (pro všechny)**

2) Jerzy Grotowski (+ Ryszard Cieślak+ Ludwik Flaszen): **Teatr Laboratorium**, chudé divadlo, „svatý herec“, divák - svědek; studium herectví - cvičení, stáže; vlivy C.G.Junga a Východu; nový divadelní jazyk a struktura díla; paradivadlo, divadlo zdrojů, Centro di Lavoro - duchovní cvičení (Texty 1,2,3, 1990, Braun, blok textů SaD 9/91,6/96, 3/99), 1998 katedra divadelní antropologie Collège de France. **Etická utopie, duchovní tradice (pro vybrané)**

3) Peter Brook: **Mezinárodní centrum divadelního výzkumu**, inscenační divadlo, kruté divadlo, terénní výzkum - participující divák, dílny, interkulturalita, umělý jazyk, rituál, opera, loutky, antropologická, neuropsychiatrická, politická témata (Prázdný prostor, 1987, Pohyblivý bod, 1996, SaD 5,6/91) **Estetická utopie, vesmír divadelních možností (každému něco)**

4) Eugenio Barba: **Odin Teatret, ISTA** - Mezinárodní škola divadelní antropologie; divadlo - komunita, cvičení, laboratoř, herec tvůrcem, terénní akce - rituální i klaunské, výměna (pro vězně, vesničany, bezdomovce, indiánské, africké kmeny); euroasijské divadlo, organizační centrum - pedagogika, filmy, knihy, pomoc menšinám (SaD 4/94, Taneční listy 1995, Taneční sezóna 98). **Sociální utopie (pro pluralitní společenství a interkulturní rodinu divadelníků)**

5) André Gregory: **Manhattan Project**, kolektivní kreace; pak odchod z divadla - performer na „duchovní pouti“, akce - dílny - úly, Sahara, Indie - **osobní hledání (pro sebe)**. Návrat k divadlu (?) Shrnutí zkušenosti (jakou prošli mnozí, např. Richar Foreman v Ontologikal-Hysteric Theater, Meredith Monková v hudbě a tanci nebo Leo Breuer v programech Mabou Mines a další) Doporučuji: Wallace Shawn, A.Gregory: *Moje večere s Andrém* /scénář úspěšného filmu/, Světová literatura 2/87. Popisy paradivadelních zkušeností a inventura jejich motivů (kritika derealizace života, životních rolí, prázdnoty), a zároveň upozornění na jejich slabiny.

Slabiny: proč „utopie“? Předchůdci : J.J. Rousseau, A.Appia, A.Artaud, J.Copeau. Není to shazování předchůdců i tvůrců druhé reformy?? Čím vítězíme, tím i prohráváme, a naopak: naše slabiny jsou našimi perspektivami. Divadelní práci se říká „realizace“, a při ní rychle zjistíme, že „něco nejde“. Ne vše dokážeme uskutečnit. Můžeme kapitulovat, nebo užít standardní řešení - uznaný způsob náhrady skutečnosti (divadelní úzus). Je ale jiná možnost. Když nám záleží na tom, co by mělo být, natolik, že se chceme pokoušet o nemožné, začínáme si zahrávat s utopií, ale zároveň začínáme objevovat dosud neznámé možnosti, co se pro to dá udělat. Rozšiřujeme sféru poznání.

Divadlo může pracovat na stejném úkolu, jako náboženství: může kultivovat náš vztah k tomu, čím nemůžeme disponovat. Když ho necháme zakrtnět, neuvědomujeme si, jak a proč a co nemůžeme, a to, co zůstane nevědomé, nemůžeme změnit (korektury se dají dělat jen ve vědomí), takže to začne měnit nás. Uvědomování je pracné, ale právě divadlo s ním má tisícileté zkušenosti, vede k němu, když se odváží pokoušet o nemožné.

Přejatými prostředky se dá dělat nápodoba světa, objevovanými prostředky se dá pracovat na srozumitelnosti světa. Divadlo je z jedné strany ohroženo neskutečností, když ilustruje předem daný smysl (předstírá, že nepředstírá, a že ho objevuje právě teď). Z druhé strany je ohroženo skutečností, když živí lidé právě teď a zde smysl hledají a on je

přesahuje, uniká, proměňuje se třeba i v opak, v nesmysl. Z beznadějně situace nám pomůže jedině naděje, že pokoušet se o nemožné má smysl, že je to lidská výsada.

To je utopický rys druhé divadelní reformy, shodný se smyslem příběhů o vítězství slabšího nad silnějším; právě tento rys je jak její slabinou, tak trumfem. Když vidíme, že se uskutečnilo něco nemožného, začínáme doufat. *Divadlo může ve světě něco změnit; samo sebe.* (E.Barba) *Člověk vytrhuje kus skutečnosti z moci náhody tím, že poznává, jak a proč je možný její smysl.* (R.Barthes) Divadlo nám pomáhá rekonstruovat, rozšiřovat, přetvářet svou vlastní životní zkušenost.

Další příklady snah druhé reformy - typy tvorby (vodítko k dohledání monograficky),

Boal, Augusto: divadlo Arena, lidové divadlo, neviditelné divadlo (městský i vesnický plenér s účastí diváků, někdy netušících, že jde o divadlo), intervenční divadlo utlačovaných, divadlo - fórum. Věznění, práce v exilu, 1978 Paříž CEDITADE (Centrum pro studium a šíření aktivních výrazových technik). Nyní Center of Theater of the Oppressed, opět v Brazílii.

Fo, Dario (+ Franca Rame) autorské divadlo jednoho herce, dokonalé řemeslo, angažovanost.

