

Jerzy Grotowski Divadlo a rituál

Jerzy Grotowski

JERZY Grotowski



KALLIGRAM

Texty 1965–1969

K chudobnému divadlu

(7)

Obnažený herec

(19)

Divadlo Laboratórium „13 radov”

Jerzy Grotowski o hereckom umení

(28)

Nebol celý sám sebou

(34)

Herecké techniky

Rozhovor s Jerzym Grotowským

(43)

Divadlo a rituál

(52)

Cvičenia

(73)

Hlas

(93)

Odpoveď Stanislavskému

(121)

Zostavili
JANUSZ DEGLER
ZBIGNIEW OSIŃSKI

Preložila
BARBORA ERTLLOVÁ

Preklad odborne posúdil
MARTIN PORUBJAK

Jazykový redaktor
JOZEF MARUŠIAK

Jerzy Grotowski:

Divadlo a rituál

Vydal Kalligram, spol. s r. o., Bratislava 1999. Počet strán 208.
Vydanie prvé. Vytlačil Expresprint, spol. s r. o., Bánovce nad Bebravou. Vydanie knihy podporila *Nadácia otvorenej spoločnosti – Open Society Foundation*, Bratislava; *Poland Polish Literary Fund*, Kraków.

© Copyright by Jerzy Grotowski, 1989
Translation © Barbora Ertlová, 1999
ISBN 80-7149-276-0

K chudobnému divadlu

I

„Z akých zdrojov čerpajú vaše divadelné experimenty?“ Túto otázku dostávam často a musím sa priznať, že vo mne vyvoláva nervozitu. Za divadelné experimenty sa zvyknú považovať okrajové podujatia, ktoré sa pokúšajú zakaždým akoby od začiatku – o „niečo nové“. Najčastejšie sa to končí tým, že sa inscenuje módna hra so scénickou výpravou odrážajúcou aktuálne prúdy vo výtvarnom umení (napr. tachizmus alebo pop-art), s využitím tzv. modernej hudby (elektronickej alebo konkrétnej), zatiaľ čo herci akosi nezávisle od toho hrajú podľa svojej šablóny, rozšírenej prípadne o prvky kabaretu či klau-niády. Viem, v čom to spočíva, sám som to robieval.

My si kladieme iné ciele. Po prvé – usilujeme sa vymaniť z eklecticismu, nepovažujeme divadlo za zlepenec rôznych umeleckých disciplín. Chceme definovať, v čom spočíva vý-nimočnosť divadla, v čom ho nemôže nijaké iné dramatické ume-nie nahradiť ani napodobniť. Po druhé, naša práca – sústrede-ná na to, čo považujeme za podstatu divadelného umenia, to znamená na vzťah medzi hercom a divákom, ako aj na herco-vu duchovnú techniku a techniku výstavby roly – má charak-ter dlhodobých výskumov.

Dalo by sa skôr hovoriť o tradíciách takéhoto typu činnosti ako o konkrétnych zdrojoch. Som odchovaný na Stanislavskom a jemu vďačím za prebudenie záujmu o metódu hereckého ume-nia. Ako osobnosť je pre mňa rozhodne do istej miery vzorom, a to vďaka nástojčivosti hľadania, systematickosti obnovova-nia vlastných stanovísk, aj akejsi neustálej polemike so samým sebou v predošlej etape. Práve Stanislavskij sformuloval kľú-čové otázky v oblasti metodiky. Naše odpovede na tieto otáz-

ky sa však od Stanislavského líšia, v mnohých prípadoch diametrálne.

V rámci svojich možností som sa usiloval oboznámiť sa s tendenciami v hereckej výchove v Európe a inde. Za obzvlášť pozoruhodné považujem Dullinove cvičenia rytmu postavy, Delsartovo štúdium odstredivých a dostredivých reakcií v ľudskom správaní, Stanislavského metódu „fyzických činností“, Mejerchoľdov biomechanický tréning a Vachtangovove pokusy spojiť tento typ vonkajšieho výrazu s metódou Stanislavského. Zaujali ma metódy výučby a najmä hereckého tréningu v orientálnom divadle, napríklad v Pekinskej opere, v indickom divadle kathakali a japonskom divadle nó.

V hromadení mien a divadelných systémov by som mohol pokračovať. Metóda, ktorú formulujeme, však nie je zlátniou postupov, pozbieraných zo všetkých strán, aj keď niekedy využívame prvky cudzích systémov, i tie však adaptujeme a prepracúvame. Podstatou tejto metódy je, že neučí herca konkrétnym zručnostiam, ani mu neumožňuje vytvoriť si takzvaný „arzenál hereckých prostriedkov“. Nie je to cesta dedukcie, sumarizácie schopností. Všetko sa tu sústreďuje na vnútorný proces herca, ktorý charakterizuje krajnosť, úplné obnaženie, odhalenie vlastnej intimity – nie egoticky, na základe opájania sa vlastnými pocitmi (emóciami), práve naopak – akoby v akte sebaodovzdávania. Je to technika „tranzu“ a integrácie všetkých duševných i fyzických schopností herca, vďaka ktorej sa povznáša z intímno-inštinktívnej sféry k „iluminácii“.

Metóda výchovy herca v tomto divadle nesmeruje k tomu, aby sme ho niečo naučili, ale aby sme eliminovali prekážky, ktoré mu v duchovnom procese môže klásť jeho organizmus. Hercovo telo nesmie klásť nijaký odpor jeho vnútorným procesom, a to tak, aby neexistoval vlastne žiaden časový posun medzi vnútorným podnetom a vonkajšou reakciou, aby impulz sám osebe bol zároveň reakciou; slovom, aby telo podľahlo akémusi zničeniu, spáleniu a aby divák vnímal iba viditeľný priebeh duševných impulzov. V tomto zmysle je to *via negativa*: nemá rozvíjať schopnosti, ale odstraňovať prekážky.

Dalo by sa povedať, že samotný duševný proces herca sa stáva pri tejto metóde hereckým prostriedkom, ale nebolo by to presné. Tomuto procesu sa totiž nemožno naučiť. Roky práce a špeciálne zostavené stimulačné cvičenia (ktoré len čiastočne súvisia s fyzickým, plastickým alebo hlasovým tréningom, ale v podstate vedú k vhodnému typu koncentrácie) umožňujú niekedy hercovi objaviť v sebe samotný počiatok procesu a vtedy je možné prostredníctvom správneho vedenia rozvíjať to, čo sa v ňom prebudilo. Hoci sa proces, o ktorom hovorím, spája s koncentráciou, dôverou, otvorením sa a s takmer úplným odovzdaním sa práci, nie je to proces voluntaristický. Charakterizuje ho stav pasivity (pasívna pripravenosť realizovať aktívnu partitúru), psychický postoj, pri ktorom nie my „chceme niečo urobiť“, ale skôr „reznujeme z neurobenia čohosi“.

Väčšina hercov v našom divadle prechádza fázou overovania svojich možností a prípravy na tento proces. Ich každodenná práca sa nesústreďuje na duchovnú techniku, ale na kompozíciu roly, na jej formálnu výstavbu a znakovú partitúru, teda na to, čo otvorene nazývame „neprirodzeným“. Duchovná technika herca a táto „neprirodzenosť“ (vyjadrenie úlohy znakmi) sa totiž navzájom nevylučujú. Napriek všeobecne panujúcemu názoru usudzujeme, že duchovný proces, ktorý nesprevádza formálna artikulácia, disciplína, štruktúrovanie roly, zlyháva na beztvarosti a naopak, že kompozícia roly ako istého systému znakov, ktoré presahujú každodennú prirodzenosť (tá pravdu zastiera) a demonštrujú, čo sa za ňou skrýva (t. j. demaskujú antinómie ľudských reakcií), duchovný proces neohraničuje, ale *vedie k nemu*.

Človek sa v okamihu psychického šoku vyvolaného strachom, pocitom ohrozenia alebo extrémnou radosťou nespráva „prirodzene“, ale koná „inak“ – v očiach objektívneho pozorovateľa „neprirodzene“. V stave vytrženia, duševného vrcholu začína človek vytvárať znaky, tancovať, rytmicky artikulovať, spievať. Teda *znak*, nie *bežná prirodzenosť*, je naším základným výrazom. A napokon medzi vnútorným procesom a for-

mou vzniká vzťah vzájomného napätia, ktoré obidva spomenuté faktory umocňuje; forma je ako uzda a vnútorný proces ako zviera, ktoré sa jej vzpiera a o to silnejšie sa pokúša uvoľniť v spontánnej reakcii.

Ani v oblasti formálnej techniky sa neusilujeme *hromadiť* znaky (ako sa to uskutočňuje v orientálnom divadle, kde sa tie isté znaky opakujú), ale destilovať znaky z prirodzených ľudských impulzov tým, že ich očisťujeme, zbavujeme všetkého, čo je nánosom bežného správania na čistom impulze. Aj vo sfére protikladov (medzi gestom a hlasom, hlasom a slovom, slovom a myšlienkou, vôľou a reakciou atď.) sa destiluje – takmer umelo – ich skrytá štruktúra; teda i to je *via negativa*, hoci na nižšej úrovni.

2

My sami ťažko dokážeme odlíšiť, čo je súčasťou našej predstavivosti, od uvedomelého programu. Dost často dostávam otázku, či tie prvky v našich predstaveniach, ktoré pripomínajú stredoveké divadlo, vyplývajú z vedomého návratu ku „koreňom“, k rituálnemu divadlu a pod. Neexistuje na to jednoznačná odpoveď. Nepochybne v tom štádiu zvládnutia remesla, v ktorom sa práve nachádzam, má problém mýtu, „koreňov“, elementárnych ľudských situácií podstatný význam. Nie je to však výsledok nejakej predpokladanej umeleckej filozofie, ale praxe, to znamená, že sa dostali k slovu isté objektívne zákonitosti remesla. A v tomto zmysle by som súhlasil so Sartrom, ktorý tvrdí, že „každá technika vedie k metafyzike“.

Nebolo pre mňa ľahké pochopiť to a mnoho rokov som sa zmietal medzi pokušeniami praxe a apriórnymi zásadami. Ako jeden z prvých, ak nie dokonca prvý, ma na to upozornil môj kritik, priateľ a osobný recenzent Ludwik Flaszen, keď v pomerne drastickej podobe sformuloval, že to, čo sa v mojich predstaveniach rodí spontánne, z vnútornej štruktúry remesla, odкрýva nové zorné polia, kým to, čo považujem za tézu, skôr prezrádza, že nie intelekt, ale iné stránky osobnosti sú tu väč-

šmi rozvinutým faktorom. Pozorovanie vlastných predstavení a následné zistenie, že nie sú výsledkom nejakého apriórneho uvedomenia, ale že uvedomenie sa rodí až z nich, a najmä sústredenie sa na metodiku asi od roku 1960/61 spôsobili, že Sartrovo tvrdenie má – podľa mňa – istú platnosť.

Pokúšal som sa prostredníctvom praktickej práce nájsť odpoveď na otázky, ktoré som si kládol takmer od začiatku. „Čo je to vlastne divadlo?“ „V čom spočíva jeho osobitosť?“ „V čom ho film a televízia nemôžu nahradiť?“ Napokon som dospel k dvom konkrétnym odpovediam: ku koncepcii chudobného divadla a k ponímaniu divadelného predstavenia ako aktu transgresie. Nechcem sa na tomto mieste venovať podrobnejšiemu opisu týchto dvoch aspektov nášho chápania divadla. Uvediem však, že sme z divadla postupne odstránili všetko, čo sa dalo odstrániť, aby sme takto na vlastnej skúsenosti preskúmali, že divadlo môže existovať bez maskovania a líčenia, bez osobitných kostýmov a dekorácií, bez javiska, bez svetelných efektov, hudobnej zložky atď. Divadlo však nemôže existovať bez vzťahu medzi hercom a divákom, bez ich hmatateľného, bezprostredného „živého“ kontaktu.

Teoreticky je to stará známa pravda. Ale až v praxi sa ukáže, aké závažné dôsledky so sebou prináša. Spochybňuje sa tak vnímanie divadla ako syntézy rôznych umeleckých disciplín, t. j. literatúry, výtvarného umenia, architektúry, svetelných efektov, herectva (to všetko pod vedením režiséra). Teória divadla ako syntézy znamená potvrdenie divadla, ktoré dnes vládne a ktoré môžeme pokojne nazvať bohatým – ale práve na svoje nedostatky.

Čo je bohaté divadlo? Je to umelecká podoba kleptománie, cudzopasí totiž na progresívnych a tvorivých postupoch iných umeleckých disciplín, vytvára inscenácie-hybridy, zlepenice foriem zbavené jednotnej podstaty, teda neintegrálne, ničí zvláštnu „osobitosť“ divadla. Bohaté divadlo sa prostredníctvom prisvojených prvkov pokúša vyjsť zo slepej uličky, do ktorej ho zahнала konkurencia filmu a televízie. Pretože film a televízia prevládli nad divadlom v oblasti technickej operatívnosti (mon-

táž, zmeny miesta deja, kompozícia záberu a pod.), vnútri bohatého divadla sa priam na princípe freudovskej kompenzácie objavila potreba „totálneho divadla“, ktoré by pri scénickej realizácii doviedlo k dokonalosti spájanie možností rôznych umeleckých disciplín, nezdráhajúc sa využiť v divadelnej inscenácii dokonca i filmové plátno, a ktoré by pomocou zložitej techniky dalo javisku i hľadisku najmä pohyblivosť, možnosť presúvať a dynamizovať hracie priestory, dokonca by pomocou pohyblivej podlahy hľadiska a javiska umožnilo meniť perspektívu sledovania deja. To všetko je chybné.

Akokoľvek by divadlo rozvinulo svoje technické možnosti, nikdy v tejto oblasti nedosiahne úroveň filmu alebo televízie. Preto požadujeme, aby divadlo prijalo status chudoby. V našej praxi sme dokonca upustili od rozdelenia na javisko a hľadisko. Potrebná a nevyhnutná je jednoducho prázdna miestnosť, v ktorej sa pre každú premiéru nanovo určuje miesto pre hercov a divákov. Umožňuje to rozličné typy vzťahov. Herci môžu hrať na roztrúsených miestach a v prechodoch medzi divákmi, akoby boli ich emanáciou, koryfejmi pospolitosti, ktorí sú s ňou v priamom kontakte a svojím konaním jej vnucujú účasť na dianí (pasívnu úlohu v deji).

Ale divákov možno od hercov aj vzdialiť, oddeliť ich napríklad vysokou ohradou, spoza ktorej im prečnievajú len hlavy; odtiaľ, zhora, akoby zo zvláštne deformovanej perspektívy pozorujú hercov ako zvieratá v zoologickej záhrade; sú ako obecnstvo koridy, študenti medicíny, ktorí sledujú operáciu, alebo jednoducho voyeuri a teda a priori prisudzujú daniu rozmer morálneho priestupku. Herci môžu hrať i medzi divákmi a ignorovať ich, pozeráť sa cez nich, akoby boli zo skla; môžu v hľadisku vztýčiť konštrukciu a divákov vkomponovať už nie do samotného deja, ale akoby do architektúry akcie, prideliť im vizuálnu hodnotu, alebo ich vystaviť tlaku priestoru, jeho zhusťovaniu sa, ohraničovaniu. Napokon možno dať celému priestoru význam nejakého veľmi konkrétneho miesta: Faustova „posledná večera“ sa odohráva v refektári kláštora, kde Faust prijíma hostí za veľkými stolmi; ako na barokovej hostine im

servíruje epizódy zo svojho života, ktoré rozohráva na stoloch, medzi divákmi.

Množstvo možností je neohraničené; v malej divadelnej sále sa zdá najjednoduchšie komponovať celý priestor pre každé predstavenie osobitne, mimochodom, nie je to nákladnejšie ako tzv. bežná scénografia. Pripusťme však, že podstata nespočíva v likvidácii oddeleného javiska a hľadiska; z tohto hľadiska sme si vytvorili akúsi ideálnu laboratórnu situáciu, priaznivý terén na výskum, ale ide nám predovšetkým o to, aby sme pre každý typ predstavenia hľadali optimálny vzťah medzi hercom a divákom a vyvodili z neho dôsledky pre priestorovú organizáciu predstavenia.

Vzdali sme sa svetelných efektov a vďaka tomu sme objavili nové pole možností, ktoré poskytujú hercovi statické svetelné zdroje, napríklad vedomé využívanie tieňa i jasných bodov atď., ale predovšetkým sme sa dostali na stopu toho, že divák osvetlený, teda i viditeľný, sa zákonite stáva súčasťou predstavenia. Ukázalo sa aj to, že tak ako postavy z El Grecových obrazov aj herec sa pomocou duchovnej techniky môže akoby rozžiariť, „iluminovať“, stať sa zdrojom „psychického svetla“.

Upustili sme od maskovania, umelých nosov, vypchatých brúch, slovom všetkého, čo si herec pripravuje v šatni pred vstupom do divákovho zorného poľa. A tu sa ukázalo, že to, čo je divadelné a vo svojej divadelnosti „magické“, fascinujúce, je hercova schopnosť premieňať sa pred zrakom publika na rôzne typy, charaktery, figúry a to všetko „chudobne“, teda len pomocou svojho remesla. Takto napríklad maska tváre, ktorú herec vytvára len pomocou svojich svalov a vnútorných impulzov, poskytuje divákovi pocit výnimočného divadelného prevtelenia, kým maska zhotovená výtvarníkom a maskérom je len istým trikom.

Presvedčili sme sa, že kostým zbavený autonómnej hodnoty, ktorý „neexistuje“ bez herca a jeho konania, sa môže pred očami divákov účinne transformovať, kontrastovať s hercovým konaním atď. Vylúčili sme z divadla výtvarnú zložku, ktorá vypovedá namiesto scénického deja (teda herca ako jeho živé-

ho ohniska), a odhalili sme, že herec môže kreovať z najelementárnejších a najsamozrejmejších predmetov, s ktorými pri hraní prichádza do kontaktu, nové predmety, pretože hercovo konanie dokáže premeniť dlážku na more, stôl na spovednicu, kúsok železa takmer na živého partnera atď.

Ukázalo sa, že až keď odstránime z divadla hudbu, živú alebo reprodukovánú orchestrom nezávislým od hercov, predstavenie sa môže stať muzikálnym, pretože umožňuje vytvárať hudbu vnútri samotného divadla, teda z kompozície ľudských hlasov, zvukov úderov predmetu o predmet, topánky o dlážku atď. Pochopili sme, že text sám osebe nepatrí k doméne divadla a že sa stáva jej súčasťou až tým, čo s ním urobí herec, teda vo forme intonácie, zvukovej asociácie, jednoducho zhudobneného jazyka.

Vďaka koncepcii chudobného divadla, odstráneniu z divadla všetkého, čo nie je divadelné, a sústredeniu sa na to, čo je jeho podstatou, jadrom, objavili sme v divadle bohatstvo iného druhu, ktoré tkvie už akoby v jeho podstate, teda v rámci remesla.

A teraz o predstavení ako o akte transgresie. Prečo sa vlastne venujeme umeniu? Aby sme v sebe odstránili bariéry, prekročili svoje obmedzenia, vyplnili to, čo je v nás prázdne a neúplné, aby sme sa realizovali, alebo – ako by som to skôr nazval – dosiahli naplnenie. Nie je to stav, ani životný postoj, ale proces, akési namáhavé dvíhanie sa, pri ktorom sa to, čo je v nás temné, presvetľuje.

Týmto zápasom s pravdou o sebe a strhávaním našej životnej masky mi divadlo, vďaka hmatateľnosti, telesnosti, až fyziologickosti oddávna pripomínalo miesto provokácie, výzvy sebe samému a prostredníctvom seba i divákovi (ale aj divákovi a cez neho i sebe), narúšania zaužívaných stereotypov videnia, vnímania a posudzovania sveta, narúšania o to drastickejšieho, že sa formuje práve v ľudskom organizme, v tele, dychu, vnútorných impulzoch; je to problém narušenia tabu, *transgresie*, ktorá nám prostredníctvom šoku, strhnutia masky a úplného obnaženia, odhalenia, nahoty umožňuje oddať sa nie-

čomu, čo je nesmierne ťažké opísať, ale v čom je obsiahnutý Eros i Charitas.

Lákalo ma pohybovať sa tu v rámci základných, prastarých situácií posvätených tradíciou, v rámci tabuizovaných situácií (z oblasti náboženstva, národnej tradície atď.). Pociťoval som potrebu vyrovnáť sa s týmito hodnotami, ktoré ma vzrušovali a fascinovali, ale zvädzali ma rúhať sa, teda narušiť ich, prekročiť, alebo skôr sa s nimi *konfrontovať* z pozície individuálnej skúsenosti, ovplyvnenej skúsenosťami a predsudkami našej doby. Niektorí kritici nazvali tento faktor v našich predstaveniach „zrážkou s koreňmi“, iní „dialektikou výsmechu a apotheózy“, alebo to definovali ako „náboženstvo, ktoré sa vyjadruje prostredníctvom rúhania, a lásku, prejavujúcu sa nenávisťou“.

Okamih, v ktorom moja praktická činnosť a reflexia vlastnej práce prerástla z neuvedomeného k uvedomenému (teda od praxe k metóde), ma prinútil opäť študovať dejiny divadla, ale aj iné oblasti ľudského poznania, napríklad kultúrnu antropológiu či psychológiu, a dospieť k istým racionálnym záverom, intelektuálne zhodnotiť túto problematiku. A vtedy som sa už jasne vyrovnal s problematikou mýtu ako elementárnej ľudskej situácie na jednej strane i ako skupinového komplexu, modelu, ktorý pretrváva v kolektívnom vedomí nezávisle a inšpiruje spoločenské správanie a reakcie bez nášho uvedomenia, na strane druhej.

Divadlo v období, keď ešte neprestalo byť súčasťou náboženského života, ale bolo už *divadlom*, oslobodzovalo duševnú energiu diváka tým, že stelesňovalo mýtus a zároveň ho profanovalo, prekračovalo; v dôsledku takejto operácie divák spoznával nanovo svoju osobnú pravdu v pravde mýtu, cez prvok strachu dospieval ku katarzii. Nie náhodou sa v stredoveku vytvoril pojem „parodia sacra“.

Ale dnešná situácia je iná. Spoločnosť sa nedefinuje prostredníctvom vierovyznania, tradičné formy mýtu sa dostali do veľkého „sita“, zanikajú, alebo sa nanovo inkarnujú, pričom obecnstvo je vo svojom uvedomenom i podvedomom vzťahu

k mýtu ako skupinovému komplexu neuveriteľne diferencované. Zároveň sme oveľa silnejšie determinovaní svojimi intelektuálnymi postojmi. To všetko spôsobuje, že vyvolať šok, ktorý by umožnil napadnúť tie vrstvy našej psychiky, čo sú ukryté pod životnou maskou (čiže autentické), je oveľa ťažšie. Dnes už taktiež nie je možné ani kolektívne stotožnenie sa s mýtom, to znamená identifikácia individuálnej pravdy s univerzálnou.

Čo je dnes vlastne možné? Po prvé, *konfrontácia* s mýtom *namiesto identifikácie*, to znamená, že si uchováme naše individuálne skúsenosti a to, čo je v nás z ducha a zo skúseností doby, a pokúsime sa vteliť do mýtu, natiahnuť si jeho kožu, ktorá nám nesedí, poznávať relatívnosť našich problémov z perspektívy „koreňov” i relatívnosť „koreňov” z dnešnej perspektívy. Ak je tento zárok brutálny, ak ho uskutočňujeme s vyššou pokorou a odhaľujeme našu intímnu vrstvu, akoby sme dávali alebo „obetovali” sféru pre nás v každodennom živote nedotknuteľnú, vtedy sa naša životná maska rozpadá.

Po druhé, keď nič nie je definitívne isté a nič už nie je pre nikoho jasné, nevyhnutným poľom istoty, v rámci ktorého možno prekonať obmedzenia, zostáva hmatateľnosť živého organizmu. Iba mýtus vtelený do hercovej osobnosti, do jeho živého organizmu, môže fungovať ako tabu. Narušením intimity živého organizmu a odhalením jeho fyziologickej konkrétnosti i vnútorných impulzov až do tej miery, že sa prekročia bariéry excesu, sa prinavracia mýtickej situácii jej univerzálna ľudská konkrétnosť, stáva sa poznaním pravdy.

3

Pýtať sa na racionálne (rozumom prijaté) zdroje, keď hovoríme o metóde, je vždy riskantné. Keď používam formulácie, v ktorých sa spomína slovo „krutosť”, často sa ma pýtajú na Artauda, pretože aj on používal takéto formulácie, aj keď v súvislosti s inými skúsenosťami a v trochu inom význame. Artaud bol zvláštnym vizionárom divadla; nemal možnosť dlhodobých výskumov v praxi a možno preto nemajú jeho texty z me-

todického hľadiska význam, nie sú nijakým jasným návodom. Sú úžasným proroctvom, ktorému čas dáva za pravdu, ale nenaznačujú, ako postupovať.

Keď používam slová „korene“, „mýtická pôda“ atď., pýtajú sa ma na Nietzscheho, ale keď to isté nazvem „kolektívnymi predstavami“, spomína sa Durkheim, a keď „archetypmi“, vracia sa o Jungovi. Ale to, čo formulujem, sa rodí v rámci remesla a nie je kalkuláciou na základe iných humanitných disciplín (aj keď to určite možno analyzovať z tohto hľadiska).

Keď hovorím o znakovej partitúre u herca, dostávam otázky o chápaní divadelného znaku v orientálnom divadle, osobitne v klasickom čínskom divadle, najmä ak je známe, že som ho študoval na mieste. Ale predsa znak je v orientálnom divadle stály, ako písmeno v našej abecede, kým my tu hovoríme skôr o kryštalizácii roly na znaky, o psychofyzickej formulácii herca v partitúre významov, teda o obnažovaní ľudských reakcií až na kosť, na základnú štruktúru.

Nechcem tvrdiť, že pri tom, čo robíme, nepodliehame vplyvom, alebo že je to niečo absolútne nové. Spôsobom pre nás často nevedomým, akoby vdychovaním ovzdušia kontinentu, na ktorom sme prišli na svet, a civilizácie, ktorá nás formovala, preberáme súhrn tradície, poznania o človeku i o umení, predsudkov, proroctiev i očakávaní a tie majú vplyv na naše činy, akokoľvek by sme sa od toho dištancovali. Dokonca post factum, keď sme už prostredníctvom praxe došli k uvedomeniu a začíname porovnávať (aj s menami, ktoré som spomínal a javmi zvonka, o ktorých bola reč), uskutočňujeme akúsi „spät-nú“ opravu podľa toho, čo sme si už uvedomili, alebo začíname jasnejšie chápať možné perspektívy.

V konfrontácii s celkovou tradíciou Veľkej divadelnej reformy od Stanislavského po Dullina a od Mejerchofda po Artauda si uvedomujeme, že nebudujeme od počiatku, že sme predsa vdychovali istú klímu, a keď rozpoznávame v našej činnosti realizáciu cudzích zábleskov intuície (dokonca aj ak tu nebol priamy vplyv), učíme sa pokore prostredníctvom zistenia, že remeslo predsa má svoje objektívne zákonitosti a že nám nie je

daná iná možnosť sebarealizácie než cez istý druh vyššej poslušnosti, „úcty“ a „pozornosti“ – ako to sformuloval Thomas Mann.

4

V divadle, ktoré vediem, mám dosť osobitnú pozíciu: nie prostého riaditeľa či režiséra, ale skôr majstra, sprievodcu, či dokonca, ako sa tomu zvykne vraviť, „duchovného inštruktora“. Bolo by však nedorozumením, keby sa tento vzťah chápal jednosmerne. Ak sa v priestorových návrhoch nášho spolupracovníka architekta Gurawského odrážajú moje návrhy, predsa aj moje videnie týchto vecí závisí od neho a počas mnohých rokov sa formovalo v styku s jeho osobou.

Ale niečím nesmierne intímny a obohacujúcim je práca s hercom, ktorý mi uveril; ak sú jeho pripravenosť a to, čo by sa nepresne dalo nazvať dôverou, konkrétne, pozorné a skutočne neohraničené, bezmedznou sa pre mňa stáva túžba, aby sa prejavil vrchol jeho, nie mojich možností. Túžbu po jeho raste sprevádza pozorovanie, údiv a vôľa pomôcť: to, čo je mojím rastom, premietané na neho, či skôr *nachádzané v ňom samom*, umožňuje náš spoločný rast a stáva sa akýmsi zjavením. To už nie je učenie kohosi; je to skôr nevyhnutné vykročenie komusi v ústrety.

Pri práci s hercom je možný zvláštny, dvojčlenný fenomén „narodenia“. Vtedy sa herec rodí – ešte raz – nielen v oblasti remesla, ale oveľa väčšmi ako osobnosť. Jeho „narodenie“ sprevádza vždy znova a znova „narodenie“ sprievodcu v činnosti, pozorujúceho a – prepáčte mi tú formuláciu – blízkeho konečnej akceptácii ľudskej bytosti.

Obnažený herec

I

Herec je človek, ktorý pracuje svojím telom a robí to verejne. Ak mu však postačí zaobchádzať so svojím telom tým istým spôsobom, ako to robí každý priemerný človek v každodennom živote, ak sa preňho nestane poslušným nástrojom, schopným splniť istý duchovný akt, ak ho využíva pre peniaze a aby sa zapáčil publiku, herecké umenie sa stáva čímśi blízky prostitúcii. Nie náhodou sa po celé stáročia divadlo prirovnávalo k prostitúcii – v tom či inom zmysle tohto slova. Pojmy herečka a kurtizána dlhý čas navzájom splývali; hranica, ktorá ich delí dnes, nevznikla ani tak v dôsledku nejakej zásadnej premeny v hereckom svete, ako vďaka premene v spoločenských vzťahoch; ide o to, že dnes sa zotrel rozdiel medzi kurtizánou a počestnou ženou. Ak skúsime hereckú profesiu v jej najrozšírenejších prejavoch, to, čo na nej zaráža najväčšmi, je bieda tohto povolania, hercovo kupčenie s vlastným organizmom trápeným protektormi rôzneho druhu: riaditeľom, režisérom a pod. – a to následne vyvoláva atmosféru intríg, avantúr atď.

Podobne, ako sa v teologickom poňatí iba veľký hriešnik môže stať svätcom (pripomeňme si *Apokalypsu*: „... že si vlašný, ani horúci ani studený, vyplujem ťa z úst”), môže sa práve táto bieda hereckej profesie premeniť na istý druh svätosti; v dejinách divadla na to nachádzame ne jeden príklad.

Prirodzene, vravím o svätosti z pozície neveriaceho, o „laickej svätosti”. Herec verejne vykonáva akt provokácie iných prostredníctvom provokácie seba samého; pokiaľ vystupuje zo svojej každodennej masky a excesom, profanáciou, neprípustnou svätokrádežou sa usiluje dôjsť k ozajstnej pravde o sebe – vtedy umožňuje vznik podobného procesu v divákovi. V oka-

mihu, keď svoje telo nepredvádza, aby získalo na cene, ale keď ho zbavuje všetkého odporu k duchovným podnetom, keď ho spaľuje, keď ho istým spôsobom nivočí -- v tej chvíli už nepredáva svoj organizmus, ale ho obetuje, opakuje gesto vykúpenia, dosahuje čosi blízke svätosti.

No aby sa akt tohto druhu v herectve nestal len efemérnym javom, jednorazovou erupciou závislou od nejakej výnimočnej osobnosti, fenoménom, ktorého vznik a priebeh nemožno vopred predvídať, aby mohol fungovať stály divadelný súbor, pre ktorý je takýto druh tvorby každodenným chlebičkom, musia sa vypracovať určité metódy cvičení a hľadání.

II

Existuje mýtus, všeobecné presvedčenie, že herec s istou zásobou skúseností nadobúda tzv. „arzenál prostriedkov“, to znamená spôsobov, trikov, technických fínt, vďaka ktorým, používajúc pre každú rolu isté množstvo kombinácií, môže dosiahnuť vysoký stupeň expresie a vyvolať potlesk. Odhliadnuc od faktu, že každý „arzenál prostriedkov“ sa musí obmedzovať na isté množstvo stereotypov (klišé), treba priznať, že počínanie tohto typu sa dosť tesne spája s tým, čo sme definovali ako hereckú prostitúciu. Rozdiel medzi technikou herca-kurtizány a herca-svätca (ak i naďalej použijem túto riskantnú nomenklatúru) je prakticky totožný s tým, v čom sa líšia schopnosti kurtizány od aktu oddania sa a súhlasu zrodeného zo skutočnej lásky, to znamená – zo sebaobetovania. V tom druhom prípade je to, čo zaväži najväčšmi, schopnosť eliminovať všetko, čo prekáža prekročiť predstaviteľné hranice. V prvom prípade ide o rozvinutie schopností, v druhom – o prekonanie bariér a zábran. V prvom prípade je podstatná existencia tela, v druhom – tak povediac, jeho neexistencia.

Technika herca-„svätca“ by teda bola indukzívna, eliminačná technika, v protiklade k technike herca-„kurtizány“ – deduktívnej, hromadiacej schopnosti. To je všeobecné pravidlo, ktoré diktuje primeraný typ cvičení. Herec, ktorý má vykonať akt

obnaženia, obetovania toho najintímnejšieho zo seba, musí byť schopný prejať psychické reflexy akoby in statu nascendi, ešte len napoly zrodené. Na druhej strane, berúc do úvahy napríklad problém zvuku – hercova schopnosť dýchacích a hlasových ústrojov musí byť neporovnateľne vyššia, než je u priemerného človeka v bežnom živote. Navyše tieto ústroje musia byť schopné realizovať každý zvukový vnem s takou rýchlosťou, aby sa k nemu nestačila pripojiť nijaká reflexia, ktorá by ho zbavila spontánnosti. Herec musí akosi dešifrovať vlastný organizmus a objaviť v ňom potenciálne oporné body pre tento typ práce. Musí vedieť, akým spôsobom má so vzduchom prenášajúcim zvuk zaobchádzať v jednotlivých častiach organizmu – tak aby vyvolal vibrácie, zosilnenie zvuku pomocou istého typu rezonátora. Priemerný herec dokáže hovoriť „na masku“, to znamená používať hlavový rezonátor, ktorý hlas nielen zosilňuje, ale ho podľa jeho mienky aj „zušľachťuje“, spríjemňuje pre uši. Niekedy príde na to, že podobným spôsobom, hoci za iným účelom, môže využiť i hrudný rezonátor.

Ale herec, ktorý systematicky preskúmal možnosti svojho organizmu, odhalí, že počet týchto rezonátorov je v podstate neohraničený. V každom prípade má okrem hlavového a hrudného rezonátora k dispozícii zátylkový, nosový, perný, hrdelný, brušný, dolno-chrbticový (krížový) a totálny rezonátor (zahŕňajúci akosi celé telo) a rad iných, z ktorých mnohé ešte nepoznáme. Takýto herec objavuje, že na javisku nestačí praktizovať dýchanie bránicou, keďže rôzne typy činností si vyžadujú rozličné dychové reakcie (pokiaľ nechce mať problém s vydávaním hlasu a následne s odporom celého organizmu). Odhaľuje, že dikcia, ktorú sa učil v divadelnej škole, sa príliš často spája s uzavretím hrtana, že sa musí naučiť otvárať hrtan, kontrolovať zvonku, či je otvorený, zavretý atď. Ak tieto problémy nevyrieši, nebude schopný uskutočniť proces, narazí na ťažkosti rozptyľujúce jeho pozornosť. Kým herec svoje telo vníma, nemôže dosiahnuť akt obnaženia. Telo nesmie klásť žiadny odpor: malo by prakticky v istom zmysle prestať existovať. Nestačí, že napríklad v oblasti dýchania a artikulácie herec zís-

ka schopnosť využívať spomínané rezonátory, že dokáže otvárať hrtan, rozlišovať dych atď.; musí sa naučiť robiť to všetko podvedome, akoby pasívne – od toho sa odvíja séria cvičení. Musí sa naučiť počas práce nad rolou nemyslieť na zhromažďovanie technických prvkov (používanie rezonátorov a pod.), ale na elimináciu prekážok vtedy, keď ich spozoruje (ide napríklad o obmedzenú zvučnosť alebo nosnosť hlasu). Toto rozlíšenie nie je čisto verbálne; pretože práve ono rozhoduje o výsledku. Znamená to, že herecká technika nie je nikdy čosi uzavreté; v každej etape hľadania seba samého, provokácie prostredníctvom excesu, prekonávania svojich tajných bariér sa objavujú nové technické obmedzenia akoby na vyššej úrovni a musia sa prekonávať neustále odznova, počínajúc základnými cvičeniami. Týka sa to všetkých prvkov hrania, pohybu, gestiky, mimičky, každého detailu hercovej telesnosti. Ale najrozhodujúcejšou vecou v tomto procese zostáva duchovná technika.

III

Herec musí s javiskovou postavou zaobchádzať ako so skalpelom na preparovanie svojej osobnosti. Nejde o to, aby hral seba samého v istých predpokladaných situáciách, teda o tzv. prežívanie roly; ani o tvorenie postavy z tzv. odstupu, epickou formou na základe chladnej objektívnej analýzy. Ide o využitie fiktívnej postavy ako trampolíny, nástroja, umožňujúceho preniknúť do hĺbky, k tomu, čo je skryté pod našou každodennou maskou; dostať sa k intímnym vrstvám našej osobnosti, aby sme ich „obetovali“. Exces, ktorý sa týka nielen herca, ale aj diváka, pretože ten druhý vedome alebo podvedome prijíma od herca akt tohto druhu ako výzvu k sebe, aby odpovedal tým istým spôsobom; najčastejšie to vyvoláva nesúhlas a pobúrenie, keďže v živote všetky naše skutky zvyčajne slúžia na ukrytie pravdy nielen pred inými, ale aj pred nami samými. Utekáme pred pravdou o sebe, a tu sa nám ponúka, aby sme zastali a dívali sa. Zmocňuje sa nás strach, že sa ako Lótova žena zmeníme na soľný stĺp, keď sa obzrieme, aby sme uvideli pravdu.

V každom prípade, táto hercova schopnosť, najzákladnejšia schopnosť si vyžaduje cvičenie špeciálneho charakteru: mám na mysli cvičenie sa v koncentrácii. V koncentrácii, ktorá nemá nič spoločné s narcizmom, s opájaním sa vlastnými zážitkami, slovom, ktorá sa nesústreďuje na to, čo by sme mohli nazvať „ja“, ale na to, čo by sa dalo opísať ako „Ty“. Uskutočnenie spomínaného aktu, aktu obnaženia, vyžaduje mobilizáciu všetkých fyzických i duševných síl herca, ktorý takto dosahuje stav pasívnej pripravenosti. Pasívnej pripravenosti na uskutočnenie aktívnej partitúry. V metaforickom jazyku sa dá najdôležitejší faktor tohto procesu opísať ako pokora: psychická dispozícia, pri ktorej sa neprejavuje úsilie uskutočniť nejakú vec, ale ako-by rezignácia z jej neuskutočnenia. V opačnom prípade exces stráca medziludskú funkciu a mení sa na súkromný výstrelok.

Keby som to všetko musel vyjadriť jednou vetou, povedal by som, že to spočíva v sebaodovzdaní. Práve v tomto bode sa všetko spája: obnaženie, tranz, exces, dokonca formálna disciplína – to všetko sa uskutočňuje, ak naozaj prebehol dôverčivý, vrúcny a akoby presvetlený akt sebaodovzdania. Akt, ktorý, ak je úplný a dosiahne istý vrchol – „klimax“ – psychicky integruje a uspokojuje.

Ale všetky cvičenia bez výnimky, v každej oblasti hereckej prípravy, nesmú prebiehať v znamení hromadenia schopností, ale majú tvoriť akýsi reťazec alúzií, odvolávajúcich sa na onen nevysvetliteľný, nepostihnuteľný proces.

IV

Všetko to znie dosť zvláštne a nemožno poprieť, že to pripomína istý druh šarlatánstva. Pokiaľ to chceme formulovať vedecky, povedzme, že tu používame isté pojmy na navodenie určitej ideoplastickej realizácie. Musím napokon priznať, že my sami pracovne používame tieto formulácie bez akýchkoľvek zábran. Pretože hercova i režisérova predstavivosť je v podstate citlivá práve na podnety, ktoré v sebe zdanlivo majú čosi z mágie a presahujú normál.

Myslím, že by bolo potrebné vypracovať špeciálny systém hercovej anatómie, vydeliť v ňom rozličné plány koncentrácie pre jednotlivé typy hrania (celkový telesný základ, koncentrácia celého organizmu v „okolí srdca“), mali by sa tiež preskúmať isté oblasti v organizme, ktoré ukrývajú akési potenciálne energetické centrá. Túto funkciu často plnia napríklad kríže alebo podbrušok, čiastočne plexus solaris. Tieto úlohy sa musia riešiť individuálne, v závislosti od psychických typov – pričom sa počas práce nesmie podliehať akýmkoľvek predčasným záverom.

Herec, uskutočňujúci akt, sa vyberá na akúsi cestu, ktorá je vyjadrená hlasovými a gestickými znakmi: týmto spôsobom divák dostane čosi ako pozvánku na spoluúčasť. Herecké znaky preto musia byť precízne a usporiadané. Treba pripomenúť, že naozaj výrazné je to, čo autor uskutočňuje „celou svojou bytosťou“. Nejde tu o priveľkú pohyblivosť: sklon k nadužívaniu pohybu je istým druhom úniku, svedčí o tendencii vytvárať ilúziu. Herec môže byť takmer nehybný, ale gesto jeho dlane sa môže začínať už v chodidlách, ba dokonca „pod“ chodidlami, a môže prebiehať *vnútri* organizmu. Sú také časti tela, ktoré zohrávajú rolu osobitných reflektorov či zrkadiel vo vzťahu k celkovej reakcii: plecيا, chrbtica, chodidlá. Mŕtve plecيا, strnulá chrbtica, toporný alebo konvenčný postoj nôh – to sú symptómy, ktoré prezrádzajú, že herec nepracuje integrálne. Keď plecيا reagujú v súčinnosti s rukami, keď sa mimika tváre rodí už akoby v chodidlách, slovom, keď herec reaguje „celou svojou bytosťou“ – vzniká expresívnosť.

Lenže táto expresia sa nezrodí bez istého stretu, istého rozporu; rozporu, vyplývajúceho zo zrážky vnútorného procesu a formálnej disciplíny. Proces, ktorý sa nespája s disciplínou, sa nestane vyslobodením, ale hraničí s biologickým chaosom. Preto sa každá činnosť vyvolaná procesom musí podrobiť uzde formy. O čo silnejšia je uzda, o to plnší je vnútorný proces.

Forma sa vypracúva prostredníctvom ideogramov (gest, intonácie), odvolávajúcich sa na asociácie v divákovej psychike. Pripomína to prácu sochára, ktorý osekáva kameň, používajúc

dláto a kladivo celkom uvedomene. Ide napríklad o preskúmanie reflexu ruky, vytvoreného počas duchovného procesu – a vývoja tohto prvku cez ramená, lakeť, dlaň, prsty; ustálenie spôsobu, pomocou ktorého sa môže každý z týchto objavených prvkov vyjadriť znakom.

Proces vypracúvania uzdy by zodpovedal hľadaniu tých foriem v organizme, ktorých obrysy dokážeme zachytiť, ale v celej svojej konkrétnosti sú pre nás ešte nedostupné. V herectve je to ten bod, ktorý ho približuje skôr k sochárstvu ako k maliarstvu. Maliarstvo spočíva v nanášaní farieb, zatiaľ čo sochár odstraňuje nánosy z formy, ktorá akoby od pradávna čakala v hĺbke kameňa; nejde o to vymyslieť ju, ale objaviť ju.