Maździk, Leszek: Scena plastyczna KUL (SaD 6/95), alternativní výtvarný svět (interiér i exteriér), vytvářený „vlastnoručně“, aktivizující divákův potenciál, už třicet let opakovaný dvouletý cyklus zkušenosti pro skupinu studentů Katolické univerzity, nebo jako dílny - např. pro starobinec (dějiště: autentická místa událostí, solný důl, řeka, apod.).

Maayan, David: Akko Theater Center, Izrael (SaD 6/96), konkrétně na míru vytvářená tematická performance - např. pro Švýcarsy evokace holokaustu (dramatizovaná výstava, situační vržení do role, modulované herci).

Major Frydrych: Pomerančová /oranžová alternativa (SaD 1/90), městský happening participačního typu, Wrocław (aktéry hlavně středoškoláci, účastníky občané - chodci), provokující zásah policie jako součást akce (3000 trpaslíků, oslavy MDŽ, VŘSR, zatýkání Mikulášů).

Mnouchkinová, Arianne: Théâtre du Soleil (SaD 10/91, 6/92, 1/93); kolektivní improvizace, mezinárodní soubor, celodenní akce (Atreovci), východní inspirace; nezávislý soubor - studio.

Núñez, Nicolás: Teatro antropocósmico, - rituální účastnické divadlo, etnodramata - akce vázané na místo a chvíli (pyramidy Peru, Mexiko) - (stejnojmenná kniha k vypůjčení u mne).

Óno, Kazuó, a Min Tanaka (SaD 2/90, 1/91), Butó, tradice vs. svoboda; tanec a země: statek.

Paxton, Steve: Judson Dance Theater, USA, dále kontaktní improvizace (1972; nyní hnutí a časopis); svobodné tělo, spontánní choreografie (terapeutický potenciál), nový taneční jazyk (viz Taneční sezóna 1-2 1998).

Raczak, Lech: Teatr ósmego dnia (SaD 6/92), fixovaná kolektivní improvizace, názorová komunita, permanentní vzpoura proti režimu (politika a obraznost), interiérová i plenérová.

Schuman, Peter: Bred and Puppet (viz Braun: Druhá div. reforma?), politické, plenérové, participativní loutkové akce, diváci - rodina.

Staniewski, Włodzimierz : Gardzienice (SaD 3/91), etnooratoria, dílny, cvičení, kolektivní tvorba, terénní účastnické divadlo, Výpravy - studium folkloru v zapadlých komunitách.

Vargas, Enrique: Centrum pro výzkum divadelního obrazu v Bogotě. (SaD6/96); s Ellen Stewart v La Mama, dnes divadlo jednoho diváka (každý prochází sám „labyrintem“ a herci mu vytvářejí individuální příběh). Svrchovaná adresnost, konkrétní fyzický a duchovní prostor.

Wilson, Robert (+ Philip Glass, SaD 6/96, 2/93, 6/94,) - inspirace integrační, svět postižených (Pohled hluchého, Einstein na pláži), integrace div. prostředků, Hora Ka (Šíraz).

Proč důraz na antropologii a původnost

Parafrázuji antropologa Andrzeje Mencwela: Kultura je oscilací mezi tím, co je prvotní, a co druhotné. Prvotní: rodina, příbuzenství, společenství - zkušenost posvátnosti, duchovnosti, celku. Druhotné: majetek, moc, stát - materializace, výroba, racionalizace skutečnosti. Druhá reforma se zabývá prvotností ne jako něčím dávným a vzdáleným, ale jako tím, bez čeho se neobejdeme (viz Mencwel) Brookova inscenace *Ikové, lidé z hor* (podle antropologa Turnballa) je o tragickém odlidštění v důsledku ztráty důvěrně zabydleného prostředí. Lidskost není jednou provždy daná. Proto s komplikovaností civilizace roste potřeba mít jasno o svém místě.

Čím víc nás funkce zvětšují, tím víc potřebujeme osobní vztahy. Čím zprostředkovanější komunikace, tím nutnější je intenzivní přímé porozumění. Čím spornější jsou naše útržkovité symbolické představy, tím větší hlad po představách spojených a spojujících. *Křídlením takto chápané prvotnosti nás pokoušejí nacionální, náboženská či etnická fundamentalisté. Táž obnova však může vzejít i z rodinných, zájmových, sousedských, profesních, ideových, uměleckých společenství. Je jasné, co je vhodnější. (...) Kulturní antropologie se nezajímá jen o to, co je jinde, co bylo a co mívá, ale hlavně o to nenahraditelné. Není nutné pátrat v lesích Majomby. Stačí všimnout si, kudy jdou, jaký je poměr mezi všedním a posvátným, rodinným a občanským, společenským a státním, duchovním a intelektuálním. Je možné rozvíjet antropologii u sebe doma.*

Díky blízkému setkání s „jinými“ při společné práci si můžeme líp všimnout sebe, vidět, jak i to, co běžně nevnímáme, nabývá či ztrácí smysl a tvoří souvislosti. Právě to je smysl kultury, a v divadle (volní od každodennosti) můžeme neteoreticky, aktivně studovat, jak toto polidšťování působí, čím trvá či zaniká.

Knihy/ impulsy: Spisy Antonina Artauda.

P.Brook: *Prázdný prostor* (1968).

J.Grotowski: *Towards a Poor Theatre* (1968).