Práca na uzde i na forme prináša so sebou opäť celú sériu doplnkových cvičení, výskumov, samostatných partitúr rozpisovaných pre rôzne nástroje organizmu.

V

Pokiaľ ide o otázku divadelného diváka, naše postuláty sa nelíšia od tých, ktoré na adresu príjemcov vysiela každé autentické umelecké dielo – v maliarstve, v sochárstve, v hudbe či v poézii. Nezaujímá nás divák, ktorý chodí do divadla kvôli uspokojeniu vlastných ambícií a spoločenskému snobizmu – teda preto, aby sa mohol chváliť svojimi znalosťami medzi tzv. elitou, aby držal krok s najhorúcejšími „umeleckými novinkami“, jedným slovom, využil nás ako nástroj na dosiahnutie väčšieho jasu a lesku. Neobraciame sa ani na divákov, ktorí divadlo považujú za miesto rozptýlenia po celodennej námahe. Prirodzene, človek má právo vydýchnuť si po práci; ale na to predsa môže využiť najrozmanitejšie zdroje, určené špeciálne na tento účel: určité filmové žánre, televízne programy, revue, hudobné komédie, kabaret, bulvárne divadlo a pod. Pre nás je dôležitý divák v štádiu duchovného rozvoja, ktorý sa nachádza na akejsi psychickej zákrute a hľadá v predstavení kľúč k poznaniu seba a svojho „miesta na zemi“. Nie je ním nikto z tých, čo dosiahli duchovnú „normalizáciu“, ktorí sa hrdia

neomylným poznaním v oblasti dobra a zla a nepoznajú nijaké pochybnosti.

Teda divadlo pre vyvolených, divadlo elitné? Možno. Ale to elitárstvo nemá nič spoločné so sociálnym pôvodom, ani s majetkovými pomermi, dokonca ani so vzdelaním. Prostý robotník, ktorý nemá za sebou strednú školu, môže prežívať onen proces tvorivého rastu, kým učený profesor môže byť už „hotový“ – tým strašným spôsobom, charakteristickým pre mŕtvoly.

Nemôžeme kategoricky tvrdiť, že divadlo dnes plní nezastupiteľnú úlohu, keď tak veľa z jeho atribútov – zábava, formálne a farebné efekty, napodobovanie života – prevzali do svojej moci film a televízia. Všetci neustále opakujeme tú istú rétorickú otázku: je dnes divadlo ešte potrebné? Ale túto otázku kladieme iba preto, aby sme vzápätí odpovedali: áno, je potrebné, pretože je to umenie stále nevyhnutné a stále živé. Obecenstvo sa predsa organizuje v doteraz nevídanom rozsahu. Nik však neorganizuje divákov do kín či k televízorom. Keby sa jedného pekného dňa zlikvidovali všetky divadlá, značná väčšina obyvateľstva by o tom mnoho týždňov nemala ani potuchy, keby sa však zavreli kiná a odstránili televízory, ešte v ten istý deň by ľudstvo na celej zemeguli poriadne nahlas protestovalo.

Je veľa divadelných tvorcov, ktorí si tento problém uvedomujú, ale predkladajú mylné spôsoby jeho riešenia. Keďže film dominuje nad divadlom technicky, je potrebné divadlo čo najviac stechnizovať. Projektujú sa nové konštrukcie divadelných sál, vymýšľajú sa dekorácie umožňujúce bleskové zmeny miesta deja, zavádzajú sa nové zdroje a nové metódy javiskového osvetlenia atď., atď. – ale aj tak sa nikdy nepodarí dosiahnuť technické možnosti televízie a filmu. Divadlo si musí konečne priznať vlastné obmedzenia. Keďže nemôže dominovať nad filmom bohatstvom, nech si zvolí chudobu; keďže nestačí na rozmach a záber televízie, nech je asketické; keďže technika, ktorú má k dispozícii, nerozhoduje o jeho atraktivnosti, nech sa zriekne všetkých mechanizmov. Obnažený herec v chudobnom divadle – to je formula, ktorú treba prijať.

Je len jedna hodnota, ktorú ani film, ani televízia nebudú nikdy schopné prebrať z divadla: priama väzba rodiaca sa medzi živými bytosťami. Väzba, ktorá spôsobuje, že každý akt provokácie zo strany herca, každý prejav jeho mágie (ktorý divák nie je schopný zopakovať) sa stáva niečím veľkým a nezvyčajným. Od tejto živej erupcie nesmie divák nič oddeľovať: nech sa postaví hercovi zoči-voči, nech na sebe pocíti jeho dych a jeho pot.

Divadlo Laboratórium „13 radov”

Jerzy Grotowski o hereckom umení

(Rozhovor s Januszom Budzyńským

pre časopis „ITD”)

ITD: *V znaku vášho divadla zaujme slučka, ktorá bola symbolom Reduty – asi nešlo o náhodný výber?*

GROTOWSKI: Znak Reduty mal v strede vpísané písmeno „R”, prevzali sme ho bez zmien, iba sme vpísali „L” – podľa Laboratória. Zrodilo sa to po prvé z podráždenosti, do ktorej ma privádza pohrdlivý tón, s akým sa divadelníci často vyjadrujú o kláštorných zvykoch a naivných ideách „redutovcov”. Podľa mňa bola Reduta najvýznamnejším javom medzivojnového divadla, a to vzhľadom na jej pokusy dlhodobo skúmať herecké prostriedky, ako aj na etické postuláty, ktoré môžu vo vtedajších formuláciách znieť dnes naivne, no ktoré mali zmysel, lebo znamenali pokus vyhnať z divadla to, čo sa spája s umeleckým polosvetom. Remeslo a povolanie prostredníctvom remesla – nazdávam sa, že v divadle nemožno vytvoriť dielo bez konfrontácie s týmito dvoma problémami. Reduta bola pokusom o túto konfrontáciu. Naše technické výskumy v oblasti hereckého umenia sú iné, ale chápanie cieľa tejto práce je podľa nás zhodné a v každom prípade by sme chceli, aby také bolo. Redutu pokladáme za veľkú tradíciu poľského divadla a boli by sme hrdí, keby sa naša činnosť považovala za jej pokračovanie. To je druhý dôvod, prečo sme prevzali znak Reduty.

ITD: *Nie je to však, podľa mňa, jediný ani podstatný zdroj tradície pre vaše konkrétne experimenty.*

GROTOWSKI: Áno. Povedal by som, že Reduta je v našich ašpiráciách morálnou tradíciou. Niečo iné je tradícia štýlu, pra-

covných výskumov a pod. Pozorovatelia, ktorí naše predstavenia analyzujú zvonku, najmä cudzinci, hovoria o prvkoch antického divadla (herec spája hovorené slovo, spev a tanečné gesto), stredovekých mystériách, španielskom barokovom divadle a pod. Tieto prirovnania nie sú neodôvodnené. To, čo nás v divadle i v herectve zaujíma najväčšmi, je priame stretnutie, vzťah, či dokonca kontakt medzi hercami a divákmi, t. j. medzi realizujúcimi účastníkmi a svedkami udalosti. Nie náhodou sme odstránili klasické rozdelenie na javisko a hľadisko a pri každej premiére sme odznova budovali priestorové vzťahy, to znamená ľudskú situáciu medzi hercami a divákmi. Každý obrad, v ktorom ešte existujú prvky spontánnosti, s plným vedomím aranžuje v priestore miesto a typ kontaktu medzi realizujúcimi a pozorujúcimi účastníkmi. Preto je nám tradícia divadiel v období akoby ich rodenia sa z obradu v rôznych obdobiach vždy blízka. Druhou *idée fixe* našich výskumov v oblasti herectva je technika odvodzovania spontánnych reakcií z poriadku, konštrukcie a formálnej disciplíny. Súčasné divadlo sa dovoľáva buď vedomej „intelektuálnej“ výstavby roly, čoho krajným prejavom bol Brecht, alebo tiež rozpútania podvedomých síl hercovej psychiky, ktoré mu umožňujú tým, že sa zbaví zábran, dosiahnuť spontánnu expresiu. Zástancom tohto druhého smeru bol Artaud, dnes sú to prívrženci tzv. happeningu. V USA existujú i pokusy dosiahnuť u herca stav spontánneho tranzu pomocou drog. Cestami bližšími k psychoanalýze smeruje k rovnakému cieľu newyorské Actors Studio (Stanislavskij interpretovaný z pozícií freudizmu).

Podľa nášho presvedčenia teda spontánnosť nielen že nevylučuje podrobnú výstavbu roly, ale naopak, skutočnú nepredstieranú spontánnosť možno dosiahnuť len na základe presnej hereckej partitúry. Chýba tu autenticnosť. Nedisciplinovaná spontánnosť v podstate vytvára čosi ako biologický chaos, bez tvaré a náhodné reakcie. Krik, prudké pohyby, zmietanie sa, ktoré sa podobá krčom, nie sú spontánnou reakciou, ale spoloivce bláznovstvom a spoloivce pokusom spontánnosť „vypumpo-

vať”, vypotiť ju. Je to „ťažké”, skutočná spontánnosť je „ľahká”, slobodná.

A tu sa opäť stretávame s problémom spontánneho obradu a liturgie – slovom s prvkami, ktoré existovali už v antickom a stredovekom divadle, či dokonca v španielskom barokovom divadle. Zaujímá nás to ako technický problém z oblasti herectva. Je to problém špecifického oslobodzovania prúdu ľudských impulzov a reakcií zbavených akejkoľvek náhodnosti, až k samotnému jadru. V konečnom dôsledku je to už prúd znakov, ktoré vytvára celý organizmus. Pre herca sa tento prúd stáva druhom partitúry, štartovacej čiary, či trampolíny, od ktorej sa odráža a môže zmobilizovať svoje intímne, osobné asociácie, komplex svojich životných skúseností a takýmto hraním môže každý denne odznova tvoriť tú istú partitúru celým sebou, všetkými svojimi duševnými a fyzickými možnosťami, to znamená – improvizovať na pripravené motívy, osobné témy nie navonok, ale vnútorne. Práve to mám na mysli, keď hovorím o spontánnosti zrodenej z poriadku.

ITD: *Myslím, že teraz by som sa mal opýtať: aké miesto v tradícii práce s hercom, na ktorú nadväzujete, patrí tzv. Stanislavského metóde?*

GROTOWSKI: Ak si môžem dovoliť vyznanie, mojou osobnou tradíciou bol a zostal Stanislavskij. Som odchovaný na jeho technike, napríklad tzv. metóda fyzických činností je v divadle, ktoré smeruje k životnému realizmu, to znamená v divadle bežných, životných ľudských činností, čo do precíznosti najlepšou gramatikou odboru. Čo je však na Stanislavskom najdôležitejšie, to je schopnosť klásť kľúčové otázky v oblasti hereckého remesla, ako aj systematické, dlhodobé úsilie smerujúce k ovládnutiu tvorivého procesu v hereckom umení, k tvorivému vedomiu, teda k metóde. Pre Stanislavského boli metodické hľadania vždy systematickým prekonávaním zovšeobecnení, ktoré vyplývali z predošlého pracovného obdobia. Stanislavského metóda bola vždy „in statu nascendi”, bola procesom výskumov, nie návodom. Väčšina Stanislavského žiakov

ju uzavrela a v tej chvíli prestala fungovať ako živý nástroj hereckého remesla.

ITD: *Znamená to, že pri práci s hercom vychádzate verne zo Stanislavského?*

GROTOWSKI: Odpovede na zásadné otázky v oblasti hereckého remesla, ktoré sme našli v mojej praxi, sa líšia od Stanislavského odpovedí a často dokonca diametrálne. To však nič nemení na fakte, že Stanislavskij zohral v mojom umeleckom živote kľúčovú úlohu. Rozdiel je okrem iného v tom, že my nehľadíme na rolu ako na analógiu bežných ľudských činností, ale ako na čin, ktorý človek-herec koná pred ľuďmi-pozorovateľmi, divákmi. Tento čin možno zhrnúť do pojmu vrcholnej úprimnosti, definitívneho odhalenia a odkrytia toho, čo je najosobnejšie, do uskutočnenia toho celou svojou bytosťou, akoby v akte sebaodovzdania. Vo výraze „celou svojou bytosťou“ sa totiž ukrýva návrh skončiť aspoň na okamih s našou každennou hrou zdanlivostí, polovičným zaangažovaním, s našou všednou neúplnosťou. Konštrukcia a príprava robí akt usporiadaný a pristupuje k nemu akoby s plným vedomím, s úplným pocitom osobnej zodpovednosti.

ITD: *Doteraz sme hovorili takmer výlučne o všeobecných otázkach... Keďže náš rozhovor sa má týkať najmä práce s hercom, teraz možno niekoľko slov na túto tému...*

GROTOWSKI: Základom našej metódy je predpoklad, že nikoho nemožno naučiť ako tvoriť a že neexistujú žiadne ideálne modely, podľa ktorých by sa dalo tvoriť. V oblasti techniky, napríklad pri používaní hlasu alebo pri technike dýchania, viedlo hľadanie ideálnych modelov často k zmrzačeniam, pretože pravda je napríklad to, že najväčšie možnosti poskytuje bránicové dýchanie (s prevahou brušného dýchania), nie je však pravda, že existuje jeden ideálny druh bránicového dýchania, ani že toto dýchanie má byť stále rovnaké bez ohľadu na rôzne fyzické činnosti, a napokon ani to, že nejestvujú ľudia, ktorým viac vyhovuje iný typ dýchania, napríklad v prípade hercov, ktorí majú dlhý, úzky hrudný kôš.

Postulujeme negatívnu techniku, to znamená – navrhujeme, aby herec predovšetkým zistil, čo mu prekáža, kladie odpor, a aby našiel individuálny tréning, umožňujúci mu tieto prekážky v danej etape svojho rozvoja eliminovať. Negatívna technika postuluje aj vytváranie situácií, pri ktorých je možné objaviť v sebe moment a podmienky vzniku úplnej slobody, alebo objaviť vlastné zásadné prekážky. Sú to situácie spojené s rôznymi typmi cvičení, ktoré často hraničia s akrobaciou, s cvičeniami pozícií, napríklad z jogy, pri ktorých sa hľadá prirodzená rovnováha a „upokojenie“ organizmu, ďalej s cvičeniami, pri ktorých herec dostane nesmierne silný impulz, provokujúci na spontánnu odpoveď, angažujúcu celý jeho organizmus.

Najdôležitejšie z nich sú cvičenia psychického charakteru, pri ktorých sa pomocou reálnych reakcií a fyzických impulzov uskutočňuje v reálnom konaní návrat ku kľúčovým, hraničným okamihom vlastného životopisu. Trochu to pripomína – žartovne povedané – rekonštrukciu na mieste zločinu počas vyšetrovania, pri ktorej všetci prítomní pri čine reprodujú skutočný priebeh udalostí. Rozdiel tu spočíva v tom, že to nie je „chladná“ rekonštrukcia, ale má bližšie k zákonitostiam osobných asociácií, akými sa riadi napríklad sen, v ktorom sa nejaká udalosť opakuje. Je to teda akoby sen vracajúci sa k nejakej zvlášť silnej a závažnej skúsenosti, k životnej epizóde, ibaže sa neformuje do obrazov, ale do reálnych impulzov a fyzických reakcií.

Existujú aj cvičenia, ktoré prostredníctvom zapojenia rôznych centier v organizme umožňujú hercovi zvuk rôznym spôsobom amplifikovať a meniť jeho znenie a zbaviť sa tak škodlivej sugescie: „ja mám len takýto hlas“, „ja mám len takéto hlasové dispozície“ a pod. Okamih, v ktorom herec preukázateľne zistí, že dokáže v oblasti hlasu prekonať, a to ďaleko, svoje bežné možnosti, dokonca tie, ktoré boli výsledkom školenia, až ten okamih pochopenia, že neexistujú veci nemožné, otvára dvere k najpodstatnejšiemu: k hovoreniu, alebo k hlasovej reakcii na základe impulzu celého organizmu, pričom impulz je spontánny a zvuk je jeho prirodzeným vyvrcholením a nevyžaduje si nijakú kontrolu nastavenia hlasových ústrojov. Nie je ľahké

opísať to, ale v skratke by sa dalo povedať, že prichádza deň, keď herec objaví, že v ňom prebývajú všetky hlasy ľudí, zvierat i celej prírody. Keď to objaví, prestane myslieť na hranice svojich možností, pracuje a narába s celým množstvom hlasov, ktoré potrebuje. Fyzický impulz je tu akoby trampolínou, od ktorej sa herec odráža smerom k hlasovej reakcii, pritom nie len predpokladá, ale aj vie, že mu príroda v tejto oblasti nekladie takmer žiadne skutočné prekážky.

ITD: *Mnoho diskusií a kritických ohlasov vyvoláva tzv. voľné zaobchádzanie vášho Divadla s dielami klasikov. Ako je to? Kde sa končia práva inscenátora? Čo by ich malo obmedzovať?*

GROTOWSKI: Úsilie budovať predstavenie ako dielo inšpirované drámou, ale autonómne, ktoré by bolo akousi našou reakciou na impulz, akým je text, skrátka výstavba predstavenia podľa osnovy textu s rovnakou slobodou, s akou napríklad Leonardo da Vinci tvoril portrét Giocondy podľa osoby Giocondy – celú tú možnosť v našom storočí de facto otvoril Mejerchold, o niečo neskôr na to vo Francúzsku vyzýval i Artaud. Musím však upozorniť, že divadelná tvorba zbavená mŕtvej piete k dramatickej literatúre neznamena nahradenie jednej literatúry inou. Boli časy, keď som – ako sa vraví – dopisoval texty ku klasickým drámam, neskôr som začal chápať, že je to pokus tvoriť nie v oblasti divadla, ale v oblasti literatúry, a to na dôvažok osobou, ktorá je v tejto sfére úplne nekompetentná.

Montáž textu, montáž slov so správaním hrajúcich osôb, formovanie impulzov a fyzických reakcií v pohybe, formovanie živej reči spolu s jej akustikou z materiálu slov – to, a práve to je doménou divadelnej tvorby.

Nebol celý sám sebou

Stanislavského skompromitovali jeho žiaci. A predsa to bol prvý metodológ divadla – a každý z nás, čo sa zaoberáme touto problematikou, môže dať len vlastné odpovede na otázky, ktoré Stanislavskij položil. Keď na mnohých európskych scénach sledujeme realizácie v duchu „Brechtovej teórie“ a keď pri nich zápasíme so smrteľnou nudou, pretože nedostatok dôvery hercov i režisérov v to, čo robia, sa nám prezentuje ako „odcudzovací efekt“ – vtedy myslíme s melanchóliou na predstavenia, ktoré realizoval samotný Brecht; možno neboli natoľko verné jeho teórii, ale boli skutočne veľmi osobitné, prevratné, plné poznania remesla a naozaj nás nenudili.

Teraz sme vstúpili do Artaudovej éry.

„Divadlo krutosti“ je kanonizované, to znamená trivializované, rozmieňané na drobné, podrobované tortúram rôzneho druhu. Keď sa vynikajúci tvorca, s vyhraneným štýlom a osobnosťou, ako je Peter Brook, odvoláva na Artauda, neskrýva za jeho chrbtom vlastnú slabosť a nepokúša sa ho kopírovať. V istom okamihu svojho tvorivého rozvoja s ním prosto súhlasí, cíti potrebu konfrontácie, overuje a dáva za pravdu tomu, čo je overené. Zostáva sebou; je to v poriadku, vieme, že je tvorivý a že sa tvorivý človek Brook stretol s tvorivým človekom Artaudom. Ale žalostné sú predstavenia, ktoré možno vidieť u divadelnej avantgardy v mnohých krajinách, chaotické diela, nedonosené, plné údajnej krutosti, ktorá by nenastrašila ani dieťa, keď vidíme všetky tie happeningy, za ktorými sa neskrýva nič iné než neschopnosť, tápanie a pokus uľahčiť si prácu, ktorá je navonok násilná (čo nás má urážať, ale neuráža), keď vidíme tie polotovary, ktorých tvorcovia sa odvolávajú na

Artaudovo meno, vtedy si myslíme, že možno je to naozaj die-
lo krutosti: krutého zneváženia tohto mena.

Artaudov paradox spočíva v podstate v tom, že nemožno
ani napodobňovať ho, ani realizovať jeho návrhy. Znamená to,
že nemal pravdu? Neznamená. Skôr by som usudzoval, že ju
mal v mnohých bodoch a v nevšednej miere. Možno však rea-
lizovať Nostradamove proroctvá? Predpokladajme, že sa spí-
ňajú. Lenže vždy sa o tom dozvieme až post factum, keď sa vec
už overí – pretože Nostradamus, podobne ako Artaud, nezane-
chal za sebou nijakú konkrétnu techniku, nijakú prístupovú
cestu, nijakú metódu. Zanechal vízie, metafory.

Čiastočne to určite vyplývalo z Artaudovej osobnosti, čiastočne z faktu, že mu nebol daný čas ani prostriedky, aby to, čo
tušil, mohol vyskúšať v systematickej praktickej práci. Vyplý-
valo to i z čohosi, čo by sme mohli nazvať Artaudovou chybou
(hoci to možno nie je chyba, ale zvláštna vlastnosť), konkrétne
z toho, že prenikajúc takpovediac k subtílnemu, mimodiskur-
zívnemu, temer neuchopiteľnému, neviditeľnému, používal ja-
zyk rovnako neuchopiteľný, nehmatateľný. Mikročastice sa
skúmajú precíznym prístrojom – mikroskopom. To, čo je ne-
uchopiteľné, si vyžaduje *precíznosť*.

Artaud hovoril o mágii divadla – a spôsob, akým hovoril,
nám naznačuje čosi, čo sa nás akosi dotýka. Možno mu ne-
rozumieme, ale vieme, že mu ide o divadlo, ktoré by vykročilo
za hranice diskurzu a psychológie v zmysle bežnej motivácie
ľudského konania. A keď jedného dňa odhaľujeme, že podstata
divadla spočíva nie v rozprávaní o čomsi, čo bolo, nie v disku-
sii s hľadiskom o nejakej téze, nie v obraze života „ktorý je
navonok“, a dokonca nie v jeho vízii, ale že divadlo je vo svo-
jej podstate aktom, ktorý sa deje hic et nunc, pred ľuďmi, ktorí
prišli, v organizmoch hercov, že realita divadla je okamžitá a
že nie je ilustráciou života, ale vzťahuje sa k životu „per analo-
giam“ – keď si toto všetko uvedomíme, kladieme si otázku:
hovoril Artaud práve o tomto? Alebo keď v divadle odstraňu-
jeme masky a líčenie, trikové kostýmy, vypchaté bruchá, prile-

pené nosy a keď navrhujeme hercovi, aby sa sám silou vlastného impulzu, mocou vlastného organizmu premenil pred očami diváka, keď si potvrdzujeme, že možno v tejto premene, ktorá nie je zahalená ničím, in statu nascendi, spočíva mágia herectva, znova sa pýtame: mal Artaud na mysli inú mágiu?

Artaud hovorí o „kozmickej tranze“. Znie to dobre v časoch, v ktorých sa nebo, pozbavené svojich tradičných obyvateľov, samo stáva predmetom kultu. „Kozmický tranz“ má viesť k „magickému divadlu“. Teda to, čo je u Artauda neznáme, sa vysvetľuje neznámym, magické magickým. Nevie, čo znamená „kozmickej tranz“, pretože vôbec neverím, že by vesmír mohol pre človeka tvoriť – v psychickom význame – akýsi transcendentný vzťažný bod. Vzťažný bod sú iní. Vzťažný bod je osoba.

Artaud sa postavil proti divadlu na diskurzívnom princípe, to znamená proti celej tradícii francúzskeho divadla. Vo Francúzsku to bolo najprv nepochopiteľné, neskôr sa ukázalo, že Artaudov postoj vrhá úplne nové svetlo na prostriedky a možnosti divadla. Ale v krajinách Strednej či Východnej Európy sú ešte dodnes živé tradície nediskurzívneho divadla. Z tohto hľadiska by sme ťažko mohli Artauda uznať za priekopníka: čo by sme potom povedali napríklad o Vachtangovovi? A do veľkej miery o Stanislavskom?

Artaud sa postavil proti divadlu, ktoré jednoducho ilustruje dramatické texty, požadoval, aby divadlo bolo tvorivým umením a aby nekopírovalo literatúru. Bolo v tom z jeho strany veľké pochopenie veci i veľká odvaha, pretože to všetko písal v jazyku, v ktorom dokonca súborné vydania diel dramatikov nemajú titul Drámy, ale Moliérovo Divadlo, Montherlantovo Divadlo. Avšak idea autonómneho divadla k nám prišla – a to oveľa skôr – z Ruska, od Mejercholda.

Artaud požaduje zotrieť hranicu medzi javiskom a hľadiskom; znie to prekvapivo, ale pozrime sa na jeho návrh pozorne. Artaud nepožaduje odstrániť javisko, ktoré je oddelené od hľadiska, ani hľadať pre každú inscenáciu vhodné rozmiestnenie, vhodný princíp, podľa ktorého sa konfrontujú tie dva súbory,

aké tvoria herci a diváci. Navrhuje, aby sa diváci umiestnili uprostred sály a aby sa hralo najmä v štyroch kútoch. Nejde tu o zotretie hranice medzi javiskom a hľadiskom, ale o odstránenie klasického kukátkového javiska a jeho nahradenie iným stálym princípom. Treba povedať, že o mnoho rokov skôr, ako to všetko požadoval Artaud, urobili radikálne kroky smerom k odstráneniu rozdelenia na javisko a hľadisko Reinhardt, ale aj Mejerchofd vo svojich inscenovaných mystériách, neskôr v Poľsku zasa Syrkus, ktorý už vedome vypracoval koncepciu „simultánneho divadla“.

Artaudovi sme teda odňali ďalšie zásluhy a prinavrátili sme ich skutočným otcom. Mohlo by sa zdať, že pripravujeme scénu mučenia a strhávame z Artauda šaty, ako ich strhol on sám z Beatrice Cenci vo svojom predstavení. Zobliekame ho však preto, aby sme ho utrápili, alebo aby sme uvideli, aký skutočne bol? Môže fakt, že to alebo ono sa už postulovalo niekde inde, spochybniť, že Artaud uskutočnil všetky tieto objavy sám, cez vlastné utrpenie, cez prizmu vlastných obsesií a že ich pre svoju krajinu uskutočnil naozaj? Netreba ešte raz zopakovať, že keby Artaud disponoval vlastným divadelným štúdiom, svoje vízie by možno vyviedol z neurčitosti a dal im nielen tvar, ale ich aj premenil na techniku a že vtedy by mohol predstihnúť všetkých ostatných reformátorov, pretože mal odvahu a schopnosť prekonať bežnú diskurzívnu logiku? Možno by sa tak stalo, aj keď sa nestalo.

Artaudovo tajomstvo spočíva okrem iného v tom, že bol najväčšmi plodný pri chybách a nedorozumeniach, ktorých sa dopustil. Jeho opis balijského divadla, ktorý na predstavivosť pôsobí tak sugestívne, je v podstate jedným veľkým nedorozumením. Artaud čítal ako „kozmicke znaky“ a „gestá evokujúce vyššiu moc“ tie prvky predstavenia, ktoré tam fungovali na úplne inom, veľmi jednoduchom, povedal by som elementárnom, princípe. Čo bolo pre Artauda „tajomné“ a „kozmicke“, to v balijskom divadle označovalo prosto konkrétny výraz, konkrétne divadelné slovo v abecede symbolov, ku ktorej kľúč bol pre Baližčanov jasný a všeobecne známy.

Balijské predstavenie bolo pre Artauda čosi také, ako je pre jasnovídku sklenená guľa. Predstavenie Baliččanov v ňom evokovalo celkom iné potenciálne predstavenie, ktoré driemalo v ňom samom, a toto Artaudovo predstavenie, ktoré vzniklo na okraji balijského divadla, nám dáva obraz o hraničných tvorivých možnostiach tohto človeka. Prirodzene, tam, kde prechádza od opisu k teórii, mágiu vysvetľuje mágiou, kozmický tranz kozmickým tranzom; skrátka, je to teória, v ktorej všetko znamená všetko.

Ale pri opise sa znova akoby dotýka a mína s čímśi veľmi podstatným, čo si do konca neuvedomí. Ide totiž o skutočné poučenie zo sakrálneho divadla, z toho antického, z európskeho stredovekého divadla, alebo z divadla z Bali, či z indického divadla kathakali; ide o to poučenie, podľa ktorého sa spontánnosť a disciplína navzájom umocňujú, nie oslabujú, podľa ktorého to, čo je živelné a partitúrové, sa navzájom posilňuje a stáva sa skutočným zdrojom „vyžarovania” hry. Tomuto poučeniu nerozumel ani Stanislavskij, pre ktorého boli dominantné prirodzené procesy, ani Brecht, ktorý priznával výhradnú prioritu výstavbe roly.

Artaud intuitívne chápal mýtus ako dynamické centrum divadelného predstavenia. V tejto oblasti ho predstihol jedine Nietzsche. Vedel i to, že narušením mýtu sa obnovujú jeho podstatné hodnoty a „stáva sa – faktorom hrôzy, ktorá prinavracia zneuctené normy” (L. Flaszen). Neuvedomil si, že v dobe, v ktorej žijeme, keď sú všetky jazyky pomiešané, identifikácia divadelného spoločenstva s mýtom už nie je možná – nejestvuje totiž jedna viera. Možná je ešte konfrontácia, porovnávanie.

Artaud sníval, že nové mýty vytvorí divadlo – tento sen tak krásne vyplýval z nedostatku presnosti: lebo ak je mýtus usadeninou, sklbením skúseností celých generácií, môže ho tvoriť nie divadlo, ale generácie. Divadlo by mohlo nanajvýš spolupracovať pri kryštalizácii mýtu. Ale v tomto by súhlasil so všeobecným názorom priveľmi na to, aby mohol byť tvorivý. Konfrontácia – porovnávanie sa s tým, čo je tradičnou hodnotou, predstavenie, ktoré ako transformátor „prispôsobuje” naše skúsenosti

skúsenostiam vzdialených generácií (a naopak), predstavenie ako zrážka tradičných a dnešných hodnôt a s tým spojený „presah“ – to je, zdá sa, jediná reálna šanca, aby mýtus v divadle fungoval. Pravdivá obnova sa skrýva v tejto dvojitej hre hodnôt, v onom nadväzovaní a odmietaní, v demaskovaní a podliehaní.

Predsa však bol Artaud prorokom. Jeho texty obsahujú takú výnimočnú, mnohoznačnú spleť tušení, také zvláštne zmienky o možnostiach, také sugestívne vízie a metafory – že je v tom napriek všetkému akási neodvratná, dlhodobá výstižnosť, *lebo to sa musí potvrdiť*. Nie je jasné ako, ale musí. A potvrdzuje sa.

Víťazoslávne kričíme, keď ho prichytíme pri naivných nedorozumeniach. Znak v orientálnom divadle, ktorý je jednoducho súčasťou všeobecne známej abecedy, sa pokúša preniesť do európskeho divadla, kde sa znaky musia rodiť zakaždým a vo vzťahu k tu známym životným a kultúrnym asociáciám; musia sa teda stať čímisi celkom iným. Všetky jeho delenia na ženský, mužský a neutrálny dych vyplývajú z nepochopenia orientálnych textov, sú prakticky také hmlisté, že sa nedajú overiť. V stati o „citovej atletike“ nechýbajú výstižné postrehy – keď sa však uvedú do praxe, vedú nevyhnutne k pohybovému klišé, ktoré má vždy označovať určitú emóciu.

A predsa za tým všetkým vidieť istú výstižnú predtuchu, aj keď je nekonkrétna a nevykryštalizovaná. Týka sa však čohosi, čo môžeme preskúmať na inom mieste. Ide konkrétne o jadro, o samotnú podstatu hereckého umenia: aby to, čo herec robí, bolo – nazvime to takto – *úplným aktom*; aby to, čo robí, robil celou svojou bytosťou a nie len ohraničeným, teda strnulým gestom ruky, nohy, mimikou tváre, logickým akcentom, či napokon myšlienkou, ktorá nie je schopná celý organizmus riadiť, ale dokáže ho len prebudiť. V opačnom prípade totiž organizmus prestane žiť, jeho impulzy sú len zdanlivé; medzi úplnou reakciou a reakciou riadenou rozumom je taký rozdiel, ako medzi živým stromom a kusom opracovaného dreva. Ide napokon o neoddeliteľnosť toho, čo je duševné, od toho, čo je fyzické. „Duševný akt“ musí herec nie *ilustrovať* organizmom, ale ho organizmom *uskutočniť*.

Artaud nám dáva veľkú lekciu, voči ktorej by mal byť každý z nás otvorený. Tou lekciou je jeho choroba. Artaudovým nešťastím bol fakt, že jeho choroba – paranoja – bola odlišná od choroby jeho čias. Civilizácia je chorá na schizofréniu, to znamená na odtrhnutie rozumu od citu, duše od tela. Spoločnosť netolerovala fakt, že Artaud bol chorý inak. Liečili ho, to znamená trápili – reálne, pomocou elektrických šokov – aby ho prinútili uznať diskurzívnu i cerebrálnu pravdu, to znamená prijať chorobu spoločnosti za vlastnú. Artaud nesmierne pekne definoval svoju chorobu v liste Riviérovi: „nie som celý sám sebou“, napísal. Nebol len sám sebou, bol aj niekým iným. Obsiahol polovicu svojej dilemy: „byť sám sebou“. Zostávala druhá polovica: „byť celý“, „úplný“.

Hlbokú trhlinu medzi sférou vízií (intuície) a rozumom nemohol vyplniť, lebo odmietal to, čím je poriadok, neusiloval sa byť presný, ovládať sa. Radšej objektivizoval svoj chaos a rozorvanosť: jeho chaos bol pre svet skutočným posolstvom. Nebola to terapia, ale diagnóza, aspoň pre druhých. Jeho erupcia, jeho chaos boli sväté, pretože iným umožňujú dospieť k sebapoznaniu.

Pri jeho nasledovníkoch už chaos nie je ani svätý, ani dostatočne determinovaný, má len *zamaskovať* polovičatosť, *ukryť* nedostatok. Artaud mu dával výraz – a to je pravý opak.

Artaud navrhuje veľké uvoľnenie a veľké porušenie noriem, myšlienku očisty prostredníctvom násilia a krutosti, pritom predpokladá, že evokovanie týchto slepých síl na javisku nás má od nich uchrániť v živote. Ale ako nás má uchrániť, keď nás nechráni? Nie v divadle sa dajú ovládnuť slepé sily, skôr divadlo by mohlo poslúžiť slepým silám: aj keď si nemyslím, že by im na tom záležalo, keďže podľa potreby disponujú masovokomunikačnými prostriedkami. Divadlo nás v skutočnosti nemôže ani chrániť, ani nechrániť. Neverím, že by rozpútanie Sodomy a Gomory na javisku u kohokoľvek uspokojilo alebo prebudilo hriešne potreby, za ktoré – ako je známe – boli tieto mestá kruto potrestané.

A napriek tomu, keď Artaud hovorí o odpútaní a o krutosti, cítime, že v tom je akási pravda, nachádzame ju však na inom mieste. Cítime totiž, že herec dorastá do samotnej podstaty svojho povolania, keď prekonáva bežné prekážky, keď uskutočňuje akt úprimnosti, odhalenia sa, otvorenia, dokonca sebaodovzdania, hraničný, slávnostný akt, ktorý sa nezastaví pred žiadnou hranicou tradície; že ďalej, keď sa tento akt krajnej úprimnosti formuje v živom organizme, v impulzoch, v dychu, v rytme myslenia a pulzovania krvi, keď je usporiadaný a teda vedomý, to znamená, keď sa nerozplýva v chaose a formálnej anarchii – skrátka, keď je tento akt, ktorý sa uskutočňuje v divadle, *úplný*, vtedy nás síce nechráni pred slepými silami, ale dovoľuje nám *úplne zareagovať*, aby sme sa my sami stali úplní, to znamená stali sa, to znamená jestvovali. V každodennom živote totiž nereagujeme inak než polovičato.

Ak hovorím o úplnom akte, mám pocit, že je to skôr alternatíva „divadla krutosti“, ale Artaud je tu v istom zmysle *argumentom*: jeho život a skôr ako dielo jeho idea *záchrany divadlom*. Ten človek dal samotnej myšlienke divadla ako terapie – svojím utrpením – šokujúcu hmatateľnosť. Našiel som v Artaudovi dve formulácie, ktoré si tu zaslúžia pozornosť. Prvá z nich, to je záblesk poznania, že chaos a anarchiu, z ktorých chcel mať na seba skalpel, je predsa len potrebné spojiť s nejakým poriadkom, s nejakou harmóniou, pravdaže – ako píše – „z hľadiska rozumu“ a nie techniky. Má však zmysel zacitovať túto formuláciu, aby som ju venoval takzvaným Artaudovým žiakom. „Krutosť – píše – to je disciplína a dôkladnosť.“

A druhá veta, ktorá obsahuje samotnú podstatu herectva ako konečného, hraničného aktu. „Herci – píše – by mali byť ako zaživa upaľovaní mučeníci, ktorí nám dávajú znamenia ešte aj na svojich hraniciach.“ Dodajme, že tieto znamenia musia byť artikulované, nesmie to byť blabot, blúznenie, čosi, čo sa odvoláva na všetko a na nič, iba ak v danom diele práve toto chceme. S touto výhradou konštatujeme, že citovaná Artaudova veta postihuje v zašifrovanej, delfickej forme problém spon-

tánnosti a disciplíny – tej „coniunctio oppositorum”, v ktorej sa rodí úplný akt.

Artaud bol veľkým básnikom divadla, to znamená básnikom jeho možností, práve divadla a nie dramatickej literatúry. Ako mýtickí proroci, ako Izaiáš, predpovedá divadlu niečo konečné, nový zmysel, novú možnú inkarnáciu. „A narodí sa Emanuel.” Tak ako Izaiáš vedel, že sa narodí Emanuel, nová možnosť. Tušil jej hmlistý obrys.

Herecké techniky

Rozhovor s Jerzym Grotowským

(Interview Denisa Bableta v Les Lettres Françaises)

DENIS BABLET: *Chcel by som Vás poprosiť, aby ste predovšetkým upresnili svoj postoj k rôznym hereckým technikám, napríklad k technike Stanislavského, Artauda a Brechta, a aby ste mi vysvetlili, ako ste – vychádzajúc z reflexie týchto techník a prirodzene z vašich individuálnych skúseností – dospeli k vypracovaniu vlastnej hereckej techniky, k vymedzeniu jej prostriedkov a cieľov.*

JERZY GROTOWSKI: Nazdávam sa, že je potrebné presne oddeliť *metódy* od *estetiky*. Napríklad Brecht povedal mnoho zaujímavých vecí o možnostiach herectva, ktoré predpokladá diskurzívnu kontrolu konania samotným hercom, o Verfreumdungseffekte atď. Ale nešlo o metódu v presnom zmysle tohto slova; išlo skôr o akési pojmy z oblasti estetiky herectva, pretože Brecht si v skutočnosti nekládol otázku: „Ako sa to robí?” Pokiaľ ponúkal vysvetlenia, boli len všeobecné... Brecht istotne sledoval hercovu prácu do najmenších detailov, ale vždy z pozície inscenátora, ktorý herca sprevádza.

Artaudov prípad je iný: Artaud nepochybne poskytuje inšpiráciu pre hľadania, ktoré sa týkajú možností herectva; ale to, čo navrhuje, sa napokon obmedzuje na vízie, na svojskú báseň o herectve, takže z jeho výpovedí sa nedajú vyvodiť žiadne *praktické* závery. Artaud výstižne postrehol – poznáte jeho stať *Citová atletika z Divadla a jeho dvojníka* – že existuje skutočná paralela medzi námahou človeka, ktorý fyzicky koná (zdvíha ťažký predmet a pod.), a jeho psychickými procesmi (prijatie impulzu, odpoveď naň a pod.). Artaud správ-

ne spozoroval, že v tele existuje isté centrum, riadiace reakcie atléta i herca, ktorý chce svoje psychické procesy vyjadriť telom; ale ak jeho predpoklady analyzujeme z praktického hľadiska, ukazuje sa, že vedú k stereotypu: určitý stály druh pohybu na vyjadrenie istého druhu emócie. Napokon dospejeme ku klišé.

Istotne to nebolo klišé vtedy, keď Artaud riadil svoje výskumy, keď ako herec pozoroval svoje reakcie a hľadal cesty, ktoré mali ďaleko od veristického napodobňovania ľudského správania a chladných konštrukcií; analyzujeme však jeho teóriu. Možno v nej hľadať užitočnú inšpiráciu, keď s ňou však zaobchádzame ako s technikou, dospejeme ku klišé. Artaud poskytuje plodné východisko pre ďalšie výskumy a zároveň ponúka istú estetiku. Keď nabáda herca, aby pozoroval svoj dych, aby pri hraní využíval prvok dýchania, navrhuje mu, aby rozšíril svoje možnosti, aby konal nielen pomocou slov, ale aj pomocou toho, čo je neartikulované (vdych, výdych atď.). Je to najvyšš plodný estetický projekt, no nie je to technika.

Napokon, neexistuje príliš veľa hereckých metód: najrozvinutejšia z nich patrí Stanislavskému. Stanislavskij položil najzásadnejšie otázky a našiel na ne vlastné odpovede. Počas mnohých rokov jeho výskumov sa pretvárala metóda, ale nie jeho žiaci. V každom zo svojich období mal Stanislavskij žiakov a každý žiak sa vo všeobecnosti pridržiaval svojho jediného obdobia: z toho pochádzajú diskusie teologickej povahy. On sám neustále experimentoval a ponúkal hercovi nie recepty, ale prostriedky, pomocou ktorých by našiel sám seba a ktoré by mu umožnili – v každej konkrétnej situácii – odpovedať na otázku „Ako sa to robí?“ – toto je jadro veci. Prirodzene, uskutočňoval to v rámci divadla svojej krajiny, svojej doby, v rámci divadla realizmu...

D. B.: *Vnútrotného realizmu ...*

J. G.: Životného realizmu, nazdávam sa... alebo skôr životného naturalizmu... Charles Dullin tiež navrhol mnoho vydaných cvičení, improvizácií, etúd s maskami alebo cvičení na tému „človek a rastliny“, „človek a zvieratá“ atď. Pre hercovu

prípravu je to veľmi užitočné; inšpiruje to nielen jeho predstavivosť, ale aj rozvoj jeho prirodzených reakcií, v konečnom dôsledku to však nevytvára techniku výchovy herca v skutočnom zmysle tohto slova.

D. B.: *V čom teda spočíva originalita Vášho postoja v porovnaní s týmito rozličnými koncepciami?*

J. G.: Všetky uvedomované systémy v oblasti herectva si kladú otázku: „Ako to urobiť?“ A právom: metóda spočíva práve v uvedomení si toho „ako to urobiť“. Myslím, že v živote si túto otázku treba *raz* položiť, ale keď zachádzame do detailov, nesmieme si ju viac klásť, pretože už v okamihu, keď ju formulujeme, tvoríme stereotypy, kliše. Musíme si teda položiť inú otázku: „Ako to nerobiť? Čo nesmieme robiť?“

Najlepšie to vidieť na technických príkladoch. Vezmime si teda dýchanie. Ak si položíme otázku „ako to robiť“, máme na mysli typ optimálneho, dokonalého dýchania, možno brušné dýchanie: v živote môžeme s úspechom sledovať, že deti, zvieratá, ľudia, ktorí sú prírode najbližšie, dýchajú prevažne brušom, bránicou. Ale tu sa natíska ďalšia otázka: aký druh brušného dýchania je najlepší? A skúmaním rôznych prípadov by sme mohli vybrať jeden typ nádychu, jeden typ výdychu, jeden druh polohy chrbtice. A práve to je trestuhodná chyba, pretože dokonalý typ dýchania, ktorý je záväzný pre všetkých ľudí v akomkoľvek psychickom rozpoložení a polohe tela, neexistuje. Dýchanie je fyziologická reakcia spojená so špecifickou povahou jednotlivca a závisí od situácie, druhu námahy, činností, ktoré vykonáva telo. Väčšina ľudí, keď dýcha uvoľnene, prirodzene inklinuje k brušnému dýchaniu, ale počet typov brušného dýchania je neohraničený, okrem toho existujú výnimky. Stretol som sa napríklad s herečkami s príliš dlhým hrudným košom, ktoré na javisku nemohli prirodzene využívať brušné dýchanie. Bolo teda potrebné hľadať pre ne iný typ dýchania, ktoré by riadila chrbtica. Ak sa herec umelo pokúša nájsť dokonalý a objektívny model brušného dýchania, blokuje svoj prirodzený priebeh dýchania dokonca i vtedy, ak je jeho prirodzené dýchanie bránicového typu.

Keď stojím pred hercom, aby som s ním začal pracovať, prvá otázka, ktorú si kladiem, znie: možno tento muž nemá nijaké problémy s dýchaním, dýcha správne; pri reči, pri speve má dostatok vzduchu, prečo mu teda robiť problémy, prečo mu vnucovať iný spôsob dýchania? Bolo by to absurdné. Ale možno má nejaké problémy. Prečo? Fyzické záležitosti? Psychika? Keď sú to psychické problémy, tak aké ?

Dajme tomu, že herec „sa vzpiera“. Prečo? Každý z nás sa niekedy „vzpiera“. Nemôžeme byť celkom uvoľnení, ako to učia v mnohých divadelných školách, pretože ak sa uvoľníme úplne, je z nás len vyžmýkaná handra. Žiť – to neznamena byť napätý, tým menej byť uvoľnený, je to proces. Ak je však herec neustále v stave nadmerného napätia, treba hľadať príčinu takmer vždy psychického charakteru, ktorá v ňom blokuje prirodzený proces dýchania. Musíme určiť hercov typ prirodzeného dýchania, pozorovať ho, dávať mu cvičenia, ktoré ho nútia do úplnej psychofyzickej mobilizácie. Musíme ho pozorovať, keď sa dostane do konfliktu s inými; pri činnosti, pri kokeťovaní atď. vo vzťahu k iným, vo chvíľach, keď sa isté veci menia automaticky. Ak poznáme hercov prirodzený typ dýchania, môžeme presnejšie určiť činitele, ktoré kladú prekážky jeho prirodzeným reakciám, a cieľom cvičení potom je tieto prekážky odstrániť. To je základný rozdiel medzi našou technikou a inými metódami: naša technika nie je pozitívna, ale negatívna.

Nehľadáme recepty ani stereotypy, ktoré sú majetkom rutinéroov, nepokúšame sa odpovedať na otázky: „Čo treba robiť, keď chceme ukázať hnev? Ako chodiť? Ako hrať Shakespeara?“ (pretože na tomto sa koniec koncov zakladajú otázky, ktoré sa zvyčajne kladú). Herca sa však treba opýtať: aké sú prekážky, ktoré ťa blokujú, teba, na ceste k niečomu, blokujú v tebe onen akt exteriorizácie, ktorý by mal angažovať všetky tvoje rezervy od najinštinktívnejších po tie najväčšmi uvedomené. Treba určiť, čo ho blokuje z hľadiska dýchania, pohybu a – to je najdôležitejšie – z hľadiska schopnosti kontaktovať sa. Aké sú to zábrany? Ako ich eliminovať? Chcem hercovi zobrať, ukradnúť mu to, čo je problematické; nech v ňom zostane to,

čo je tvorivé – je to druh uvoľnenia. Ak v ňom nezostane nič, je to preto, že nie je tvorca.

Jedno z najväčších nebezpečenstiev, ktoré obmedzuje herca, je prirodzene nedostatok disciplíny, chaos. Je možné vysloviť sa aj pomocou anarchie. Vtedy sa vraví, že nemáme čo povedať. Myslím si však, že spontánnosť a disciplína tvoria dve strany toho istého tvorivého procesu. Nazdávam sa, že u herca nemôže dôjsť k tvorivému procesu bez disciplíny a zároveň bez spontánnosti. Mejerchofd urobil os svojej práce z disciplíny, z vonkajšej formy atď. Stanislavskij zasa – zo spontánnosti každodenného života. V skutočnosti sú to dva navzájom sa doplňujúce aspekty tvorivého procesu.

D. B.: *Teda v praxi sa musí výchova herca prispôbiť každému individuálnemu prípadu?*

J. G.: Áno, nemám na mysli žiadne recepty.

D. B.: *Teda nie je to výchova herca ako takého, ale výchova individuálneho herca. Ako postupujete? Pozorujete ich? Pýtate sa? A ďalej?*

J. G.: Nasledujú cvičenia. Hovorí sa veľmi málo; počas tréningu sa od každého herca vyžaduje, aby hľadal vlastné varianty, skúmal svoje medze a usiloval sa ich prekonať; keď už herec cvičenia technicky zvládol a svojším spôsobom rozšíril, pokúša sa o „poherečtenie“, o asociácie, to znamená, o „hru“ s nimi, o nečakané varianty.

D. B.: *Tréning prebieha kolektívne?*

J. G.: Východiskový bod tréningu je pre všetkých rovnaký, ale... Vezmime si napríklad fyzické cvičenia: prvky cvičení sú rovnaké pre všetkých, každý však musí preskúmať a prekonať svoje miesta odporu. Dokonca i nestranný pozorovateľ ľahko postrehne individuálne rozdiely v cvičeniach, ale na základe precízne zvládnutých prvkov, ktoré sú všeobecne záväzné. Keď už nie sú prekážky na elementárnej úrovni, základnou vecou sa pre herca stáva „pocit bezpečnosti“ počas tvorivého hľadania „konceptu“. Hercova práca je vždy ohrozovaná, podrobená neustálej kontrole, pozorovaniu atď. Je potrebné vytvoriť taký systém práce, aby herec cítil, že nič z toho, čo urobí, sa

nestane predmetom posmechu, aj keď to nebude akceptované. Opakujem: keď sa práca odohráva už na vyššej priečke, keď fakt, že sa herec odhaľuje, nemá už nič spoločné s útekem pred technickými ťažkosťami, ani s narcizmom, ani s opájaním sa vlastnými zážitkami.

D. B.: *Ide teda o absolútnu dôveru medzi hercami, medzi vami a nimi...*

J. G.: Nie. Nespočíva to v tom, že herec musí robiť všetko, čo mu režisér navrhne, ale v tom, aby vedel, že môže robiť všetko, čo chce, zodpovedajúcim – t. j. vecným – spôsobom a že aj keď sa jeho návrhy napokon neprijmú, nezneužije sa to proti nemu.

D. B.: *Bude súdený, ale nie odsúdený... V súvislosti s hercom pri predstavení radi používate termín „partitúra”, nie „úloha”, zjavne je tento odtieň veľmi podstatný pre vašu prácu. Mohli by ste definovať presne, čo rozumiete pod hereckou „partitúrou”?*

J. G.: Čo je to rola? V poslednej inštancii je to takmer vždy text postavy, onen text rozmnožený na stroji, ktorý sa dáva hercovi. Je to zároveň istá koncepcia postavy, ktorá obsahuje navyše akýsi stereotyp: Hamlet je bezmocný intelektuál alebo zasa revolucionár, ktorý túži všetko zmeniť. Herec má svoj text, stretnutie je v dôsledku toho nevyhnutné. Nedá sa povedať, že rola je pre herca zámienkou, ani že zámienkou pre rolu je herec; je to skôr výzva, povedal by som „pohltenie” herca, istý skutok, ktorý treba zrealizovať, vecná pozvánka. Tým, že herec zareaľuje, t. j. pripravuje sa, skúma túto možnosť, pokúša sa ju ako by pochopiť organizmom, celou svojou bytosťou, alebo uniesť – vecne – to nemožné, ten ľudský čin, ktorý od nás rola vyžaduje, herec dospieva k exteriorizácii. Pokiaľ sa uspokojíme s vysvetlením roly, herec bude vedieť, že tu si musí sadnúť a tam zakričať; na začiatku skúšok budú asociácie vznikať normálne, ale po dvadsiatich predstaveniach už nezostane nič iné iba úplne mechanické hranie.

Aby sme sa tomu vyhli, herec podobne ako hudobník musí mať svoju partitúru. Partitúrou hudobníka sú noty. Divadlo –

to je stretnutie. Partitúra herca – to sú prvky medziludského kontaktu: impulzy a reakcie – disciplinované, vecné. V tých medziludských stretnutiach je vždy obsiahnutý „príjem a reakcia“, teda impulzy od iných a impulzy iným. Proces sa opakuje, ale vždy *hic et nunc*, to znamená, že nikdy nie je presne taký istý, napriek tomu, že sa zachovali všetky detaily partitúry.

D. B.: *Tá partitúra predstavenia sa fixuje postupne pri vašej spolupráci s hercom?*

J. G.: Áno, je to druh spolupráce.

D. B.: *Herec je teda slobodný. Ako dospeje k tomu (to je jeden z ťažiskových problémov, ktoré postavil Stanislavskij), aby v sebe pri každom výstupe navodil tvorivý stav umožňujúci odohrať partitúru, bez ktorého bude príliš umelá, bez ktorého zavládne čisto mechanická disciplína? Ako zachovať zároveň nutnú prítomnosť partitúry a nevyhnutnú slobodu herca?*

J. G.: Veľmi ťažko sa odpovedá niekoľkými slovami, ale ak mi dovoľíte isté zjednodušenie, odpoviem: ak si herec počas skúšok osvojil partitúru ako prirodzenú, organickú vec (brať-dávať = hra jeho impulzov), ak je pripravený – pred výstupom – na akt exteriorizácie, ale nie v službe sebe samému, vtedy každé predstavenie dosiahne svoju plnosť.

D. B.: *Brať-dávať... Aj divákovi?*

J. G.: Pri hraní sa nemá myslieť na diváka. Je to, prirodzene, citlivá vec. Prvá etapa: herec buduje svoju rolu; druhá etapa: partitúra. Práve v tomto okamihu hľadá akúsi čistotu (odstránenie prebytku) a zároveň znaky, ktoré sú pre hereckú výpoveď nevyhnutné. Premýšľa teda: „Je to, čo robím, zrozumiteľné“; a táto otázka predsa predpokladá prítomnosť diváka. Som ním ja, keď vediem prácu a hovorím hercovi: „nerozumiem“, alebo „rozumiem“, „zdá sa mi, že nerozumiem“, alebo „rozumiem, ale neverím“. Psychológovia radi kladú otázku: „Aké je tvoje náboženstvo?“, nie tvoje dogmy alebo filozofia, ale tvoj orientačný bod. Ak herec považuje za orientačný bod diváka, bude vždy do istej miery horší ako on. Inak povedané, bude sa chcieť predať.

D. B.: *Bude to exhibicionizmus...*

J. G.: Čosi ako prostitúcia, zlý vkus a pod. To je nevyhnutné. Osterwa, veľký poľský herec predvojnového obdobia, to nazval „publikotropizmom“. Nemyslím si však, že by herec nemal brať na vedomie fakt divákovej prítomnosti a hovoriť si: „nik tu nie je“, pretože by to bola lož. Skrátka, herec nesmie považovať obecenstvo za orientačný bod, ale nesmie podceňovať ani sám *fakt* existencie divákov. Ako viete, v našich predstaveniach definujeme vzťah medzi hercami a divákmi rôzne: vo *Faustovi* boli diváci hostami; vo *Vytrvalom princovi* sú voyeurmi; ale najdôležitejšie je podľa môjho úsudku to, že herec nesmie hrať *pre* divákov, ale musí – vedome – hrať *pred* divákmi, *za prítomnosti* divákov. Uskutočňovať akt pravdy, krajnej exteriorizácie, ktorá je však vecná a štruktúrovaná. Dávať seba bez toho, aby sme sa šetrili, odhaľovať sa bez toho, aby sme sa v sebe babrali (narcizmus).

D. B.: *Myslíte si, že sa herec musí pripravovať dlho pred každým vystúpením, aby dosiahol ten, ako to niektorí volajú, „stav milosti“?*

J. G.: Herec musí mať dosť času, aby sa mohol vzdialiť od všetkých záležitostí a rozptýlení, ktoré so sebou prináša každodenný život. U nás je záväzné iba tridsaťminútové ticho – to je všetko – počas neho sa herec môže venovať sebe, pripraviť si kostým atď., eventuálne si pripomenúť určité scény. Sú to prirodzené veci, nič mystické ani tajomné.

D. B.: *Myslíte si, že Vašu techniku môžu využívať iní režiséri, že ju možno prispôbiť iným umeleckým zámerom okrem Vašich?*

J. G.: Aj v mojej práci treba oddeliť estetiku od metódy. Prirodzene, vo vrocavskom Divadle Laboratórium sú prvky istej estetiky, ktorá je naša vlastná a ktorú iní nemajú kopírovať, pretože výsledok by nebol ani autentický, ani vydarený. Ale sme aj výskumným ústavom hereckej metódy. Vďaka tejto technike môže herec hovoriť a spievať v oveľa širšom registri, to je objektívny výsledok. Aby nemal pri hovorení ťažkosti s dýchaním – to je takisto objektívna úloha. Aby mohol využiť rôzne typy fyzických a hlasových reakcií, čo je obvykle pre

mnohých divadelníkov nezvyčajne ťažké – a to je tiež objektívne.

D. B.: *V súčasnosti teda existujú vo Vašej práci dva aspekty: na jednej strane vedomá estetika tvorca, na druhej zasa výskumy v oblasti hereckej techniky. Ktorý z tých aspektov je hlavný?*

J. G.: Najdôležitejšie je dnes pre mňa odhaľovanie prvkov hereckého remesla. Najprv som nadobudol herecké vzdelanie, neskôr režisérské. V mojich prvých realizáciách v Krakove, v Poznani som odmietol ustúpiť divadelnému konzervativizmu. Postupne som dozrieval a zistil som, že sebarealizácia je menej plodná ako skúmanie možností realizácie iných. Nie je to ani v najmenšom altruistický postoj, naopak, je to najmä dobrodružstvo. Napokon, dobrodružstvá režiséra sú ľahké, ale stretnutie s ľudskými bytosťami je problém ťažší, plodnejší a inšpiratívnejší. Ak som mohol získať herca – pri spolupráci s ním – ktorý by bol schopný plne sa prejaviť, ako napríklad Ryszard Cieślak vo *Výtrvalom princovi*, je to pre mňa oveľa plodnejšie, než vykombinovať ďalšiu inscenáciu, teda tvoriť výlučne vo vlastnom mene. Postupne som sa teda orientoval na paravedecké výskumy v oblasti herectva. Nebol to prvotný zámer, ale dôsledok môjho vývoja.

Divadlo a rituál

Téma nášho stretnutia „Divadlo a rituál“, alebo, ak chcete: „Hľadanie obradu v divadle“, je možno príliš vedecká. Ale to, o čo sa chcem dnes podeliť, predstavuje skôr dejiny istých ilúzií, snov a pokušení objaviť v divadle mýtus. Myslím, že tieto dejiny sú mojim najosobnejším príbehom, ale dajú sa z nich vyvodiť isté závery objektívnej povahy.

Na začiatku našej umeleckej činnosti, ba dokonca skôr, než sme začali pracovať v Divadle Laboratórium, t. j. keď som ako mladý režisér pracoval v Krakove, mal som už vytvorený istý obraz o divadelných možnostiach, obraz, ktorý sa sformoval akosi na protest voči existujúcemu divadlu, tomu divadlu, ktoré je v bežnom chápaní priveľmi kultúrne, ktoré je produktom stretnutia osvietených ľudí: ľudí, ktorí sa zamestnávajú skladaním slov, komponovaním gesta, navrhovaním scény, využitím reflektorov atď., a tých druhých, rovnako osvietených, ktorí vedia, že do divadla sa patrí chodiť, pretože je to akýsi morálny či kultúrny záväzok. V dôsledku toho odchádzajú z týchto stretnutí všetci ešte väčšmi osvietení, ibaže medzi týmito ľuďmi sa nemôže udiať nič zásadné. Každý zostáva v zajatí určitého typu konvencie, spôsobu myslenia, ideí, ktoré sa týkajú divadla. Patrí sa chodiť do divadla, lebo sa tam chodievala, hrajú sa predstavenia, vytvárajú sa roly, robia sa inscenácie, ale napokon je to len ďalší druh mechanizmu, ktorý funguje samočinne, podobne ako povinnosť organizovať prednášky. Myslel som si teda, že cestou k živému divadlu môže byť prvotná divadelná spontánnosť. Zdá sa mi, že je to pokušenie, ktoré už dlhší čas láka mnoho divadelníkov: ale samo pokušenie nestačí. Nazdával som sa, že ak divadlo vzniklo z prvotných obradov, dá sa práve návra-

tom k rituálu – na ktorom sa zúčastňujú akoby dve strany, herci, čiže koryfejovia, a diváci, teda účastníci – objaviť ten ceremoniál bezprostrednej živej účasti, svojský druh vzájomnosti (v našich časoch jav pomerne zriedkavý), bezprostredná, otvorená, slobodná a autentická reakcia. Mal som, prirodzene, isté počiatočné nápady, napríklad že herci a diváci musia na seba v priestore naraziť akoby zoči-voči a že je potrebné hľadať tú vzájomnú výmenu reakcií buď v oblasti jazyka ako takého, alebo aj v oblasti divadelného jazyka, t. j. navrhovať divákovi istú spoločnú hru. Z hľadiska priestorovej kompozície to nebolo dostatočne upresnené, až o niečo neskôr, t. j. v roku 1960, už po určitom počte predstavení, v ktorých som hľadal spôsoby organizácie toho rituálu, aký sa odohráva medzi hercami a divákmi, som stretol Jerzyho Gurawského, architekta s veľkou inteligenciou, nápaditosťou a s podobným smerovaním, a spolu sme si, teraz už nekompromisne, začali podmaňovať priestor.

Ale čo bola z tohto hľadiska vedúca myšlienka, najprv dosť abstraktná, ktorá však postupom času dostala konkrétnu podobu? Spočívala v tom, aby sa priestor organizoval pre každé predstavenie inak, aby sa zlikvidovala koncepcia javiska a hľadiska, ktoré sú od seba oddelené, a aby sa z hrania stal impulz, ktorý by diváka uvrhol do deja. V refektári sa napríklad nachádzajú mních, ktorý sa obracia k divákovi: „Ak dovoľíte, vyspovedám sa pred vami“, a od tej chvíle je divákovi vnútená určitá situácia: následne tento mních začína svoju spoveď a divák sa chtiac-nechtiac stáva spovedníkom: ako vo *Faustovi* podľa Marlowa, ktorého sme inscenovali. Inú situáciu, tiež vyplývajúcu z takéhoto chápania priestoru, sme naaranžovali v *Kordianovi* podľa Slowackého. Celú divadelnú sálu sme premenili na izbu na psychiatrickom oddelení, k divákovi sa pristupovalo ako ku chorým – tak sa pristupovalo ku každému divákovi zvlášť – napokon sa za chorých považovali i lekári, t. j. herci, všetko ochorelo na veľkú chorobu istej doby, istej civilizácie, alebo skôr bolo posadnuté tradíciou. Ale to, čo bolo v tomto predstavení najpodstatnejšie, bol fakt, že v konečnom dôsledku ten, kto bol najväčšmi chorý, teda Kordian, ochorel na šľachetnosť,

kým ten, kto bol chorý najmenej, teda Doktor, ktorý viedol liečbu, sa prejavil ako rozumný jedinec so zdravým úsudkom, ale bol vo svojom zdraví podliak. Je to istotne paradox alebo rozpor, s ktorým sa však v živote stretávame veľmi často: keď chceme priamo realizovať veľké hodnoty, stávajú sa z nás pomätenci, blázni, aj keď si zdravie možno uchováme, ale keď chceme byť príliš rozumní, nie sme schopní hodnoty realizovať, akoby sme teda s celým našim zdravým úsudkom kráčali po správnej ceste, nie sme blázni, sme zdraví, tešíme sa dobrému zdraviu... ale i krava je ukážkou zdravia. Usudzoval som teda, že ak herec svojím konaním diváka podnecuje, nabáda na spoluprácu, ba dokonca ho provokuje na určitý typ správania, pohybu, spevu, na slovné repliky a pod., malo by to umožniť obnovenie, rekonštrukciu onej prvotnej obradnej jednoty.

Napokon to bolo možné: urobili sme predstavenie, kde diváci reagovali priamo, akoby hrali rolu, spievali, účinkovali takmer ako herci, spolu s hercami. Bolo to však vopred dobre pripravené a v skutočnosti to malo ďaleko od toho, čo sa dnes nazýva happening; napríklad herci počas skúšok hľadali rôzne verzie správania, brali pritom do úvahy rôzne možnosti správania divákov: divák pred istým druhom agresie zo strany herca disponuje, povedzme, piatimi alebo šiestimi druhmi reakcií, preto sme na všetky predstavenia pripravovali vopred niekoľko verzií správania hercov k divákovi podľa reakcií tých druhých. Musím však priznať, že vtedy, keď sme konečne dosiahli túto situáciu diváckej spoluúčasti, prepadli nás pochybnosti: je to autentické? Prirodzene, diváci sa priamo zúčastňovali na dianí, ale pre väčšinu to bola skôr rozumová účasť. Diváci reagovali rôzne: niektorým sa to zdalo smiešne alebo zvláštne, hľadali teda ironickú odpoveď, chceli demonštrovať svoj zmysel pre humor, čo by možno nebolo také zlé, keby štruktúra predstavenia nesmerovala takmer vždy vo finále k tragickému rozporu, ktorý vyjadrovala hlavná postava, a to ich začínalo obmedzovať. Iní zase reagovali hystericky: diváci začínali robiť hluk, vzlykať, chvieť sa, akoby dávali najavo, že upadli do stavu živelnosti. Nebol to však stav pôvodnej spontánnosti, na-

najvýš sa blížil k stereotypu, k predstave o divochovi: aké je napríklad správanie divocha, ktorý sa zúčastňuje na prípravnom obraze pred lovom či pred vojnou, alebo na niečom podobnom: ako treba kričať, ako robiť chaotické gestá, ako sa dostať do vytrženia. V tomto prípade to nebolo autentické, ale skôr vymyslené, vykalkulované, bola to rozumová, neprirodzená realizácia dosť stereotypnej predstavy o správaní divochov. Iní chceli byť inteligentní, chceli pochopiť intelektuálnu vrstvu vecí, tú vrstvu, ktorá v divadle naozaj jestvuje vtedy, ak zostane neviditeľná, ak sa odhalí, nemá žiaden význam, je jalová. Hľadali ju teda, aby dostali diskurzívnu odpoveď, odpoveď, ktorá sa dá rozlúštiť z gesta, alebo slova, alebo nejakej jednej vety: bolo by to akoby inteligentné, ale neautentické, ako správanie umeleckej alebo intelektuálnej elity, ktorá sa zúčastňuje na recepciách vysokých kruhov, kde je veľa whisky, trochu tanca, hudby a kde musia byť všetci inteligentní. Bola to podobná reakcia. Nič z toho nebolo dostatočne autentické, hoci zvonka to vytváralo dojem davu, ktorý sa rozhýbal, dosť početnej skupiny ľudí, vedenej hercami – s prvkami zápasu a vzájomného porozumenia, raz so súhlasom konať, raz s prejavmi protestu, mlčania: zvonka to možno nebolo zlé a keby sme boli schopní postaviť dookola druhú miestnosť s divákmi, aby tí mohli sledovať, čo sa deje medzi hercami a hrajúcimi divákmi, výsledok by mohol byť zaujímavý. Ale v reakciách divákov, keď účinkovali ako spoluherci, hoci zo seba uvoľňovali istú živelnosť, bolo veľa zo starého divadla, starého nie vo význame archaického divadla, nie vo význame starý – vzácny, starý – vžitý, ale vo význame divadla klišé, stereotypu, banálnej spontánnosti, napriek štruktúre predstavenia, ktorá možno banálna nebola a ktorá – nazdávam sa – mohla byť v istých prípadoch inšpiratívna.

Keď som sa teda zorientoval v tejto situácii, veľa sme v našom súbore diskutovali, čo sa možno pričínilo o zmenu postoja, prebiehalo to medzi *Kordianom* a *Akropolis* (ide o prvú verziu, ktorú sme v tom čase inscenovali), neskôr medzi *Akropolis* a *Doktorom Faustom*. Na čo sme prišli? Keď napríklad

chceme divákovi dať šancu emotívnej, priamej, no emotívnej účasti – t. j. možnosť identifikovať sa s niekým, kto nesie zodpovednosť za odohrávajúcu sa tragédiu vtedy je potrebné divákov od hercov oddialiť, hoci by to zdanlivo malo byť inak. Divák, ktorý je oddialený v priestore, postavený do situácie kohosi, kto ako pozorovateľ nie je vôbec akceptovaný, kto zostáva len v pozícii pozorovateľa, je schopný skutočnej emotívnej spoluúčasti, keďže v dôsledku toho môže v sebe objaviť pradávne poslanie diváka. Treba si položiť otázku, v čom spočíva ono poslanie diváka, podobne, ako sa možno pýtať na poslanie herca. Poslanie diváka je byť pozorovateľom, ale aj čím-si viac – svedkom. Svedok nie je niekto, kto všade strká nos, kto sa usiluje byť najbližšie, alebo sa miešať do konania iných. Svedok sa drží trochu bokom, nechce sa zamiešať, chce byť prítomný, vidieť, čo sa deje, od začiatku do konca a zachovať si to v pamäti: obraz udalostí musí zostať v ňom samom. Kedysi som videl dokumentárny film o budhistickom mníchovi, ktorý sa v Saigone upálil. Bol tam zástup iných mníchov, ktorí sa celej scény prizerali. Niektorí z nich pomáhali tomu, ktorý sa mal zahubiť, podali mu, čo potreboval, všetko pripravili, ale ostatní sa držali v istej vzdialenosti, takmer v úkryte, a počas tej scény sa nepohli, takže bolo počuť praskanie ohňa a mlčanie. Nikto sa ani nezachvel. Tí ľudia sa spoluzúčastňovali naozaj. Spoluzúčastňovali sa na ceremoniáli, ktorý bol posledným skutkom voči svetu a voči životu. Na druhej strane, pretože to bol mních, budhista, spoluzúčastňovali sa i v náboženskom zmysle. Neintervenovali však, zostali bokom. Respicio, latinské slovo, označujúce úctu k veciam, to je funkcia skutočného svedka. Nenatískať sa so svojou biednou úlohou, s dotieravou demonštráciou toho, že „ja tiež“, ale byť svedkom – čiže nezabudnúť, nezabudnúť za žiadnu cenu. Oddialiť diváka teda znamená dať mu šancu spoluúčasti podľa vzoru tých svedkov, ktorí sa zúčastňovali na čine onoho mnícha. V takom prípade asi rozdelenie priestoru v existujúcom divadle uráža svojou nedokonalosťou, pretože pre diváka v ňom existuje vždy javisko a hľadisko a toto rozdelenie sa nikdy nemení, a pretože sa ne-

mení, divák nie je schopný objaviť svoju pôvodnú situáciu svedka: lebo architektúra budovy rozhoduje o tom, že divák zostáva bokom. Ak však disponujeme panenským priestorom, vtedy sa skutočnosť, že divák je do predstavenia zakomponovaný a zostáva akoby v osmóze s hercom, kým v inom predstavení je naopak oddialený, stáva významotvornou a umožňuje divákovi ocitnúť sa v prirodzenej situácii svedka.

A to je ďalší poznatok: ak chceme, aby sa divák zahĺbil do predstavenia, do – takpovediac – krutej partitúry predstavenia, krutej nie vo význame vonkajšej krutosti, ako je bitie niekoho a pod. (nie je to dôležité a stáva sa smiešne, ak to nie je autentické, ale skutočné bitie do divadla nepatrí), ale mám tu na mysli tú krutosť, ktorá spočíva výlučne v tom, aby sa neklamalo – ak nechceme klamať, ak neklameme, okamžite sa stávame krutí, to je nevyhnutné – v takom predstavení, keďže chceme dať divákovi šancu a dokonca im vnútiť pocit odstupe od hercov, je potrebné zmiešať ich s hercami. To je situácia z *Akropolis*. V prípade *Vytrvalého princa* sme mali do činenia s priamou emotívnou spoluúčasťou, kde sme divákov postavili do situácie svedka. V prípade *Akropolis* sú diváci premiešaní s hercami: v dôsledku toho vzniká priepasť. Herci sa zvrávajú dookola, premiešavajú sa s divákmi v priestore, ale nevšímajú si ich. Dokonca aj keď si ich v istých okamihoch všimnú, nemá to nijaký následok, nie je tu možnosť kontaktu, sú to dva rôzne svety. V *Akropolis* sú to skutočne dva svety, pretože herci sú akoby ľudskými zdrapmi, ľuďmi z Osvienčimu, mŕtvymi, kým diváci sú živí, ktorí po dobrej večeri prišli do divadla, aby sa zúčastnili istého kultúrneho obradu. Emotívne prelínanie nie je možné – a aby sa vyhlbila táto priepasť medzi dvoma svetmi, dvoma realitami, dvoma typmi ľudských reakcií, je potrebné pomiešanie, napriek tomu, čo by sme mohli predpokladať. Tento záver je veľmi podstatný.

Pri všetkých týchto výskumoch sme sa, prirodzene, snažili zistiť, čo by mohlo byť osou rituálu. Možno je to mýtus, možno

archetyp podľa Jungovej terminológie, alebo ak chcete, kolektívne predstavy či prvotná myšlienka, dajú sa tu použiť všetky možné opisy. Pretože sme sa, pripomeňme to, nesnažili vzkriesiť náboženské divadlo, bol to skôr pokus o laický rituál. Ale vo všetkých tých hľadániach sme sa vyhýbali jednej možnosti – možnosti vytvoriť ohlupujúci ceremoniál. V dejinách nášho pôsobenia boli predstavenia „groteskné“, nechýbal ani svojský humor, ale netvorili sme predstavenia poskytujúce lacnú eufóriu, predstavenia, na ktorých by sa mohol zúčastňovať každý len vďaka svojim najprimitívnejším, nízkym inštinktom – nevravím divým, veď práve to by bola pocta, chcelo by sa povedať – inštinktom v malom rozsahu, ktoré sú trápne, sú trápny aspektom spoluúčasti. Napokon tento druh ohlupujúceho ceremoniálu dodnes existuje: kúsok z neho je i v koride, kúsok v boxerských zápasoch, napokon v bulvárnom divadle. Dá sa tam dosiahnuť priama spoluúčasť vďaka svojskej redukcii, táto redukcia siaha tak nízko, že už nemáme do činenia s divákmi, ale, ako sa vraví, s „publikom“, čiže s davom. Zákony, podľa ktorých sa riadi správanie davu, nevyplývajú zo správania najmúdrejších jednotlivcov v dave, ale, ako učí psychológia, práve naopak. Teda odvolaním sa na inštinkty nízkeho formátu sa dá pri predstavení dospieť k priamej účasti. Myslím si však, že to už existuje a nemá to zmysel. Uvažovali sme, že ak sa chceme vyhnúť náboženskému rituálu a vytvoriť laický rituál, je to možno preto, aby sme dospeli ku konfrontácii so skúsenosťami minulých generácií, t. j. s mýtom.

V tomto období sme teda hľadali vždy archetypálny obraz – ak použijem túto terminológiu – v zmysle mýtického obrazu veci, či skôr mýtickej formuly, ako je napríklad zápalná obeť, obetovanie sa jednotlivca pre iných – to je *Kordian*, alebo Kristova krížová cesta, mýtus Golgoty, ktorý sa navrstvil na Veľkú improvizáciu v Mickiewiczových *Dziadoch*. K týmto javom sme však mali iný postoj, nebol to postoj náboženský, bola to svojská fascinácia a zároveň odpor, antinómia. Začali sme teda využívať svojskú dialektiku, ktorú jeden z poľských kritikov

Tadeusz Kudliński nazval „dialektikou výsmechu a apoteózy”. Napríklad skutočné Kordianovo sebaobetovanie, ale zároveň skutočné Kordianovo šialenstvo; Kordian prináša skutočnú obeť, vlastnú krv preleje za iných, ale preleje ju v súlade so starým medicínskym zákrokom – lekár mu púšťa žilou. Bola v tom solidarita s Kordianom i smutný výsmech zo samotnej neúčinnosti činu, siahanie ku koreňom, ktoré nás podmieňujú – a vyrovňovanie sa s týmito koreňmi.

Čo vyplývalo z tejto fázy hľadania? Nehovorím tu o priestorových riešeniach, ani o probléme spoluúčasti divákov, hovorím o štruktúre diela. Výsledok bol nasledovný: predstavenia boli vždy ironické, obsahovali iróniu, ktorá mala spravidla svoju tragickú stránku, diváci sa však tak ako my solidarizovali najmä s hlavným hrdinom. Bola to teda svojská irónia, istý druh analýzy, rozčlenenia, lekcia anatómie. A predsa sme si v našich myšlienkach, v našej *arrière-pensée*, zároveň hovorili: áno, je to autentické, je v tom akási životnosť, dotýka sa nás to, ba možno podmieňuje – túžime sa vyslobodiť. Tento postoj je sám osebe rozporný. Ale o niečo neskôr, ako sme sa prizreli veci bližšie, skonštatovali sme, že táto dialektika nefunguje s náležitou presnosťou, pretože diváci zaujímali rôzne postoje: usudzovali sme, že to bude dialektika výsmechu a apoteózy, ale napokon to niektorí diváci prijímali ako druh apoteózy, iní zasa ako druh výsmechu. V konečnom účtovaní táto dialektika nefungovala v diele úplne, pretože nefungovala dvojasppektovo v každom divákovi. Samozrejme, dá sa povedať, že veľa divákov reagovalo na túto dialektiku so značnou živelnosťou, nie hranou, ale skutočnou, z hĺbky, a že u nich táto dialektika pôsobila naplno. U mnohých však nefungovala. V prípade účinnosti sa to odohrávalo na rôznych úrovniach: priamou reakciou, keď divák reagoval fascináciou, účinne pôsobilo krídlo apoteózy, na úrovni myslenia, keď divák analyzoval štruktúru predstavenia, zasa fungoval výsmech. Nebola to teda vzorová skúsenosť, chýbala jej jednoliatosť, nevytvárala celistvú reakciu, fungovala na rôznych úrovniach, i to na jednotlivých divákov rôzne. Ďalej sme si všimli, že začína hroziť nebezpečenstvo v podobe

napodobňovania mýtu, pasívnej realizácie mýtických obrazov, takže hoci sme s tým bojovali, výsledok v podstate inklinoval k istej štylizácii. Trpel teda istou jalovosťou. V istom okamihu som dospel k záveru, že je potrebné zavrhnúť koncepciu rituálneho divadla, ktoré v súčasnosti nie je možné preto, lebo niet všeobecne vyznáwanej viery.

Ludwik Flaszen, môj blízky spolupracovník, použil kedysi metaforu o babylonskej veži, ktorú by som chcel rozvinúť: zdá sa mi totiž, že dnes sa nielen každé tradičné spoločenstvo stalo babylonskou vežou, kde sa pomiešali jazyky a zanikla všeobecná viera, ale i každý človek sa stal babylonskou vežou, pretože v základoch jeho bytosti neexistuje jednotný systém hodnôt. V krajnej podobe to môžete pozorovať sami na sebe. V každom z vás určite koexistujú rôzne viery: najprv teda tradičná viera, tradičné náboženstvo, s ktorým ste sa možno rozišli, ale ktoré prežíva v hlbokých vrstvách vašej bytosti – to ono artikuluje jazyk predstavivosti, následne tá viera (ak ju nechceme volať náboženstvom, hovorme teda o filozofii), na ktorú vedome ašpiruje – v podstate sa usilujete presvedčiť iných a zároveň sami seba, že tú vieru máte naozaj, čo napokon vedie skôr k úsiliu o to, aby ste tú vieru mali, než k tomu, že ju skutočne máte, lebo ste vo vnútri príliš rozorvaní. Ďalej máte tento život, rozdelený medzi rôzne spoločenské sféry, malé myšlienočky, povedal by som – polovičné viery pre rodinu, priateľov, okolie v práci a v základoch toho všetkého spočíva v hĺbke vašej bytosti čosi ako tajná skrýša, v ktorej sa hemžia túžby, autentické presvedčenia, odvrhnutá viera: to je skutočná babylonská veža. Ste takí, pretože sa nikto z vás nechce zmieriť s vlastnou bytosťou. Starec chce byť mladíkom, mladý chce byť moderný, ale nie sám sebou, lebo vôľa byť moderný vedie – napriek všetkým protestom – k napodobňovaniu iných, starších. Každý teda smeruje k čomusi, čo najčastejšie neexistuje. To je, myslím si, choroba civilizácie, táto mnohosť vier možno má niekedy i nejaké dobré stránky, pretože meravá viera, najmä, ak je to náboženská alebo paranáboženská viera, sa stáva nebezpečnou a vedie k fanatizmu. Dá sa však na to pozeráť z rôznych hľadísk:

z hľadiska divadelného fenoménu treba uznať, že obnoviť rituál dnes nie je možné, pretože rituál sa vždy krútil okolo osi, ktorú tvorí akt viery, náboženský akt, akt vierovyznania nielen vo význame mýtického obrazu, ale aj postojov záväzných pre celý ľudský rod. Usudzoval som teda, že už nebude možné vzkriesiť v divadle rituál, lebo nejestvuje jediná viera, jeden systém mýtických znakov, jeden systém primárnych obrazov.

Ako sa pamätáte, povedal som, že vždy, keď v divadle oživujeme rituál, opakujú sa tie isté chyby. Ak sa totiž usilujeme dosiahnuť prvotnú spontánnosť, t. j. skupinovú reakciu divákov, ich doslovnú spoluúčasť, chtiac-nechtiac sa odvolávame na chaotickú, hysterickú spontánnosť, ktorá pripomína váľanie sa po zemi, triašku, chaos a pod., veci, ktoré sú bezduché a pozbavené významu a sú jedine dôsledkom toho, že „niečo treba robiť“, nakoniec to vedie k totálnemu neporiadku. Diváci, ktorí sú postavení pred takúto možnosť, sa chcú, alebo nechcú spoluzúčastňovať, ale keď to chcú, túžia upadnúť práve do neporiadku, do chaosu, lebo chaos je nezmyselný, lebo chaos nie je jazykom. Na druhej strane, ak sa v predstavení hľadá mýtický rituál s predpokladom, že tento jav objektívne existuje, zvrháva sa to na tvorbu „ekumenických“ predstavení, ktoré obsahujú alúzie, vysvetlivky, fragmenty všetkých možných náboženstiev (kúsok hinduizmu, niečo z Číny, tu Kristus, tam Budha, alebo ešte čosi iné, nejaký Šiva Krišna), náboženstiev, ktoré už nie sú našimi náboženstvami, ktorým sme sa odcudzili, ako sú tie z našej časti sveta, alebo iných, s ktorými nás nikdy nič nespájalo, ako sú tie zo vzdialených kontinentov. A to všetko je starostlivo skonštruované, skombinované, vymyslené a ovenčené čímsi ako veľkou teozofiou, civilizáciou *Planète* – ako v tom časopise, ktorý vychádza v Paríži. Veľká zmes. Myslím, že v konečnom dôsledku je to jalové – ale s istými výnimkami. Ak sa na takéto hľadania podujme veľký umelec, je schopný dostať sa z toho. Mám na mysli isté Bějartove podujatia, pri ktorých predsa využíval rozličné predstavy prevzaté z rôznych náboženských civilizácií, ale hneď nato ich presiahol vďaka

látke, vďaka samotnej povahe svojho remesla: neboli to tieto motívy, ktoré rozhodli o umeleckom úspechu jeho diela, ale jeho rozhladenosť a kompetentnosť v oblasti tanečnej techniky. Rozhodovala tu telesná, priam zmyslová stránka spojená s reakciami ľudskej bytosti, ktoré prebiehajú v svojskom rytme – nie však tie náboženské predstavy pozbierané, kde sa dalo. Veľký umelec teda dokáže toto obmedzenie prekonať. Nepovedal som napokon, že je absolútne nežiadúce využívať motívy prevzaté z iných kontinentov, to je iná vec, hovorím o istom pokušení. Dnes už zanikla os mýtických predstáv, neexistuje doslovná spoluúčasť, je teda potrebné opustiť myšlienku rituálneho divadla. A krok za krokom sme sa s touto myšlienkou rozchádzali.

Urobili sme *Akropolis*, Marlowovho *Doktora Fausta*, *Vytrvalého princa*, potom ďalšiu verziu *Akropolis*, napokon *Apocalypsis cum figuris* a počas práce, ako sme prechádzali jej jednotlivými etapami, skonštatovali sme, že od chvíle, keď sme opustili myšlienku rituálneho divadla, začali sme sa istým spôsobom k rituálnemu divadlu približovať.

Vždy sme pracovali s textami, ktoré si pre nás zachovali svoju životnosť, texty s hodnotou, ktorú ustálila tradícia, živé nielen pre mojich kolegov a pre mňa, ale i pre väčšinu – ak nie pre všetkých – Poliakov. Dokonca aj keď sme hrali texty typu Marlowa, ktorý nemal v Poľsku tradíciu, objavovalo sa živé spojenie prostredníctvom literárneho materiálu spätého so svojským kontextom básnického myslenia, obrazov, existenciálnych alúzií, veľmi blízkych poľskému romantizmu. Nie náhodou sme pracovali nie s Calderónovým *Vytrvalým princom*, ale práve s textom Słowackého, veľkého básnika poľského romantizmu, ktorý urobil vlastnú transpozíciu Calderónovho textu. Je veľmi ťažké vysvetliť vám, v čom pre nás všetkých i pre mňa spočíva mohutná sila tejto tradície poľského romantizmu. Bol to nepochybne romantizmus iný než francúzsky, bolo to umenie neuveriteľne hmatateľné, bezprostredné a umenie zároveň disponujúce metafyzickou zložkou: chcelo sa dostať nad kaž-

dodenné situácie, aby odhalilo širšiu existenciálnu perspektívu ľudského bytia, to, čo by sa dalo nazvať hľadaním predurčenia. V tejto dramatike nie je deklamatívnosť, rétorický pátos, v jazyku je to veľmi strohé, dokonca aj keď sa tento jazyk odvoláva na poľský barok, ktorý v sebe nesie istú ozdobnosť, ostáva tu veľká prísnosť vo vzťahu k ľudskému jednotlivcovi. V poľskom romantizme existujú aj pokusy odhaliť skryté motívy ľudského konania: dalo by sa povedať, že obsahoval istú črtu diela Dostojevského – skúmanie ľudskej povahy od jej nejasných motívov po jasnozrivé šialenstvo – ale, čo je paradoxné, uskutočňovalo sa to na úplne inom, poetickejšom materiáli. Keď sme teda pracovali s textami, ktoré pre nás boli výzvou a zároveň impulzom, trampolínou, konfrontovali sme sa s vlastnými koreňmi, hoci sme na to vôbec nemysleli, programovo sme s tým nekalkulovali, nehľadali sme formulu („to je Kordiano-va obeť, dáva svoju krv, archetyp krvi“ a pod.), nezaoberali sme sa psychologickou kalkuláciou alebo výskumami v rámci tradičných predstáv. Kládli sme si otázky, ktoré mali pre nás plnosť životnej sily, a nevelmi sme sa starali o to, či to bude poľský text alebo texty ako *Faust*, prevzaté z cudzej tradície, len aby zachovávali spojenie s oným živým pocitom nás, samých, dalo by sa povedať tradičným; takto sme sa vydávali na stretnutie s vlastnými prameňmi. Eliminovali sme z textu tie časti, ktoré si túto silu nezachovali, a selekciou, bod za bodom, sme hľadali čosi, čo už nebolo dramatickým dielom, ale akoby kryštálkom výzvy, čímśi elementárnym, ako je skúsenosť našich predkov, ako skúsenosť iných, ako hlas z priepasti, ktorý hovorí, ale my môžeme nájsť vlastnú odpoveď; ten hlas mlkne, ak sa nestretáva s reakciou, ale možno ho ešte začuť a vďaka nemu nachádzame vlastnú repliku, hovorí aj čosi, s čím nemôžeme súhlasiť, a predsa sa nás zmocňuje triaška. Takto sme začali skutočnú konfrontáciu s vlastnými prameňmi, a nie s abstraktnými pojmami. Postupne sme zavrhlí manipuláciu s divákmi, všetky tie triky: ako vyprovokovať divákové reakcie? ako ho použiť na spôsob morského prasiatka? Chceli sme na diváka skôr zabudnúť, zabudnúť na jeho existenciu. Celú našu

pozornosť a všetky formy našej činnosti sme začali sústredovať predovšetkým na herecké umenie.