Knihy/ shrnutí/ učebnice: K.Braun: *Druhá divadelní reforma?* (1979) česky 1993

R.Schechner: *Between Theater and Anthropology* (1985)

E.Barba, N. Savarese: *Slovník divadelní antropologie* (1991), česky 2000

E.Fischer-Lichte: *Estetika performativity* (2004), česky 2011

J. Pilátová: *Hnízdo Grotowského; na prahu divadelní antropologie*. 2009

2. Jerzy Grotowski

Nekrolog od J.P., otištěný v Divadelních novinách 1999

My všichni jsme spolužáci

Po paměti

Paměť je duchem našich činů (1), říká Eugenio Barba, žák a souputník Grotowského. Chci z paměti vylovit první setkání s Teatrem Laboratorium a uvědomit si, co mě překvapilo. Co by překvapilo dodnes, bude jasné samo. Něco z objevů Grotowského se ale tak vžilo, že už se zapomnělo, odkud to je. Na to upozorním v závorce nebo druhem tisku. Snad ta konkrétnost oživí velká slova jako *reformátor*, *prorok*, a když budou "v drobných", bude představitelnější, že 14.ledna 1999 v Pontedeře umřel geniální člověk.

Březen 1967: s profesorem Kopeckým a katedrou teatrologie jedeme do Wrocławu. Teatr Laboratorium nesídlí v divadelní budově, ale v činžáku na náměstí. Ve druhém patře jsou dveře jako do bytu; za nimi není foyer, ale předsíňka. Namačkáme se tam a čekáme. Přichází Grotowski v černém obleku a tmavých brýlích, vítá se, podává mi ruku - cítím se jako na návštěvě, ne ve veřejném prostoru. (Vpouštění diváků naráz, a to až po chvíli čekání, má za cíl vyjmout diváka ze životního provozu, sjednotit skupinu. Režirování "přestupu" k představení se týká i herců; ti zase hodinu před ním mlčí. Vždycky někdo vítal příchozí, a když je uvedl do sálu, hlídal přede dveřmi ticho.)

Černý sál v podkroví, žádné hlediště. Cvičení skupiny stážistů - cizinců: nikdo nepředcvičuje, každý dělá sám, ale v souhře s ostatními asi deseti lidmi zvláštní pohyby; překvapuje proměnlivá dynamika (každý detail moduluje celé tělo), různé stojky (jóga) a přechody mezi nimi, nezvyklé zvuky a dramatické výrazy těla.

Pak Evangelia: herci a stážisti dohromady: proud metaforicky vázaných obrazů vzniká z fyzických reakcí a vztahů mezi herci, s minimem slov. Hraje se s několika obyčejnými předměty (lavice, kýbl, šátek) i s jejich zvučením, beze změn osvětlení, bez kostýmů a líčení. Scéna "Beránku boží, který snímáš hříchy světa" jde z jímavého přes úpěnlivé žadonění až k vymáhání zpěvem i tancem: "smiluj se nad námi!"; skupina doráží na Ryszarda Cieślaka, prohýbajícího se pod imaginárním křížem, bez doteku ho sápo. Verončina rouška ze sprostě zvednuté sukně, a pak div: ticho, nehybnost. (Chudé divadlo, rouhání i oslava, archaické motivy; dramatická je nejen situace, ale samotné tělo; nový divadelní jazyk.)

Vytrvalý princ. Představení podle Calderona a Slowackého. Vchází odpočítaných 34 diváků; zamkne se. Sedíme za dřevěnou ohradou - sahá až po bradu, a tak určuje typ naší účasti. Jsme těsně u sebe, takže se každé hnutí přenáší, a shora nakukujeme do obdélníkového výběhu, kde se odehraje za hodinu (bez pausy) v závratném tempu taková proměna reality, jaké se říká zázrak. Začíná prazvláštní inkantací. Kolem pódia shromážděná skupina černých začne manipulovat s holým člověkem. Operace má magickou intenzitu. Zajatec podlehne a přidá se k tlupě černých. S příchodem pravého prince (Ryszarda Cieślaka) intenzita dále roste. Opakuje se táž procedura, a tak podle rozdílu přesně vidíme, jak princ vytrvává.

Pět černých umí udělat v prostoru tlačenicí i prázdno (nikdo během hry neodchází, ale umějí znehybněním "zmizet"). Na tlesknutí střídají pozice, strojově chrlí

slova v neslýchaných tóninách, kadencích i barvách hlasu. Sóla, dueta i chóry se komponují z pohybů i zvuků těl - orchestru.

Oproti obutým je princ bosý, skoro nahý, a tak blízko, že mu vidíme do očí, cítíme jeho impulsy, dech, závan hlasu i sálání kůže, záchvěvy a pot. Meze toho, co se smí zveřejnit, se posouvají. Kryjeme se za ohradou a stydíme se, ale ne za něj; za sebe. Naprostá oddanost, obětování intimity, oproštění od rozdílu krásné/ošklivé, toho člověka očišťuje. K tanci tlupy je muzikou jeho vytí; řine se mu děsivě z útrob, zalyká se jím, ale drží melodii!!! Opakovaně se však stříhem z vytí přenese do zářícího obrazu (zpověď, pieta). Je ticho, pak ševlení a kapky slov. Jak stylizované, tak drásavě fyzické momenty jsou plné jemných detailů; jsou organické. Herci jsou propojeni v jeden organismus: oni vytvářejí jeho, on je. Závěrečné monology prince jsou v hlase překotné a v pohybu zpomalené, a tím pnutím svítí i nejmenší záskub. Tak plně jsem ještě nikdy nevnímala. Smečka nad mrtvým zaskanduje a zaštěbetá jak hejno.

Tma. Rozsvítí se, oni jsou pryč, ale on tam pod kusem rudé látky zůstal. Nikdo se neděkuje, nedá se tleskat, ani hnout. Zarachotí klíč, otevrou se dveře a prahem se jako břitvou dělí dvě skutečnosti: ta venku, ta že by měla být směrodatná?