Odkedy sme zavrhlí myšlienku vedomej manipulácie s divákom, takmer vzápätí som pochoval myšlienku na seba ako inscenátora a následne, čo sa zdá logické, som začal skúmať možnosti herca ako tvorcu. Dnes vidím, že výsledky sa opäť raz ukázali ako paradoxné: v okamihu, keď na seba režisér zabúda, začína skutočne existovať. Je to paradox, ale presne tak to je. Vynoril sa teda problém herca. Najprv sme si všimli, že by sa dali – na našej pôde – hľadať zdroje rituálneho herectva, analogického tomu, ktoré ešte pretrvalo v niektorých krajinách. Kde ešte existuje? V podstate najmä vo východnom divadle: dokonca laické divadlo, akým bola Pekinská opera, má rituálnu štruktúru, tvorí ceremoniál s artikulovanými znakmi, ustálenými tradíciou, opakovanými rovnako v každom predstavení; je to druh jazyka, ideogramy gest a správania. Urobili sme predstavenie Kálidásovej *Šákuntaly*, kde sme skúmali možnosti tvorby znakov v európskom divadle. Robili sme to so zámerom, ktorému nechýbala zlomyseľnosť: chceli sme vytvoriť predstavenie, ktoré by dávalo obraz o orientálnom divadle, nie však autentický, ale taký, ako si ho predstavujú Európania. Bol to teda ironický obraz predstáv o Východe ako o niečom tajomnom, záhadnom a pod. Ale pod povrchom týchto hľadání, ironických a namierených proti divákovi, tkvel skrytý zámer – úsilie odhaliť systém znakov, ktoré sú použiteľné pre naše divadlo, pre našu civilizáciu. Urobili sme toto: predstavenie bolo vystavané najmä z malých gestických a vokálnych znakov. V budúcnosti sa to ukázalo ako plodné: práve vtedy sme museli v našom súbore zaviesť hlasové cvičenia, vokálne znaky sa totiž nedajú tvoriť bez špeciálnej prípravy. Predstavenie sme zrealizovali, bolo to dielo svojské, malo istú sugestívnosť. Ale uvedomil som si, že to bola ironická transpozícia všetkých možných stereotypov, všetkých možných klišé, že každé z tých gest, zo špeciálne vytvorených ideogramov predstavovalo v podstate to, čo Stanislavskij nazval „gestickými klišé“, nebolo to

síce „milujem” s rukou priloženou na srdce, ale napokon to viedlo k čomusi podobnému. Bolo jasné, že to nie je cesta.

V tomto období sme sa veľmi veľa rozprávali o umelosti, hovorili sme, že umenie a umelosť majú v latinčine rovnakú etymológiu, že všetko, čo je organické a prirodzené, nie je umelecké, pretože to nie je umelé. Všetko, čo sa dá skonštruovať, zhrnúť akoby do kryštálika znaku, formy, ktorá je zároveň chladná, vypracovaná a takmer akrobatická, to je umelosť, teda konanie, ktoré sa dá prijať. Neskôr sme však opustili túto koncepciu, pretože hľadanie znakov viedlo následne k hľadaniu stereotypov. Začali sme teda skúmať, aké sú možnosti znaku dnes: možno netreba hľadať znaky raz a navždy pre všetky predstavenia, možno treba hľadať pre každé z nich svojský systém, ktorý by mohol fungovať. To, čo robí herec, musí zostať vo vzťahu s okolitým svetom, v spojení s kultúrnym kontextom, no na druhej strane, aby sme sa vyhli nebezpečenstvu stereotypov, treba hľadať to inak, uvoľňovať znaky akosi z organického procesu ľudského organizmu.

Pustili sme sa teda do hľadania v doméne organických ľudských reakcií, aby sme ich následne štruktúrovali. Práve tým sa začalo, podľa mňa, to najplodnejšie dobrodružstvo nášho súboru, čiže výskumy v oblasti herectva. Uvedomili sme si, že herec je schopný imitovať život – to je realistické či naturalistické divadlo, v ktorom sa napodobňuje každodenné správanie. To je jedna možnosť. Ďalšia možnosť: chce sa vytvoriť dojem, že existuje iný svet, svet divadla, „veľkých reflektorov”, predstavivosti, fantázie, kde dochádza k zmene reality, ale v konečnom dôsledku sa to dá nazvať svetom ilúzií. Teda každodenný život alebo ilúzia – obe tieto možnosti v divadle oddávna jestvovali. V celých dejinách divadla som sledoval súboj medzi nimi: jedna možnosť bližšia fantázii, ilúzia, a druhá, ktorá je skôr realistickou imitáciou života. Táto terminológia nie je dostatočne presná, pretože v niektorých krajinách sa ilúziou nazýva konanie, ktoré napodobňuje každodenný život, myslím si však, že rozdiel sa dá ľahko rozoznať. Hľadali sme teda situáciu, ktorá by nepredpokladala ani imitáciu života, ani úsi-

lie vytvoriť fantastickú, imaginárnu realitu, ale v ktorej by sme boli schopní dosiahnuť ľudskú reakciu, čo by mohla prebiehať – doslovne – súčasne s predstavením a bola by v rámci neho čímisi úplne reálnym, alebo, ak chcete, úplne organickým, naturalistickým. To je aristotelovské pravidlo: jednota miesta, jednota času, jednota deja, jednota, ale hic et nunc.

K čomu to v konečnom dôsledku vedie? Keď herec rozpráva nejaký príbeh, alebo niečo hrá, nie je to akt v prítomnom čase, nie je to hic et nunc. Nepochybne sa musí uskutočniť istý akt – to je podstatné. Tento akt by mal fungovať ako sebaodhalenie, použijem tu starosvetské slovo, ale výstižné: akt spovede. Tento akt sa dá dosiahnuť len na základe vlastného života – ten akt, ktorý demaskuje, obnažuje, odhaľuje, objavuje, odкрýva. Herec nemá hrať, ale skúmať oblasti vlastnej skúsenosti, akoby ich analyzoval telom a hlasom. Musí vyhľadať impulzy, ktoré vychádzajú z hĺbky jeho tela, a viesť ich s plnou jasnosťou k istému bodu, ktorý je v predstavení nevyhnutný, musí tú spoveď vykonať na teréne, ktorý je nutný. V okamihu, keď herec tento akt uskutoční, stáva sa fenoménom hic et nunc: nie je to ani rozprávanie, ani vytváranie ilúzie – je to prítomný čas. Odhaľuje sa, latinské slovo *fiat* vyjadruje to, čo sa deje, čo sa stane, objavuje seba, musí to však viesť uskutočniť zakaždým odznova. Je to možné? Nie je to možné bez toho, aby to bolo jasne viditeľné, lebo by to bolo – ako som povedal – beztvaré. Nie je to možné bez kompletnej prípravy, pretože herec si vždy pomyslí „čo mám robiť“ a pri tejto myšlienke musí byť stratený. Teda ono hic et nunc treba dobre pripraviť. Práve to dnes nazývame partitúrou. Ale cestou štruktúry treba dôjsť k onomu skutočnému aktu, čo v sebe obsahuje rozpor. Závažnou vecou bolo pochopenie, že tieto rozpory sú logické. Netreba sa usilovať vyhýbať sa rozporom, naopak – podstata veci tkvie v rozporoch.

Keď teraz analyzujem ten povestný prvotný rituál, rituál divochov, čo také obsahuje? Pre Európana, ktorý ho sleduje z odstupu, je to spontánnosť, ale pre skutočného účastníka existuje

veľmi presná liturgia, t.j. existuje prvotný poriadok, istá vopred pripravená línia vydestilovaná z kolektívnych skúseností, celý ten poriadok, ktorý sa stáva základom, a práve od tejto liturgie sa odvíjajú variácie: je to teda vopred pripravené, ale zároveň živelné. Až vtedy, keď je vec pripravená, sa dá vyhnúť chaosu. Ak sa teda chce vytýčiť istá línia ľudského správania, ktorá môže poslúžiť hercovi ako akási štartovacia čiara, ako to nazval Stanislavskij, treba mať morfémy tejto partitúry podobne, ako sú morfémy hudobnej partitúry noty. Nie sú to gestá ani nič z toho, čo možno zaznamenať zvonku, v takom prípade by to bolo vždy chybné. Ospravedlňujem sa, že tu uvediem príklad, na ktorý som sa odvolával už v knihe, ale vďaka svojej triviálnosti je nesmierne názorný. Bývam na istej ulici, môj sused býva vedľa, každé ráno ho stretávam, idem do práce, on tiež. Snímam teda klobúk, hovorím „dobrý deň prajem“, on tiež povie „dobrý deň prajem“, načo každý z nás vykročí svojou cestou. Táto situácia sa každodenne opakuje, je to fragment istej partitúry. Automaticky tu vznikla partitúra správania, svoje gestá navzájom dobre poznáme, dobre poznáme naše správanie, viem, že on povie „dobrý deň prajem“, v skutočnosti však budú detaily jeho gesta rôzne, hlas, ktorým hovorí, bude zakaždým iný, ale podstata veci sa nezmení. Teda nie vokálne noty, čiže vonkajšie gestá tvoria morfémy hereckej partitúry, ale čosi iné. Možno sa usilovať, ako o tom poučá prípad Stanislavského, objavovať morfémy tých fyzických činností, ktoré sú silno zakorenené v pocitovom svete človeka. Na sklonku života Stanislavskij objavil, že fixovanie pocitov nie je možné, pretože nezávisia od našej vôle. Nechceme milovať, milujeme – a naopak. Pocity nezávisia od našej vôle, teda sa nedajú vyvolávať vedome, možno sa len siliť, aby sme zo seba vyžmýkali požadovaný druh pocitu, čo napokon robí veľa hercov, ale v konečnom dôsledku to nie je autentické a nie sú to morfémy.

Nazdávame sa, že morfémy sú impulzy, ktoré stúpajú zvnútra tela, aby sa dostali „von“. Povedal som: vnútro tela, ide tu o istú oblasť, ktorú by som podľa vzoru *arrière-pensée*

opísal ako *arrière-étrea*, ktorá zahŕňa všetky motivácie vnútra tela i vnútra duše dohromady; ale v praxi hovoríme o vnútri tela. Jestvuje impulz, ktorý smeruje „von“, a gesto je len jeho zakončením. Gesto je finálnym bodom. Zvyčajne, keď chce herec urobiť gesto, robí to podľa čiary, ktorá sa začína od ruky. Ale v živote, keď je človek v živom vzťahu k iným ako vy a ja v tejto chvíli, impulz sa začína vo vnútri tela a až v poslednej fáze sa objavuje gesto ruky, ktoré je akoby posledným bodom; línia prebieha zvnútra smerom von. V živom vzťahu s inými sa prijíma podnet a reaguje sa naň. Práve to sú impulzy – podnet a reakcia; dávate podnet, alebo, ak chcete, reagujete.

Na začiatku existuje teda partitúra živých impulzov, ktorú následne možno vyjadriť systémom znakov, pretože sme sa tejto poslednej myšlienky v podstate definitívne nevzdali. Je však istý rozdiel medzi správaním človeka na ulici a medzi dielom. Vo svojom poslednom štádiu sa dielo musí vyhýbať všetkému, čo je len náhodné, dielo musí mať istú štruktúru a v tomto význame vedie hľadanie štruktúry nevyhnutne k vyjadreniu impulzov, ktoré vychádzajú zo života. To je objektívne štádium. V čom spočíva rozdiel: objektívny – subjektívny? Nedá sa určiť prostredníctvom rozumovej kalkulácie, dá sa to skôr prostredníctvom istého konania. Pri režijnej práci môžem hercovi povedať: „verím“, alebo „rozumiem“. Počas hľadania živých impulzov, tej línie, toho vynárania sa zo seba, používam skôr „verím“ alebo „neverím“. Potom keď je na programe dňa problém štrukturalizácie, používam skôr „rozumiem“ alebo „nerozumiem“. Keď hovorím „rozumiem“ alebo „nerozumiem“, týka sa to, pochopiteľne, tej časti znakov, ktorá nie je abstraktná. „Nerozumiem“, teda možno to existuje, ale len pre teba. Ak to existuje aj pre iných, má to význam bez toho, aby si na to myslel, vytvoril si znaky; ďalej, ak poviem „verím“, znamená to, že si zachoval svoju životnú líniu, onu líniu živých impulzov. Spozoroval som však, že keď herec začína hľadať skutočne na vlastný účet, pociťuje potrebu akéhosi rámca týchto hľadání, ich miesta v pripravovanom predstavení. V istej fáze práce – je pomerne dlhá – robia všetci herci náčrty konania, ktorých vý-

sledný tvar usmerňujú sami podľa seba, zároveň neprerušujú spojenie s budúcim smerovaním predstavenia; svoj vlastný život, vlastné skúsenosti herec vedome obracia v určitom smere, na druhej strane využíva druhých hercov ako akúsi projekčnú plochu, na ktorú premieta postavy zo svojho života. Keď je takýto náčrt už živý, hľadajú sa v ňom zásadné body, impulzy, ktoré by sa dali zaznamenať, prirodzene, nie ceruzou, ale v tele. Keď už sú zaznamenané, herec to môže veľakrát zopakovať, pričom eliminuje všetko, čo je nepodstatné; tak teda vzniká podmienený reflex založený na „zaznamenaných“ bodoch a takýto náčrt už tvorí nevelký fragment diela; je to spravidla oveľa zaujímavejšie ako aranžmán, ktorý vymyslel inscenátor.

Ale práca, ktorá by sa zastavila v tejto fáze, by bola jalová. Najpodstatnejšie je, aby na základe toho, čo sa našlo, herec obnovil svoj akt spovede, tu a v prítomnom čase. To je najťažšie. Má už tú líniu, partitúru živých impulzov, silno zakorenenu v jeho „arrière-être“, dosiahol to, čo je východiskom, štartom; a následne má na základe toho teraz, tu, dnes vykonať osobnú spoveď až po poslednú hranicu, až k tomu, čo sa zdá nepravdepodobné. Musí uskutočniť to, čo nazývame aktom, úplný aktom. Je veľmi ťažké vysvetliť, v čom spočíva cesta k takémuto druhu aktu, k takémuto druhu hereckého činu, je to veľmi komplikované. Ak ste videli napríklad *Vytrvalého princa*, môžete si o tom urobiť predstavu na základe úlohy Vytrvalého princa Ryszarda Cieślaka; alebo ak ste videli *Akropolis*, dochádza k tomu v poslednej scéne, keď pochod mieri do krematória; zjavuje sa tu akt, ktorý je v tomto predstavení skôr kolektívny, ale je nejako prítomný. Ak k aktu dochádza, vtedy herec, t. j. ľudská bytosť, presahuje stav polovičatosti, na aký sa odsudzujeme sami v každodennom živote. Vtedy mizne predeľ medzi myšlienkou a pocitom, medzi telom a dušou, vedomím a podvedomím, videním a inštinktom, sexom a mozgom; herec, ktorý to uskutoční, dosiahne úplnosť. Keď je schopný uskutočniť ten akt do konca, je oveľa menej unavený po akte ako pred ním, pretože sa obnovil, našiel svoju prvotnú celistvosť; a začali v ňom fungovať nové zdroje energie.

Ak herec dokáže uskutočniť takýto akt – a to v zrážke s textom, ktorý si pre nás zachováva svoju životnosť – reakcia, ktorá v nás vzniká, obsahuje zvláštnu jednotu toho, čo je individuálne a kolektívne. Rovnako dobre to môže byť i súčasný text. Prirodzene, znamená pre nás výzvu. Ak sa nás týka, je to vďaka tomu, že obsahuje myšlienky, ktoré sú našimi dnešnými myšlienkami, ale to nestačí; musí sa nás dotýkať inak, až do samotného podložia našej prirodzenosti, musíme pri stretnutí s ním pociťovať triašku, vtedy vieme, že v sebe obsahuje korene a niečo ešte elementárnejšie, rodové. Herec, ktorý s niečím takým obcuje, akoby obcoval so zdrojmi vlastnej bytosti, nachádza seba samého. Prostredníctvom tohto motívu, tejto výzvy (ako som už povedal, text sa očisťuje od všetkého, čo nie je kryštálkom výzvy), ktorá na nás pôsobí ako hlas z priepasti, hlas mŕtvych, na tej ceste, vďaka tým kryštálkom, ktoré zachoval, sa herec povznesie ku svojej osobnej spovedi: to, čo je kolektívne, akoby rodové, a to, čo je osobné, sa stretá v tom istom bode, je to jedna zo základných vlastností aktu.

Možno teraz, keď sme opustili myšlienku rituálneho divadla, našli sme takéto divadlo. Neexistuje náboženská jednota vierovyznania a ako diváci máte v sebe babylonskú vežu; rozhádani sami v sebe stojíte zoči-voči fenoménu, ktorý vychádza zo zeme, zo zmyslov, z inštinktu, zo zdrojov, dokonca z reakcií minulých generácií – ale je zároveň presvetlený, vedomý, kontrolovaný a individuálny. Ten ľudský fenomén, herec, ktorého máte pred sebou, prekonal stav vlastnej rozorvanosti. To už nie je hra, preto je to akt (a práve hru chcete neprestajne pestovať vo vašom každodennom živote). Je to fenomén úplného konania (preto by sa dal nazvať totálnym aktom). On, herec, už nie je rozdelený, v tej chvíli už neexistuje polovičato. Opakuje partitúru a zároveň sa odhaľuje až na hranicu pravdepodobnosti, až k tomu jadru svojej podstaty, ktorú volám „arrière-être”. Nemožné sa stáva možným. Divák pozerá, neanalyzuje, vie len, že sa ocitol zoči-voči fenoménu, ktorý obsahuje niečo autentické. V hĺbke svojej bytosti vie, že má do činenia s aktom; a na druhej strane funguje ten kryštálik výzvy, tradičné, veľmi

dôležité predstavy v našej kultúre však pôsobia spontánne, zrážajú sa s našimi súčasnými skúsenosťami nepredvídateľným spôsobom, ktorý sa nedá chladne vykalkulovať.

Ak má predstavenie vyžarovanie, vyplýva to z protikladov (subjektívne – objektívne, partitúra – akt). Umenie vyžaruje nie prostredníctvom pátosu ani pleonazmov, ale prostredníctvom mnohovrstevnatosti vecí, ich rôznych aspektov, ktoré sa ukazujú súčasne a vo vzájomnom prepojení, ale nie sú navzájom identické. Na to, aby vznikla nová bytosť, sú potrebné dve rôzne bytosti: tou novou bytosťou je predstavenie; my a zdroje, to, čo je individuálne, a to, čo je kolektívne – práve to sú tie dve bytosti, ktoré majú dať život tretej.

Tak sme sa diametrálne odlišnou cestou, tým, že sme vedome odmietli zamýšľanú koncepciu laického rituálneho divadla, dostali zoči-voči spomenutej možnosti. Ale vzápätí sa ukázalo, že nejde o ten rituál v divadle, na aký sme mysleli skôr. Brecht kedysi veľmi výstižne postrehol, že je síce pravda, že divadlo sa začalo od rituálu, ale divadlom sa stalo vďaka tomu, že prestalo byť rituálom. Naša situácia je v istom zmysle analogická; opustili sme myšlienku rituálneho divadla, aby sme – ako sa ukázalo – obnovili rituál, divadelný rituál, nie náboženský, ale ľudský – prostredníctvom aktu, nie prostredníctvom viery. Možno by bolo treba vytvoriť úplne novú terminológiu, pretože keď myslíme v kategóriách bežnej terminológie na „rituál v divadle“, spúšťame určité stereotypy: stereotyp doslovnej spoluúčasti, stereotyp šialenstva a kolektívnych krčov, stereotyp chaotickej spontánnosti, stereotyp obnoveného mýtu a mýtu nanovo vteleného (to sú predsa odlišné veci – ten prvý vedie k svojskej štylizácii), ďalej stereotyp ekumenizmu založeného na zliepaní motívov z rôznych náboženstiev či rôznych kultúr; možno by sme sa teda mali s touto terminológiou rozísť. Ale tento jav predsa existuje a otázka bola položená. Aká otázka? Otázka: „Čo je podstatné? Čo je najpodstatnejšie?“ Možno to nie som ja, možno je to herec, ale nie herec ako herec, ale herec ako ľudská bytosť. Čo je najpodstatnejšie? Prekonať onú polovičatosť hry, do ktorej sa človek sám ženie.

Nedávno som čítal prvú zapísanú verziu histórie o svätom grále, zdá sa, že je to *Parsival*. Jedného dňa prišiel Parsival na hrad kráľa Rybára, kráľ bol paralyzovaný, celé kráľovstvo bolo v rozklade, ženy nerodili, stromy nedávali ovocie, kravy mlieko: neplodnosť, úplná neprítomnosť plodnosti. Parsival, sediac pri prestretom stole, uzrel svadobný sprievod s nevestou, ktorá niesla akúsi nezvyčajnú nádobu, sprievod prechádzal cez sálu, vyšiel, po istom čase sa vrátil; a to sa opakovalo. Parsival sa na nič nepýtal, atmosféra zámku mu pripadala dosť zvláštna, ako by sa vo vzduchu vznášalo niečo nejasné. Ráno si všimol, že zámok je pustý. Nazdával sa, že sa všetci možno vybrali na poľovačku, vysadol na koňa a vydal sa na cestu. Vošiel do lesa, kde stretol mladú ženu, ktorá držala na kolenách mŕtve telo milého; ozval sa teda: „Čo sa deje v tom zámku?“ – „Videl si sprievod?“ – „Áno.“ – „So ženou, ktorá niesla nádobu?“ – „Áno.“ – „A spýtal si sa?“ – A Parsival odvetil: „Nie, nespýtal.“ „Nespýtal si sa a preto, že si nebol zvedavý, ženy nemôžu rodiť, stromy dávať ovocie, kravy nedávajú mlieko a kráľ je paralyzovaný. Neopýtal si sa.“

Myslím, že keď kladieme zásadné otázky alebo jednu zásadnú otázku, pretože v skutočnosti jestvuje azda len jedna, ľahko sa môže stať, že nás budú považovať za bláznov, podobne ako sa to stalo Kordianovi v našom predstavení. A možno budeme blázni, čo bolo aj Kordianovým údelom, napriek celej jeho vznešenosti. Ale neklásť otázky – to je úloha lekára v *Kordianovi*: krok za krokom sa zmení náš život, nanúti sa mu istá línia, kvalita, ktorá je úplne odlišná od tej, po ktorej sme túžili, a budeme plní utrpenia, smútku a veľmi osamelí. Preto si myslím, že nesmieme opakovať Parsivalovu chybu. Skončil som, ďakujem.

Cvičenia

Keď sa hovorí o cvičeniach vo všeobecnosti, predpokladá sa, že to musia byť akési paragymnastické prvky a pohyby, ktoré majú vytrénovať fyzickú zdatnosť. V prípade pantomímy sa vraj musí neustále opakovať istý počet znakov – gest, takzvaných „pohybových“ znakov – tak, aby sa opakovaním mohli osvojiť do takej miery, že budú fungovať ako mímov vlastný výraz. To je prípad *klasickej pantomímy*.

V *klasickom orientálnom divadle*, napríklad v Pekinskej opere, v indickom divadle kathakali, či v japonskom divadle nó (hoci tu to bolo oveľa obmedzenejšie ako v Pekinskej opere), skutočne existuje istý druh abecedy znakov, vytváranej telesnými znakmi. V Európe sa napokon takmer vždy hovorí o „znakoch–gestách“, čo nie je presné, sú to i gestá, ale nielen to – sú to i rôzne významové pohyby a telesné pozície, isté množstvo vokálnych znakov. Práve tu sa naozaj natosťoval problém: ako sa má herec naučiť súbor znakov a ako ich má ďalej zdokonaľovať? Nejde totiž o dvadsať alebo tridsať znakov, ale o stovky. Herecký tréning tu spočíva v každodennej práci, pri ktorej sa znaky *trénujú*, zdokonaľuje sa i prirodzená telesná zdatnosť, aby telo pri tvorbe znakov nekládlo odpor, napokon sa hľadajú spôsoby odstránenia hercových fyzických blokáď, napríklad ťažkopádnosti, energetickej „entropie“. Robí sa celá séria takzvaných „akrobatických“ cvičení s cieľom uvoľniť sa z prirodzených obmedzení, ktoré vytvára priestor, gravitácia a tak ďalej.

Orientálne divadlo je akoby modelom *divadla abecedy*. Európska pantomíma – do istej miery – taktiež. Sú to tie druhy dramatických umení, v ktorých herci dospeli takmer k profesionálnej perfekcii, v ktorých veľkí herci pôsobia dojmom mágov. Sú do tej miery majstrami svojho tela – v rámci profesie,

jej samotného jazyka – až to pôsobí ako zázrak. Zároveň to však býva – z istého hľadiska – jalové. Dá sa meniť kombinácia znakov, písmen tejto abecedy, ale týmto spôsobom sa neprejaví ľudská osobnosť – chcem povedať: herca ako bytosti.

V prípade orientálneho divadla všetko objasnil čas, nie režisér, ktorý tam neexistoval. Predstavenia sa opakovali celé stáročia. Syn v nich nastupoval na otcovo miesto. Hral tú istú rolu v tom istom systéme znakov. Možno uskutočnil nejaké modifikácie, zmenil dva či tri znaky, nahradil ich inými. Vtedy začudovaní diváci vraveli: „Urobil veľkú reformu.“ Nepochybne tam existuje osobnosť herca vo význame jeho výzoru, či jeho zručnosti, ale na druhej strane, ako by som to povedal? – nie je v tom žiadna spoveď. Sú to ľudia obrovských kvalít. Európski herci by si mali pozrieť predstavenia klasického orientálneho divadla, aby pochopili, čo znamená naozaj pracovať, byť naozaj pripravený, stať sa skutočným odborníkom a pod. Na druhej strane je to zakorenené v úplne inej civilizácii a to, čo pre nás býva v umení podstatné – to znamená výraz intímnosti alebo odhalenie ľudského individua – to tam neexistuje. Možno existuje akási expresia rodu, tradícia ľudu alebo elity. Možno tam nájsť napríklad typy Veľkého mandarína... nie sú to však individuálne kreácie, ale kolektívne typy.

V prípade klasického orientálneho divadla je tréning dosť jasný. Je potrebné opakovanie, aby sa nezabúdalo a aby sa telesné znaky zdokonaľovali, je zároveň potrebné maximálne rozvíjať telesnú zdatnosť. Prekonávať obmedzenia gravitácie a priestoru. Rovnaký aspekt cvičení existuje v pantomíme. Môžeme si položiť otázku: rozvíja tento spôsob práce živé impulzy tela? Nie. Veľmi zaujímavé je to, že mnohí priam vynikajúci herci pantomímy majú zablokovaný hlas, pretože pri tomto type práce používanie štruktúrovaného – „umelého“ pohybu blokuje telesné impulzy. Hlas je predĺžením telesných impulzov. V klasickom orientálnom divadle môžu herci skutočne využívať hlas – a to dokonale, ale tam je hlas umelý. Okrem toho – v tomto type divadla je to niečo vedomé, zámerné, je v tom *veľká profesionálna svedomosť*.

A teraz európski herci. Ako vyzerá príprava na prácu v takzvanom *dramatickom divadle*? Väčšina hercov tu nerobí nič, to znamená skúša a potom hrá. Nedostatok každodennej prípravy napadol Stanislavskij, ktorý navrhol prípravné cvičenia a nazval ich „*tréninom*“. Na jednej strane to boli herecké etudy, na druhej cvičenia, rozvíjajúce isté telesné, hlasové a artikuláčnivé vlastnosti. Stanislavskij bol presvedčený, že herec musí pestovať rôzne druhy gymnastiky, šermovať, vedieť niečo z akrobacie. Ten – tvrdil a mal pravdu – kto váha pred rozbehom k ťažkej a riskantnej akrobatickej figúre, zaváha aj v okamihu pred vrcholným bodom roly.

Stanislavskij navrhol hercom cvičenia, ktoré sú pokračovaním každodenných činností. Napríklad práca s neexistujúcim predmetom: písanie perom bez pera, písanie po imaginárnom papieri – písať list neexistujúcim perom na neexistujúci papier s požadovanou precíznosťou. Vykonávať cvičenia tohto druhu bolo Stanislavského obľúbenou myšlienkou. V prípade divadla, ktoré robil, to bolo niečo zámerné a účinné.

Často, keď sa chcú herci na javisku správať ako v živote, *imitujú* drobné činnosti, a to len približne – takže zo všetkého sa veľmi rýchlo vytráca presnosť. Majú napríklad v ruke pero – pero, ktoré naozaj existuje – ale manipulujú ním, ako to povedať?... všeobecne. Nie je to konkrétne pero na písanie konkrétneho listu. Stále jeden druh pohybu. Robí sa neporiadne – hoci je to reálny predmet v reálnej situácii. Stanislavskij postrehol, že keď sa študujú nejaké jednoduché činnosti, je potrebné nastudovať v nich celú sériu ešte drobnejších činností. Overiť si, ako sa uchopí ťažké pero a ako ľahké, akým spôsobom sa ho človek dotýka, ako sa napína ruka, aby nevypadlo, ako s ním treba manipulovať, ako ho treba pritlačiť, aby sa dalo písať. Ak sa to všetko vykonáva najprv bez pera, potom sa vezme pero, potom sa položí a opäť sa píše neexistujúcim perom, ak sa po celý čas hľadá: „tu treba trochu napnúť, ako? tu teraz ľahko pritlačiť“, tak sa rozvíja precíznosť každodenných činností. Teraz to už nie je akási jedna činnosť – písanie perom; je to celá séria desiatich, dvadsiatich, tridsiatich drobných činností, kto-

rych výsledkom je písanie. Ak to herec naštudoval bez predmetu, potom to – s predmetom – robí presne. Nestráca sa žiaden z tých takmer mikroskopických detailov a napokon vytvára dojem niečoho výrazného, čo v živote prebieha samo od seba. Stanislavskij navrhoval hercom vykonávať to s rôznymi predmetmi: brať neexistujúce stoličky, sadáť si na ne, brať si neexistujúce knihy, čítať ich, obliekať si neexistujúce šaty, vyzliekať si ich. To všetko, aby sa rozvíjala precíznosť každodenných činností.

Stanislavskij študoval isté konkrétne profesionálne problémy, aby objavil precíznosť a prostredníctvom nej plodnosť. Teraz sa iní skrývajú za jeho meno, aby robili zdanlivo čosi podobné, ale – len zdanlivo. Veci sa napodobňujú povrchné, vyhýba sa celej obťažnosti, ktorá tkvie v hĺbke. (Trochu to pripomína snahu dosiahnuť „vrcholné zážitky“ pomocou LSD.) Hovorí sa: „Predmet musíte cítiť, lebo Stanislavskij navrhoval – vezmite pero.“ Herec vezme pero, stíska a odkladá ho dovedy, kým naozaj nezíska „dojem pera“. Toto všetko je nezmyselné, pretože to nie je presné. To isté sa robí bez pera: „Neberte pero, nájdite ho vo svojej ruke, dotknite sa ho.“ Pozorujem ruku herca vykonávajúceho túto úlohu a vidím úplný nedostatok precíznosti. Ale tomu sa nepripisuje dôležitosť, pretože „dôležitý je dojem predmetu“. Tí, čo to robia, sa sami v zmysle psychického klamu hypnotizujú a usudzujú, že je to skutočná práca. Nie je to nijaká práca. Hľadá sa dojem dotyku a takto je celá podstata ťažkej práce Stanislavského, ktorý vážne nabádal hercov, aby skúmali logiku drobných činností, stratená, pochovaná v psychickej protoplazme, impresiách alebo „emóciách“ predmetu. „Cíti sa... cíti sa...“ To všetko sa robí v mene Stanislavského.

Stanislavskij prvý spozoroval, že takmer každý strémovaný herec má v tele istý bod, ktorý sa stáva *centrom napätia*, strpnutosti. To môže zachvátiť celé telo. Niektorí herci sú takí napätí, že takmer nemôžu hrať. Stanislavskij si všimol, že to napätie sa vytvára vždy v istých miestach tela, napríklad na čele, v ramenách, v nohách a tak ďalej. Nabádal teda herca, aby našiel vlastný bod, ktorý by – ak existuje – odblokoval celý pro-

ces napätia. V profesionálnej rovine je to istotne správna téza. V praxi som ju len rozšíril o takého pozorovania: sú herci, ktorí majú *bod uvoľnenia*. Ak sú v neprirodzených psychických stavoch, spôsobených trémou, alebo čímisi ako profesionálnou asténiou, uvoľňujú sa slepo a stávajú sa bezmocní ako handra.

Stanislavského hľadania boli precízne a smerovali k bodu, v ktorom vzniká zlo. Uvádzal príklad mačky. Mačka je uvoľnená, ale nie úplne. Je uvoľnená a zároveň schopná vykonať účinný a bleskový pohyb, to znamená – v skutočnosti má svaly v pohotovosti, ale len potiaľ, pokiaľ je to nevyhnutné, viac nie. Stanislavskij teda navrhoval hercom, aby sa posadili na stoličku a potom uvoľnili všetky svaly, ktoré nie sú nevyhnutné na udržanie tejto polohy. Nezmeniť polohu a nespadnúť. Hovorieval: „Je to presne to, čo robíte v živote, ale keď ste na javisku, napínate sa oveľa viac, prvou vecou je teda eliminácia prebytočného napätia a potom vyhľadanie bodu, v ktorom sa začína neprirodzené napätie.“ Herci európskych či amerických divadiel – v súvislosti s reputáciu, akej sa teší Stanislavského meno – počuli o probléme uvoľnenia.

Krátko pred druhou svetovou vojnou a po vojne sa začali v klinickej psychoterapii v oveľa väčšej miere používať rozličné systémy relaxácie. Existovali rôzne školy. Najznámejšia je Schultzova, nazývaná „autogénnym tréningom“. Táto škola relaxácie vychádza z pozorovania hatha-jogy. (Samotný Stanislavskij sa trochu zaoberal hatha-jogou a pod jej vplyvom skúmal problematiku uvoľnenia. Ale neaplikoval hatha-jogu na hercov.) Schultzov „autogénny tréning“ ako systém istej psychickej harmonizácie – uvoľniť sa v psychofyzickom zmysle – býva účinný u mnohých ľudí našej civilizácie, ktorí sú neustále v strese, nervózni, prinútení náhliť sa a podobne. „Autogénny tréning“ nie je imitáciou hatha-jogy – rozdiel kultúr je priveľký. Je to skôr európska verzia, silne zakorenená v európskych kontextoch a hľadániach.

Medicínska relaxácia sa stala známa. Samotná hatha-joga bola po druhej svetovej vojne v Európe veľmi módna. Mnohí

falošní proroci teda ponúkli hercom všeliek: relaxáciu... V mnohých divadelných školách na celom svete teraz vidíme študentov, ktorí ležia na zemi a relaxujú. Mimoriadne radi zaujímajú polohu v hatha-joge nazývanú „šavasana“, to znamená „poloha mŕtvol“, pritom ani nevedia, že je to poloha mŕtvol. Úprimne povedané, tým sa môže vytrénovať len istá telesná mľandavosť či asténia. Vidieť i študentov, ktorí sa pohybujú v pomalších obrátkach: ústa trochu pootvorené, ruky ovísajúce ako dajaké veci. Prechádzajú sa v presvedčení, že to uvoľní expresiu. Myslia si tiež, že objavia nejaké výnimočné psychické stavy. V skutočnosti vyvolávajú rôzne typy asténií. Potom idú hrať. Jedni sú opäť úplne spútaní, teda budú znova relaxovať. Iní sú úplne uvoľnení, to znamená astenickí a ako v letargii. To všetko sa robí v mene Stanislavského...

Stanislavského návrhy, aby herec našiel bod falošného napätia, zlikvidoval jeho prebytok (čo bolo výsledkom profesionálneho vedomia a presným zámerom), opäť upadli, ako v prípade cvičenia bez predmetu, do akejsi protoplazmy, amorfného cvičenia. Každý si môže ľahnúť na zem a relaxovať. Je to príjemné, je v tom istý narcizmus, nuž sa to robí. Dá sa to robiť celé hodiny a je to akési alibi. Pre herectvo to nemá nijaký úžitok, naopak – spôsobuje to veľa škody. Prebytok napätia je zlikvidovaný. Je možné, že Stanislavskij túto záležitosť neanalyzoval do konca, ale myslím si, že si naplno uvedomoval život ako cyklus, ako prúd napätí a uvoľnení, ktoré sú predsa prirodzené a ktoré interferujú; nedajú sa vždy definovať, ani riadiť. Samozrejme, existuje isté nadbytočné napätie, ktoré treba zlikvidovať. Takisto napokon aj nadbytočné uvoľnenie, ktoré je jedine príznakom prispôsobenia sa hysterickému či astenickému hraniu, alebo celkom jednoducho príznakom trémy, ktorá blokuje expresiu. Existuje presne umiestnený bod – pre každého iný – v ktorom sa vytvára nadbytočné napätie či uvoľnenie.

Pri analýze týchto dvoch príkladov, ktoré sú v Stanislavského systéme pomerne elementárne, možno postrehnúť nebezpečenstvo tréningu. To, čo je ťažké a je výsledkom dlhodobej práce na poznávaní tajomstiev remesla, sa v rukách šarlatánov mení

na akúsi protoplazmu, na čosi, čo možno dosiahnuť okamžite, najľahším možným spôsobom, v presvedčení, že existujú zázračné recepty, ktoré nás môžu oslobodiť od našich problémov. Zázračný recept: „cítiť predmet“, zázračný recept: „relaxácia“... a pod. Vždy a všade sa zjavuje taká túžba a taká falošná viera, že existujú akési recepty, ktoré môžu vyriešiť všetky problémy tvorby. Také *recepty nejestvujú*. Je len cesta, ktorá si vyžaduje uvedomenie, odvahu a veľa drobných činností – nechcem povedať námahy – veľa drobných činností, ktoré uložíme sami sebe. Dobré. Ale keď už vieme, že existuje len cesta prekonávania seba samého, hrozí nám ešte ďalšie nebezpečenstvo, to znamená – perfekcionizmus. Vysvetlím to neskôr.

Teraz sa vraciam k príprave herca v našej kultúre. A v našej kultúre, vo všetkých oblastiach tvorivého života fungovala predstava o tom, čo je individuálne.

Takže: nesúhlasím s tými druhmi prípravy, podľa ktorých sa dá aplikáciou častí z rozličných disciplín rozvinúť hercova úplnosť. To znamená, že herec musí mať na jednej strane hodiny dikcie, ďalej hlasovú prípravu, potom akrobáciu, následne gymnastiku, klasický a moderný tanec, pantomímu a tak ďalej a že to všetko dohromady poskytne plnosť. Táto filozofia prípravy je veľmi populárna. Takmer všade panuje presvedčenie, že týmto spôsobom možno herca pripraviť na tvorbu. Je to absolútne nepravdivé. Najčudnejšie v tomto odbore je to, že sa prehliadajú prosté a základné pravdy a že sa všade opakujú tie isté závažné chyby. Herec môže tancovať, to je pravda. Môže tancovať klasicky alebo moderne. Môže vykonávať tanečné pohyby viac alebo menej disciplinovane. Ak má tancovať na scéne, tak dokáže zatancovať. Ale týmto spôsobom nevytvorí vlastný tanec. Môže zopakovať tanec, ktorý vytvoril ktosi iný. Herec môže robiť akési pantomimické prvky. Môže kráčať na mieste, reprodukovať nejaké znaky. Ak má na javisku zahrať pantomímu, tak ju dokáže zahrať. No všimnite si, že na tento cieľ využíva vždy vec, ktorá nie je *výsledkom tvorivého procesu*, nie je to nič osobné, ale je to len vec prenesená v konečnom tvare z inej

oblasti. Môže herec zatancovať napríklad pavanu? Môže zatan-
covať pavanu. Môže herec robiť pantomímu? Môže robiť panto-
mímu. Lenže – kde je jeho tvorivosť? Tvorivosť samého herca?
Hovorí mu, že musí pestovať gymnastiku. Pestuje ju. Jeho telo
sa čoraz väčšími rozvíja, čo napokon samo osebe nie je nič zlé.
Ale všimnite si, aká je vitálna, biologická expresia ľudí, ktorí
majú veľmi dobrý gymnastický tréning. Sú ohybní? Áno, ale pri
špecifických pohyboch. Sú expresívni pri drobných pohyboch,
príznakoch života? Nie, tie sú zablokované. Pôsobia dojemom
ťažkopádnych ľudí, pretože gymnastika rozvíja isté svaly, rozví-
ja len isté oblasti sily a obratnosti. To sa dá využiť vo veľmi kon-
krétnej oblasti: pri skokoch, saltách, behu, vzpieraní.

Ak sa herec sformoval takto, stáva sa akýmsi peršerónom.
(Tak sa volá veľmi ťažký kôň s mohutným atletickým sval-
stvom). Herci-peršeróni zväčša prekonávajú v náročných situ-
áciách hlboké psychické krízy a ľahko prepadnú panike.

Sú herci, ktorí v skutočnosti nie sú peršerónmi, ale sú aký-
misi akrobatmi, športovcami. Prirodzene, sú silní, sú „mužní“,
ale všetko, čo robia, všetky ich reakcie sú vždy sekané. Ťažké,
silné, dokonca obratné. Ale bez tej línie živých impulzov,
takmer neviditeľných, ktorá spôsobuje, že herec vyžaruje, že
po celý čas – mlčky – hovorí; a nie preto, že chce hovoriť, ale
preto, že je živý. Gymnastika neuvolňuje. Gymnastika uzatvá-
ra telo do istého počtu zdokonalených pohybov a reakcií. Po-
kiaľ sú len niektoré pohyby veľmi zdokonalené, všetky ostatné
sú neporiadne. Telo nie je uvoľnené. Telo je *vycvičené*. To je
obrovský rozdiel.

Týmto spôsobom gymnastika vytvára – napriek tomu, že
herci musia predsa byť fyzicky zdatní – jedine blokády. Priro-
dzene, je oveľa lepšie, ak herca blokuje priveľká zdatnosť než
totálna neschopnosť. V konečnom dôsledku to však preňho nie
je riešenie. To, čo treba urobiť, je uvoľniť telo, nie drezírovať
jeho jednotlivé časti. Dať telu šancu. Dať mu možnosť žiť.

Existujú cvičenia, ktoré sa zvyčajne nazývajú „plastické“
alebo „gestické“. Herci pri nich neopakujú neustále rovnaké

detaily (lebo ak by ich opakovali, napokon by rozvinuli nejakú disciplínu), opakujú však estetiku gesta. Pohyby pekné ako kvety. V jazyku gestických cvičení sa často používa termín „rozkvitať”. „Ruka musí byť výrazná a krásna. Jej pohyby musia byť ako krásne vlny... krása.” Opakujú sa slová: „krásny”, „krása”, „estetické”. Čo sa tým trénuje? V Majakovského *Kúpeli* sa Pobedonosikov pýta režiséra, prečo neurobil inscenáciu, v ktorej by sme videli „krásnych ľudí v krásnej scenérii”? Pobedonosikov spomína Veľké divadlo, kde možno na javisku vidieť „elfov, zveľfov a syfilídy”. Je to presne to, čo sa možno naučiť z gestických cvičení. Dá sa pri nich naučiť, ako oddeliť gesto od tela, čo je veľmi nebezpečné. Existuje mylný pojem gesta, podľa ktorého sú gestá výrazné pohyby rúk. Mylné na tom je to, že existujú akési pohyby rúk, ktoré sú výrazné samy osebe. Ak sa reakcia začína v ruke a nie vo vnútri tela, jej výsledkom je „gesto”. Herci to tak napokon robia. A – je to falošné. Lebo ak je reakcia živá, začína sa vždy vo vnútri a v rukách sa končí.

Myslím, že pri všetkých typoch cvičení zlo vyplýva z chybného názoru, že sa vraj dajú rozvinúť jednotlivé časti tela a prostredníctvom toho možno uvoľniť herca, jeho expresiu. To je lož. Netreba „trénovať”. Samotné slovo „tréning” nie je presné. Nemá sa trénovať ani gymnastika, ani akrobacia, ani tanec, ani gesto. Pri tomto type práce, ktorý sa líši od skúšok, je potrebné konfrontovať herca s tým, čo je jadrom tvorivosti. Mohol by som dlho rozprávať, ako sme hľadali cvičenia tohto typu. Nepochybne sme sa dopustili veľkého počtu omylov a rôznych tradičných chýb. Keď sme napríklad aplikovali akrobáciu (a dosiahli sme celkom dobré výsledky v oblasti akrobacie), herci robili naozaj saltá vpred a vzad, ale nemyslím si, že by nám to dalo čosi podstatné.

Ak chceme na javisku robiť cirkus, môžeme angažovať cirkusantov. Robia to oveľa lepšie ako herci. Alebo musíme dorásť na ich úroveň. Nie je to ľahké.

Boli obdobia, keď sme pri práci na *Akropolis* hľadali nesenimentálny výraz v tragickej situácii. Hrať situáciu väzňov vyhľadzovacieho tábora na citovej strune by znamenalo úplný ne-

dostatok skromnosti a citu pre mieru. Ako nájsť ľudskú expresiu, ktorá by bola v jadre *chladná*? Prevzali sme niektoré pantomimické prvky. Zmenili sme ich tak, že to už nebola klasická pantomíma. Hercove živé impulzy tieto prvky za každým vnútorné premieňali a presahovali. Tak vznikol zápas medzi štruktúrou a živými impulzmi. Kým sme však k tomu dospeli, dosť dlho sme pracovali na osvojení pantomimických cvičení. Pracovali sme na tom do okamihu, kým sme si uvedomili, že začínajú fungovať už ako stereotyp, blokujúci individuálne impulzy.

Vezmime si teraz príklady cvičení, ktoré sme praktizovali; išlo o dva základné typy: cviky s tradičným názvom „plastické“ a cviky bežne označované ako „fyzické“. Sú to tradičné názvy, podstata je v inom.

Na začiatku, keď sme sa pod vplyvom Delsarta zaoberali *takzvanými plastickými cvičeniami*, hľadali sme spôsob, ako rozlíšiť reakcie, ktoré vychádzajú od nás smerom k druhým, a reakcie, ktoré smerujú od iných k nám: extravertis – introvertis. Nemalo to veľký účinok. Napokon sme, po aplikácii rôznych dobre známych systémov plastických cvičení – Delsartových, Dalcrozových a iných – začali krok za krokom objavovať takzvané plastické cvičenia ako *coniunctio oppositorum* medzi štruktúrou a spontánnosťou. Tu, v pohyboch tela, sú zafixované detaily, ktoré sa dajú nazvať formami. Prvý bod spočíva v ustálení istého množstva *detailov* a v ich *precíznom* vypracovaní. Nasledujúci – vo vyhľadani osobných impulzov, ktoré sa môžu včleniť do detailov a tým, že sa včlenia, ich premieňať. Premieňať, ale nie až po ich deštrukciu. Otázka znie: ako na začiatku iba improvizovať usporiadanie, rytmus zafixovaných detailov, aby sa následne mohli usporiadanie, rytmus, kompozícia detailov zmeniť – zmeniť nie kvôli akémusi zámeru, ale kvôli prúdu, ktorý diktuje vlastné telo? Ako nájsť tú líniu telesnej „spontánnosti“, ktorá sa vteľuje do detailov, zahŕňa ich, ale ktorá zároveň zachováva ich presnosť? Nie je to možné, ak majú detaily charakter gest, to znamená, ak sú riadené len rukami a nohami, nie sú však zakorenené v telesnej úplnosti.

Na hodinách klasického tanca sa zlému tanečníkovi hovorí, že „kompenzuje“, to znamená, že keď predvádza nejaké tanečné detaily, doladuje ich zvyškom tela. V našom prípade sme objavili, že „kompenzácia“ nie je nič negatívne. Naopak. Zlá „kompenzácia“ spočíva v uľahčení si predvedenia nejakého detailu. Napríklad: keď sa hlava nakláňa doľava tak, aby sa dotkla pleca, zároveň sa pohne plecom, aby sa priblížilo k nakláňajúcej sa hlave. Toto uľahčenie ničí detail. Živá „kompenzácia“ – môžeme ju nazvať i telesnou adaptáciou – však spočíva v odvolávaní sa na príčinu, ktorá akoby sa vynárala z tela v organickom zmysle.

Autentická reakcia sa začína vnútri tela. To, čo je vonkajškové, detail alebo „gesto“, je len zakončením tohto procesu. Ak sa reakcia nenarodila vnútri tela, je nepravdivá. Je mŕtva, falošná, umelá, strnulá. Ale *kde presne sa začína reakcia*? Odpoveď na túto otázku sa môže chápať a použiť ako recept. No v takom prípade to bude vždy nepravdivé, a keď sa to použije pri skúškach – jalové. Ale ak ju budeme chápať relatívne, so zdravým úsudkom a počas skúšok sa nebudeme na ňu nikdy odvolávať, môže to byť zásadný objav. Zásadný pre toho, kto cvičí. Kde? V krížoch, to znamená – v dolnej časti chrbtice, ale s celou telesnou základňou až k základni brucha a spolu s ňou. Tam sa začínajú impulzy. Relatívne si to môžeme uvedomovať, aby sme to odblokovali, ale nie preto, aby sme tým manipulovali počas cvičenia a už vôbec nie – počas práce, lebo to nie je žiadna absolútna pravda. Celé naše telo je pamäťou a v celom našom tele–pamäti sa tvoria rozličné východiská. Ak sa počas tvorivého procesu sústredíme na kríž, zablokujeme celú pamäť tela, telo-pamäť. A nakoľko celý organický základ fyzických reakcií je v istom zmysle objektívny, ak sa zablokuje počas cvičenia, zablokuje sa v rovnakej miere i počas práce. Táto blokáda potom postihne i všetky ostatné východiskové body tela-pamäti.

Krok za krokom sme vyčlenili istý počet takzvaných plastických cvičení, ktoré nám umožňovali vyvolať organickú reakciu zakorenenú v tele a ktoré sa dopĺňali precíznymi detaila-

mi. Spontánny telesný prúd vtelený do detailov, ktoré sa zachovali napriek spontánnosti. Práve preto sme s hercami hľadali presnosť detailu, pretože bez nej sa nedá vykonať nič, alebo vzniká len čosi protoplazmatické. V živote sú všetky naše reakcie do detailu presné. Lenže – v živote a rovnako v tvorbe – je dôležité, aby sa neobmedzoval počet detailov. Všetko, čo sa robí do konca, je precízne. Napríklad, nejakému dievčaťu vypadne z ruky predmet, pretože v období dospievania „nie je zručné“. Prečo sa to stalo? Kedysi som počul takúto odpoveď: „Chcela som sa napiť čaju a vtedy, keď som zdvihla šálku už dosť vysoko, uvedomila som si, že sa začínam červenať, okamžite som si chcela rukou zakryť tvár a šálka mi spadla.” Teda všetko – dokonca aj v pohybe, ktorý odráža rozpaky – je precízne. Je množstvo prvkov, ktoré sa zjavia len na okamih, ale sú vždy presné. Ak nie sú detaily pri cvičení precízne, okamžite sa upadá do protoplazmy.

Telo-pamäť. Usudzuje sa, že pamäť je nezávislá od ostatného tela. V skutočnosti je to, aspoň u hercov, inak. Nie *telo* má pamäť. *Ono je pamäťou*. To, čo treba urobiť, je odblokovať telo-pamäť. Ak sami sebe rozkážeme: „Teraz musím spomaliť rytmus, zmeniť poradie detailov”... a tak ďalej, neuvolňuje sa telo-pamäť. Práve preto, že si rozkazujeme. To, čo vtedy funguje, je rozum. Ale ak dovolíme telu, aby diktovalo rozličné rytmy, neustále menilo rytmus, usporiadanie, bralo si nový detail akoby zo vzduchu – pričom precíznosť detailov zachováme – kto v takom prípade diktuje? Nie je to rozum. Ale nie je to ani náhoda. Súvisí to so životom. Ani nevedno ako – ale bolo to telo-pamäť. Alebo telo-život? Lebo to presahuje pamäť. Telo-život, alebo telo-pamäť diktovalo, čo robiť v závislosti od životných skúseností alebo od cyklu životných skúseností. Alebo v závislosti od možností?...

To je malý krôčik smerom k vteleniu nášho života do impulzov. Na najjednoduchšej úrovni sa napríklad isté detaily pohybov rúk a prstov menia – pri zachovaní presnosti detailu – vracajú sa späť do minulosti, ku skúsenosti niečieho dotyku, hoci pri milovaní, k akejsi dôležitej skúsenosti, ku ktorej došlo, alebo *má dôjsť*. Tak sa zjavuje telo-pamäť a telo-život. Detail exis-

tuje, ale je presiahnutý, dostáva sa na úroveň impulzov, do tela-životu, na úroveň – ak chcete – motivácie (hoci „motivácia“ implikuje istú zámernosť, istý diktát, projekt, ktorý tu nie je vôbec potrebný, ba dokonca škodlivý). Rytmus, zmena rytmu, usporiadania. A následne: telo-život „prehltne“ – a to sa deje samočinne – detaily, ktoré sú ešte navonok precízne, ale akoby ich životný impulz roztrhal „zvnútra“. A čo sa takto podarilo získať? Vyslobodili sme jadro: medzi brehmi detailov prúdi teraz „rieka nášho života“. *Spontánnosť a disciplína zároveň*. To je v podstate rozhodujúce.

Ak povieme, že to je coniunctio oppositorum spontánnosti a disciplíny, alebo – ak chcete – spontánnosti a štruktúry, alebo ešte inak – spontánnosti a precíznosti, bude to trochu suchá, vykalkulovaná formulácia. Hoci z objektívneho hľadiska to bude presné.

Ale v zrelej, prežitej praxi to vyzerá inak. Telo-život sa kanalizuje do línie, ktorá má ďaleko od protoplazmy. V takzvaných plastických cvičeniach je táto línia precízna na úrovni detailov. Prostredníctvom nej sa manifestuje telo-pamäť. Telo-pamäť, úplnosť nášho bytia je pamäťou. Lenže, ak hovoríme „úplnosť nášho života“, obraciame sa nie k potencii, ale k akýmisi spomienkam, akoby ku krajine nostalgie. Preto je možno výstižnejší výraz telo-život.

Nepochybne je možné zväčšovať počet plastických detailov, je možné – krok za krokom – nachádzať nové. Tento cyklus plastických detailov, ktorý sme vytvorili, vyplynul z našej vlastnej skúsenosti. Evolúcia tu znamenala – ako u Darwina – prirodzený výber, selekciu. Ale možno si zvoliť iné východisko. Dá sa nájsť úplne iný cyklus detailov. Prirodzene, počas mnohoročnej práce. Vždy to však implikuje dlhú elimináciu vecí, ktoré sú príliš umelé či preestetizované a blokujú telo-život. Druh východiskových detailov nie je dôležitý. Dôležitý je duch vecí.

Pri takzvaných fyzických cvičeniach sme taktiež prešli dlhou evolúciou prostredníctvom výberu a prirodzenej eliminá-

cie. Prirodzene, niektoré cvičenia sme odvodili z hatha-jogy. Tie sme pretvorili a zmenili sme ich hlavný rytmus (zo statického na dynamický). Dajú sa tak využiť prvky iného typu.

Herci majú množstvo blokov nielen vo fyzickej sfére, ale oveľa viac vo sfére svojho postoja k vlastnému telu. Tára sa o tom, že herci ľahko prepadajú narcizmu, exhibicionizmu a tak ďalej; tieto slogany sú oveľa pravdivejšie v psychickom (psychický exhibicionizmus, psychický narcizmus atď.) ako vo fyzickom zmysle. Okrem tých výnimočných prípadov herečiek a hercov, ktorí naozaj vykonávajú túto profesiu, aby získali na cene a boli akceptovaní ako žena alebo muž. Herci majú napokon oveľa viac ťažkostí s akceptovaním svojho tela než s prílišnou ľahkosťou v tejto oblasti.

Nespočíva to v ostychu z vlastného tela. Ide o viac. Telo funguje zároveň ako čosi príliš cenné i ako druh intímneho nepriateľa. Spôsobuje ťažkosti, neexistuje dostatočne, existuje priveľmi. Prebieha to tak, akoby sa všetky naše prehry a nedostatok úplnosti v živote premietli na telo, ktoré je za všetko zodpovedné. Chceme akceptovať svoje telo a zároveň ho neakceptujeme. Chceme ho možno až príliš zdôrazniť, preto vzniká zdanie istého narcizmu. V skutočnosti ho však neakceptujeme.

Bytosť je neustále rozdelená na „ja“ a „moje telo“ ako na dve rôzne veci. Mnohým hercom telo nedáva pocit bezpečia. Vtelení, telesní herci nie sú v bezpečí. Vtelení, telesní – sú skôr v nebezpečenstve. Je tu ten nedostatok viery vo vlastné telo, ktorý je vlastne nedostatkom sebadôvery. To človeka vo vnútri rozdeľuje.

Koľko je tu paradoxov! Často sa podľa evanjelia opakuje: „Miluj blížneho svojho ako seba samého.“ Zabúda sa na to, že ak chceme milovať blížneho, musíme – podľa tohto pravidla – milovať seba. Ten, kto príliš miluje seba, v skutočnosti seba nemiluje vôbec, nedôveruje si. Aby sa dalo žiť a tvoriť, treba seba samého akceptovať. Aby sme však mali šancu akceptovať sami seba, je potrebný niekto iný, niekto, kto nás môže akceptovať. Nebyť rozdelený – to v podstate znamená akceptovať sa. Nedôverovať vlastnému telu znamená nedôverovať sebe. Byť rozdelený.

Nebyť rozdelený – to nie je len jadro hereckej tvorivosti, ale aj jadro života, jeho možnej úplnosti.

Všetko, čo teraz poviem, sa bude zdať paradoxné. Nebudú to však stylistické paradoxy. Tak to naozaj všetko vyzerá. S oblasťou formálnej logiky to nemá nič spoločné.

Naozaj neviem prečo, ale *prekonať seba je možné, keď sami seba akceptujeme*. Dajú sa tu vytvoriť rôzne hypotézy. Prekonávanie seba samého nie je manipulácia. Niektorí herci sa pri takzvaných fyzických cvičeniach týrajú, mučia. To nie je prekonávanie seba samého, lebo je to manipulácia na základe sebarepresie a pocitu viny. Prekonávanie seba samého je „pasívne“, znamená: *nebrániť sa* pred prekonaním seba. To je všetko. Je tu čosi, čo sa musí uskutočniť a čo nás presahuje. Nebránime sa. Dokonca jednoduchý cvik – riskantný, prirodzene, v ohraničenom zmysle, ale predsa riskantný, lebo môže spôsobiť bolesť – stačí na to, aby sme sa mohli nebrániť podstúpiť riziko.

Takzvané fyzické cvičenia sú *terénom* výzvy prekonať seba samého. Pre toho, kto ich vykonáva, by mali byť takmer nerealizovateľné. Musí však byť schopný urobiť ich. „Musí však byť schopný urobiť ich” – povedal som to v dvojakom význame: na jednej strane musí byť zdanlivo nemožné urobiť to, a herec sa nesmie brániť pred tým, aby to urobil, na druhej strane musí byť schopný urobiť to v objektívnom zmysle, musí sa to dať urobiť – i napriek zdaniu. Vtedy sa začína objavovať dôvera vo vlastné telo.

Jedného dňa Teofil z Antiochie, ktorého akýsi pohan vyzval: „Ukáž mi svojho boha,” odvetil: „Ukáž mi svojho človeka a ja ti ukážem svojho boha.” Zamerajme sa teraz len na prvú polovicu tvrdenia: *svojho človeka*... Je to termín, ktorý presahuje náboženskú terminológiu. Myslím, že sa ním Teofil z Antiochie dotkol čohosi zásadného v ľudskom živote. Ukáž mi svojho človeka... – to si zároveň ty – „tvoj človek” – a si to „nie-ty” – ako obraz, maska pre iných. Si to ty neopakovateľný, jedinečný, ty v úplnosti svojej povahy: ty telesný, ty obna-

žený. Zároveň si to ty stelesňujúci všetkých ostatných, všetky bytosti, celú históriu.

Ak sa od herca žiada, aby urobil niečo nemožné a ak to urobí, nebol to on – herec – kto to dokázal urobiť, pretože to, čo môže urobiť on, herec, je len to, čo je možné. známe. Urobil to „jeho človek“. Vtedy sa dotýkame toho, čo je podstatné: „*svojho človeka*“.

Ak sa začne robiť niečo namáhavé, tým, že sa tomu nebránime, nachádzame základnú dôveru vo svoje telo, to znamená seba. Sme menej rozdelení. Nebyť rozdelený – to je podstata.

Pri takzvaných fyzických cvičeniach je potrebné zachovať *konkrétnosť elementov*, tak ako pri takzvaných plastických cvičeniach – precíznosť. Ak nie sme konkrétni, nastúpi podvádzanie, váľanie sa po zemi, chaotické pohyby, krče – to všetko v presvedčení, že sú to nejaké cvičenia.

Dá sa povedať, že existujú isté problémy, ktoré možno analyzovať z technického hľadiska, ale ich riešenie *nie je* nikdy *technické*. Vezmime si napríklad problém rovnováhy pri polohách hatha-jogy. Skúšame ich – a padáme. Poctivo skúšame znova. Ukazuje sa, že sama prirodzenosť nám diktuje tento cyklus cvikov. Opäť padáme. Prečo došlo k strate rovnováhy? Preto, že začalo pôsobiť niečo zvonku, čosi, čo vychádza z nášho rozumu, z racionálnej kontroly, možno akýsi druh strachu. „Prestal som si dôverovať a spadol som. Neposlúchol som proces. Môj pád je toho príznakom.“ Rovnováhu nestratíme, ak nás naozaj vedie prirodzenosť. „Keď však začnem zbytočne zasahovať, ihneď spadnem.“ Rovnováha je v tomto prípade príznakom sebadôvery, ktorú nachádzame pri cvičeniach.

Všetky prvky našich cvičení sa dajú vymenovať. Definovali sme ich počas dlhoročnej práce. Odstránili sme oveľa viac prvkov, než sme ich zachovali. Ale nepochybne sa dá za základ prijať nejaký iný zámer.

Ako môže telo ako pamäť pri cvičeniach nielen fungovať, ale ich aj viesť? Ak ho neodmietame, nachádzame – tým, že ho presiahneme – istú dôveru. Začíname žiť. Vtedy telo ako pamäť diktuje rytmus, usporiadanie prvkov, ich pretvorenie, ale prv-

ky sú i naďalej konkrétne. Nemenia sa na protoplazmu. Nejde tu o vonkajšiu precíznosť, ktorá existuje v plastických detailoch. Existujú však konkrétne prvky. Pri cvikoch si nediktujeme prirodzenú pulzáciu. „*To*“ sa diktuje, „*to*“ sa koná. Napokon začína zasahovať to, čo je živé z našej minulosti (alebo budúcnosti?). Vtedy je ťažké povedať, či sú to ešte cvičenia, alebo už druh etudy. Môže to byť náš kontakt s iným, s inými, s naším životom, ktorý sa realizuje, vteľuje do telesných cvikov. Ak nás chce telo-život viesť iným smerom, môžu to byť bytosti, priestor, krajina, ktorú nosíme v sebe, slnko, svetlo, tma, otvorený, či uzavretý priestor – nič vopred vykalkulované. *Všetko sa stáva telom-životom.*

Nič z toho, čo sa chápe a realizuje ako návod na cvičenia, nemá význam. Ak je to už naučené, zvládnuté, nemá to už nijakú hodnotu. Ak sme pri našej práci zachovávali isté prvky, zachovávali sme ich skôr kvôli akejsi disciplíne a nie ako obranu pred tým, čo nám diktuje telo-pamäť alebo telo-život, nie ako obrana pred tým, čo sa deje spontánne.

Istý počet prvkov sa dá pridať. Možno hľadať nové perspektívy. Je dokonca potrebné robiť to, pretože cvičenia musia byť akousi výzvou pre našu prirodzenosť. A výzvu treba obnovovať. Treba si však zachovať akési územie, na ktoré sa možno vracáť. Bez toho podľahneme chaosu.

Postupne sme dospeli k tomu, čo by sa dalo nazvať „organickou akrobaciou“, ktorú diktuje isté oblasti tela-pamäti, isté predtuchy tela-života. V každom sa to rodí jemu *vlastným* spôsobom a iní to zasa prijímajú svojím spôsobom. Ako medzi deťmi, ktoré hľadajú cestu k slobode, k radosti z prekonania priestorových obmedzení a zemskej príťažlivosti. Nie racionálnou kalkuláciou. Nepredstierali sme však, že sme deti, pretože nimi nie sme. Dajú sa však nájsť analogické, alebo možno identické zdroje; a bez toho, aby sme sa obracali na dieťa v nás, možno hľadať tú individuálnu „organickú akrobaciou“ (ktorá nie je akrobaciou), čo sa odvoláva na žiarivé a živé potreby; je to možné, ak sme ešte nezačali kúsok po kúsku umierať, keď sme odmietli výzvu našej vlastnej prirodzenosti...

Existuje množstvo oblastí a dokonca isté možnosti tréningu, ktoré sme opustili, aby sme sa skoncentrovali na to, čo je podstatné. Najprv sme hľadali „masky“, napríklad i tváre, celkom zámerne, prostredníctvom tréningu rôznych častí tváre: obočia, viečok, pier, čela a tak ďalej. Odstredivé pohyby – dostredivé pohyby, extravertis – introvertis, otvorené – uzavreté. To umožňovalo vopred si pripraviť rôzne typy tvárí, masiek, ale napokon sa to ukázalo jalové. Priviedlo nás to však k objavu – to isté si všimol Rilke vo svojej knihe o Rodinovi – že každá tvár, všetky jej črty sú stopami života. Zahŕňajú celý kolobeh kľúčových skúseností, ktoré sa v živote neustále opakovali, skúseností, ktoré život neustále prinášal. Tie: „Ech, je to všetko...“, alebo „Musím predsa nejako žiť“, alebo „Na niečo mám napokon právo...“ a tak ďalej. Každá veta – ešte aj nesformulovaná – môže byť odpoveďou „svetu“. Zanecháva stopy a neskôr vrásky. Dá sa vyčítať z tváre. Ak pri práci nad rolou nájdeme takú, ktorá vychádza z našej životnej skúsenosti a je koherentná s rolou, vtedy tvár sama vytvorí masku.

Tento poznatok je nebezpečný, pretože herec môže začať hľadať takú formuláciu, dokonca slovnú, a potom sám seba nútiť a ponáhľať sa opakovať ju, hľadať neprirodzené črty, hľadať masku „osobnosti“, slogan osobnosti – „stvárnenia“. Môže vystaviť do svetla svoju tvár, ale nie – celú svoju bytosť. Zanechali sme teda tieto hľadania. Neodmietli sme však túto skúsenosť a nezdráhali sme sa odvolať sa na ňu, keď to bolo nutné. To isté sa dá povedať o mnohých iných skúsenostiach, o iných cvičeniach.

Prirodzene, cvičenia plnia istú funkciu, ktorú možno nazvať „biologickou“. Ak herec nie je živý, ak nepracuje celou svojou prirodzenosťou, ak je neustále rozdelený, vtedy – povedzme – starne. V hĺbke všetkých tých delení, ktoré nám vnútili výchova a boj s každodennosťou, v hĺbke toho existuje – do istého veku – jadro života, prirodzenosť. Ale potom už nasleduje odchod na pohrebisko vecí. Nie je to definitívna smrť, ale taká, ktorej sa – krok za krokom – poddávame. Ak práca na predstavení, tvorba, skúšanie angažujú herca až do úplnosti jeho exis-

tencie, ak pri tvorbe odhaľuje svoju celistvosť, ešte neodchádza na cintorín vecí. Ale po iné dni – áno.

Preto v období, keď sa neskúša, ani nehra (v zmysle napĺňania Aktu), sú cvičenia nutné. Cvičenia sú aj upevňovaním hodnôt a tým aj upevňovaním našej viery a sebadôvery. To nie sú slogany, ale čosi živé, čo treba potvrdzovať zakaždým odznova.

Prečo som odporcom chápania cvičení ako „sebazdokonaľovania“? Ten, kto si zaumieni zdokonaľovať sa, v skutočnosti odďaľuje Akt. Kto hovorí: „Morálne sa zdokonaľujem, každý deň budem menej klamať,“ predsa priznáva, že bude klamať. Ak uvažujeme v kategóriách zdokonaľovania sa, rozvíjania seba samého a podobne, priznávame, akí sme momentálne vlažní. Znamená to predsa chuť vyhnúť sa Aktu, vyhnúť sa tomu, čo sa musí uskutočniť dnes, teraz.

Prítomnosť techniky neznamená prítomnosť Aktu. Technika môže byť (v rovnakej miere) len náhradou Aktu. Ak uskutočňujeme Akt, technika pri tom jestvuje sama od seba. Môžeme vedome rozvíjať čistú techniku, lenže *vedomý rozvoj čistej techniky slúži na to, aby sme sa vyhli Aktu*, ukryli a zahalili sa pred ním. Nedostatok techniky je teda príznakom nedostatku poctivosti, pretože technika vyplýva z naplnenia. Existujú len skúsenosti, nie – ich zdokonaľovanie. Naplnenie sa deje hic et nunc. Ak sa Akt naplní, vedie nás k svedectvu. Lebo to bolo skutočné, úplné, nebránili sme sa a neunikali sme pred tým...

Príklad z inej oblasti. Predpokladajme, že sme na skúške. Začína sa nejaká scéna. Máme k dispozícii veľmi precízne prvky, pomocou kontaktu, hmatateľnej prítomnosti hercovho tela-pamäti sa scéna rozvíja koherentne. Režisér to sleduje. Zisťuje, že je to úplné, že Akt je hmatateľný, že to, čo sa deje, sa deje. Režisér však vie, že to nebude slúžiť predstaveniu, lebo to smeruje inam. Čo má urobiť? Ak on sám nemá v sebe nijaké jadro, preruší celú vec, zastaví herca. Ak to jadro v sebe má – nestopne ho. Možno, keď sa to celé skončí, nájde nejaké styčné body, pomocou ktorých sa to bude dať „vmontovať“ do partitú-

ry predstavenia. Možno sa o to pokúsiť aj z tohto hľadiska. Pri-
pusťme však, že ani takto nebude možné „využiť“ to. Znamená
to azda, že skúška bola nanič? Naopak. Čo sa v ten deň skúša-
lo? Jadro tvorivosti, *zdroje*.

Prirodzene, je nutné mať vedomie výslednej koherencie,
štruktúry, ktoré sa nachádza postupne. Štruktúra sa dá vybudo-
vať, ale proces nikdy. Akt nemôže byť nikdy uzavretý, ukonče-
ný. Štruktúra – áno, organizácia diela – áno. Ak nemáme schop-
nosť tejto koherencie, nemôžeme tvoriť. To je však len pod-
mienka, nie podstata. Podstatný je fakt naplnenia, uskutočne-
nia – v tento deň, každý deň, a nie – večné prípravy na akýsi
iný deň.

Hlas

Myslím, že čo sa týka hereckej prípravy, najviac chýb sa robí v oblasti hlasových cvičení.

Nedorozumenie sa začína už pri otázke dýchania. Koncom 19. a začiatkom 20. storočia európski špecialisti zaoberajúci sa problematikou hlasu vo všeobecnosti uznali, že to, čo dáva hlasu plnosť, je takzvané brušné dýchanie (s dominantnou bránicou). V tejto oblasti existujú rôzne názory: jedni teoretici a praktici navrhujú využívať jedine brušné dýchanie; znamená to (citujem príslušnú autoritu), že „počas dýchania má brucho vykonávať pohyb dopredu a dozadu“, kým hrud' má zostať nehybná; iní sa nazdávajú – a prakticky je to samozrejмый postoj, lebo je prirodzený – že pri dýchaní má dominovať brucho, ale akoby v druhom pláne sa má pripájať i hrudný kôš. Vezmime si napríklad deti, najmä malé, a príslušníkov takzvaných „primitívnych“ kultúr. Proces dýchania začína brucho, ale hrud' sa k tomu akosi pripája. Nie je to ten dych, aký môžeme sledovať na fotografiách kulturistov, ktorí stoja s hrudníkom vystrčeným dopredu. Je to nepatrný pohyb, ktorý sa dá spozorovať skôr dotykom než voľným okom. Je to však pohyb, ktorý reálne existuje.

V našej civilizácii spôsobuje mnoho deformácií nevhodné obliekanie, ale aj isté spoločenské návyky a konvencie. Práve preto ženy častejšie dýchajú hrudníkom – čo nie je organické dýchanie – nielen preto, že (prípadne) nosia podprsenku, ale i v súvislosti s istou konvenciou koketovania. Dýchanie tohto typu je dosť obmedzené, pretože využíva len hornú časť pľúc, nie celé pľúca, do ktorých sa zmestí viac vzduchu.

Ak skúmame brušné dýchania s dominantnou bránicou, môžeme si, samozrejme, všímať pohyby brucha. Praktizuje sa to na mnohých divadelných školách. My sme to na začiatku na-

šej činnosti robili tiež. Vtedy som spozoroval, že niektorí herci mali tento druh dýchania, a predsa nemali dosť vzduchu. Vdychovali, a napriek tomu nevydychovali dostatok vzduchu. Existuje totiž *imitácia* takéhoto spôsobu dýchania: svaly imitujú pohyby pri bránicovom dýchaní a v skutočnosti sa vzduch nevdychuje. Neskôr som pomocou konzultácií a testov našiel spôsob organickejšej kontroly, pri ktorej sa ťažšie simuluje. Dýchanie, pri ktorom sa zapája bránica, rozťahuje dolné rebrá od chrbta smerom do bokov a dozadu a dá sa to overiť dotykom. Veľmi ťažko sa to dá imitovať svalmi a ak je takáto nevedomá imitácia možná, pohyb, ktorý som opísal, bude veľmi obmedzený.

Ak teda hľadáme učebnicový, *konvenčný typ dýchania*, najlepšie je v takom prípade dotknúť sa dolných rebier zboku smerom od paží a snažiť sa začať dýchať akoby práve odtiaľ. Výsledkom bude, že sa tam dych nebude končiť, ale „začínať”. Vtedy sa spodné rebrá rozťahujú dozadu a do bokov (ale skôr do bokov než dozadu). Dá sa to zistiť pomerne rýchlo, líniu dýchania teda možno korigovať, ak je dýchanie zdeformované. Zároveň sa týmto spôsobom možno vyhnúť hercovej nevedomej simulácii vďaka tomu, že sa nekontroluje brucho, ale práve rebrá.

Nie je to však riešenie problému, a to preto, lebo v skutočnosti nie je pravda, že každý môže dýchať rovnako. Nie je pravda ani to, že pri rôznych polohách, činnostiach a reakciách je dýchanie rovnaké.

Aby sa tieto záležitosti jednoduchým spôsobom preskúmali, je najľahšie pozorovať dojčatá. Ich dych sa mení v závislosti od telesnej polohy, ktorú zaujmú, alebo do akej ich uložia. Keď pozorujeme športovcov v akcii, môžeme si tiež všimnúť, že ich dýchanie sa mení a dokonca „špecializuje”, alebo aj „mení charakter” podľa druhu športu.

V mnohých divadelných školách sa pre hercov hľadá brušné dýchanie, ktoré sa považuje za akýsi „štatistický priemer”. Zisťovalo sa, že existuje čosi také ako správne „priemerné” dýchanie – a to sa skúša aplikovať globálne, všetkým. Väčšina ľudí ne-

môže dýchať týmto „priemerným“ štatistickým spôsobom, lebo je – odinakaľ – známe, že práve rozmanitosť je jednou z vlastností života. Napokon každého mladého herca núti využívať *dych, ktorý mu nie je vlastný*. Práve tu sa začínajú všetky ťažkosti.

Dýchanie je čosi nesmierne jemné; iste, dá sa pozorovať, kontrolovať a dokonca i riadiť, ak má niekto na to chuť. Ale ak sme zapojení do činnosti, nemôžeme dýchanie kontrolovať; vtedy v podstate dýcha náš organizmus sám a akékoľvek zasahovanie len naruší organický proces. V tomto prípade je možno lepšie neprekážať mu. Treba pozorovať, čo sa deje: ak herec nemá so vzduchom problémy, ak počas činnosti vdychuje toľko, koľko potrebuje, nesmieme sa do toho miešať, dokonca aj keď podľa všetkých teórií dýcha nesprávne. Ak začne zasahovať do svojho organického procesu, začnú sa problémy. To je zásadné zistenie. Ak niečo neprebíha tak, ako má – zasiahnuť, ak všetko prebieha v poriadku – nechať na pokoji. *Treba dôverovať našej vlastnej prirodzenosti*. To je prvý bod.

Druhý bod je tento: V mnohých divadelných školách sa robí množstvo cvičení na dosiahnutie dlhého výdychu. Postupuje sa takto: vdychuje sa a nahlas sa počíta – „raz, dva, tri, štyri“ a tak ďalej až do „dvadsať, tridsať“... Vychádza to z presvedčenia, že týmto spôsobom si herec natrénuje predlžovanie výdychu, to znamená, že nebude mať problémy s dlhými vetami. To je omyl. Ak študent takto počíta, nemá problémy len dovtedy, dokedy je to preňho ľahké, to znamená, dokedy dýcha organicky. Ale potom nevedomky, aby ušetril dych, začne zatvárať hrtan; práve toto privieranie hrtana bude v jeho budúcej práci príčinou celého radu ťažkostí. Prvou príčinou, kvôli ktorej sa zväčša objavia hlasové problémy, je zásah do dýchania, druhou – *zablokovanie hrtana*.

Je aj iný typ školských cvičení, ktoré blokujú hrtan. V mnohých divadelných školách sa robia napríklad cvičenia na spoluhlásky, precvičuje sa správna výslovnosť spoluhlások „p, d, t, s, c, b“ a tak ďalej, vyslovujú sa aj slová práve s dôrazom na spoluhlásky. I týmto spôsobom sa hrtan zatvára. Lebo v sku-

točnosti môže hrtan zostať otvorený, ak – naopak – je dôraz na samohláskach. Ak sa kladie na spoluhlásky, hrtan sa priviera. Kvôli správnej výslovnosti treba cvičiť spoluhlásky, iste; treba to však robiť tak, aby spoluhlásku predchádzali a po nej nasledovali samohlásky: „ata” a nie „t, t, t”.

V oblasti dýchania existujú rôzne charakteristiky, ktoré môžeme nazvať profesionálnymi. Napríklad plavci využívajú takýto druh profesionálneho dýchania. Iný typ zdeformovaného dýchania používajú niektorí divadelní ochotníci napodobňujúci profesionálov, keď chcú dýchať „umelecky”. Preto kladú dôraz nie na brucho, ale na hrud', a to dokonca nie „dopredu”, ale – „dohora”. Vyskytujú sa aj deformácie spôsobené nervozitou počas fyzickej prípravy. Napríklad hercom, ktorí robia fyzické cvičenia, chýba vzduch a začínajú sa dusiť. Prečo? Má to dve príčiny: jedni vdychujú vzduch a potom robia nejaký cvik bez toho, aby dýchali, potom, keď sa už dusia, prudko vydýchnu a začínajú sa trápiť odznova; iní chcú dýchať v tom istom rytme, v akom robia cvik, čo je nesprávne, lebo ak sú pohyby tela rýchle, vtedy vdychujú vzduch takou istou rýchlosťou, čo vedie zasa k tomu, že sa začínajú dusiť. V čom je chyba? Nepochybne naša vlastná prirodzenosť sama reguluje túto záležitosť. Ak robíme rýchle pohyby, dýchanie sa taktiež zrýchli, ale *nebude mať rovnaký rytmus*. Ak je činnosť pomalá, i dýchanie bude pomalšie, ale nie v tom istom rytme. Ak sa začne dýchať v tom istom rytme, ako je rytmus činnosti – a to na dôvažok vedome – organický proces sa poruší a herec sa „zadusí” ako obeť práce s telom. Ak sa herec dusí počas činnosti, je to zvyčajne pre niektorú z tých dvoch príčin.

Prirodzene, to isté bude prebiehať aj počas hrania, ak herec koná bez živých impulzov a ak svoje účinkovanie považuje za istý druh gymnastiky, za niečo automatické. V takom prípade „sa zadusí”, lebo sa dopustí jednej z týchto dvoch chýb. Alebo na dôvažok z nervozity a trémy.

Nesmie kontrolovať svoj proces dýchania; musí však poznať svoje blokády i prekážky a to je niečo iné. Herca treba sledovať zvonku; mám tu na mysli režiséra alebo inštruktora. Prvá otáz-

ka, ktorú si z toho hľadiska treba položiť, je – či herec má počas práce problémy s dýchaním. Ak má ťažkosti – a evidentné – a vidíme, že je to napríklad pre niektorú zo spomínaných príčin, musíme mu o tom povedať. Musí si dávať pozor, aby nezasahoval do svojho dýchania, neusiloval sa ho zľadovať s pohybom a podobne.

Nie sú to však jediné možné omyly. Môžeme pozorovať, ako herci robia priam „klasické“ chyby, napríklad pri dýchaní zdvíhajú a spúšťajú plecia. Ale keď to pedagóg bude chcieť eliminovať, vtedy sa študent napne a stlmí pohyb brucha – tým, že zasiahne do organického procesu, zničí ho. Veľmi ľahko sa dá odhaliť iná „klasická“ chyba – neúplné dýchanie, keď brucho nepracuje a aktívna je len horná časť hrudníka. Najčastejšie sa to vyskytuje u žien. V takom prípade treba hľadať, nájsť a vytvoriť takú situáciu, v ktorej herec začne dýchať normálne. Existujú rozličné možnosti: herca možno skrátka uložiť na podlahu a nechať ho dýchať, to je všetko. Potom mu treba povedať, kedy začal dýchať normálne. Veľmi dôležitý je jazyk, ktorý sa pri tom používa. Je potrebné povedať: „Teraz neobmedzuješ proces“, nie: „Teraz dýchaš dobre, predtým si dýchal zle.“ Lebo pokiaľ bude do toho zasahovať vedome, zmarí prirodzený proces. Teda, ak sa hercovi povie: „Teraz neblokuješ proces,“ nejde len o inú formuláciu ale aj – a predovšetkým – o iný druh pôsobenia. Ide o to, *aby dýchanie dýchalo samo*.

Často to nie je záležitosť, ktorá sa dá upraviť okamžite. S hercom možno urobiť iný pokus: môže si striedavo zapchávať nosné dierky – jednu pri nádychu, druhú pri výdychu. Niekedy sa takto dýchanie upraví, najmä ak pri tom herec leží na chrbte. Ale to tiež nie je pravidlo a napokon – aj keď sa osvedčí, o chvíľu sa všetky problémy môžu vrátiť.

Hercovo normálne dýchanie sa dá objaviť v polohách, ktoré si vyžadujú priveľa jeho pozornosti na to, aby dokázal v tom čase zasahovať do procesu. Ak herec napríklad skúša – a nie je v tom vytrénovaný – robiť stojku, je príliš zamestnaný na to, aby myslel na dýchanie. Vtedy spúšťa proces a začína dýchať normálne. Často je však lepšie počkať na okamih, keď činnosť

pri etudách, improvizáciách alebo pri práci na predstavení uvoľní v hercovi organické reakcie, živé impulzy. Spustí sa životný proces, ktorý ho zamestnáva, pohlcuje a – herec začne dýchať prirodzene. Niekedy sa jednoducho treba unaviť a dokonca robiť cvičenia, ktoré nás po fyzickej stránke krajne vyčerpávajú, aby sme už nezasahovali do organických procesov. Býva to nebezpečné, ak sa to prikazuje zvonku, po vojensky. Môže to vyvolať pocity krivdy, spory a tak ďalej. Ale sú prípady, keď sa len vďaka únave možno zbaviť manipulácie s dýchaním.

V konečnom dôsledku *neexistujú recepty*. Treba nájsť individuálne pre každého príčinu, ktorá ho obmedzuje, prekáža mu, a potom vytvoriť takú situáciu, v ktorej sa príčina môže odstrániť a v ktorej sa proces uvoľní.

Ešte raz opakujem, že treba predovšetkým čakať, nezasahovať unáhle, čakať, skôr hľadať, ako uvoľniť organický proces, spustiť jeho činnosť, pretože vtedy sa – takmer vždy spontánne – uvoľní aj dýchací proces. vďaka tomu sa vôbec nemusí zasahovať a herec sám bude dýchanie riadiť – teda i blokovať.

Veľmi dôležitá – to opakujem – je sféra jazyka. Je vždy lepšie *používať negatívne formulácie* (toto – nie) ako pozitívne (toto – áno).

Dýchanie je individuálny problém, každý herec má iné bariéry. Nepochybne sa aj uvoľnené dýchanie v každom prípade aspoň trochu líši. Ale práve ten malý rozdiel – dokonca úplne nepatrný – je vo sfére organickosti rozhodujúci. A preto – a to je najdôležitejšie – neexistuje model ideálneho, „štatistického“ dýchania, existuje však čosi také, ako *odblokovanie prirodzeného dýchania*.

Na druhej strane sa stáva – síce veľmi zriedka, ale predsa – že herec nie je schopný dýchať s výraznou dominanciou bránice. Neviem prečo. Možno by sa to dalo analyzovať z foniatrického hľadiska. Ak má žena príliš dlhý a úzky hrudný kôš, často počas činnosti nemôže dýchať s dominanciou bránice. A v tom prípade musí skôr hľadať spôsob, ako do dýchania zapojiť chrbticu. Ale nie príliš vedome; skôr sa akoby prispôbiť životu – reagovať chrbticou, akoby to bol hád – vtedy sa dýchanie uvoľ-

ní (chrbtica by, napokon, nikdy nemala byť meravá ako tyč – čo sa hercom stáva).