Setkání s Grotowským, dramaturgem a interním kritikem souboru Ludwikem Flaszenem a souborem (je to jen 7 lidí !) v klubu umělců. V divadle to nejde, má jen sál, minišatnu a provozní kancelář - dekorace jsou složené v bedně u zadního schodiště. Vedle klubového salonku hraje hudba; dojde i na tanec; povídáme si: Díky Laboratoři mohou dlouhodobě intenzivně pracovat - až 18 hodin denně; sami si uklízejí a stavějí scénu i ostatní práce - divadlo má krom uměleckého souboru jen sekretářku a účetní; nejsou zajatci divadelního provozu, hrají, když se potřebují přesvědčit, jak jsou připraveni na setkání, ne víc, než 1-2x týdně, někdy i celý měsíc nejsou představení; jen pro tolik diváků, kolik jich mohou osobně přijmout - kolem třiceti. (Dnes už jsou po světě desítky divadelních laboratoří.) Mluvíme o cvičení, o vztahu disciplíny a spontánnosti, o *Vytrvalém princ*i, o zahraničních stážistech. Vyjednávám podmínky stáže s Grotowským. Všichni jsou přátelští, herci se vzájemně ctí, vykají si, a ke Grotowskému vzhlížejí, ačkoli není o nic starší než oni.

Odchod od divadla

Letos to bude čtyřicet let od chvíle, kdy do "století režiséra" Jerzy Grotowski vstoupil, a třicet, co z něj na vrcholu své slávy vystoupil: zpochybnil funkci režiséra tím, že se vzdal výsad hlavního strůjce sdělení, a jako v indické tradici (během indické cesty, při níž zcela změnil své dosavadní vzezření) odešel od svého díla za další výzvou. Přestal být režisérem, a začal být - čím vlastně? Profesionalitu, zprvu rozhodující, chtěl přesáhnout:

Hledáme, jak se vzdát "profesních dovedností". Tedy diletantství? Diletantství je taky profesní. Diletantství je nevědoucí profesionalita. To, oč jde, je lidský čin. (2) Že by po geniální Apocalypsis cum Figuris (1968) Grotowski vydržel neudělat už žádnou inscenaci? Přece neopustí to, co tak umí, pro něco, co ještě nikdo neviděl! Vydržel to. Myslím, že nemohl pokračovat právě kvůli úspěchu. Když se diváci začali hrnout "na zázrak", stával se z jedinečného lidského činu trik iluzionisty. Proto bylo nutné hledat cestu za zázrakem stále znovu.

Teatr Laboratorium, to byla v první etapě práce laboratoř, kde lidé - herci - zkoumali divadlo a způsoby herecké práce, které by umožnily co nejautentičtější propojení tělesnosti a duchovnosti, disciplíny a spontánnosti, které by usnadnily zpřítomnění hodnot, důležitých pro tvůrce i diváky. Postupně se však propracovala do popředí otázka, jak se může člověk divadlem dobrat podstatnějším vrstvám skutečnosti, než je to možné v každodennosti. (3) Jak může být věrný sám sobě.

Čím dále od respektovaných sfér divadla i společnosti (a jejich objednávky) Grotowski pracoval, tím vášnivější odpůrce i vyznavače měl. Antropologický přesah oboru - plynoucí ze skepse vůči jeho dnešním možnostem, a cestu k jeho prázakladu - orientovanou naději v jiné možnosti, lze vidět jako fenomenologický obrát. Grotowski se obrátil k autentičnosti divadla, ke znovupromyšlení otázky, co je divadlo, kdo je herec, v čem spočívá skutečnost divadla a jak vzniká její smysl.

Až v roce 1997 získal nový profesní statut: stal se profesorem divadelní antropologie. Collège de France pro něj ustavila novou katedru; do té doby zůstal "nezařazen" a etapám své práce dával jména sám: *Svátek, divadlo zdrojů, objektivní drama, rituální umění, umění jako vehikulum*. Jen ti blízcí jej nepřestali pokládat za aktivního divadelníka. Vždyť už nebylo možné koupit si vstupenku a uvidět, co (když ne představení) vlastně ten Grotowski dělá. On sám se pokládal za učitele (4).

Jiné divadlo

Grotowského práce je tak mnohostranná, že se nedá vidět celá, a tak vidíme jen co jsme schopni, jako v Rorschachově testu. Hrají v ní roli jak tvůrčí záměry, tak zápas o zázemí pro práci (jak vyjít s režimem a s církví v polském období, a jak vyjít s penězi v éře emigrantské). Je neuvěřitelné, že Grotowski dokázal vždycky vytvořit takové instituce a pracovní struktury, že mohl dělat jen to, co pokládal za důležité. Někdy však z dobrých důvodů neprozrazoval, co to důležité vlastně je. Provokoval tím vznik pověr a legend, i životních, intelektuálních či divadelních činů. Byl štedrý a dal šanci i argumenty každému.