Prejdime na *hlas*. Ak vylúčime vážne – fyzické, nie funkčné – deformácie hlasových ústrojov (o fyzické ide napríklad vtedy, ak sú na hlasivkách uzlíky, alebo ak je hrtan fyzicky deformovaný atď.), potom všetky tie legendy, všetky rozprávky o tom, že existuje hlas široký, silný, úzky či slabý, sú v každom prípade nepravdivé: to neexistuje. Existuje len spôsob, *ako sa s hlasom zaobchádza*, to je všetko.

Veľa hercov má problémy s hlasom preto, lebo svoje hlasové ústrojenstvo pozorujú. Celá pozornosť herca, ktorý sa zaoberá svojím hlasom, sa sústreďuje na hlasové ústroje; počas práce teda herec sám seba pozoruje, počúva svoj hlas, často má pochybnosti, a ak aj nie, i tak sa dopúšťa akéhosi násilia na seba samom. Po celý čas – tým, že pozoruje – zasahuje do svojich hlasových orgánov. Možno predkladať rôzne hypotézy, pátrať po príčinách. Objektívny výsledok je však takýto: ak pri práci pozorujeme svoje hlasové ústroje, hrtan sa zatvára, nie celkom, len trochu, dochádza k akémusi privretiu. Ale to privretie je neskôr násilné, pretože herec začína zápasiť o silný hlas. Výsledok: začína hlas príliš namáhať a vtedy vznikajú ťažkosti. Je zachrípnutý, teda sa silí ešte väčšmi. To ešte nie sú fyziologické, ale funkcionálne deformácie hrtana, hlasiviek atď. Ale po dlhom období práce tohto typu z toho následne môžu vzniknúť fyziologické deformácie.

Pri práci s hlasom je najdôležitejšie *nepozorovať hlasové ústroje*. Je to presný protiklad toho, čo sa aplikuje študentom v mnohých divadelných školách. Je to opak toho, čo sa potom robí v divadle. A herec má problémy, ide k lekárovi. Lekár mu predpíše napríklad inhalácie. Ak sa to stane v lete, ešte to ujde, ale ak v zime – a inhalácie sú teplé – je to strašné. Aj studené inhalácie spôsobujú, že hlasové ústroje sa stávajú citlivejšie. Je rozdiel medzi inhalačnou kabínou a vonkajším ovzduším. Herec zachrípne. Na druhej strane je zo dňa na deň nervóznejší, čoraz úzkostlivejšie pozoruje svoje hlasové orgány. Kým vysloví nejaké slovo, prv, než prehovorí, váha, obáva sa, že

stratí hlas. Tým sa celá vec zhoršuje. Pozorovanie pôsobí ešte silnejšie – je narušená celá prirodzenosť. K tomu sa pridá nervozita. Organické a prirodzené impulzy, ktoré prechádzajú cez hlas, sú teraz zablokované a herec – alebo herečka, lebo častejšie sa to asi stáva herečkám – začína trpieť hlasovou chorobou, ktorá – ak to tak pokračuje – môže prerásť do fyziologických deformácií. A prečo sa to častejšie vyskytuje u herečiek ako u hercov? Pretože v prípade herečiek prevláda názor, že ich hlas musí byť pekný, čistý, jemný a silný, že práve to je rozhodujúce; a to je hlúposť. Ešte dnes sa v istých kruhoch hovorí, že herečka „musí mať hlas ako zvonček“. V prípade hercov funguje ten istý mechanizmus, ale usudzuje sa, že oni – ako muži – môžu byť trochu drsní, a aj keď sú zachrípnutí, neberie sa to tak vážne. Príčiny týchto problémov sú síce malicherné, ich dôsledky – nie. Herci problémy tohto typu mávajú, ale bežní ľudia len zriedka. Sedliaci spievajú, aj keď je zima, spievajú na otvorenom priestranstve – ľahko by si teda mohli presiliť hlas – ale spievajú a nemajú ťažkosti...

Možno namietat, že predsa aj prednášajúci, učitelia, pedagógovia majú problémy s hlasom. A prečo? Stačí sa pozorne prizrieť profesorovi pri práci: chce ovládať svoje pohyby, myslí si, že jeho gestikulácia musí byť usporiadaná; snaží sa hovoriť výrazne a vtedy – ako som to sledoval na filologických konferenciách – zdôrazňuje všetky spoluhlásky: „*Pán predseda...*“ a tak ďalej; chce správne vyslovovať, chce, aby ho bolo počuť, preto kladie dôraz na spoluhlásky. Takto je jeho hrtan privretý. Na druhej strane sú to často ľudia slabo vyvinutí po fyzickej stránke, akoby mozog sedel na steblo. Ich telo býva rastlinkou – chudou alebo tučnou – ale krehkou ako biely zemiakový výhonok, ktorý vyklíčil v pivnici. Celá energia sa teda sústreďuje do oblasti hlavy a hlasových orgánov. Pritom sa usilujú zachovať pokoj, kontrolujú sa, blokujú impulzy. Nevedomky takto hovoria ich hlasové ústroje a nie – oni. Týmto spôsobom hovoria dlho, celé hodiny. A tak si deformujú hlasové orgány. Zatiaľ obyčajní ľudia a sedliaci na dedine také problémy nemajú; spievajú si pri práci.

Raz som bol na sekretariáte a na chodbe pracovala upratovačka. Začala spievať – nespievala „dobre“, ale nerobilo jej to ťažkosti. Bola zaujatá činnosťou a nekontrolovala, ako spieva, nesledovala svoj štýl spevu. Ale jej hrtan bol otvorený, šlo jej to veľmi voľne. Vyšiel som z pracovne, aby som videl, ako dýcha – bežné dýchanie s dominanciou bránice atď. Bola to prirodzená činnosť. Takto spievajú ľudia na vidieku.

Prirodzene, problémy s hlasom môžu byť zapríčinené nejakou chorobou a často sa navrstvujú na situáciu psychosociálneho charakteru (alebo naopak), ako je to napríklad u prostitútok, ktoré sú často zachrípnuté. Ich hlas nie je čistý. Na príčine sú dve veci: čiastočne je to alkohol a často priveľa cigariet, ale aj postávanie na ulici a s tým spojené teplotné výkyvy. Ale to nie všetko. Existuje i príčina možno nie príliš vedecká, v ktorú však verím. V tých ženách býva čosi ako nechuť k vlastnému telu, určitý postoj k nemu. A táto nechuť, tento nedostatok dôvery (alebo pokrivená dôvera), toto rozpoltenie to všetko sem vstupuje.

Keď pozorujem zdravých hercov, ktorí majú organické dýchanie, vyvolané organickými, živými impulzmi, aj keď veľa fajčia, vo všeobecnosti nemajú s hlasom problémy. Sám som tuhý fajčiar a problémy nemám. Prirodzene, keď sa pritrafilo, že som prekročil prípustnú hranicu – ak som napríklad vyfajčil 60 cigariet za deň – nasledujúci deň sa mi čosi začalo diať s hrdlom. Samozrejme – cigarety predstavujú nebezpečenstvo pre celý organizmus. Preceňuje sa však ich účinok na hlas. Okrem toho herec môže hodinu-dve pred predstavením fajčenie obmedziť. V podstate by to malo robiť veľa hercov... Ale ak majú pociťovať takú silnú túžbu po cigarete ako svätý Anton po žene, radšej nech si zapália jednu cigaretu pred predstavením a nevyvolávajú v sebe chorobný stav. Je to skôr vec zdravého úsudku. Treba sa skrátka zdržať, vyfajčiť jednu cigaretu namiesto piatich. Netreba to preháňať s takzvaným „pestovaním silnej vôle“ a podobnými vecami. Naša cesta sa neuskutočňuje vďaka vôli, ktorá je prísna ako smrť, ale vďaka *postoju k životu ako celku*, vďaka koncentrácii na jedno hlavné pokušenie.

Ak sa pozorne prizrieme hercom, ktorí majú hlasové problémy, dosť rýchlo sa dá podľa príznakov zistiť, že je to záležitosť *hrtana*. Vo sfére príznakov je to najdôležitejšie. Svojho času som študoval schému stavby hrtana a podobné veci. Bolo to veľmi vedecké, ale nemohol som z toho vyvodiť nijaký praktický záver. V Šanghaji som mal však príležitosť spoznať vedec-kú školu doktora Linga. Doktor Ling bol súčasne profesorom na lekárskej fakulte i profesorom Pekinskej opery. On sám pochádzal z rodiny hercov klasickej čínskej opery a v mladosti bol hercom, a to vyvolalo jeho záujem o prácu s hlasom z praktického hľadiska. Pri ňom som prvýkrát pochopil, čo je hrtan. Už predtým som vedel, že záleží na tom, či je hrtan otvorený alebo uzavretý, ale ako sa to dá rýchlo rozoznať, to som pochopil až tam.

Hrtan sa dá skúmať prstami. Po oboch stranách ohryzka sa nachádzajú akoby dve vyvýšeniny, ktoré sa dajú ľahko nahmatáť. Ale sú trochu vzadu a je potrebné siahnuť na hrtan prstami z oboch strán tam, kde sa končia (priehlbínami po oboch stranách ohryzka). Vtedy možno prehltnúť slinu a – dotykom – pocítiť, ako sa mení ich poloha. Keď prehltáme, hrtan je uzavretý – to je jednoduché. Teraz to môžeme sledovať počas reči; hovoríme – áno, je otvorený, inokedy hovoríme – a je zavretý, nie celkom, ale predsa. Žiaci doktora Linga robili často sami na sebe pozorovania tohto typu. Nemyslím si, že by to bolo to nutné. Dokonca sa nazdávam, že je lepšie sa tomu vyhnúť. Mal by to skôr robiť inštruktor alebo režisér, ak si nie je istý, či má herec hrtan uzavretý, alebo otvorený. Po získaní praxe sa to napokon dá zistiť bez dotyku – jednoducho to počuť. Sám som využíval dotyk pri skúmaní hercovho hrtana – je to však nebezpečná operácia, ak nemáme dostatočnú prax a znalosti. Hrtan sa dá otvoriť aj zvonku prstami, takto sa môžu vytvárať rôzne typy hlasových vibrácií – je to však veľmi nebezpečné, ak ruky, ktoré to robia, nie sú také presné ako ruky chirurga. Tento typ manipulácie neodporúčam.

Existuje ešte jednoduchší prostriedok. Dotknite sa miesta na dolnej čelusti pod jazykom a prehltnite slinu. Musíte si rukou držať podbradok a palcom sa dotýkať svaly pod bradou,

pod jazykom. Tento sval je pri prehĺtaní napnutý. Práve tu sa ukazuje múdrosť doktora Linga. Ak je hrtan uzavretý, sval je napnutý. A teraz hovorte. Je uvoľnený? Alebo je napnutý? Ak je uvoľnený, hrtan je otvorený, ak je napnutý – hrtan je aspoň privretý. Je to veľmi jednoduché. Keď žiaci doktora Linga spievajú, dotýkajú sa opísaným spôsobom. Je to dobre? Nemyslím. Myslím, že táto technika bola veľkým objavom, ale že môže spôsobiť rôzne ochorenia, alebo aj – na inej úrovni – obnoviť staré choroby z povolania. Pretože opätovne orientuje pozornosť na hlasové orgány.

Kým však prejdeme k ďalšej etape našich výskumov, rozoberiem najprv jedno cvičenie doktora Linga, ktoré je z hľadiska namáhavej hlasovej práce účinné. Treba pri ňom zaujať stoj rozkročný. Trup musí byť naklonený dopredu. Prečo? Pretože, keď je trup trochu vpredu, aby sme sa udržali v tejto polohe, musíme sa zaprieť v spodnej časti chrbtice, v krížoch. Ďalej ide o to, aby sme boli od krížov po zátylok vystretí. Všetko musí byť vyrovnané. Vtedy sa musí ukazovák dotýkať brady a palec svalu pod jazykom, ktorý sa napína alebo uvoľňuje – podľa toho, či je hrtan uzavretý alebo otvorený. Druhou rukou sa teraz treba sponad hlavy dotknúť obočia a tlakom ho ťahať dohora a dozadu, aby sa týmto spôsobom – nadvihnutím celej lebky – otvorili ústa, ale tak, že podbradok zostane na mieste. Musí zostať nehybný po celý čas. Lebku treba tlačiť dohora a dozadu (zároveň), čelo zvrátené dohora; takto sa otvoria ústa a dolná čeľusť sa nepohne. Aby sa to dalo udržať, treba natiahnuť krk. Ústa sú otvorené, podbradok nehybný, krk napnutý, ale sval pod jazykom musí byť uvoľnený. Svalstvo zátylku je napnuté a svalstvo prednej časti krku a hlavy – uvoľnené. Hrtan je otvorený a hlas bude vychádzať s akousi ozvenou. Pri tomto cvičení sa nepochybne vytvárajú prirodzené podmienky pre otvorený hlas. Dolná časť chrbtice je v činnosti – musí podopierať telo a práve to reguluje dýchanie. V tejto polohe – vďaka činnosti krížov – je dýchanie spravidla brušné. Okrem toho je tu tá ozvena, ktorá sa tvorí v krku a zároveň – pretože sa palcom kontroluje sval pod jazykom – hrtan zostane otvorený.

Stáva sa, že herec, ktorý nikdy nepoužíval otvorený, autentický vlastný hlas, ho môže za týchto podmienok po prvýkrát počuť. Ale sotva som to povedal, signalizujem zároveň nebezpečenstvo – herec sa bude počúvať. Opäť vznikne to počiatočné nebezpečenstvo, že herec, ktorý opakuje toto cvičenie, sa začne pozorovať a manipulovať so svojimi hlasovými ústrojmi. Vzhľadom na to jeho hrtan možno zostane otvorený, ale hlas nebude organický. Je to jemný rozdiel, ale dá sa rýchlo odhaliť. Hlas – hoci je otvorený a silný – je v takom prípade zároveň mechanický a ťažký, akoby v tom bol akýsi automatizmus. Ak chce inštruktor alebo režisér počuť hercov otvorený hlas, lebo zbadal, že nepoužíva prirodzený hlas, môže s ním ten pokus zopakovať ešte raz, viac však nie. Myslím, že mnohonásobné využívanie cvičení tohto typu väčšmi škodí, ako pomáha. Aj tu si myslím, že škola doktora Linga má svoje obmedzenia. Toto cvičenie je však objavom, lebo vďaka nemu sa dá počuť hercov otvorený hlas.

Nie je to jediná možnosť. Dajú sa nájsť iné situácie, ktoré samy osebe majú rovnaký efekt. Napríklad, ako som spomínal, keď herec stojí na hlave. Na jednej strane sa vtedy vytvára silný tlak na lebku celou váhou tela, na druhej strane – hercova pozornosť sa sústreďuje na udržanie rovnováhy. Ak teda v takomto prípade spieva, alebo čosi hovorí, stáva sa, že to robí svojím skutočným, vlastným hlasom.

Je veľa hercov, ktorí nechcú – zo snobizmu alebo z koketérie – používať prirodzený hlas. Napríklad nejaký herec má vysoký hlasový rozsah, ale je to jeho prirodzený rozsah; aby sa zhodoval so stereotypom mužnosti, chcel by, aby bol jeho hlas skôr nízky. Robí to aj v živote. Týmto spôsobom svoj hlas neprimerane namáha. Tú istú situáciu môžeme pozorovať pri herečkách alebo speváčkach, ktoré chcú mať hlas vyšší, ako je ich prirodzený hlas. Spomínam si na prípad istej veľkej speváčky, veľmi renomovanej, ktorá máva časté hlasové a duševné krízy. Príčinou je, že používa vyšší hlas, ako je jej hlas. Pretože – ako som mal často možnosť zistiť – ak herci využívajú pri práci a v živote vyššie alebo nižšie polohy, ako je ich auten-

tický rozsah, vyvoláva to u nich nielen hlasové, ale aj nervové krízy. Je možné, že opakovanie takéhoto násilia na sebe každý deň a v každom predstavení pôsobí deštruktívne na celú nervovú sústavu. Nechcem povedať, že herec musí používať len hlas na základnej úrovni. Na základe svojho organického, prirodzeného hlasu môže používať všetky hlasy, najvyššie i najnižšie. Musí sa však pri tom *opierať o základ* a nie – ísť proti nemu.

Ten najvyšší alebo najnižší zvuk možno objaviť skôr pomocou rôznych vibrátorov alebo rôznych druhov ozveny. Takmer každý herec alebo herečka môže vytvárať rovnaké efekty ako Yma Sumac, ktorá sa kedysi preslávila tým, že – ako sa vravelo – ovládala hlasy všetkých mužov a žien, všetkých zvierat, hlasy najvyššie a najnižšie. Každý herec to dokáže urobiť. Ale ako východisko k tomu – čo je veľmi dôležité aj v živote – musí mať svoj vlastný hlas s prirodzeným, organickým základným registrom. Naša prirodzenosť sa i tak vypomstí, ak budeme znásilňovať to, čím sme naozaj. Prekonávať seba? Áno. Ale nesmie sa pri tom predstierať, že sme iní, než sme. Lebo v takom prípade nám prirodzenosť – alebo organizmus – odpovie iba chorobou a utrpením.

Celá práca, celá dlhoročná prax našej skupiny neprebiehala vo vzduchoprázdne. Spoločne sme skúmali rozličné javy. Viedol som rozhovory s mnohými špecialistami, pozoroval som hercov v rôznych krajinách, sledoval som aj to, ako si ľudia z odlišných civilizácií, kultúr, hovoriaci rôznymi jazykmi pomáhajú telom, keď používajú hlas. Pýtal som sa i rôznych hlasových pedagógov – a bol som veľmi prekvapený. Dostával som rôzne sprostredkované odkazy, na príklad odkaz od kohosi, kto bol veľký, ale nedocenený odborník a kto objavil v hlase čosi organické; a cez jeho žiakov, ktorí ostatne tento objav takmer úplne zničili, po akýchsi stopách, akoby cez ruiny – som dospel k tomu, čo vedel on, a doloval som to, na čo jeho žiaci zabudli. Iné veci som objavoval s pomocou hlasových pedagógov, ktorí sú menej známi, nie sú z divadelného sveta, ani z centra. Učiteľka na hudobnom gymnáziu v Opoli napríklad prišla na zásadné veci v súvislosti s používaním hlások

i rezonátorov, hoci sa nazdávala, že existujú len dva tradičné rezonátory „maska“ a „hrud“. Ale i to bolo dôležité, dokonca vedela, že sa dá – paradoxne – zamieňať ich dominantnosť a tým sa dá dosiahnuť ich simultánnosť.

Nasledovali pozorovania z iných krajín. Napríklad spôsob, akým Číňania pracujú v klasickej opere, oni totiž hlas neskúmajú príliš cieľavedome (doktor Ling bol výnimka), oni skôr každý deň opakujú a opakujú tie isté druhy pohybov a hlasu, ktoré do roly zafixovala tradícia. A tu sa mi prihodili neuveriteľné veci. Napríklad mi ktosi povedal, že „ústa treba mať skôr tuto“, poukazujúc touto čudnou vetou na existenciu rôznych rezonátorov, hoci ich nedokázal bližšie určiť ani definovať...

Isté poznatky sme získali aj z gramofónových platní. Napríklad Armstrongov spôsob spevu. Keď som ho počúval, dospel som k presvedčeniu, že je chyba myslieť si, že kľúč je v zachrípnutosti; Afričania spievajú rovnakým štýlom. Ide asi o dávnu tradíciu. Ako spieval? Je to ako spev tigra. Ten istý druh spevu som mal možnosť počuť v niektorých orientálnych divadlách, tam, kde hrali iba ženy – aj mužské úlohy – a kde všetky používali výlučne takýto hlas so zvieracími rezonátormi. Keď som sa ich opýtal: „Čo je vzorom pre váš hlas?“, odpovedali mi: „Tak spievajú všetky divé zvieratá.“

Týmto spôsobom som postupne mohol zozbierať rozsiahly materiál a čosi aj objaviť. A aký je výsledok týchto hľadání?

Možno je potrebné začať tým, čo sa v rôznych operných školách, a najmä v takzvanej „talianskej opere“, nazýva hlasovou „oporou“. Hovorí sa: „Pri speve treba mať oporu.“ Ešte aj dnes sú v rôznych európskych operách speváci a speváčky, ktorí majú v ruke vreckovku a ruky si držia v strede brucha. Tá vreckovka tu funguje v rámci konvencie i ako rekvizita. Je za tým istá tradícia, ktorá pochádza od spevákov talianskej opery – tí verili, že keď spievajú, musia dýchať bruchom a – po nabratí vzduchu napnúť brušné svalstvo. V okamihu, keď už do brucha vošlo maximum vzduchu, treba ho „podoprieť“ rukami, zovrieť – ak chceme spievať alebo hovoriť. Vtedy sa bude vzduch šíriť s veľ-

kou silou. A tá sila ponesie hlas. Aby sa zakamuflovala táto čisto technická operácia, používala sa vreckovka. Šlo o maskujúcu operáciu. Napokon väčšina speváčok už dávno zabudla, prečo si ruky s vreckovkou drží na bruchu.

V Pekinskej opere som mohol pozorovať, že herci – aj veľmi mladí, osem- či deväťročné deti – pracujú s veľmi silno stiahnutými opaskami (šnůrkami!). Keď som sa spýtal prečo, povedali mi, že tak sa lepšie pracuje. Myslím, že samotný dôvod je ten istý. Tu má opasok jednoducho stláčať brušné svalstvo. Pri nádychu sa samotný tlak vzduchu smerom von, stlačenie a napätie brušného svalstva tvorí spontánne. Je to obmedzenejšie ako vedomá manipulácia, ktorá sa praktizuje v talianskej opere; preto, že vzniká samo. Vo všeobecnosti však ide o to, že existuje možnosť „podoprieť“ hlas. Ale je to nutné?

Často som počul názory, že herci musia robiť dychové cvičenia z hatha-jogy. Už viem, že zasahovanie do dýchania je nebezpečné. Ale pretože sa o takýchto veciach treba presvedčiť v praxi, treba *skúmať*, testovať a *neveriť každému slovu*, ani svojmu vlastnému – preto sme skúšali i to. Nechcem tu príliš podrobne opisovať všetky tie cvičenia, chcem len vyvodiť závery. Cieľom dychových cvičení v joge je odstrániť dýchanie. Je to to isté, ako pri všetkých cvičeniach hatha-jogy. V textoch o hatha-joge sa opakuje, že jej cieľom je zabrzdenie procesov: dýchania, myslenia a ejakulácie. Osoby, ktoré pracujú pod dohľadom odborníka podľa starých techník a pracujú na dýchaní dlho, ho naozaj dokážu spomaliť. Nedá sa povedať, že by nedýchali vôbec, ale dýchajú oveľa pomalšie. Životné procesy neustanú, ale do veľkej miery sa spomalia.

Lenže, aký je konečný aspekt týchto cvičení? Organický výsledok sa veľmi podobá zimnému spánku zvierat. Keď pozorujeme zviera v tomto stave, dýcha, ale jeho dych je veľmi spomalený. Takmer sa nehýbe a nemá skoro žiadnu perцепciu, ak to tak možno povedať. Za akým účelom sa má toto aplikovať hercom, keď predmet ich práce je diametrálne odlišný?

Akým spôsobom sa robia cvičenia v hatha-joge? Začína sa kontrolou dĺžky nádychu a výdychu. Hľadá sa, ako sa dá po-

malšie vdychovať a ešte pomalšie vydychovať. Ale aby sa dalo oveľa pomalšie vydychovať, musí sa hrtan napoly uzavrieť. A potom sa hľadá pauza medzi nádychom a výdychom. Tá pauza musí byť zo dňa na deň o čosi dlhšia. No aby bola ešte dlhšia, hrtan sa musí uzavrieť už naozaj – nie do polovice, ale úplne. Potom sa napoly otvára, aby sa pomaly vpustil vzduch. Potíchu sa počíta, aby sa udržal presný rytmus medzi nádychom, pauzou a výdychom. Takto sa dospeje k maximálnej kontrole nad týmto procesom. U herca to môže viesť jedine k zablokovaniu. Neodsudzujem túto techniku, ak sa využíva s *iným zámerom*, ale je absurdné, aby ju využívali herci. Nemôžem pochopiť, ako môžu niekomu špecialisti tak nezodpovedne predpisovať techniku, ktorá spôsobuje blokády a ochorenia, bez toho, aby vopred preskúmali jej možné následky. Vieme, že na to, aby sa dal používať hlas, treba mať hlboké, otvorené, prirodzené dýchanie. Využiť sa dajú rozličné techniky. Okrem toho panuje všeobecný názor, že je potrebné cvičiť. Ale pretože neexistujú nijaké presné cvičenia v tejto oblasti, preberá sa hocičo hotové, napríklad nejaká psychofyzická technika z úplne inej kultúry, ktorá slúži úplne iným cieľom. Je to nezodpovedné. Takéto hlasové cvičenia sú len mýtom.

Nepochybne práve *výdych nesie hlas*. A to je nepochybne materiálna činnosť a nie len akási metafora alebo čosi nepostihnuteľné. Niet pochyb o tom, že práve výdych nesie hlas. Ale aby mohol hlas niesť, musí byť organický a otvorený. Hrtan musí byť otvorený. A to sa nedá dosiahnuť dajakou technickou manipuláciou s hlasovými ústrojmi. V tomto bode je vari len jedna rada, ktorú možno dať hercom: *nešetriť vzduchom*. Zatiaľ to, čo im aplikujú, čo im odporúčajú v školách, je úplne opačné. Učia ich šetriť vzduchom, ako mať dlhý výdych, učia ich všetky tie cvičenia s počítaním a tak ďalej. Pestuje sa taký druh hereckej výuky, ktorý spôsobuje problémy.

Ak je vzduchu málo, treba ho nabrať. Sú takí herci, ktorí sa z dôvodu nadmernej nervozity, alebo to majú nacvičené, neustále nadychujú. V takom prípade im treba povedať: prečo sa nadychujete, keď to nepotrebuje? Veď sa nanajvýš

zadusíte. Prečo do toho zasahovať? Na druhej strane sú herci, ktorí pri reči vdychujú len trošku vzduchu; tým si spoločne zatvárajú hrtan a začínajú sa dusiť. Vtedy im treba povedať: „Práve vzduch nesie hlas. Využívajte vzduch. Nešetrite. Vdychujte vzduch, keď to potrebujete, a potom ním nešetrite. To vzduch pracuje, nie hlasové ústroje, ale výdych. Ak chcete, aby sa hlas niesol ďaleko, vydychujte vzduch až po ten pomyselný, možno dokonca nereálny, neuveriteľne vzdialený bod, áno, áno, vyhadzujte vzduch hlasom, vydychujte. Nešetrite ním.”

Veľkým zážitkom pri našich hľadániach v tejto oblasti bolo *objavenie rezonátorov*. Slovo „vibrátory” by bolo možno presnejšie, pretože – z vedeckého hľadiska – asi nejde o rezonátory.

Už v divadelnej škole som sa na herectve naučil, že je potrebné používať „masku”. Čo je to „maska”? Je to tá časť tváre, ktorá zahŕňa čelo, spánky, lebku a líčne kosti, celá tá časť, na ktorú si herci kedysi zakladali masku. Antickí herci. (Mimochodom: antická maska zosilňovala hlas.) Herec v súčasnom činohermom divadle využíva túto časť hlavy – „masku” ako akýsi prirodzený rezonátor; a naozaj, keď herec hovorí tou časťou tváre, hlavy, počuť istú vibráciu, ktorá sa dá i pocítiť, ak sa mu na hlavu priloží ruka (nie na líca alebo na čelo, ale práve na hlavu). Súvisí to s pomerne starou tradíciou európskeho divadla, ale vo všeobecnosti herci, ktorí využívajú tento rezonátor, nepoužívajú žiaden iný. Jestvuje totiž isté dosť vyhranené zafarbenie, istý charakteristický druh hlasovej vibrácie dramatického herca. Má znaky akejsi ušľachtilosti – je to nesmierne zábavné – a zároveň istej zvučnosti. Ten druh hlasu, ktorý rezonuje „v maske”, možno ľahko nájsť napríklad u tých anglických hercov, ktorí sa dodnes usilujú hrať Shakespeara v štýle devätnásteho storočia.

V niektorých vokálnych školách (ktoré inklinujú k opere) si možno všimnúť, že sa využíva i iný rezonátor – hrudný. Zapája sa, keď sa hovorí skôr nízkym hlasom, preto ho využívajú prevažne basoví speváci. Tenori využívajú skôr „masku”.

Od začiatku môjho pôsobenia v divadle som pociťoval nechuť voči tomuto typicky hereckému hlasu. Cítil som v ňom isté komediantstvo.

Všimnime si, ako hovoria ľudia v rôznych krajinách; dajú sa z toho vyvodiť zaujímavé závery... Ako hovoria napríklad Číňania? Niekedy zo seba vydávajú veľmi ostré zvuky, ktoré na nás môžu dokonca pôsobiť neprirodzene. Ale zistujeme, že v ich prípade vibruje skôr *zátylok* a bod pod zátylkom. Je teda i taká možnosť. Možno teda hľadať spôsob, ako tento bod rozvibrovať. Dokáže to i Európan, lebo ten bod je súčasťou anatómie. Hľadal som to pomocou slov, ktoré pre mňa zneli veľmi „čínsky“: „King, King“, skúšal som, ako sa pri tom dá ísť do výšky, ešte vyššie, ako je to možné. Najprv ako to hovoriť ústami, potom nosom, ďalej čelom, napokon – čo možno najväčšmi – vrcholom lebky, aby som nakoniec zaútočil na zátylok, akoby som ho napichol na ihlu a zo stredu prepichol ten bod na zátylku; vtedy som už spieval: „Ki, Ki.” Hlava pritom nie je vo zvyčajnej, vzpriamenej polohe, krk je skôr napnutý, natiahnutý – dohora a dopredu. Tá vibrácia v zadnej časti lebky existuje – dá sa overiť dotykom.

Vo východoslovanských jazykoch sa častejšie využíva *brucho*. Pravdepodobne práve ono je zdrojom vibrácií. Možno to vidieť na obéznych ľuďoch (alebo na Japoncoch, cvičiacich hara – brucho sa stáva ťažiskom), ktorí akoby sa opierali o brucho, akoby sa ním podopierali; čínsky Budha so svojím tučným bruchom... Tí „bazírujú” na bruchu, ktoré používajú ako vibrátor. Podobný hlas vydávajú kravy. Skúšal som to spolu s hercami. Navrhol som im, aby zaujali polohu kravy (ale nie na štyroch), to znamená stoj rozkročmo, s ťažkým bruchom, vystrčeným dopredu. A aby zo seba vydávali hlas, ktorý klesá dolu v asociácii s predĺženým bučaním kravy. Vtedy používali brušný vibrátor.

A ako hovoria Nemci? Možno to, čo poviem, nebude objektívne, ale chcem tým poukázať na istý smer hľadania. Nemčina sa mi spája *so zubami*. Práve ony vydávajú zvuk: „Auf Wiedersehen.” Asociácia so zvieratom: vlk, pes. Precvičovali sme

hovorenie zubami. Je to akoby pes alebo vlk hovoril ľudským hlasom. Prikladal som ruku na čeluste a na pery hercov, ktorí používali tento rezonátor, a zistil som, že vibrujú dokonca i zuby, jemne, ale predsa. Možno – presnejšie povedané – to neboli zuby, ale čelustné kosti.

Ďalšie zviera – mačka. Ako zo seba vydáva zvuk mačka? Keď mňaučí, nie je nehybná, hýbe *chrbticou*. Precvičil som teda hovorenie chrbticou, tak ako u mačky. A ukázalo sa, že to naozaj nie je len pohyb. Chrbtica hovorí.

Skúmal som, ako využívať rôzne časti *hrudného koša*, ktoré by mohli byť vibrátormi. Následne, keď sa už využíva hrudný kôš, možno vysielat impulz dozadu do hornej časti chrbtice a vtedy sa začína hovoriť tak, akoby ústa boli blízko *krčného stavca*. Je to iný hlas. Prikladal som tam ruku a overoval som si, že v tom mieste vzniká vibrácia. Vtedy som si položil otázku, či by nebolo možné vytvoriť ju i v *strednej časti chrbtice*? Spieval som tak, akoby som mal ústa práve tam. Vtedy som zistil, že je to možné. U herca, ktorý to tiež skúšal, som rukou cítil vibrácie. Tentoraz bol hlas zasa iný. To isté som hľadal v *krížoch*, začínajúc od brucha smerom ku krížom. Výsledok – akoby tam boli ústa. Existuje akési materiálne vibrovanie kostí.

Takmer všade, kde sa v tele používajú vibrátory, vzniká nejaká materiálna vibrácia. Často si ľudia, ktorí počuli niečo o vibrátoroch – mám na mysli legendy a klebety – myslia, že tu ide o nejaký subjektívny fenomén. Nie. Materiálna vibrácia skutočne existuje. Dokonca i v bruchu. Vari práve preto je možno lepšie hovoriť o „vibrátoroch” ako o „rezonátoroch”, pretože rezonátor v bruchu – z vedeckého hľadiska – nie je možný, lebo tam nie sú kosti. Napriek tomu tam existujú vibrácie. Ak sa zapojí brušný vibrátor, dajú sa na tom mieste cítiť vibrácie.

Keď som hľadal rôzne typy vibrátorov, vo vlastnom tele som ich našiel 24. Je to tak, že pri každom vibrátore zároveň vzniká vibrácia celého tela, ale jej centrum sa zhoduje s vibrátorom; tam sú záchvevy najsilnejšie. Pravdu povediac, celé telo by však malo byť jedným obrovským vibrátorom. Herec, ktorý je

úplne zapojený do činnosti, i keď *na to nemyslí, sa stáva jedným veľkým vibrátorom*. Kedysi som sa nazdával, že sa to najskôr dá dosiahnuť mechanickou cestou.

Ako sa dajú spájať vibrátory? Paradoxne. Napríklad keď sa využíva hlboký hlas, pričom sa zapája hlavový vibrátor, bude zároveň vibrovať lebka i hrudný kôš. Ak sa využíva vysoký hlas a pritom sa zapája hrudný vibrátor, budú fungovať dva rezonátory súčasne: hrudný a hlavový.

Vibrátory sme využívali celkom zámerne. Herci sa dotýkali sami seba a hľadali, ako dosiahnuť materiálnu vibráciu. Dá sa to objaviť pomerne ľahko. Krok za krokom sme spolu s hercami objavovali čoraz viac rezonátorov. Potom ma ovládli pochybnosti. Na jednej strane som zistil, že hercov hlas je pri tom silnejší, že môže vytvárať také efekty ako Yma Sumac: hlas veľmi vysoký, veľmi hlboký, veľmi rôznorodý, akoby ho vydávali rôzne osoby a zvieratá; a zároveň to bolo ťažkopádne, akoby mechanické, no, nechcem povedať chladné, ale skôr automatické, nebolo to živé. Postrehol som, že herci mohli pri práci využívať – keď hľadali nejaké vokálne formy – vopred premyslené hlasové zafarbenie. Ale keď začali pracovať celou svojou bytosťou, bolo to čosi celkom iné, už to neboli vedomé vibrátory, dokonca sa stávalo, že vibrátory, ktoré vtedy chceli vedomo zapojiť, blokovali organické procesy.

V tejto etape hľadania som si položil otázku, čo je príčinou toho, že hlas hercov bol skutočne silný a predsa akýsi umelý. Jedného dňa som pochopil, že sa skrátka – úplne iným spôsobom – dopúšťajú tej istej starej chyby. Pozorujú sami seba. Začínajú zasahovať do organického procesu. Bolo to, samozrejme, prirodzenejšie ako predtým. Predtým sledovali hlasové ústroje, teraz celé telo alebo niektoré jeho časti; a preto bol hlas silnejší. Lebo nielen vibrátory otvorili rôzne druhy hlasu, ale aj to, že sa prestalo s pozorovaním, kontrolou hlasových ústrojov. Kontrola tela je tu prirodzenejšia, ale napriek všetkému to bolo sebapozorovanie.

Keď sme chceli dosiahnuť hlas divých zvierat, „Armstrongov hlas”, spúšťali sme *hrtanový* vibrátor. Aj hrtan môže byť

vibrátorom, ale s podmienkou, že to prebieha spontánne, že je to organické. Ak sa to herec usiluje vyvolať zámerne – ako sme to robili my s inými vibrátormi – zachrípne. Aby sa teda zapojil hrtanový vibrátor, začali sme robiť etudy a hrať v nich rôzne zvieratá. Zistil som, že herci i ja môžeme tento vibrátor využívať bez problémov. A zároveň tento „divý“ rezonátor-vibrátor, ktorý sme nazvali „zvierací“, tigri vibrátor, bol oveľa menej ťažkopádny a automatický ako iné.

Vtedy som si položil otázku, prečo je to tak? Nepochybne preto, lebo tento vibrátor sa nedá využívať zámerne. Prosil som napríklad dvoch hercov, aby spoločne hľadali, ako zo seba uvoľniť divé zvieratá, tigre a podobne; musia ich objaviť prostredníctvom akejsi hry, zápasu, alebo akejkoľvek činnosti, ktorá prebieha „voči“ niekomu, či niečomu – to znamená, že musia uvoľňovať impulzy navonok, voči sebe.

A to bol začiatok hľadania iným smerom. Zistil som, že ak sa chce navonok vytvoriť *ozvena*, dajú sa – bez akéhokoľvek zámeru – spustiť vibrátory. Ak sa začne hovoriť do povaly (bez toho, aby sme zdvihli hlavu), hlavový vibrátor sa uvoľní sám. Nesmie to však byť nejaká subjektívna činnosť; ozvena musí objektívne existovať, musí ju byť počuť. V takom prípade sa náš postoj, naša pozornosť nesústreďuje na nás samých, ale navonok, lebo počúvame ozvenu. Tá ozvena musí byť celkom reálna a hlas má zároveň smerovať k povale. Ak ani to nestačilo, pomáhal som hercovi a hovoril som mu: „Máš ústa na hlave.“

Zistil som ďalej, že keď sa chce získať ozvena od podlahy, spod tela, treba hľadať – celým telom – istý špecifický postoj. Nohy mierne rozkročiť, zapojiť do toho brucho. Ak sa pri tom hercovi ešte pomáha asociáciou úst na bruchu alebo pod ním, spontánne sa spúšťa brušný vibrátor.

Ak zasa hľadáme ozvenu od steny pred nami, ktorá je pomerne ďaleko, začínajú fungovať rezonátory hrudného koša. Vtedy možno povedať: „Máš ústa v hrudi.“ Ak tento impulz smeruje dozadu – aby vznikla ozvena od steny za nami – a ak je tá stena dostatočne ďaleko a ozvena je reálna, začne fungovať ako rezonátor časť chrbtice a chrbta.

Sám fakt, že sa pôsobí rôznymi smermi v reálnom priestore, spôsobuje, že rôzne vibrátory začnú pracovať spontánne. Hlas nie je automatický, nie je ani tvrdý, ani ťažký. Je živý. Celá pozornosť sa sústreďuje navonok: vzniká ozvena – vonkajší jav – a načúva sa jej zvonku, čo je prirodzené. Lebo herec sa nemôže vyhnúť tendencii započúvať sa. Môže teda počúvať svoju ozvenu. A v takom prípade môže byť proces organický. Prirodzene, v niektorých bodoch nebezpečenstvo pretrváva. Ak chceme vyvolať ozvenu od stropu, hlavu dvíhame hore a pritom sa napína celé krčné svalstvo: *v tejto polohe sa veľmi ľahko zatvára hrtan*. Vtedy treba hercovi povedať: „Nie, nehovor tvojimi zvyčajnými ústami, ale tými, čo máš na temene hlavy.”

Postrehol som však, že i v tejto oblasti môžu herci začať robiť čosi automatické. Mohol som to pozorovať počas kurzov v rôznych krajinách. Stážisti začnú opakovať tie isté slová dookola: v prípade cvičenia so stropom – „strop, strop...”, v prípade cvičenia s podlahou – „podlaha, podlaha...”. Uviaznu v jaľovosti, v automatizme. Ako sa vyhnúť tejto tendencii, tomuto prvotnému hriechu? Hľadaním *živých asociácií*. Hercovi povieme: „Tam je tvoj priateľ, veľmi hlboko, v priepasti...”

Dôležité je vyvodiť závery zo spevu alebo z volania ľudí, ktorí vyrástli v rôznych priestorových podmienkach. Upozornili ma na to. Gorali, ktorí hovoria na veľkú vzdialenosť, svoj hlas uvoľňujú spontánne. Preto som oslovil herca: „Hovor smerom k stene, ale ďalej, až za ňu. Je tam vrch. Hovor smerom k nemu, k niekomu, kto je ďaleko.” Herec začne kričať. „Nie! Gorali nekričia, oni hovoria cez doliny.”

Hľadal som rôzne asociácie pomocou zvierat: psov, kráv, mačiek, vtákov a tak ďalej. Vtedy som zistil, že herci nemajú ani tak sklony uvoľňovať zo svojho tela hlas rozmanitých zvierat, ale skôr ich štvornožky hrajú. Znova je to istý azyl, útek, náhradka. Dajú sa vytvárať i iné asociácie. S jedným hercom som napríklad skúšal pomocou vtáka sediaceho na jeho tele. „Teraz sa prechádza po tvojej hrudi. Spievaj mu. A teraz ťa dobe do hlavy pod zátylkom...” a tak ďalej.

Potom som vytvoril takú etudu, pri ktorej herec našiel akési spojenie, zblíženie – nie sexuálne, predsa však telesné – so ženou zo svojho života, ktorú si vyvolal v predstavách. Hovoril som: „Spievaj jej, teraz ti položila ruku na hlavu.“ Vtedy sa hlas uvoľňoval cez hlavový vibrátor. Potom: „Dotýka sa tvojej hrude.“ Uvoľnili sa hrudné rezonátory. Bod po bode organicky fungovali rôzne rezonátory. Nebol v tom automatizmus. Uskutočňovalo sa to len pomocou živých asociácií.

Zostal ešte jeden vážnejší problém, problém fyzických impulzov. Často som mal príležitosť sledovať, že herci majú hlasové reakcie dosť prirodzené za daných okolností, ale predsa oneskorené vzhľadom na *telesné impulzy*, ktoré – z hľadiska organického usporiadania, tak ako v živote – *musia predchádzať hlas*. Jednoduchý príklad: niekto má tresnúť pästou po stole a skríknuť „dosť!“. V živote človek najprv udrie, potom zakričí. Ten interval môže byť krátky, veľmi krátky, ale poradie je presne takéto. Herci to robia naopak. Najprv kričia a potom reagujú telom. Zistil som, že hlas je vtedy zablokovaný. Prosil som ich, aby to robili naopak, a spozoroval som, že keď fyzická reakcia predchádza hlasovú, je to organické. Aj pri tomto cvičení sú mnohé nebezpečenstvá: herci kričia, vrieskajú, zdá sa im, že krikom si uvoľnia hlas, robia prudké pohyby, váľajú sa a tak ďalej. Musí sa to hľadať bez nátlaku, nesiliť sa.

Hlas môže vibrovať, vyvolávať ozvenu v celom priestore – pri asociáciách rastlín, vetra... rôzne etudy – ale v *priestore*.

S hercom možno cvičiť „zvonka“, zvonka sa dá rozlične manipulovať s jeho hrdlom, bránicou, chrbticou a tak ďalej; a vyvolať tak telesné reakcie, ktoré nesú jeho hlas; dajú sa tak uvoľniť úplne organické impulzy. Ale týmto spôsobom možno spôsobiť aj veľa zlého. Musím to povedať, lebo je to objektívne. Hlas sa dá otvoriť zvonku. Je to nebezpečné, ale možné. Prečo? Pretože prostredníctvom rôznych telesných podnetov, ktoré pôsobia zvonka, možno vyvolať reakciu celého tela. Vznikajú *impulzy, ktoré idú zvnútra tela* a predchádzajú hlasovú reakciu, dokonca i neartikulovanú. *Práve tieto impulzy nesú hlas*.

Všetky rozmanité typy hlasu sa dajú uvoľniť prostredníctvom rôznych asociácií, ktoré sú osobné a často intímne. Ale aby sme sa nezničili, nevyprázdnil, nesmieme sa pri cvičeniach púšťať do priveľmi intímnych hľadání. Vtedy môžeme spustiť isté pokrytectvo. Spravidla je intímne vyznanie potrebné iba pri tvorivom procese. Ak sa robia cvičenia, nesmieme sa hrúžiť do týchto intímnych sfér, iba ak sa vynárajú samočinne. Spojeniami, ktoré z tela uvoľňujú impulzy, sú celé amplifikačné polia so zvieratami, rastlinami, takmer fantastickými obrazmi (napríklad: „predlžuješ sa, zmenšuješ sa, zväčšuješ sa“ a podobne). Všetko, čo je asociatívne a nasmerované do priestoru, to všetko uvoľňuje hlas. Uvoľňuje – najmä v etudách – nie akési chladné impulzy, ale hľadania vo sfére našich vlastných spomienok, nášho tela-pamäti. Ono tvorí hlas. Existuje teda vlastne len jeden problém: ako uvoľniť tie impulzy z tela-pamäti? Alebo ešte lepšie: z tela-života? *Nemožno pracovať s hlasom, ak nepracujeme s telom-životom.*

V súčasnosti viem teda oveľa lepšie, čo sa nemá robiť, ako to, čo treba robiť s hlasom. Ale toto poznanie – čo sa robiť nemá, je podľa môjho názoru oveľa dôležitejšie. A tak, *nemajú sa robiť hlasové cvičenia*, hlas treba používať pri cvičeniach, ktoré angažujú celú našu bytosť, ale tak, aby sa uvoľnil spontánne. Možno je potrebné hovoriť, spievať si pri práci: obyčajnej, fyzickej. Nemá sa pracovať hlasom. Nemá sa pracovať telom. Viem aj to, že hlasom sa nemá pracovať v nijakej umelo vytvorenej polohe, že všetky kľúčové polohy hercov, ktorí pracujú na hlase, ho blokujú, všetky tie symetrické, geometrické, statické polohy, alebo automatický pohyb – to všetko je nanič.

Prirodzene, v prípade takzvanej „talianskej opery“ to všetko funguje, lebo tam sú speváci takmer nehybní, neustále zaujímajú tie isté pozície a preto môžu udržať určitú automatickú, vonkajšiu hlasovú „oporu“. Môžu tiež využívať isté druhy dýchania, lebo to všetko je konvenčné, hlas je konvenčný a to ostatné tiež. Všetko je tam geometrické, inklinujúce k symet-

rii, a hlas je takisto – ak sa to dá tak povedať – geometrický, nemá nepredvídateľnú, prirodzenú líniu.

Pochopil som, že keď sa od hercov vyžaduje práca celým telom, vtedy, ak používajú hlas, ľahko sa uchýlia k akýmsi pohybom, ktoré robia zámerne. Existujú celé hlasové školy založené na tomto princípe. V niektorých divadelných školách a vokálnych experimentálnych centrách sa napríklad pri hlasových cvičeniach využíva istý druh gymnastiky. Sú to cvičenia pre nepočujúcich. Doslovne! V školách pre hluchonemých sa hľadajú metódy výuky používania hlasu; pre rôzne spoluhlásky a samohlásky sa hľadajú rôzne pohyby, aby prostredníctvom nich – aj keď ich nepočujú – mohli uvoľniť hlas. Ale započúvajte sa, prosím, do hlasu nepočujúcich: je veľmi neprirodzený – a presne taký, neprirodzený hlas chcú aplikovať hercom. Absurdné! Všetko, čo je automatické, mechanické, spôsobuje jedine ťažkosti.

Ak chceme uvoľniť hlas, nesmieme pracovať na hlasových ústrojoch, to znamená – nesmieme sústreďovať pozornosť na ich činnosť, treba pracovať tak, akoby spievalo a hovorilo telo.

Ved' čo sú hlasové ústroje? Je to len miesto, cez ktoré „to“ má prejsť, je to len chodba. Nič viac. Nesmieme fixovať pozornosť na svoje telo, už to je chyba. *Hlas je predĺžením nášho tela* v tom istom zmysle ako oči a uši, ako naše ruky: je to náš orgán, ktorý nás predlžuje navonok, ktorý je – v podstate – *úplne materiálnym orgánom*, možno sa ním dotýkať...

Je možné – prostredníctvom rôznych asociácií, ktoré nie sú intelektuálne, zložité, ale celkom простé, na úrovni tela – objaviť hlas ako meč, hlas ako rúru, hlas ako trúbu; v takom prípade je ostrý ako kord, široký a dlhý ako rúra, ako trúba; je to skutočná materiálna sila. Nakoniec som teda zistil, že keď sa chcú robiť hlasové cvičenia, spôsobuje to len ťažkosti. Herci nemajú robiť hlasové cvičenia, rovnako ako nemajú robiť dychové cvičenia.

Majú teda v tejto sfére vôbec niečo robiť? Nepochybné. Ale ako? Existuje jedno Hippokratovo pravidlo: „Primum non nocere.” Majú spievať, správať sa ako ľudia na vidieku, keď si

spievajú. Keď upratujú – mali by spievať, keď robia čosi, čo ich baví – mali by spievať. Mali by sa tiež pohrávať s rôznymi zvukmi. Ako vytvoriť rozličné priestory prostredníctvom spevu, ako vytvoriť katedrálu, chodbu, púšť, les? Mali by hlasom predlžovať svoju bytosť, ale bez technickej manipulácie.

Zistil som tiež, že v istých obdobiach je potrebné robiť verifikáciu, akýsi test, aby sa ukázalo, kde herec blokuje svoje hlasové reakcie a ako to robí. Treba hľadať spôsob, ako uvoľniť organický hlas s otvoreným hrtanom atď. Ale potom by sa už nemalo postupovať podľa priveľmi naprogramovaných cvičení. Treba hľadať také etudy, pri ktorých sa telo-život môže predlžovať v hlase. To je všetko. Je teda potrebné robiť etudy, ktoré zahŕňajú spomienky, sny, partnerské vzťahy (rovnako zo života i z predstáv, i z partnersko-pracovných vzťahov), etudy, ktoré uvoľňujú telo-pamäť, predĺžené do priestoru pomocou hlasu. To znamená *etudy s telom-životom*, pri ktorých sa spieva, hovorí a kde sa hľadá kontakt.

Vždy sa treba vyhýbať nebezpečenstvám, akými sú výkriky, vrieskanie, sebaklam pomocou automaticky opakovaných slov či pohybov imitujúcich živé impulzy, ktoré sú v skutočnosti iba pohybmi (a nie – impulzmi), zvonku vyvolanými, zámernými pohybmi, kontrolovanými mozgom (kontrolovanými nie tak, aby sa eliminoval chaos, ale v tom istom zmysle, v akom nás myslenie rozdeľuje, rozpolťuje na rozum, ktorý riadi, a na telo – jeho bábku).

Spievajte si doma pri práci. Spievajte pri upratovaní, keď sa zabávate, keď sa telo niečím zamestnáva. Spievajte, aby sa vám lepšie fyzicky pracovalo.

V práci (v tele-živote, pri etudách) sa predlžujte prostredníctvom rozhovoru s niekým, s nejakým vymysleným partnerom alebo partnerom z hry, ktorý bude fungovať ako plátno, na ktoré sa premietajú životní partneri. Tí, ktorí boli, aj tí, ktorí prídu. Partner je tu nevyhnutný. Bez neho predĺženie do priestoru neexistuje.

Dalo by sa predpokladať, že toto všetko je ľahšie ako hlasové cvičenia. Nie. Je to *oveľa ťažšie*, lebo na to nie sú recepty. Každý

pracuje *individuálne*. Každý má iné problémy, všetko iné, inú prirodzenosť, iné telo-pamäť, iné telo-život a iné možnosti.

Navyše to, čo sa objavilo dnes, bude *prekonané zajtra*. Nie podľa pravidla „neopakovať sa“. Ale skôr aby sme kráčali vlastnou cestou, opúšťali to, čo už bolo nájdené a poznané. Nesmeryným pokúšením pre hercov, tak ako pre všetkých ľudí, je hľadanie receptu. Takýto recept neexistuje.

Chcem odpovedať na isté otázky, ktoré dostávam pravidelne počas stáží, stretnutí atď. Tieto otázky sa týkajú praktickej činnosti, ktorá sa ešte len začala, teda ešte nedospela do štádia, kde sa „to“ deje, ale kde „to“ už existuje, keď ešte funguje nebezpečná tendencia „vedieť, ako sa to robí“.

Prvá otázka, ktorú počúvam temer zakaždým, znie: „Ako v predstavení využívať vibrátory?“ Odpoveď je takáto: nemyslieť na vibrátory, keď sme v procese „tvorenia“, alebo keď s ním začíname. Počas „tvorenia“ existujú všetky iné problémy: sved, telo-pamäť, telo-život. Neznámo. *Nie však technické problémy*. Ak sa hľadajú formálne efekty, môžu sa celkom vedome využívať rôzne vibrátory. Ale len preto, aby sa vytvoril veľmi presný efekt, ktorý bude výnimkou v organickom prúde. Som presvedčený, že pri tvorivej činnosti je lepšie na to všetko zabudnúť.

Druhá otázka je pomerne blízka tej prvej: „Ako pracovať s hlasom na predstavení?“ Je to celkom prosté – nepracovať na predstavení s hlasom. Pracovať so sebou, to znamená pracovať so svedom, s telom, so skokom do života, ktorý ešte nenaštal, s prúdom živých impulzov v ložisku „partitúry“. A všetko ostatné – príde ako dodatok.

Celá práca s vibrátormi má v podstate jediný cieľ: dosiahnuť, aby herec pochopil, že jeho, že náš hlas je bez hraníc a že sa s ním dá robiť naozaj všetko, *pomocou neho okúsiť, že to, čo je nemožné, je možné*. A všetko ostatné sa nachádza vo sfére impulzov.

Keď je herec prúdom impulzov, simultánne využíva rôzne vibrátory v rôznych vzájomných väzbách, ktoré sa neustále,

samočinne menia. Často sú vzťahy medzi vibrátormi takmer paradoxné, nepredvídateľné a vedomie nedosiahnuteľné. Je to oveľa bohatšie ako všetky možné techniky. Telo ako celok funguje ako veľký vibrátor premiestňujúci svoje uzlové centrá – ba aj smerovanie v priestore. *Technika je vždy oveľa ohraničenejšia, ako Akt.* Technika je potrebná len na pochopenie, že možnosti sú otvorené, potom – len ako vedomie, z ktorého sa rodí disciplína a precíznosť.

V každom inom význame je potrebné *techniku opustiť*. Skutočná technika je protipólom techniky v bežnom význame. Je na to, aby sa neupadlo do diletantstva alebo protoplazmy. Je technikou tých, ktorí ju opustili.

Odpoveď Stanislavskému

I

Niektoré otázky sú nezmyselné. „Má Stanislavskij význam pre nové divadlo?“ Neviem. Existujú nové veci ako z módnych časopisov. A existujú nové veci, staré ako zdroje života. Načo sa pýtaš, či má Stanislavskij význam pre nové divadlo? Daj vlastnú ODPOVEĎ STANISLAVSKÉMU – založenú nie na neznalosti veci, ale na jej praktickom poznaní. Otvor sa ako bytosť. Alebo si tvorivý, alebo nie. Ak áno – nejakým spôsobom ho presahuješ, ak nie – si mu verný ale jalový.

Nesmie sa uvažovať v kategóriách: „Je dôležitý pre dnešok?“ Ak pre teba má význam, opýtaj sa – prečo? Nepýtaj sa, či je dôležitý pre iných alebo pre divadlo vôbec. „Je dnes kniha *Hercova práca na sebe* aktuálna?“ Táto otázka nemá zmysel z toho istého dôvodu. Čo je práca dnes? Znamená to predsa, že existuje dnešná práca, teda taká, ktorá je – logicky – iná ako včerajšia práca. Je vari dnes práca pre všetkých rovnaká? Existuje tvoja vlastná práca. Môžeš sa teda opýtať, či je tá kniha dôležitá pre teba pri tvojej práci. Ale nepýtaj sa na to mňa. Nedá sa odpovedať za druhého.

2

Jedno zo základných nedorozumení, ktoré sa týkajú takejto problematiky, pramení z toho, že pre mnohých je ťažké odlíšiť techniku od estetiky. Teda: nazdávam sa, že Stanislavského metóda bola jedným z najväčších podnetov pre európske divadlo, najmä pokiaľ ide o výchovu herca; zároveň mi je vzdialená jeho estetika. Stanislavského estetika bola produktom jeho čias, krajiny a osobnosti. Všetci sme výtvormi spojenia našich po-

trieb a tradícií. Sú to veci, ktoré sa nedajú presadiť z jedného miesta na druhé bez toho, aby sme neupadli do šablón, stereotypov, do čohosi, čo je mŕtve už v okamihu zrodu. A rovnako je to v prípade Stanislavského, v našom i v každom inom.

3

Z profesionálneho hľadiska som odchovaný Stanislavského systémom. Istým spôsobom som veril v profesionalitu. Teraz už neverím. Existujú dva druhy paravánov, dva druhy úteku. Dá sa utiecť do diletantstva a nazvať to „slobodou”. Dá sa utiecť i k profesionalizmu, k technike. Obe tieto veci môžu poslúžiť ako zámienka na rozhrešenie. Kedysi som veril v profesiu. V tejto doméne bol Stanislavskij pre mňa príkladom. Keď som začínal svoje pôsobenie, vychádzal som z jeho techniky. Ale svojskou základňou bolo pre mňa aj jeho úsilie objavovať každú životnú etapu odznova.

Stanislavskij bol neustále na ceste. Položil kľúčové otázky v oblasti profesie. Čo sa týka odpovedí, tu vidím skôr rozdiely medzi nami. Ale veľmi si ho vážim. A často naňho myslím, keď vidím, aký zmätok možno spôsobiť. Žiaci... Myslím, že sa to prihodilo i mne.

Ozajstní žiaci nikdy nie sú žiakmi. Stanislavského ozajstným žiakom bol Mejerchofd. Neaplikoval „systém” scholasticky. Dal vlastnú odpoveď. Bol sok a nie naivný chlapík, ktorý pokrikuje, že nesúhlasí. Mal názor, bol sám sebou. Ostatne, zaplatil za to. Stanislavského ozajstným žiakom bol Vachtangov. Neodporoval Stanislavskému. Keď však použil „systém” v praxi, bolo to také osobitné – a také konkrétne vďaka vzťahom medzi ním a jeho hercami (taktiež pod vplyvom doby, nastupujúcich zmien, pohľadu mladej generácie) – že výsledky sa veľmi líšili od Stanislavského inscenácií.

Stanislavskij bol múdry. Spomedzi žiakov akceptoval najväčšmi Vachtangova. Keď si na premiére *Princeznej Turandot* mnohí mysleli, že už nebude môcť súhlasiť s touto inscenáciou, takou vzdialenou a odlišnou od jeho práce, Stanislavskij za-

ujal stanovisko absolútneho, úplného súhlasu. Vedel, že Vachtangov urobil to isté, čo predtým on sám – dal vlastnú odpoveď na otázky, ktoré mu kládlo povolanie, na otázky, ktoré mal odvahu položiť si, pričom sa vyhol stereotypom, dokonca stereotypom Stanislavského práce.

Preto keď mám na to príležitosť, opakujem, že nechcem mať žiakov. Chcem mať druhov v zbrani. Chcem mať pobratimov, dokonca takých, ktorí sú ďaleko a ktorí – možno – preberajú odo mňa impulzy, ale stimuluje ich vlastná prirodzenosť. Iné vzťahy sú neplodné: produkujú len typ krotiteľa drezírujúceho hercov v mojom mene, alebo diletanta, ktorý sa za moje meno skrýva.

4

V podstate môžem urobiť jediné – tak ako doteraz iní – ukázať svoj vlastný mýtus Stanislavského, nevediac pri tom, nakoľko sa tie ostatné mýty zakladali na skutočnosti. Keď som začal na divadelnej škole študovať herectvo, celú základňu mojich vedomostí o divadle som postavil na Stanislavského princípe. Ako herec som bol posadnutý Stanislavským. Bol som fanatik. Nazdával som sa, že je to kľúč otvárajúci všetky dvere k tvorbe. Chcel som ho pochopiť lepšie než iní. Veľa som pracoval, aby som sa dozvedel všetko, čo len bolo možné, o tom, čo povedal, alebo čo bolo povedané na jeho tému. To viedlo – v súlade so zákonitosťami psychoanalýzy – od obdobia napodobňovania k obdobiu vzbury, to znamená k pokusu nájsť si vlastné miesto. Aby som v divadelníctve hral pre iných tú istú rolu, ktorú on zohral pre mňa... Potom som pochopil, že to bolo nebezpečné a falošné. Začal som si myslieť, že to možno bola len nová mytológia.

Keď som dospel k záveru, že môj problém vybudovania vlastného systému je iluzórny a že neexistuje žiaden ideálny systém, ktorý by bol kľúčom k tvorbe, vtedy pre mňa slovo „metóda“ zmenilo význam.

Existuje výzva, na ktorú musí každý odpovedať po svojom. Každý musí byť verný svojmu životu. Nesmerovalo to k vylú-

čeni ostatných, ale – naopak – k ich zapojeniu. Náš život spočíva vo vzťahoch s inými a práve tí iní sú jeho doménou. A živý svet. Máme rozmanité potreby a rozličné skúsenosti. Usilujeme sa interpretovať tieto skúsenosti ako istý odkaz, ktorý nám adresuje osud, život, dejiny, ľudský rod či transcendentnosť... (Všetky tieto pomenovania ostatne nemajú význam.) V každom prípade životná skúsenosť je otázkou a pravdivá tvorba je prosto odpoveďou. Začína sa snahou neskrývať sa a neklamať. Vtedy metóda – vo význame systému – neexistuje. Nemôže existovať inak ako výzva alebo pozvánka. A nikdy sa nedá presne predpokladať, ako na ňu ktosi iný odpovie. Je veľmi dôležité byť pripravený, že odpoveď druhých bude iná ako tá naša. Ak je odpoveď rovnaká, je takmer isté, že je to odpoveď falošná. Treba to pochopiť, to je rozhodujúci moment.

Rovnako je obmedzený i pojem profesionality. Možno je v hĺbke divadla miesto pre nejakú čistú činnosť. Ale nie je to natoľko podstatné, aby sme tomu venovali celý život. Nuž, ale ak už existuje túžba robiť to, treba sa tomu odovzdať celý. Len či je divadlo natoľko podstatná vec, aby sme mu venovali celý svoj život? Myslím, že divadlo treba považovať za opustený dom, za niečo nepotrebné, niečo, čo nie je naozaj nevyhnutné. Ešte neveríme, že sú to len trosky; teda zatiaľ môže ešte fungovať. Ale sú tu už iné oblasti ľudskej činnosti, ktoré obsadili miesto divadla. Nielen film, televízia, muzikál. Ide o to, že zaniká v minulosti očividná funkcia divadla. Väčšmi ako potreba funguje kultúrny automatizmus. Kultúrni ľudia vedia, že sa patrí chodiť do divadla. Vo všeobecnosti tam teda nechodia kvôli divadlu, ale z kultúrnej povinnosti. Všade sa hľadá, ako si zorganizovať divákov, ako ich čo najúčinnnejšie pozvať, prinútiť, aby prišli. Niekde je to systém abonentiek, niekde pornografia. Ako si zabezpečiť obecenstvo za každú cenu? Myslím si teda, že je najrozumnejšie hovoriť o divadle ako o spustošenom, takmer opustenom dome.

Na začiatku nášho letopočtu hľadači pravdy vyhľadávali opustené miesta, aby tam naplnili životné poslanie. Alebo šli na púšť (nemyslím si, že by to bolo prirodzené riešenie, hoci

v istých obdobiach života býva potrebné: treba sa vzdialiť, aby sa dalo vrátiť späť), alebo hľadali spustošené domy – možno odsúdení, aby ich nenašli, možno šílení podľa kritérií každodenného života.

Pojem profesionality sa už dávno odo mňa vzdáľuje. V prvom období samostatnej režisérskej činnosti som pochopil, že paravánom, za ktorý sa ukrýva herec, aby sa vyhol hmatateľnej a konkrétnej úprimnosti, je diletantstvo. Nič nerobíme, ale sme presvedčení, že niečo robíme. Nezmenil som názor na túto vec. Ibaže aj technika môže slúžiť ako paraván. Môžeme trénovať rôzne systémy prostriedkov, trikov, môžeme ich majstrovsky ovládať a žonglovať nimi, aby sme ukázali techniku a neodhaliť seba. Paradoxne, treba prekonať aj diletantstvo aj techniku. Diletantstvo znamená nedostatok disciplíny. Disciplína je snaha vyhnúť sa ilúzii. Keď nie sme úprimní a nahovárame si, že vykonávame veľký čin, robíme len čosi neartikulované, bez tvaré. Z techniky musíme prebrať len to, čo odblokúva ľudské procesy.

5

Prechovávam k Stanislavskému veľkú, hlbokú a mnohostrannú úctu. Táto úcta sa zakladá na dvoch pilieroch. Jeden – to je jeho permanentná sebareforma, neustále spochybňovanie predošlých období v práci. Nebola to orientácia na to byť vždy moderný. Bolo to dôsledné pokračovanie v podstate toho istého hľadania pravdy. Výsledkom bolo, že spochybňoval novinky. Ak jeho hľadanie zastalo pri metóde fyzických reakcií, nie je to preto, že v nej našiel najvyššiu pravdu remesla, ale preto, že smrť prerušila jeho ďalšie hľadanie. Druhá vec, pre ktorú si Stanislavského veľmi vážim, je úsilie premýšľať na základe toho, čo je konkrétne a praktické. Ako sa *dotknúť* toho, čo je *nedotknuteľné*? K záhadným, tajomným procesom chcel nájsť konkrétne cesty. Nie prostriedky – proti tým bojoval, nazýval ich „šablónami“ – ale cesty.

Metóda fyzických činností: nová a zároveň posledná etapa, v ktorej Stanislavskij spochybnil mnoho vlastných predchádzajúcich objavov. Istotne by bez tej predošlej práce nemohol objaviť metódu fyzických činností. Ale až v tomto období uskutočnil objav, ktorý považujem priam za akési zjavenie: že city nepodliehajú našej vôli. V predchádzajúcej etape mu to ešte nebolo jasné. Hľadal onu slávnu „emocionálnu pamäť“. Myslel si ešte, že návrat k spomienke na rôzne pocity je v podstate možnosťou návratu k samotným pocitom. Bol to omyl – viera, že pocity podliehajú vôli. Ale v živote sa predsa dá overiť, že city sú nezávislé od vôle. Nechceme niekoho milovať a milujeme ho. Alebo naopak: niekoho chceme naozaj milovať, ale nemôžeme. City nezávisia od vôle a práve preto Stanislavskij v poslednom období svojej činnosti kládol v práci dôraz skôr na to, čo podlieha našej vôli. Napríklad v prvej etape sa pýtal na emócie, ku ktorým herec v rozličných scénach smeruje. A na takzvané „chcenia“. Ale hoci môžeme chcieť „chcieť“, nie je to predsa to isté ako fakt, že „chceme“. V druhej etape kládol dôraz na to, čo je možné urobiť, pretože to, čo sa robí, závisí od vôle.

Ibaže – čo je to, čo sa robí, čo je to činnosť? Tí, čo len zbežne poznajú terminológiu fyzických činností, si myslia, že to napríklad znamená prechádzať sa, fajčiť atď. Teda, že pre nich sú fyzickými činnosťami drobné aktivity všedného života. Je to veľmi naivné. Iní, čo uprednostňovali Stanislavského z predchádzajúceho obdobia, neustále opakovali jeho tvrdenia na tému fyzických činností v terminológii emócií, napríklad: „Teraz ho nemá rád, teda chce byť proti, vzpiera sa: čo mám urobiť?“ a podobne. To nie sú fyzické činnosti. Ďalší si pletli fyzické činnosti s hraním.

V Stanislavského chápaní boli fyzické činnosti prvkami správania, boli to drobné činnosti, skutočne fyzické, ale spojené s reakciou na iných. „Hľadím, hľadím mu do očí, pokúšam sa ovládnuť ho. Sledujem, kto je za, kto je proti. Neďívam sa, lebo v sebe nemôžem nájsť argumenty.“ Všetky nepatrné sily v tele

nasmerované k niekomu alebo k sebe: počúvať, hladieť, narábať s predmetom, nájsť oporné body – to všetko je fyzickou činnosťou. Pozeráme sa a vidíme, ale nie: dívame sa a nevidíme, ako zlý herec v zlom predstavení. On je slepý a hluchý voči iným, voči partnerom, pozná len triky, aby to zakryl. Možno ho doviesť – pomocou účinnej metódy – od predstieranej úprimnosti k úprimnosti spoločice pravdivej. Z hľadiska koncepcie predstavenia je to veľa. Ak je režisér majstrom efektívnosti, môže pri tom hercovi pomôcť. Ale chcem povedať, že keď som opustil kult profesionality, zmenil som i názor na efektívnosť.

7

Stanislavskij dal celým svojím životom v umení príklad, že na prácu sa treba pripraviť, a práve on sformuloval potrebu štúdiovej práce a skúšok ako tvorivého procesu bez divákov. Takisto aj potrebu hereckého tréningu. Sú to veľké zásluhy.

V hereckom tréningu, pri cvičeniach však možno nájsť falošnú satisfakciu, ktorá umožňuje vyhnúť sa aktu osobnej úprimnosti. Možno sa celé roky mučiť. Možno veriť, že cvičenia majú veľkú hodnotu samy osebe. Cvičenia sa dajú považovať za rozhrešenie za to, že v skutkoch nedospejeme až na koniec. V iných kultúrnych kontextoch sa však často zdôrazňovala obyčajná drezúra.

V našej dobe sa v tom hľadá tak trochu perverzný pôžitok. Nechcem tvrdiť, že cvičenia musia byť nepríjemné, ale niečo celkom iné je narcizmus pri hľadaní pôžitku nanajvýš subjektívneho a izolovaného, dokonca aj keď sa dosahuje v skupine, a niečo iné je čosi, čo nie je nepríjemné, pretože sa to zakladá na pravdivom, trochu šílenom poslaní našej prirodzenosti. Mimochodom, hovoriť v tomto prípade o tom, čo je príjemné a čo je nepríjemné, nemá zmysel. Je možné, že nešťastie súčasného človeka spočíva v tom, že prestal hľadať šťastie kvôli hľadaniu pôžitku.

Cvičenia ako duševný komfort... Máme úžasný pocit, že sme nestrácali čas. Sme hlboko presvedčení, že sa približujeme k no-

vým obzorom. Vefa sa hovorí o duchu, o duši a o psychike. Farizejstvo.

Stanislavskij veril, že pozitívny, pre hercov nevyhnutný tréning musí pozostávať z jednotlivých, relatívne odlišných typov cvičení, ktoré spája jedine spoločný cieľ. Považujem to za pravdivé a za presné z perspektívy jeho skúsenosti a jeho chápania účinnosti. Avšak z hľadiska prekonania profesionality existuje čin postihujúci úplnosť človeka.

Ak vychádzame z prekonania profesionality, z ľudskej úplnosti, nevyhneme sa – musím to priznať – istému analogickému protirečeniu. Často sa nám totiž zdá, že čosi robíme, kým v skutočnosti robíme niečo iné. Dôkladná analýza tohto typu konania sa začala u Freuda, ale napríklad už v Dostojevského *Idiotovi* máme príbeh muža prezerajúceho si sklenú vitrínu a na nej nôž. Robil čosi celkom iné, než čo sa mu zdalo. Jeho prirodzenosť sa už nevedomky pripravovala na niečo iné ako na to, čo analyzovalo jeho vedomie. Teda, uvedomovať si to, čo robíme, nie je všetko. nepostihuje to totiž úplnosť. V zhode so samotnou definíciou to, čo je neuvedomelé, si neuvedomujeme. Stanislavskij napokon pochopil, že táto dilema existuje a hľadal – svojským spôsobom – ako sa *sprostredkovane* dotknúť toho, čo je nevedomé.

8

Treba hľadať, ako vyslobodiť vlastnú bytosť, ktorá sa obracia k niekomu inému. Vtedy to funguje i v takzvanej technickej sfére – napríklad v oblasti hlasu. Nedá sa vyjadriť stručne, ako k tomu dochádza. Mohlo by to spôsobiť len nedorozumenie. Je to ťažká a dlhodobá práca. Ťažká ani nie tak v zmysle vynaloženého úsilia ako v zmysle odvahy, či odhodlania.

Všetky cvičenia, ktoré sme neoponechali, smerovali bez výnimky k odstráneniu odporu, blokád, individuálnych i profesionálnych stereotypov. Boli to cvičenia-prekážky. Aby sme prekonali cvičenia, ktoré sú pascou, treba odhaliť vlastnú blokádu. V podstate mali všetky tieto cvičenia negatívny charakter,

to znamená, slúžili na to, aby odhalili, čo sa nemá robiť. Ale nikdy – čo a ako sa má robiť. A vždy v súvislosti s našou vlastnou cestou. Ak sme cvičenia už príliš dobre ovládali, zmenili sme ich, alebo sme s nimi prestali. Keby sme pokračovali – nastúpila by technika pre techniku, poznanie *ako*. Keď sme cítili, že zdroje nepôsobia v nás (alebo na nás), že nás zábrany blokujú, uzatvárajú, že „tvorivý proces napreduje“, ale je neplodný, vtedy sme sa k cvičeniam vracali. A nachádzali sme príčiny. Nie riešenia, ale príčiny.

Boli obdobia, keď boli každodenné cvičenia potrebné. Ale boli i také, keď sme sa museli sústrediť výlučne na procesy. A nie preto, že sa blížila premiéra. Premiéra bude, keď bude. V podstate nie je nikdy. Pokiaľ ide o nás – hráme to isté predstavenie päťstokrát a ešte stále na ňom pracujeme. Často boli skúšky po stovkách predstavení tie najvzrušujúcejšie, najpodstatnejšie. Vracali sme sa teda k cvičeniam, alebo sme ich opúšťali vždy v súvislosti s tým, čo bolo v práci podstatné.

Nechápeme cvičenia ako čosi, čo je dôležité samo osebe. Často sú cvičenia veľmi dôležité. Napríklad, keď niekto počas predstavenia cíti – vo vzťahu k divákovi – že ovláda ich duše. Alebo nadnesenosť, ktorá zbavuje dôslednosti. Vtedy sa okamžite treba vrátiť k cvičeniam. Aby sa vykonal kus poctivej roboty. Aby sme pocítili zem, na ktorej sú veci možno nie príliš vznešené, ale podstatné. Cvičenia podliehali neustálemu vývoju.

Často som pozoroval ľudí, ktorí sa pokúšali zjednodušiť si niektoré cvičenia, tvrdiac, že tak budú individuálnejšie. Týmto spôsobom ich zbavovali celého zmyslu, prispôbali ich svojmu strachu a výhovorkám, svojej lenivosti. A hovoria: „Áno, teraz je to môj individuálny štýl cvičenia.“ Individuálny systém cvičení v skutočnom význame tohto pojmu vzniká vtedy, keď sa hľadajú najobťažnejšie cvičenia až do okamihu odhodnenia náhradiek a paravánov, ktoré nám podsúva vlastná zhovievavosť. Tieto cvičenia sú individuálne, pretože fungujú ako test individuálnych bariér. Sú teda oveľa ťažšie pre nás ako pre iných.

Ak sú cvičenia vedené ako neustály atak proti náhradkám, paravánom, únikom, obsahujú v sebe i ten protiklad, ktorý je v diele – protiklad medzi precíznosťou a spontánnosťou. Keď sme pri tom, čo sme robili počas predstavenia, strácali presnosť, bolo potrebné hľadať ju v cvičeniach. V cvičeniach sa od herca vyžadovalo zvládnuť detaily až do momentu, keď sa objavuje individuálna reakcia. Ak sa niekto začal skrývať za automatizmus a perfekciu, okamžite sme hľadali, ako zachovať detaily a zároveň ich prekonať, to znamená – pretvoriť ich na reakcie vlastné len jemu jedinému. Zakaždým to bol teda akýsi priesečník toho, čo bolo v doterajšej práci ešte precízne, a toho, čo už je spontánne. Alebo naopak: akýsi priesečník toho, čo bolo ešte v prúde individuálnych reakcií, a toho, čo sa už obracalo k precíznosti. Keď došlo k tomu priesečníku – objavoval sa tvorivý okamih.

Ten protiklad precíznosti a spontánnosti je prirodzený a organický. Keďže oba tieto aspekty tvoria dva póly ľudskej prirodzenosti, až keď sa pretínajú, sme úplní. Precíznosť v istom zmysle je doménou vedomia, spontánnosť zasa – inštinktu. V inom zmysle – naopak – precíznosť je sex a spontánnosť – srdce. Ak sú sex a srdce dve rozdielne kvality, sme rozkúskovaní. Iba keď existujú súčasne, nie ako jednota dvoch vecí, ale ako jedna jediná vec, len vtedy sme úplní. Vo chvíľach plnosti je to, čo je v nás zvieracie, nielen zvieracie, ale je celou prirodzenosťou. Nie ľudskou prirodzenosťou, ale – celou prírodou v človeku. Vtedy sa súčasne aktualizuje sociálne dedičstvo, človek ako homo sapiens. Ale nie je to dvojakošť. Je to ľudská jednota. A vtedy nekonám „ja” – koná „to”. Nie „ja” uskutočňuje čin, ale robí to „môj človek”. Zároveň ja sám i genus humanus. Celý ľudský kontext: spoločenský i každý iný – vpísaný do mňa, do mojej pamäti, do mojich myšlienok, do mojich skúseností, výchovy, do môjho charakteru, do môjho potenciálu.

Keď sa hovorí o spontánnosti a precíznosti, už v samotnej formulácii sú obsiahnuté dva protikladné pojmy, ktoré rozdeľujú... Nesprávne.

Na skúškach som to nehľadal v slovách, v terminológii. Medzi hercom a mnou sa odohrával druh intímnej drámy. Hľadali sme to, čo je úprimné a je objavom, pri ktorom netreba používať slová. V podstate je to možné len voči druhému. Pre mňa to bolo možné voči hercovi ako človeku. Hľadal som podmienky, za ktorých by to bolo možné pre herca voči mne. Ale je to možné voči každému človeku zvlášť. Dokonca aj keď ich je niekoľko a konajú súčasne. Nikdy to nie je vzťah ku skupine. Je to vzťah ku každému: k tebe, k tebe a k tebe. Ale nie k vám. Pretože ak chceme hľadať takýto vzťah voči skupine, dochádza ku kompromisu.

A preto herec, ktorý to chce dosiahnuť vzhľadom na divákov, upadá do stereotypov. Kedysi som používal slovo „spoved“, spoved telom. Spoved, pri ktorej sa neskrývam za bežné stereotypy, ani za všedné detaily, ani za žiadnu oponu, ani za tú chápanú doslovne. Každodennosť nás učí skrývať sa, zavádzať a klamať. Každý si to môže overiť. V každej kultúre to funguje inak. Vezmime si Ameriku. Existuje „duch bratstva“. Každý túži urobiť na druhého dojem, že je mu priateľsky, bratsky naklonený. Ale s kým môže rátať v nešťastí? Koľko priateľov má v skutočnosti? Neustále predstiera priateľstvo tak ako iní voči nemu. V živote sú okamihy, keď sú ľudia pravdiví. Keď ich naozaj zachváti láska, keď to nie je len sexuálna gymnastika. Keď ich naozaj zachváti radosť, keď ich reakcie sú im samým neznáme. Keď ich naozaj zlomí nešťastie, aj keď často ani nie ich, ale ich medziľudskú masku. A práve vtedy môže pochopenie, že to nezlomilo ich samých, ale ich spôsob hry, znamenať zvrät.

Keď je herec už na ceste k činu (napríklad v predstavení) a nevie, čo má robiť, po celý čas myslí len na to, lebo cíti, že je sledovaný. A preto Stanislavskij – správne a logicky – požadoval, aby si herec pripravil líniu konania, ktorá by ho od tohto

problému oslobodila. Nazdával sa, že to musí byť línia, partitúra fyzických činností. Ja osobne – uprednostňujem partitúru založenú na prúde impulzov na jednej strane a na princípe organizácie na strane druhej. To znamená, že musí existovať čosi ako koryto rieky. Breh rieky.

Najľahšie to možno pochopiť na príklade priestoru. Tvoj priestor nie je jednoducho na tomto mieste, ale medzi tým a tamtým miestom. Nie je to mŕtvo zafixované miesto – patrí ti priestor „medzi“, v danej scéne, v danom okamihu. Ono „medzi“, odtiaľ – potiaľ, je ustálené ako brehy, ale priestor je vždy nepredvídateľný, je to rieka, do ktorej vstupuješ, zakaždým je iná. Je to, prirodzene, triviálny príklad. V skutočnosti sa však týka všetkých prvkov správania človeka v role. Je potrebné určiť „odtiaľ – potiaľ“, brehy, ktoré tvoria ono „medzi“. A to je partitúra. Vtedy herec nie je odsúdený neustále myslieť na to „čo mám urobiť?“. Je slobodnejší, lebo sa nevzdal organizácie.

Keď Stanislavskij pracoval na fyzických činnostiach, prekonával, ale i rozvinul svoju starú myšlienku „emocionálnej pamäti“. Pýtal sa herca: „Čo by si urobil, keby si bol v predpokladanej situácii?“ Tá situácia je situáciou roly: vek, typ, fyziognómia, istý druh skúsenosti. Z jeho hľadiska to bolo logické a *veľmi účinné*.

Keď som pracoval s hercom, nezamýšľal som sa nad tým, čo „keby“, ani nad „predpokladanou situáciou“. Existujú zámienky či trampolíny, ktoré tvoria dej predstavenia. Herec sa odvoláva na svoj život, nehľadá vo sfére „emocionálnej pamäti“, ani „keby“. Obracia sa k telu-pamäti, ani nie tak k pamäti tela ako práve k telu-pamäti. A k telu-životu. Obracia sa teda na skúsenosti, ktoré preňho boli naozaj dôležité, a na tie, na ktoré čakáme, ktoré ešte neprišli. Niekedy je to spomienka na chvíľu, tú jedinú, alebo cyklus spomienok, v ktorom čosi zostáva nezmenené. Napríklad kľúčová situácia vo vzťahu k žene. Tvár tej ženy sa mení (v jednotlivých životných epizódach, v živote a v tom, čo je ešte neprežité), celá osoba sa môže meniť, ale vo všetkých podobách, či inkarnáciách je niečo nemenné – ako rozličné filmy, ktoré sa navrstvujú jeden na druhý. Tie spo-

mienky (z minulosti a z budúcnosti) rozoznáva a odhaľuje telo a všetko ostatné, to znamená telo-život. Tam je všetko zapísané. Ale keď sa to deje, je to, čo sa deje, to, čo je bezprostredné – dnes, hic et nunc.

A vtedy sa vždy uvoľňuje to, čo nie je vedome zafixované, čo nie je uchopiteľné a je akosi podstatnejšie ako fyzické konanie. Ešte je fyzické a už je pred-fyzické. Nazývam to „impulzom“. Každému fyzickému konaniu predchádza podkožný pohyb, ktorý vychádza zvnútra tela, neznámy a hmatateľný. Impulz neexistuje bez partnera. Nie vo význame partnera do hry, ale vo význame inej ľudskej bytosti. Alebo skrátka inej bytosti. Lebo pre niekoho to môže byť iná ako ľudská bytosť: Boh, Oheň, Strom. Keď Hamlet hovorí o svojom otcovi, prednáša monológ, ale je to k jeho otcovi. Impulz vždy existuje *vo vzťahu* k niečomu.

A napríklad bytosť, ktorá je cieľom môjho impulzu, premietam na partnera ako na plátno. Povedzme, ženu alebo ženy môjho života (ženy, ktoré som stretol, alebo nestretol – a možno stretnem), na herečku, s ktorou pracujem. Nejde medzi nami o nič súkromné, hoci je to osobné. Moje impulzy smerujú k partnerovi. Vo svojom živote som sa stretol s nejakou konkrétnou reakciou, ale teraz nemôžem nič predvídať. Pri konaní odpovedám „obrazu“, ktorý premietam, aj partnerovi. A opäť – táto odpoveď nebude súkromná, nebude zopakovaním tej „zo života“. Bude čímisi neznámym a priamym. Existuje zapojenie mojej skúsenosti – alebo potenciálu – ale existuje najmä to, čo prebieha tu a teraz. Doslovne. Na jednej strane teda – *tu a teraz*, na druhej – materiál môže byť z iného času a miesta: minulého a možného.

Netreba počúvať mená dávané veciam – treba sa započúvať do samotných vecí. Ak počúvame názvy, to, čo je podstatné, zmizne a zostane len terminológia. V minulosti som používal slovo „asociácia“. Asociácie sú činnosti, ktoré sa zachytávajú

nášho života, skúseností, potenciálu. Nie sú to teda hry podtextov, či myšlienok. Nie je to vôbec čosi, čo sa dá vyjadriť slovami, ak napríklad poviem: „Dobry deň” (fragment roly) a pomyslím si: „Prečo je dnes taká smutná?” Ten podtext, to „pomyslím si” je hlúposť. Prázdnota. Istý druh myšlienkového drilu, nič viac. Nedá sa na to *myslieť*. Je potrebné skúmať to telom-pamäťou, telom-životom. Nepomenúvať to.

13

Stanislavskij veril, že divadlo je realizácia drámy. Stanislavskij bol možno najväčší – čistý a nespochybniteľný – profesionál v celých dejinách divadla. Divadlo bolo pre neho cieľom. Nemám pocit, že by divadlo bolo pre mňa cieľom. Existuje len Akt. Mohlo sa stať, že ten Akt mal dosť blízko k dramatickému textu ako k základu. Ale nemôžem si položiť otázku: bola, alebo nebola to realizácia textu? Neviem. Neviem, či mu to bolo, alebo nebolo verné. Nezaujíma ma divadlo slova, lebo je založené na falošnom videní ľudskej existencie. Nezaujíma ma ani fyzické divadlo. Lebo čo to vlastne je? Akrobacia na javisku? Krik? Váľanie sa po podlahe? Násilie? Ani divadlo slova, ani fyzické divadlo, ale živá bytosť vo svojom prejave. Stanislavskij jedného dňa povedal: „Slová sú vyvrcholením fyzických činností.” Stáva sa, že hovorené slovo je len zámienka.

14

Myslím, že v istých medziach sme odsúdení na nepokoj. Sú však isté hranice nepokoja, ktorý môžeme uniesť. Ak hľadáme, ako sa ukryť za intelektuálne formulácie, idey, slogany, to znamená, že celkom rafinovane každú chvíľu klameme, sme odsúdení na nešťastie. Ak všetko, čo chceme vykonať, je vždy iba vlašné, vždy do istého bodu, vždy „tak ako druhí”, vždy preto, aby sme boli akceptovaní, sme odsúdení na nešťastie. A ak – paradoxne – mierime iným smerom, na istej úrovni sa zjaví pokoj.