Kdo měl to štěstí, že viděl některou z inscenací Grotowského, zjistil, že divadlo může být něčím jiným, mnohem podstatnějším, než si dovedl představit. Peter Brook ve stati *Grotowski, umění jako vehikulum* hledá konkrétní vztah mezi prací Grotowského a divadlem. *Byla doba, kdy se to zdálo prosté, protože wrocławští herci dělali představení, která šokovala divadelní svět svou kvalitou na všech úrovních práce, která měla dramatický řád a byla zprostředkována právě herci. V té době to bylo jasné jako světlo, jako maják, ukazující, že v divadle je možné dosáhnout vyšší, hlubší, intenzivnější úrovně, pokud herci dospějí k takovému stupni oddanosti, upřímnosti, vážnosti a porozumění svým prostředkům, jaká běžně v divadlech neexistuje.*(5)

Divák ovšem už tehdy zároveň zjišťoval, že nejen divadlo, ale i on sám je jiný, než tušil; že může být mnohem víc živý. Ten šok dokládal, že Grotowski dělá divadlo, o jaké usilovali nemnozí (Appia, Copeau, Artaud), ale zároveň dělá i něco jiného: provokuje proměnu z pozorovatele v účastníka života, živějšího než běžné přežívání. Absurdní bylo, že ten dar byl k dostání za cenu vstupenky. (Pak zas bylo nepochopitelné, že nebyl pro každého, komu se zachtělo.)

Reakce

Celé Grotowského dílo vyťahovalo z lidí na povrch, o co jde jim, a to je zaráželo. Budilo to jak úzkost a obranu (výsměch, hněv, podezření, pohrdání), tak nadšení, zvědavost a obdiv. Tadeusz Burzyński, autor mnoha prací o Teatru Laboratorium, který vloni umřel, psal: *Když čtu o Grotowském, čím dál líp rozumím, kdo je kdo mezi pisateli. O Grotowském se toho moc nedozvím. Když čtu Grotowského, dozvídám se, co si v které chvíli své cesty myslel o různých věcech (...), ale přesto pokaždé cítím, že neříká všechno. Někdy schválně určité věci zakrývá a dává jen náznaky - jakoby jen pro vyvolené. Stává se, že nacházím něco jako klíč - a je to vážně klíč, jenže ne ke Grotowskému, ale ke mně. Otevírá nějaké nové možnosti, perspektivy v mém vlastním zápolení s divadlem, s uměním, se životem.*(6) Přestože (protože?) se nedá psát o Grotowském a neprozradit se, je to pro teatrology a kritiky, zdá se, lákavá výzva: v zahraniční divadelní knihovně byl mezi režiséry XX. století na prvním místě Grotowski s dvaadvaceti publikacemi, druhý, Brook, jich měl dvanáct.(7)

Eric Bentley, směrodatný americký kritik, nenapsal po triumfu Teatru Laboratorium v New Yorku (1969) kritiku; za adekvátní formu uznal otevřený dopis. Když Grotowskému vynadal, co všechno si vážení divadelníci museli dát líbit, pokračuje: *Až během třetího představení jsem se z toho šoku probral. Byla to Apocalypsis cum Figuris. Při ní jsem najednou pocítil něco zvláštního: říkám to osobně, protože to byl velice osobní zážitek. Asi v polovině jsem zažil zvláštní osvětlení. Náhle, ničeho nic mne napadlo něco, co mi umožňuje lépe chápat sebe a svůj soukromý život. Ta myšlenka musí zůstat tajemstvím, aby neztratila váhu, ale sám fakt, že mne napadla, má, myslím, širší význam. Musím dodat, že nepamatuji, že by se mi kdy něco takového v divadle přihodilo....*(8)

V témže roce shrnuje desetiletí Teatru Laboratorium Jan Bloński: *V hloubi tohoto pojetí divadla tkví vznešené a dětinské přesvědčení, že je nemožné, nepřipustné, aby tolik práce, umění, schopností a konec konců také pravdy, obsažené v povolání herce, v jeho dovednosti, ve schopnosti proměny v někoho jiného, než jsem... aby se to všechno jen tak "promarnilo", aby si divák mohl dovolit vrátit se k předchozímu bytí. Podobně i herec. Obvykle se v metafyzice herce klade důraz na předstírání: pokud spisovatel nebo filosof prohlásí, že všichni jsme herci, chce tím říci, že všichni lžeme, že hrajeme role nebo dokonce - že nejsme ničím víc, než tou rolí. Idea Teatru Laboratorium míří opačným směrem. Jestliže hlediště může uvěřit akci herců, jestliže se herci mohou očividně vtělit v postavy, jimiž nebyli a nejsou v každodenním životě - neplyne snad z existence divadla spíš to, že všichni (všichni kdo chtějí, pochopitelně při velké obětavosti a značném úsilí), všichni se můžeme během divadelního procesu skutečně proměnit?*(9)

Setkání

Grotowski opravdu viděl v divadle místo proměny, místo, kde člověk může překročit obvyklé bariéry a udělat něco, co se zdá nemožné. *V životě jsme tak zvyklí skrývat se, že fakt naprostého neskrývání je téměř zázrakem. To vyvolá v člověku cosi, co se dá přirovnat k opuštění jeskyně, ke vstupu do plného světla. Jako by někdo, kdo se léta skrýval kdesi v koutě, ve sklepě, v podzemí, náhle vyšel. Když opouští tu temnotu a vychází do plného světla, pak - i když to třeba ani neví - na světlo zareaguje a tomu, kdo to vidí, připadá, že světlo vychází z onoho člověka.* (10)

Zájem o úplnost herce přerostl ve snahu umožnit úplnost člověka. Co je ta úplnost? Pro začátek: nebýt vlažný. Když chceme ilustrovat, třeba předem vymyšlenou

koncepti, všechno, co uděláme, bude rozdělené na koncepti a jednání, a to i při jednání. Tak jako v lásce; když někdo provádí sexuální gymnastiku, je rozdělený na duši a tělo, která vykonává příkazy vědomí. A tak se vrací oddělení těla a duše, vědomí a podvědomí, atd.. Zůstane z toho jen zkušenost z jednání pouhou částí sebe. Kdo jedná jen částí své přirozenosti, žije jen část své přirozenosti. Jeho život je částečný. V jádře se oba problémy, neskrývat se a nebýt rozdělený, spojují v jediný.(11)

Být spolu s druhými úplně, to je lék na dvojí bolest naší doby: individualismus (vidí jen část člověka) a kolektivismus (vidí člověka jen jako část). V životě se daří překlenout spáru mezi nimi jen vzácně, ale divadlo nás může osmělit. Martin Buber píše: *jen když individuum uzná druhého v celé jeho odlišnosti jako sebe, jako člověka, a tak se k němu prodere, jen v tom blízkém a prchavém setkání prolomí svou osamělost.(12)*

Setkání Já-Ty bylo pro divadlo Grotowského zásadní hodnotou vždycky, ale po divadelní etapě je pro něj podezřelý už sám pojem umělec nebo herec (nahradí ho performer): důležitý je *člověk, který je v setkání dřív než ostatní. (13)* A divák? *Nechtějme, aby nás diváci akceptovali, to my je musíme akceptovat. Samo slovo divák je mrtvé, jako by vylučovalo setkání a vztah člověk - člověk. Když neznámému nechceme důvěřovat, nerpouštíme ho. Když ho vpustíme, znamená to, že čekáme, že bude našim bližním, přijímáme ho.(14)*

Divadlo a rituál

Chcete-li dělat divadlo, musíte se sami sebe zeptat, zda je divadlo pro váš život nezbytné. Ne jako divadlo. Ne jako instituce a budova, a ne jako profese, ale jako skupina a místo. Takhle může být k životu nutné - když se v něm hledá prostor, kde se neobelháváme. Kde se neschováváme. Kde jsme, jací jsme, kde to, co děláme, je takové, jaké to je, nic jiného nepředstírá; tedy prostor, kde nejsme rozdělení. To nás ostatně - když ten čas přijde - z divadla odvede. Když provádíte akt - čin celou svou úplností jako ve chvílích skutečné lásky, přijde chvíle, kdy se nedá rozeznat, zda jednáme vědomě či nevědomě. Kdy je těžké říct, zda něco děláme, nebo se to s námi děje. Kdy jsme aktivní i naprosto pasivní zároveň. Kdy se obcování objevuje samo, nehledáno. Kdy padnou rozdíly mezi tělem a duší. Pak můžeme říci, že nejsme rozdělení. (15)

Počátkem 70. let začíná praktická starost o nalezení takového místa, o příchod mladých nedivadelníků do souboru. Venku, v přírodě chystají akce, v nichž by s přizvanými účastníky (z různých prostředí a kultur) mohli hledat, co mají společného. Cestu ke stavu před rozdělením, k univerzalitě, hledal Grotowski od počátku. Zatímco Brook cestuje po Indii a po Sahaře, aby pro divadlo získal nové prostředky, Grotowski volá: *Když jsme, jací jsme, prostředky neexistují, žádné divadelní prostředky ani témata, my sami jsme témata, naše tělo je paměť a tu je třeba probudit.*

Společným jmenovatelem Brooka a Grotowského je orientace na tvořivost a zahrnutí všech zúčastněných, ale dál už se liší v tom, co je zajímá přednostně. Je mezi diváky a hercem/performerem (v míře tvořivosti) zásadní rozdíl, nebo hledají společně? A k čemu míří? Jde jim o atrakci, o dílo, o poznání, náboženskou slavnost, společenskou událost, o zásah do skutečnosti (magická operace, terapie, politická akce, oživení ztracené paměti)?

To jako nezasvěcenci nerozeznáme, a nerozeznáváme to ani v poslední etapě práce Grotowského. Je to složité: je například náboženské divadlo, kde člověk v kostýmu hraje boha, a jiné, kde se i bez kostýmů předek/bůh do aktéra vtělí, a to proměnění nejen

jeho, ale všechny věřící. Rozdíl vystihl Jan Kott: *Brook jak nikdo jiný mění rituál v divadlo. Grotowski dlouho a úporně chtěl proměnit divadlo zpátky v rituál.* (16)

Říkalo se tomu para-divadlo, *Svátek, činná kultura*. Dělo se to v krajině, alespoň den a noc, a bylo to zasvěcení. Prodírání se lesem, vodou, setkání s bližním, s ohněm, hlinou, pramenem, svítáním dávalo možnost zakusit pohyb, při němž topografie prostoru a duše korespondují. Umožňovalo to zažít, že si vnitřní a vnější svět může odpovídat v jakési prvotní milosti jednoty. Byla to rezignace na *umění* jakožto *náboženství, ve které se už nevěří*. Byla to naděje, že se může něco doopravdy stát, a to především v nás.

Na Univerzitě národů (Wrocław 1975), kde paralelně s Grotowským a jeho lidmi vedli podobné akce i Brook, Barba, Chaikin, Gregory a další (pro 5 000 lidí během měsíce), jako by se sešli ti, kdo vyšli z divadelních laboratoří ven do světa. Byl zde i renomovaný psychiatr Kazimierz Dąbrowski. Napsal: *Je to divadlo, které stále přestává být divadlem a účastníky aktivuje, aby se stali protagonisty svého osudu. Obsahuje prvky individuální i skupinové seberealizace, plynoucí z aktivní účasti v mystériu rozvoje... Je to jako náhlé rozhrnutí opony a možnost vhledu do druhých v průběhu jejich mnohaúrovňového dění.* (17)

I když se Grotowski sám po zkušenosti *Svátku* a terénních výpravách *Divadla zdrojů* vrátil k dlouhodobé práci s pevnou skupinou, napřed v Americe, kam odešel po vyhlášení vojenského stavu v Polsku (v prosinci 1981), a pak v Itálii, kde vzniklo v r. 1985 v Pontedere jeho Centrum, zůstala tato cesta otevřená dalším lidem.

Z toho impulsu vyšla (hlavně v Polsku) celá generace animátorů kultury, divadelníků, výtvarníků a hudebníků, městských lidí, žijících a pracujících v tomto duchu v odlehlých oblastech, mimo běžná kulturní centra, často na vesnici. (Tím směrem se svou cestou vydalo i naše divadlo Continuo.) Jsou to soubory jako Gardzienice, Węgayty, Pogranicze a desítky dalších, často s duchovní i přírodní ekologií spjatých skupin. Chodí po okolí i do dálky, kde se ještě žije po staru (do Bukoviny, na Ukrajinské pomezí, do Laponska, na Sicílii). Chtějí najít své diváky v jejich světě. Něco nabídnout, výměnou dostat něco s patinou: písně s vibracemi, tance se rvačkami, křtiny a pohřby s radostí i smutkem zúčastněných. Hledají a chtějí spolutvořit kulturu na místě, kde prorůstá životem - a bývá už pozdě. Jsou už lidem jen za blázny.

Škola divadla

Eugenio Barba byl prvním stážistou Grotowského; jako první napsal knihu o něm a vydal jeho knihu *Towards a Poor Theatre* (1968), přeloženou od té doby do dvaceti jazyků. Je tvůrcem Odin Teatret a zakladatelem ISTA, *Mezinárodní školy divadelní antropologie*. ISTA je to škola našich snů, říká Eugenio. Mistři divadla se učí od Mistrů jiné kultury a zpřístupňují si tajemství svého řemesla.

Grotowski s Barbou a ISTA spolupracoval a svá tajemství zde neskrýval. Bylo to ale těžké. Čím hlouběji svou práci pronikal k hledané kvalitě lidské energie, tím neuchopitelnější se to zdálo. *V jiné než naší době by ta práce připomínala přirozený vývoj nějaké velké duchovní tradice.(...) Připadá mi, že jsme dnes blízko čehosi, co tu už bylo, ale bylo to na celá staletí zapomenuto: jedním z vehikulů, umožňujících člověku vystoupit na jinou úroveň a lépe plnit svou funkci v universu, je dramatické umění ve všech svých formách jakožto prostředek porozumění,* řekl Brook. (18)

Barba i Grotowski založili centra - školy, kde divadlo prolíná životem naprosto organicky. Když ale něco přesahuje meze známého natolik, jako poslední práce

Grotowského, zdá se Barbovo pojetí divadla, divadelní antropologie a studia řemesla téměř protikladné. Zůstává však mezi nimi hlubkové sepětí: *mohl bych mu říkat můj předeek, totem*, říká Barba. *Vedle něj jsem poznal, proč se dělá divadlo*. (19) Tím sepětím je sdílení otázek. Grotowski ve své *Odpovědi Stanislavskému*, kterého pokládá za svého Mistra, říká: Životní zkušenost je otázkou a tvoření je odpovědí. Každý musí dát svou odpověď. Otázky, ne metody, jsou tím, co zakládá školu.

Učit se znamená ptát se; zjišťovat, že je něco, o čem jsme nevěděli; objevovat, že je to možné. Učení je rekonstrukce zkušenosti. Až při praktické školní práci mi došlo, jak přesně koresponduje herecký trénink s normálními životními úkoly. To je to zrušení divadla divadlem a jeho účast na skutečnosti.

První krok: přijít na to, jak být živý (cvičení, otevírající vězení úzkosti, studu a zvyku; setkání se sebou a s partnerem, skupinová cvičení).

Druhý: jak objevovat smysl (vyjít z inerce, improvizovat, nechat věci dít se a vnímat je).

Třetí: jak ten smysl zachytit a udržet (fixace, dýchající struktury).

Čtvrtý krok: setkání s tvrdou realitou (s diváky).

A znovu začínat: nebát se být před ostatními živý, zjistit, jaký to dává smysl a tak dále. Ty kroky navazují a prolínají se. Jsou částí téhož úkolu, který pohádky dávají jako samozřejmý zázrak na závěr: "a žili, dokud neumřeli".

Abych tak prosté poznání zkonkretizovala, potřebovala jsem třicet let. Čím prostší, tím těžší to bývá; mění se to v rutinu, v banalitu; musíme se to učit pořád znova. V tom nám divadlo pomáhá. Grotowski zkoumal zdroje divadla ne proto, aby resuscitoval mrtvolné divadlo, ale aby zjistil, jestli se dá udělat něco pro nás. Ti, kdo se s ním a jeho dílem setkali, to vědí. A ti, kdo nevědí?

Protože si to nemohou představit jinak, než podle své zkušenosti, nevědí, jak dalece to všechno, co dělal, představy přesahuje. Když ale víme, že nevíme, co vlastně v divadle a za divadlem Grotowski hledal a našel, a pokusíme se zjistit aspoň, co kdo z nás hledá díky němu, nebude to málo, a bude to naše odpověď. Je to tak: co nemůžeme změnit, není bariéra, ale podnět k tomu, co můžeme. Nezměnitelné může být impulsem proměny.

Poznámky

(1)Eugenio Barba: *Trzeci brzeg rzeki (přednáška na 7 divadelním setkání v Peru, říjen 1987)*. In: *Konteksty - antropologia kultury, etnografia, sztuka*. nr.34, Warszawa 1991. Celý citát zní: *Paměť je duchem našich činů. Je tím, co umožňuje dotyk pod přikrovem času a pomáhá nám najít cesty ke zdrojům. Na těchž cestách a rozcestích se naši předchdci utkávali se svými démony a s požadavky své doby. My ta rozcestí znovu objevujeme, vidíme jejich odraz v historických knihách a u klasiků. Umožňuje nám to kontakt se zdroji, pomáhá nám to rozpoznat svou totožnost, vzdálenou, ale konkrétní. Právě proto, když někdo chce člověka nebo skupinu oslepit, ruší a snaží se zničit jejich paměť, která jim potajmu zjevuje smysl zdrojů. Ti, kdo se snaží druhé ovládnout, interpretují minulost a matou všechny ty cesty, které jsou živoucí zauzlinou časů.*

(2) Jerzy Grotowski: *Ten svátek bude možný* (výpověď z Royaumont, říjen 1972). In: *Texty*, seš.3, s.225-226

(3) V rozhovoru s K.Domagalikem vzpomíná P.Brook na seznámení s Grotowským a Cieślakem v roce 1965 a 1966, kdy v The Royal Shakespeare Company vedli stáž pro Brookovy herce jako přípravu pro inscenaci *US*. Krom jiného Brook říká: *V oně době, v komunistickém Polsku, si pochopitelně nemohl dovolit užívat tak podvrtná a reakční slova jako "duchovní hledání". Ale ve skrytu za jinými slovy zkoumal, co se to vlastně děje v člověku a hledal způsob, jakým se ta nejtajemnější a nejsvětější z lidských energií může z lidské bytosti dostat do vnějšího světa. (...) Šlo o laboratoř, kde se tajemství lidské psychiky odhalovala prostřednictvím fyzických cvičení, duchovních cvičení, improvizací... K tomu potřeboval*

někoho, kdo nebyl jen hercem, to znamená tím, kdo žije pouze životem fiktivních postav. Potřeboval člověka, který - což je většině herců cizí - usiluje o sebeuvědomění, o objevování sebe sama, o vlastní rozvoj. Viz Calkowicie wrażliwy. Notatnik Teatralny 10/1995, s.37

(4) Jerzy Grotowski: *Performer*. Předneseno francouzsky 1987, In: *Centro di Lavoro di Jerzy Grotowski* (bez datace) fr. a angl. text. Polská verze in: 2. vydání *Texty z lat 1965 -1969*, Wrocław 1990, s.214 -217: *Jsem učitel Performera (užívám singuláru). Učitel - jako v řemesle - je ten, skrze koho učení přechází: učení je třeba dostat, ale jak je praktikant znovuobjeví, jak se v něm rozpozná, to může to být jen něco osobního. A jak poznal učení sám učitel? Zasvěcením - anebo krádeží. Performer - to je stav jsoucnosti. Člověk poznání....*

(5) Peter Brook: *Grotowski, umění jako vehikulum*. SaD 6/1996, s.129

(6) Tadeusz Burzyński: *Můj Grotowski*. Notatnik Teatralny (.....)

(7) Viz Hana Bobková: *Režisér v současném divadle*. SaD 8/91, s.30

(8) Eric Bentley. In: Zbigniew Osiński: *Grotowski i jego Laboratorium*. Warszawa 1980, s. 173-174

(9) Jan Bloński: *Teatr Laboratorium*. In: *Dialog* 10/1969

(10) Jerzy Grotowski: *Co bylo*. (Záznam z vystoupení na festivalu v Kolumbii, léto 1970). In: *Texty*, seš.3,s. 190

(11) Jerzy Grotowski: *tamtéž*, s. 195

(12) Martin Buber: *Problem czlowieka*. Warszawa 1993, s. 123 - 131 (Analýza perspektiv individualistické antropologie a sociální antropologie ve srovnání s "třetí filosofií" - s konceptem dialogické antropologie.)

(13) Jerzy Grotowski: *Ten svátek bude možný*. *Texty*,3, s.226

(14) Jerzy Grotowski:

(15) Jerzy Grotowski: *Co bylo*. *Texty* ,3, s.194-195

(16) Jan Kott: *Grotowski aneb hranice*. Dvě strany. SaD 9/91

(17) *Misterium rozwojowe*. Rozhovor Kazimierza Dąbrowského s Andrzejem Bonarskim. Odra Wrocław, nr.11/1975. Týž redaktor v rozhovoru s Josephem Chaikinem *O czym warto mówić*. *Dialog*, Warszawa, nr.11/1975, s.103 zaznamenal Chaikinovo přesvědčení: *Opravdu cítím, že Grotowski je jedním z lidí, kteří v divadle zašli nejdál z nás ze všech. V tom smyslu ovlivnil jak ty, kdo v divadle pracují, tak ty, kdo do divadla chodí. (...) Jeho Universita výzkumů má celoživotní hodnotu. (...) V podstatě nezáleží na tom, jestli přetrvá nebo nepřetrvá divadlo. Ale je zásadní věc, jestli lidé jsou si vědomi, že i jiní lidé jsou živí. To je pro mne zásadní etický problém. Připadá mi, že v té zrychlené a zrychlující se proměně lidí ve věci vládne jistá technologie. Způsobuje, že když vidíš někoho na scéně nebo naproti sobě, říkáš si: "v mém filmu je ta osoba teď na plátně." (...) Stručně zobecněno, existuje jakýsi proces pokračující demoralizace, lidé se ztrácejí, znicotňují ... zdá se, že se tomu nedá odolat (...) a mně zajímá vzájemné buzení, buzení těch, kdo jsou už téměř ztraceni....*

(18) Peter Brook: *Grotowski: Umění jako vehikulum*. SaD 6/96, s.131

(19) Eugenio Barba: *Trzeci brzeg rzeki*. In *Konteksty*, Warszawa nr.34/ 1991, s.101