Sú chvíle, keď nie sme polovičatí, keď sme v zhode sami so sebou. A nie v rámci intelektu, ale globálne. Ak sa to uskutočňuje v práci, potom si nepochybne opäť priložíme každodennú masku, lebo nie je možné úplne sa jej zbaviť. Možno uviazneme v kompromisoch, ale nebudú sa týkať našej práce. A v podstate nás tieto kompromisy nezavedú príďaleko. Pravdepodobne nám ubudne strach, lebo je funkciou našej vlažnosti a klamstiev. Pramení z toho, že sa bojíme postaviť zoči-voči životu. Existujú smrteľné nebezpečenstvá, ale možno im čeliť. Jestvuje priama väzba medzi nepokojom, polovičatosťou a strachom. Keďže odpovedať na nebezpečenstvá sa dá len odvolaním sa na zdroje a zdroje začínajú naozaj fungovať, až keď odstránime zlátaninu lži a lenivosti.

15

Často sa vraví, že herec má konať v prvej osobe: „ja“, a nie „rola“. To bola téza Stanislavského. Hovoril: „Ja v situácii roly.“ Navyše často, najčastejšie, ak herec myslí „ja“, myslí na svoj autoportrét, obraz, ktorý by chcel vnútiť druhým i sebe. Ale ak je vyzvaný: „Odhaľ svojho človeka“ – presahuje to jeho bežné možnosti – ničí tento spoločenský obraz – dožaduje sa všetkého. A ak na výzvu odpovie činom – nemôže už povedať ani „ja konám“, lebo to „sa koná“ (netreba si ono „sa“ myliť s freudovským „id“).

16

Na začiatku som uviedol, že Mejerchoľd a Vachtangov boli Stanislavského najlepšími žiakmi. Možno si položiť otázku, či Mejerchoľd bol meradlom Stanislavského veľkosti? Jeho replika majstrovi bola dôkazom Stanislavského veľkej a oplodňujúcej sily. Na sklonku života Mejerchoľd povedal: „No, rozdiel medzi naším divadlom (Mejerchoľdovým divadlom) a MCHATom je ten, že MCHAT mal svoje Prvé štúdio a my sme 999. štúdio MCHATu“. Čo možno Stanislavskému najväčšmi

závidieť, je nesmierna paleta jeho žiakov, z ktorých mnohí dokázali nájsť vlastnú cestu – niekedy rezom, ďalekým odskokom, niekedy v rámci blízkych väzieb s ním. Lebo všetky ostatné vzťahy s majstrami sú chybné. Nespočetní žiaci Stanislavského opakujú termíny z jeho slovníka, hovoria o „vyššej úlohe“ a „hlavnej činnosti“. To je zreteľné tu v Amerike, kde sa všeobecne zneužíva jeho terminológia. Ale aj inde boli takíto údesní Stanislavského žiaci... Oni Stanislavského zabili po smrti. To je veľké poučenie.

17

Kedysi som tvrdil – nie je to napokon originálne – že ozastný učeň zrádza majstra na úrovni. Keď som teda hľadal skutočných žiakov, boli to takí ľudia, ktorí by ma zradili na úrovni.

Nízka zrada, to je opľuť niekoho, s kým sme boli. Nízka zrada je aj návrat k tomu, čo je falošné a nezodpovedajúce našej prirodzenosti a väčšmi sa zhoduje s tým, čo od nás iní – napríklad okolie – očakávajú, ako s nami samými. Vtedy sa opäť upadá do všetkého, čo nás vzdľahuje od jadra. Ale existuje vznešená zrada; skutkom, nie slovami. Keď vyplýva z vernosti vlastnej ceste. Tá cesta sa nedá nikomu predpísať, nemožno ju vyrátať. Dá sa len s veľkou námahou objaviť.

Uvedomujem si, že vety, ktoré sa vyslovujú týmto spôsobom, sú vždy trochu stereotypné, akoby sploštené, ale za týmito formuláciami sa predsa skrýva nejaká realita, nejaká skúsenosť.

Ak som kedysi hovoril, že technika, o ktorú mi ide, je technikou vytvárania osobných, vlastných techník, bol v tom v podstate obsiahnutý onen postulát „vznešenej zrady“.

Keď žiak vytuší vlastnú techniku, odíde odo mňa, od mojich potrieb, ktoré uskutočňujem svojím spôsobom, vo svojom procese. Bude iný. Vzdiali sa.

Myslím, že dôležitá je jedine technika vytvárania si vlastnej techniky. Každá iná technika alebo metóda je jalová.

Ale teraz sú pre mňa všetky tieto problémy veľmi vzdialené, rovnako aj celý vzťah majstra a žiaka. Myslím, že už sama myšlienka, sama nutnosť byť majstrom znamená – ako sa to často stáva pri racionalizácii – slabosť, lebo je hľadaním realizácie v tom, že máme žiakov.

18

Nemyslím si, že by sa moja práca v divadle dala nazvať novou metódou. Možno ju nazvať metódou, ale to slovo je veľmi obmedzené. Nemyslím si ani to, že by to bolo niečo nové. Myslím si, že *tento druh hľadania existoval najčastejšie mimo divadla*, hoci niekedy existoval aj v istých divadlách. Ide o cestu života a poznania. Je veľmi starý. Objavuje sa, formuluje v závislosti od doby, času, spoločnosti. Nie som si istý, či tí, čo robili maľby v jaskyni Trois frères, chceli len vzdorovať svojmu zdeseňiu. Možno... ale nielen to. A myslím, že maľba tu nebola cieľom. Maľba bola cestou. V tom význame sa cítim oveľa bližšie k tomu, kto namaľoval túto skalnú kresbu, ako k umelcom, ktorým sa zdá, že tvoria avantgardu nového divadla.

Príloha

Konstanty Puzyna

Kristov návrat

Apocalypsis cum figuris odjakživa volá po opise. Je dielom samotného divadla, kolektívnym výtvorom, zamýšľaným a rozpísaným ihneď na patričné nástroje, na konkrétnych hercov súboru. Je doteraz najzrelším plodom mníšskej práce vrocavského Divadla Laboratórium. Napokon je divadelnou udalosťou v meradle možno väčšom ako národnom a to sa nám nestáva často. Je potrebné zaznamenať ho čo možno najpresnejšie, kým sa nerozpadne, nestiahne z programu. Áno, ale ako? Zriedka sa pri takej jednoduchej úlohe človek dostane do takých pekelných ťažkostí.

Zvyčajne opis uľahčuje literárny text, dialóg, fabula. *Apocalypsis* je takmer bez literárneho scenára. Text je pri čítaní chaotickým zlepencom citátov z biblie, náboženských piesní, Dostojevského, Eliota, Simone Weilovej. Zdanlivo ich vôbec nič nespája. V tejto koláži sa sotva črtajú nejasné línie asociácií, postihnúť sa dá jedine to, že Šimon-Peter, keď žaluje, hovorí texty Veľkého inkvizítora z *Bratov Karamazovcov* a Temný, keď sa obhajuje, horko a žalostne, hovorí Eliotovými veršami. Tieto texty vôbec netvorí fabulu, majú pomocný charakter, ako rekvizita. Grotowského scénická poéma je celá vystavaná z hereckého konania a zážitkov, len v nich sa odvíja fabula a problematika predstavenia.

Jedno i druhé je nejasné, zamotané, mnohoznačné. Platia tu zákony poézie, nie prózy, zákony vzdialených asociácií, vrstvenie metafor, neustály prechod z obrazu do obrazu, z deja do deja, z významu do významu. Táto metaforika je opäť čisto herecká. Je obsiahnutá v geste a mimike, v pohybe a intonácii,

v priestorových vzťahoch a procesoch, psychických reakciách a protireakciách partnerov. Narážkami evokuje biblické výjavy i dnešné vidiecke zvyky, liturgické symboly a chuligánsku pitku, elegána z predmestia i Dávida pred Archou. Množí a zráža významy: hercova tvár vyjadruje čosi iné ako jeho súčasné gesto ruky a ešte niečo iné obsahuje v tom istom okamihu reakcia protivníka; v hlase je hrozba, v očiach radostný jas, v krčovitom stiahnutí tela – bolesť. Expresia oslňuje virtuozitou, každý znak presnou kresbou, ale to všetko sa vrství na seba, mizne, uniká. Polovicu udalostí registrujeme sotva kútkom oka, zapadajú do vedomia, aby sa však dali opísať podrobne, bolo by si treba pozrieť každú hereckú sekvenciu veľakrát a každej venovať zo dva tlačené stĺpce, podobne ako pri analýze všetkých významov slohy z dobrej básne.

A až súčet týchto významov dáva význam. Mnohovrstvový význam, záplava významov plná vedome akcentovaných rozporov, rozohraných s celou logikou a jasnosťou, aby v súhrne vytvorili nejasnosť. Podľa maliarskej terminológie všetky obrazy *Apocalypsis* operujú lomenou farbou. Alebo ešte inak: v *Apocalypsis* prekvapuje koncentrácia. Básnická a myšlienková koncentrácia. Ale zároveň i jednoduchosť. Oveľa ľahšie je túto poému pochopiť, ako svoje chápanie racionálne vyložiť.

Mnohí nepresvedčení spomedzi kritikov a divadelníkov sa, prirodzene, pousmejú. Nepovedia už naozaj nahlas, že to je, pane, iba blabotanie, myšlienkový chaos, bezočivosť a v podstate drzé vystatovanie. Vykrikovali to mnoho rokov a ťažko sa im dokonca čudovať: Grotowského jazyk, ťažký, zbavený banalít, ostrý, uštipačný a extatický, sa nedá vtesnať do ich zvädnutých schém. Odpor, ktorý by museli prekonať, je pre nich oveľa väčší ako pre normálne obecnstvo. Najmä to najmladšie, vychované už v inom svete, na iných knihách, filme, výtvarnom umení. Toto obecnstvo nezaráža nejasnosť ani drastickosť, je nepredpojaté a citlivé – a často, ako to chcel Artaud – „metafyziku vstrebať kožou“. Narastajúca vlna mladých a ich – zo sociologického hľadiska zaujímavá – fascinácia Grotowským v poslednom čase znepokojuje nejednu „autoritu“,

ale spôsobuje, že oponenti utíchli. Svetová sláva vrocľavského súboru im dodatočne zapcháva ústa. Dokonca občas zamrmlú, vraj áno, zaujímavé. Až radosť hľadiť na ten ústup. Ale – vráťme sa k *Apocalypsis* – ani úškrn protivníkov by nebol taký rozumný, ako si myslia: je azda možné jednou vetou opísať, o čom je Eliotova *Pustatina*, alebo hoci Gałczyńského *Bál u Šalamúna*? No, o čom?

Nejasná fabula *Apocalypsis* rozpráva o návrate Krista. O návrate dnes, medzi nás. Krista kreuje v opileckej zábavke päť náhodne zhromaždených ľudí – je však naozaj falošný? Tento Kristus prechádza opäť celú svoju Kristovu cestu a – prehráva. Prehráva však naozaj, je to isté? Emocionálna a myšlienková sila *Apocalypsis* tkvie v týchto otáznikoch. Keby chcel Grotowski iba povedať, že Boh umrel, zopakoval by po Dostojevskom pravdu už banálnu a nehodnú opakovania; dotkol by sa možno zopár citlivejších katolíkov, ostatní diváci by odišli z predstavenia ľahostajní. Ale otázka, či Boh umrel, triafa do spleti problémov, ktoré vôbec nie sú malicherné. Tým skôr, že v metaforickom jazyku *Apocalypsis* Boh či Kristus nemusí nutne označovať judeo-kresťanského osobného Boha. Môže označovať veľmi veľa veľmi rozličných ľudských záležitostí.

Môže napríklad označovať istú neuvedomovanú psychickú potrebu, nielen individuálnu, ale aj skupinovú: potrebu otcovskej starostlivosti, alebo všefľudskej lásky, alebo vyššej spravodlivosti, alebo vykúpenia viny. Inak povedané: archetyp. Archetyp, to slovo je v súčasnej kritike módne a sám Grotowski sa ním kedysi každú chvíľku oháňal. Nie je napokon príliš jasné v Jungovom chápaní kolektívneho nevedomia. Výstižnejší sa mi zdá výklad, podľa ktorého je archetypom vlastne sama potreba, spoločná pre rôzne kultúry a obdobia, ktorá sa vyjadruje prostredníctvom určitých motívov; vo všeobecnosti sa však zvyčajne nazývajú archetypmi jednoducho tie motívy, alebo ako hovorí Lévi-Strauss, ktorý má mimochodom v tejto otázke ďaleko od entuziazmu, „isté mytologické témy, s ktorými sa podľa Junga asi spájajú určité významy”. Takou témou je nepochybne Kristus, samozrejme ako kresťanský mýtus, nie his-

torická postava. Otázka, či Kristus zomrel, je teda vivisekciou motívu, ktorý sformoval celú našu európsku kultúru. A prostredníctvom tejto vivisekcie – otázkou na dnešnú životnosť istého komplexu archetypov. Prežívajú v nás naďalej ako vnútorná potreba, alebo vymreli?

Vivisekcia prebieha chladne a zároveň bezohľadne. Kristov mýtus podrobuje Grotowski skúške rúhačstva, skúške cynizmu, napokon skúške slovnej argumentácie, tej doteraz najostrejšej, tej z *Karamazovcov*. Aby mýtus vyzliekol zo všetkých zlých šiat, do ktorých ho zahalilo náboženstvo, tradícia, zvyk. Aby stál pred nami nahý a tak sa bránil.

Scéna je takisto nahá. Nie, tu niet scény. Je prázdna miestnosť bez okien s čiernymi stenami. Na podlahe v kúte dva reflektory svietia šikmo dohora, pri stenách stoja nerovnomerne rozmiestnené štyri jednoduché lavice pre obecenstvo. Zmestí sa na ne sotva tridsať osôb: máme sa tu stať divákmi, alebo vari svedkami? Na dlážke, neporiadne pohodení, ležia herci, vyčerpaní a apatickí, akoby po pitke. Obleky majú biele, súčasné, dosť neutrálne, sem-tam mierne charakterizujúce postavu: ten, čo bude Judášom (Zygmunt Molik) vyzerá ako elegán, ale košela mu trčí z nohavíc s opileckou neogabanosťou a budúci Šimon-Peter (Antoni Jaholkowski) sedí schúlený ako pastier, čo drieme pri ovciach, zahalený do bielej deky či pláštá, ktorý nadobudne význam kňazského rúcha, keď sa Šimon stane majstrom obradu a Kristovým hlavným protivníkom.

Dievčina (Elizabeth Alhabaca) vstáva, začína hovoriť ticho, čoraz hlasnejšie, prechádza do spevu v španielčine. Jej text po poľsky opakuje Ján (Stanisław Ściarski): „Veru, veru vám hovorím, keby ste nejedli telo syna človeka a nepili jeho krv, nebudete mať život v sebe.” A ďalej: „Lebo moje telo je naozaj pokrmom a moja krv je naozaj nápojom.” V týchto prvých replikách už padne vysvetlenie mnohých zvláštnych krutostí predstavenia: jedenie tela a pitie krvi sa tu chápu „naozaj”, t. j. doslovne. Konzekventne bude i láska – kľúčový pojem Kristovho príbehu – chápaná doslovne – ako erotika. Erotika mystická, prirodzene, ako v textoch Jána z Kríža, kde mystika a ero-

tika sú to isté a celá vec má dokonca dosť šokujúce zafarbenie: Boh je milenec – On, Ján je milenka – Ona (duša). Táto tradícia siaha až k *Piesni piesní*, k najzmyselnejšej náboženskej básni, akú poznáme: *Apocalypsis* nabrala i z nej priehrsť nie najhorších citátov, hoci tento: „Môj milý siahol rukou cez otvor.” (Áno!) Prirodzene, erotikou sa v tomto kontexte stane i protiklad lásky – nenávisť. Na tomto pozadí, telesnom a drastickom, sa splieta celá dialektika provokácie a rúhačstva na jednej strane a fascinácie a clivoty na strane druhej. Celá vivisekcia mýtu.

Ležia teda, znudení a vyčerpaní – fyzicky, ale i duševne. Svet je pustý, neoplatí sa čakať ani na Godota. Niečo sa predsa zjaví, nejaký pohyb: dievča, ktoré spievalo. Teraz nervózne pobehuje medzi ležiacimi a túli si na hrud' bochník chleba ako dieťa. To prebudí záujem. Pribehne Ján, rozkladá na zemi biely obrúsok, dievča naň položí chlieb, zabalia ho. Ján vytiahne niečo spoza opaska, nie úplne, dievča priskočí, nahlas srka – „ťapka” vodky? – potom, zohnutý, srka Ján. Dievča mu strčí do rúk nôž. Ján ho zastokne do zeme, schytí bochník, dá si ho pod seba, poležiačky robiac rýchle, jednoznačné pohyby. Dievča nervózne pobehuje, muž sa zdvihne, uteká i s chlebom, ona ho dostihne, pokúša sa vytrhnúť mu chlieb. Zápasia, muž ju sotí na zem. Lahne sŕ na chrbát, pritíska si chlieb na podbrušok, opäť niekoľko pohybov bedrami, až napätý a prehnutý klesá v orgazme na podlahu. Leží, dychčí. Dievča mu vytrhne chlieb, odbehne, položí bochník na zem a dvakrát doň pichne nožom – každé bodnutie spôsobuje výkrik ležiaceho muža, akoby bodala doňho.

To je krátka herecká sekvencia, v takýchto sekvenciách, ktoré plynulo prechádzajú jedna do druhej, plynie a narastá predstavenie. Je to aj príklad mnohoznačnej hereckej metaforiky. Chlieb tu je pokrmom, dieťaťom, hostiou a primitívnym improvizovaným jedlom niekde v staničnej čakárni, prechádza do rúhačského erotického excesu, zakončeného úkladnou vraždou – dieťaťa, muža, Boha?

Profanácia hostie oživí prítomných. Čo takto pobaviť sa? Privolať Spasiteľa? Vytvoríť ho nanovo, ak to inak nejde; a pozrieť sa, čo to dá ?

Šimon-Peter hovorí: „Vstaňme.“ Rozdeľuje úlohy, naznačuje: „Mária Magdaléna“, „Judáš, prezrad' Ho“. Ten, čo hrá Judáša, ukazuje na Lazara (Zbigniew Cynkutis). Nie, to je nanič, s tým nebude zábava. Šimon ide do kúta a z pološera vytiahne postavu, ktorú sme si doteraz vôbec nevšimli: vyplašeného dedinského hlupáčka. Je to Temný (Ryszard Cieślak). Chúli sa do čierneho, trochu priveľkého zvrchníka, nohy má bosé, v ruke bielu paličku, hoci vidí. Temný znamená skrátka jediný tmavo oblečený, ale aj: nejasný, záhadný, neznámy, taktiež: slepý, nevidiaci reálny svet, napokon „temný“, ktorý nechápe život tak ako ľudia „svetlí“, naivný. Kontrastuje s inými od farby po herecké „vnútro“, má inú stupnicu hodnôt, dobro a zlo pociťuje jednoducho a spontánne, je „neskazený“. Možno je to aj dedinský „blázon“ (*jurdivý*) a možno dokonca Satan? Všetky tieto významy hrá a naznačuje Cieślak: je to jeho veľká rola, asi lepšia ako tá predošlá vo *Vytrvalom princovi*, hoci zdanlivo menej efektná.

Ihneď sa stáva terčom provokačného útoku. Vlny uštipačného smiechu „okolía“ doňho narážajú po každej „charakterizujúcej“ vete Šimona-Petra: „Narodil si sa v Nazarete. – Si dieťa – Pre nich si zomrel na kríži. – Si Boh. – Pre nich si zomrel. – A oni ťa nepoznali.“ Chór intonuje známu pieseň *Visí na kríži*. Všetci sa už zapojili do tejto opileckej zábavy, ale pod výsmechom cítime napätie: a čo ak...? Temný sa tiež trochu zapája, možno by sa chcel jednoducho zúčastniť, aj keď na vlastný úkor. Ale to nie je také jednoduché: prítomní ho atakujú, odstrkujú, nevšímajú si ho, ostentatívne sa bavia sami. Vtedy nespokojne pobehuje okolo nich, zastane pred jedným či druhým, hľadá mu do očí a ticho si pohvizduje, akoby vábil vtáky, akoby prosil. Márne, je stále *vonku*, dokonca aj behá len po vonkajšom okruhu. A tu plynú série ďalších provokácií, pokúšení, hier, zaliečania, posmeškov. Nakoniec si Šimon-Peter sadne na Temného a cvála na ňom, poháňajúc ho rozvratým bielym rúchom, za divých výkrikov ostatných. „Jazdcom z Apokalypsy je pápež, uháňa na bedrách apoštola,“ – napísal o tom Helmut Kajzar (Teatr 1969, č. 16). No nie apoštola, ale Krista, navyše, tento

význam, hoci je prípustný, nie je jediný: dôležitejšie je tu obyčajné a doslovné „robenie koňa” z Temného. A jeho vybičovanie, strhnutie do cvalu, aby uháňal.

Naozaj, Temný teraz šalie. Zvalí Petra na zem a sám cvála ďalej, celý v krči či záchvate vytrženia, dupoce bosými nohami v synkopovom rytme, akoby ten beh bol dajaký tanec, dionýzovský a zúfalý zároveň. Je to tanec: je to aj Dionýzos aj Dávid pred Archou zmluvy, ale stále Kristus. Grotowski mi raz hovoril, že jeden z apokryfov, neskorších Evanjelií, sa zmieňuje o tancujúcom Ježišovi.

Tanec sa náhle preruší, Temný klesá. Niečo sa však v ňom pohlo, takmer uveril. Teraz sa pijanská zábava roztriešti na voľné, takmer nesúvislé epizódy, akoby prítomní ani veľmi nevedeli, čo si počať s aférou, ktorú sami rozpútali, a trochu naslepo hľadajú pokračovanie. Prúd udalostí, ktorý doteraz plynul rozmarne, kľukato, ale svižne, sa rozlieva na rôzne strany, tvorí oddelené jazierka, zátoky, spomaľuje, viazne. Nasledujú nejaké príhody Judáša-chytráka o hlúpych a múdrych dievčatách, prerušované, bez pointy, dvojzmyselné, trochu nezmyselné, „špinavé”; nejaké biblické citáty; prvky detských hier; náhly výbuch besného, orgiastického tanca všetkých prítomných spievajúcich *Guantanameru*, minuloročný hit, ktorý takmer večer čo večer hrajú na diskotéke vo vrocavskom hoteli Monopol.... Nasledujú aj okamihy úplného uvoľnenia, keď sa nič nedeje. Všetko to však spoluvytvára atmosféru, rozvíja dramaturgiu emocionálnych napätí, ktorú nesú po sebe nasledujúce herecké sekvencie.

Neobsahujú „ostré hrany”, tvrdú zrážku scén – kociek, ako u Brechta. Montáž je „organická”, nie „mechanická”: navzájom sa prelínajú ako oblaky, vlny, kúdoly dymu. A medzi nimi sa tu i tam zjavujú sekvencie – „figúry” z evanjelia, akoby chronologicky pomiešané pripomienky toho, čo sa kedysi dialo v príbehu Krista.

Pripomienky pre diváka, ale predovšetkým – už čoraz vážnejšie – pre Temného. Šimon-Peter privoláva napríklad scénu prebodnutia boku Ukrižovaného. Odrazu spustí: „A videl som

vodu vychádzajúcu z pravého boku svätyne, aleluja,” na čo všetci, navzájom sa odstrkujúc, priskočia k Temnému, obnažia mu bok a zaradom sa doň vpíjajú ústami, cicajú a chlípu. Pri tom sa čudne nadúvajú ako pijavice. Posledný sa zvalí na zem a hovorí kľokotajúcim polohlasom, akoby mal plné ústa dajakej slizkej tekutiny: „Má v sebe pálenku, nie krv.” Vzkriesenie Lazara to je celá hra na kar na podlahe, s plačkami, v orientálnom štýle. Temný sa na ňu fascinovane díva, vtiahne ho to. Napokon prehovorí vážne a dôrazne: „Lazar, hovorím ti, vstaň!” Lazar vstáva, kráča k nemu hrozivý, útočný ako chuligán pred úderom. Hovorí dlhý text z *Knihy Jóbovej* a zo slov preniká výčitka za vzkriesenie, za porušenie toho, čo je prirodzené – smrti, zásahom sprostáča. Pri reči drží v ruke bochník, ten predtým prebodnutý. Nalomí ho, hrabe sa v ňom rukou, akoby kopal hrob, vytiahne striedku, hnetie ju a dvakrát udrie hrudou Temného do tváre: kameňuje ho chlebom, ale aj vlastným mŕtvym telom, sivou, neforemnou a lepkavou hrčou. Zrak sa mu rozjasní, akoby toto zúčtovanie za sprosté porušenie ľudského práva na hrob bolo úľavou.

Útok však pokračuje. Nový argument proti Kristovi a Temnému predloží Mária Magdaléna; ale tu sa argument náhle zrúti. Ján totiž (pre mnohoznačný erotizmus tejto scény je dôležité, že je to práve Ján) v istom okamihu naláka Temného na prostitútku. Zavedie ho k dievčaťu: „Pod, ukážem ti zatratenie veľkej hriešnice, ktorá sedí nad vodami, s ktorou obcovali a opíjali sa vínom jej hriešneho tela.” Temný pristúpi, obaja na seba hľadia. Jemne sa objímu, odchádzajú do rohu miestnosti, tam, kde na podlahe svietia šikmo dohora reflektory. Stoja tesne pred nimi, celí osvetlení a prežiarení ich svetlom, sála náhle potemnie. Pohyby majú teraz spomalené a snové, akoby odznova objavovali vlastné telá, začudovaní, nesmelí, tichí. Vyzerajú ako pohyblivé súsošie. Ján si zhadzuje blúzu, zostane v strede sály polonahý, ide smerom k nim, pružný, očakávajúci, ostrážitý, ľahký. Pripomína paroháča z LIX Ronsardovho sonetu z *Amours de Cassandre*. Temný a Magdaléna sa pomaly prehnú na opačné strany, jej telo sa ohýba ako luk, Ján zrýchli,

beží čoraz rýchlejšie, ešte rýchlejšie. Počuť, ako dychčí, nohy ticho dupocú a – temer nečujne fúka vietor. Niekde v dialke brešú psy, svet narastá, je nehybný. V pološere nevidno ani to, ktorí z hercov vytvárajú hlasom to fónické pozadie. Magdalénino telo sa zrazu uvoľní, obaja klesajú uvoľnení a v tom istom okamihu sa bežec zvrtné a zastane, akoby ho zasiahla strela. Prechádza na druhú stranu sály a znova sa pomaly rozbieha k milencom, kým oni sa znova pomaly prehnú. Teraz je Temný luk a ona tetiva – vnútorné sústreďenie, v aureole svetla, žiariví, takmer mystickí. Nezvyčajné na tejto sekvencii nie je ani tak prastaré spojenie lovu s erotikou, ako jej nesmelá *čistota*, napriek celkovej brutalite obrazu. To je hádam herecky najriskantnejšia a najhlbšia lyrická lúboštná scéna, akú som v divadle videl.

Počínajúc touto scénou, Temný začne nebadane vyhrávať. Naivitou, čistotou, pokorou, dobrotou. Nemožno mu nič urobiť. Teraz sa zintenzívňuje hlavný motív – Šimonovej provokácie. Provokácie a obvinení. Najprv v niekoľkých vetách, potom sa zjavujú čoraz dlhšie texty Veľkého inkvizítora. „Už dvadsať storočí prešlo od čias, keď sľúbil, že príde a nastolí svoje kráľovstvo. Už dvadsať storočí prešlo od čias, keď jeho prorok písal, že príde rýchlo a hodinu a deň príchodu nevie ani on sám, iba jeho otec na nebi. Ale ľudstvo ho očakáva s nezmenenou vierou a s dávnym vzrušením. Ó, azda s ešte väčšou vierou, lebo už sa skončilo obcovanie človeka s nebesami.” A ďalší útok na argumenty: „Človek sa narodil ako vzbúrenec, môže byť vari vzbúrenec šťastný?” A ešte: „Prečo si nám prišiel zavadzať?” Temný sa mierne, pasívne bráni:

Kedže nemám nádej, že sa ešte vrátim
Kedže nemám nádej
Kedže nemám nádej, že sa vrátim
Nesnažím sa o tieto veci bojovať
Načo by starý orol rozprestieral krídla?

To je text z Eliota. Temný tu už hovorí ako Kristus, ale ešte je Temným: neprijíma výzvu, vo vnútri sa vzpiera. Odpoveď neprichádza dokonca ani bezprostredne po útoku, predeľujú ju iné scény. Keď reprodukujem Grotowského poému, zjednodušujem trochu jej dramatickú štruktúru, správa je i tak siahodlhá.

Ale tu si bez uvravenosti neporadím. Keďže veľa inteligentných ľudí ani za mak nerozumie jazyku Divadla Laboratórium, treba konečne ukázať, ako sa to číta. A ako sa „píše na javis-ku“. Je potrebné aspoň v útržkoch ukázať hereckú metaforiku, ktorá je nervom *Apocalypsis*. Takúto metaforiku nepoužíva u nás žiaden iný súbor. Nie je schopný. Je ľahké hrabať rukou v bochníku, ťažšie je navodiť také vzdialené spojenie, ako je hrob. Komu by sa napokon chcelo do každej „úžitkovej“ premiéry vložiť toľko kolektívnej námahy, myslenia a predstavi- vosti? Bežne žijeme banálne, chceme tak žiť.

V *Apocalypsis* je aj sila hereckej expresie, rovnako nezvyčajná a má svoj osobný charakter. Prevaha gesta, situácie, telesného výrazu nad slovom by totiž mohla naznačovať, že to je technika pantomímy. Ale v pantomíme ide o akúsi vonkajšiu techniku, chladný reťazec znakov, vyžadujúci skôr remeselnú zručnosť ako schopnosť prežívania. V Grotowského súbore je však herecké prežívanie nesmiernie intenzívne, programovo sa dotýka autentických, osobných záležitostí toho, kto hrá. Prirodzene, nepoznáme ich, predsa však – hovoria niektorí – je to temer exhibicionizmus. Ale nie, nie je: sebaobnaženie herca tu nie je väčšie ako u mnohých spisovateľov a takisto sa podriaďuje tvrdým zásadám kompozície. Je však väčšie ako u „bežných“ hercov, u ktorých je prežívanie skôr prácou predstavi- vosti na tému roly než vedomým oslobodzovaním seba od utajených krívd, spomienok, dávnych zážitkov, apatie. Práve preto majú Grotowského herci takú veľkú silu i *pravdu* výrazu, preto je tu toľko skutočnej tvorivosti. I keď špecifickej: herecké konanie vyzerá takmer ako psychoanalytická transpozícia, „náhradné konanie“. Odtiaľ možno pochádza intenzívne erotické zafarbenie predstavení, pocit neustálej hry agresie a odo-

vzdávania sa, sadizmu a masochizmu, obete a pomsty. Celá *Apocalypsis* je rozochvená touto dialektikou.

Šero. To sa Šimon-Peter posadil na reflektor, druhý zakryl plášťom. Zhasli. Ponárame sa do tmy. Niekoľko chodí, počuť kroky a pohvizdovanie, opäť ticho. Dlhá pauza. Blikot sviec, prinášajú ich veľký, planúci zväzok, postaví ich pred Temného, ktorý sedí na zemi. Zvyšok predstavenia už prebehne pri sviečkach. Kým pochopíme, čo značí táto zmena a tá tmavá cezúra, zaznejú slová: „Ženích prichádza, vyjdite mu v ústrety” a Temný sa ozve ako Kristus. Ale teraz je ním už naozaj, došlo k prevteleniu. „Jeden z vás ma zradí” – vraví Temný. Ján sa na Šimonovu prosbu pýta: „Kto to je, Kriste?” a Temný sa prstami dotkne plameňa sviecy a rýchlym pohybom robí Šimonovi znak na čelo. „Pane! A ja?” – volá Judáš a Šimon mu odpovedá: „Judáš, syn Išariota, sme spolu.” Áno, to Šimon, kňaz-žalobca je tu zradcom idey, Judáš-chytráček je len bezvýznamný nástroj. „Pane, kam ideš?” – pýta sa Šimon. Začína sa Golgota.

Golgota, to sú najprv liturgické spevy: Chvála veľkému a spravodlivému, Baránok boží – a potom veľký nárek Temného. Vlastne je to skôr scéna v Getsemanskej záhrade. Nárek plynie ako dlhé zadúšanie sa Eliotovým veršom, ako vzlykot: „Ak sa slovo stratilo, stratilo...” „Lud môj, ľud”, „Nie tu je môj čas a miesto, idem nadarmo”. Sviece, čiastočne oddelené od hlavného zväzku, sa mihotajú po sále. Jedna stojí samostatne na zemi a na konci náreku sa Temný v extáze útrap zvalí naznak s rozhodnutými rukami, s hlavou blízko nej. Prítomní sa zhromaždia pri jeho nohách, hľadajú, tvoria skupinu s horiacimi sviečkami. A tá jedna sviečka v záhlaví... Konečne ho ukrižovali.

Opäť zaznejú spevy, slávnostné, oslavné, prítomní kráčajú ticho, s úctou. Ale už sa v speve zjavuje radostný akcent: Kyrie eleison, Sursum corda. Keďže ho ukrižovali, vyhrali: získali mučeníka, predmet kultu, získali Boha. Boha teda majú, aj obrad, aj chrám, a keďže majú chrám, môžu si v ňom i zakúpiť. Zaznejú jednotlivé výkriky, ponuky ako na trhu. „Ženskú. – Predám brucho. – Predám modliacu sa matku. – Seba pre-

dám. – Čerstvé Božie telo. – Čerstvé mäso predávam.” Život už získal zmysel, už je fajn.

Ale Temný, ktorý uveril, im to teraz neodpustí. V záchvate zúrivosti vyskočí, šľahá ich zvinutým uterákom, šialený od bolesti a zúfalstva. Bičuje ich, vyháňa kupcov z chrámu, vychádzajú zo sály jeden po druhom. Iba Ján sa zrazu vzoprie, ruka Temného zastane vo vzduchu. Jánovo vášnivé rozprávanie, poviedka Simone Weilovej o izbičke v podkroví, kam kedysi zaklopal On – je odvrhnutím Temného lásky. Prirodzene, i Kristovej lásky, mystika a erotika sú predsa stále to isté. Temný v novom návale hystérie vyháňa Jána a klesá bezvládne na zem. Pred ním horia sviece, teraz z nich bude ubúdať. Na druhom konci sály, taktiež za sviečkou, sedí Šimon-Peter. Zostal iba on. Hľadia na seba. To je už posledný súboj.

Opäť sa vracia Dostojevskij, to najtrpkejšie obvinenie: „Namiesto tvrdého, prastarého zákona mal človek v budúcnosti sám slobodným srdcom rozhodovať, čo je dobro a čo zlo, majú pred sebou ako vodidlo Tvoj obraz; ale vari si nepomyslel na to, že napokon pod ťarchou takého strašného bremena, ako je sloboda voľby, odvrhne, ba až poprie aj Tvoj obraz, aj Tvoju pravdu?” (Citát podľa slov. vydania F. M. Dostojevskij *Bratia Karamazovci*, zv. I., s. 314, Tatran, Bratislava 1990, preklad Jána Ferencíka.) Temný mlčí, hľadá na Šimona a medzi nich vchádza čudesný sprievod. Judáš a Magdaléna, udavač a prostitútka. Prinášajú lavór, nalejú doň vodu, postupne do nej vstúpia bosými nohami, umývajú si ich, utierajú, omotávajú sa čiernou látkou, vezmú nádobu, odchádzajú a spievajú: „On vie, čo sú muky, on pozná slzy smútku” – dve dedinské baby, ktoré sa vybrali na pohreb, vecné, rozhodné, zlostné. Ticho. Šimon opäť útočí: „Tak počúvaj: nie sme s tebou, ale s iným, to je naše tajomstvo! Už dávno nie sme s tebou, ale s iným, už niekoľko storočí.” A teraz sa začína druhý veľký eliotovský nárek Temného, najtragickejší, najzúfalejší. História „dáva príliš neskoro to, v čo už neveríme”. Kristov návrat môže byť len snom, už sa neuskutoční.

Šimon zháša sviece jednu za druhou, keď Temný odrazu začne spievať: „Cogitavis Dominus dissipare...” Uprostred spevu zhasne posledná svieca. Hlas sa vznesie, zosilnie, vyplňa temnotu – veľký, čistý, preľatý výkrikom Jóba na troskách: „Ierusalem, Ierusalem, convertere ad Dominum, Deum tuum.” Zmlkne. A v tom čiernom tichu, ktoré nás obklopuje, náhle zaznejú Šimonove tvrdé, chladné slová: „Choď a už sa nevracaj.” Rozsvieti sa svetlo. Miestnosť je prázdna, sedia tu len diváci.

Áno, azda po prvýkrát Grotowski zasiahol dajaký živý nerv súčasnosti. Pokiaľ svoje oblúbené archetypy hľadal v osvietenčinskom tábore (*Akropolis*) či v príbehu Kordiana – triafal výrazne vedľa. V *Kordianovi* chcel napríklad nájsť poľský osloboditeľský mýtus, archetyp nášho národného nevedomia. Obávam sa však, že tam už nie je, alebo nikdy nebol. Na javisku teda zostala iba biografia hrdinu vyrozprávaná zvláštne, v príkrom rozpore s tradíciou a okrem iritácie profesora Kubackého nijaké živé reakcie rodákov nevyvolala. Dokonca *Faust* podľa Marlowa, divadelne jedna z najlepších raných Grotowského inscenácií, pre mňa osobne vyznela naprázdno. Vôbec sa ma to netýkalo. Až na *Apocalypsis* som sa díval s fascináciou nielen profesionálnou, hoci katolicizmus a kresťanstvo sú mi vlastne vzdialené. Díval som sa zasiahnutý.

Ľudia sa pomaly zdvíhajú z lavičiek. Idú cez parket poľfkanný voskom, cez drobné kaluže vody, cez rozsypané hrudky chleba. Nezhovárajú sa, nediskutujú, nevtipkujú. Mlčia. Ako keby to nebolo divadlo, v ktorom sa zajtra odohrá ten istý príbeh. Akoby sa tu, v tej malej čiernej miestnosti, tentoraz naozaj niečo stalo.

(1. 10. 1969)

Konstanty Puzyna

Príloha k *Apocalypsis*

Tesne pred Vianocami sa Divadlo Laboratórium vrátilo z triumfálneho turné po Spojených štátoch. Triumf nikoho nezaskočil: nadšenie z vrocavského súboru na Západe z roka na rok rastie, dosahuje rozmery epidémie. Naskytá sa však príležitosť, aby sme sa pozreli na príčiny entuziazmu, keďže *Apocalypsis cum figuris*, Grotowského posledné predstavenie, sa znova hrá vo Vroclave. Táto príležitosť mi prišla vhod: Grotowského herecká poéma je príliš mnohovrstvová a mnohoznačná, aby sa dala odbaviť jednou analýzou. Neustále, ako pri analýze Joyceovho *Ulyssa*, ostane čosi navyše. Ostane a znepokojuje.

Zmienka o *Ulyssovi* sa môže zdať nezmyselná. Ale *Ulysses* nepochybne je istým myšlienkovým modelom pre všetky štruktúry typu *Apocalypsis*. Vtesnať do drobnej súčasnej udalosti celú ľudskú históriu, navrstviť Kristovu históriu na opileckú výtržnosť, nadčasovosť a nadpriestorovosť na zvyčajnú konkrétnosť dňa, pretkať ju alúziami na rôzne kultúry a epochy, na základe analógie spojiť všetko so všetkým, rieku času zmeniť na simultánnosť, vytvoriť takmer nekonečné asociačné pole, ktoré však nie je ľubovoľné, ale prísne organizované témou diela – práve to je tá príbuznosť, podobný zámer. V próze ani v poézii to dnes nie je nič nové, ale v divadle? Keď na dôvažok v *Apocalypsis* materiál diela tvorí takmer len samotné herectvo, a nie slovo?

Pocit zjednodušenia a nedostatočnosti ma teda trápi od času, keď som v októbrovom Teatre publikoval *Kristov návrat*, podrobný opis *Apocalypsis*. Ten prekliaty zvyšok! V pamäti mi utkveli dve poznámky priateľov: „Hovoríš, že celé to predstave-

nie je postavené na hereckej metaforike. Správne. Ale pri opise sa nesústreďuješ na ňu, ale na fabulu. Ukazuješ primálo toho, čo je čisto herecké, metaforiku tela a gesta. Príklad s chlebom je polovičný: metaforická hra významov sa tu týka rekvizity a v takejto funkcii rekvizita či kostým vystupuje často i v normálnom divadle, je lacná. Bolo potrebné ukázať ju dôraznejšie v herectve.” Tvrdil to niekto, kto videl predstavenie. Ktosi iný, kto ho nevidel, povedal: „Vieš, súdiac podľa tvojho svedectva je to predstavenie vlastne dosť tradičné. Slušná dráma, dobre zahraná. Akurát že nebola predtým zapísaná na papieri. Je to všetko, alebo ti niečo ušlo?”

Ušlo, zaiste. Pripomienky pochádzajú, pravdaže, od Grotowského zbožňovateľov a tým sa bude vždy máliť. Naozaj som sa však, píšuc o *Apocalypsis*, zaoberal najmä fabulou a dramaturgiou predstavenia, tou kolektívnou dramaturgiou tvorenou na javisku hercami a režisérom zo samého hereckého konania, ktorá tradicionalistom nijako nejde do hlavy. Vypreparoval som predovšetkým motív Temného a „apoštolov”, keď som vyrozprával jeho dramatický priebeh. Ale to je trochu tak, akoby som z *Ulyssa* vyrozprával motív Blooma, Dedalusa a Molly a ukázal ešte to, ako sa naň vrství homérovský mýtus. To je iba pozadie, osnova diela. Alebo ak chcete, scenár *Apocalypsis* zrekonštruovaný z hotovej inscenácie.

Keby existoval v literárnej podobe, mal by som o polovicu práce menej: kritik, ktorý píše o bežnom predstavení, predsa nerozpráva obsah hry, predpokladá, že čitateľ ju pozná, alebo si ju môže prečítať. Dnes však môžem i ja postupovať podobne: odvolať sa na vlastný záznam predstavenia. Nazvime ho teda text A (tak to robia vedci, ľudia seriózní) a pokúsme sa teraz pozrieť na *Apocalypsis* v inom, vertikálnom priereze. Na jej tri špecifické črty: mnohoznačnosť, simultánnosť a zákon „všeobecnej analógie”.

Znie to tajomne. Vráťme sa teda na chvíľu k dramatickej stavbe. Šesť osôb. Jedna z nich, neskôr nazvaná Šimon-Peter, len tak pre zábavu „pretvorí” Temného, dedinského hlupáčka, na Krista, aby naňho, keď uverí, zúrivo útočil rúhaním a argumen-

táciou a napokon ho odsotil a odpísal. Temný sa však naozaj stáva Kristom. Nevedno len to, či skutočným alebo falošným. Ak je falošný, Šimon-Peter reprezentuje pravdu cirkvi, jej oprávnenú ostražitosť pri demaskovaní falošných Mesiášov, Satanovho našepkávania. Ak je ozajstný, sú dve možnosti. Šimon reprezentuje cirkev – inštitúciu, zložitý mechanizmus pozemskej moci, pre ktorú by návrat Krista a jeho evanjelizačných princípov znamenal skazu. Alebo tiež Šimon – keďže na dôvažok používa argumenty nie teologické, ale svetské, z Dostojevského – reprezentuje skrátka svet laikov, pre ktorý je už idea Krista cudzia a nepohodlná. V *Apocalypsis* však z týchto troch možností – a niekoľkých ďalších, menších – si divák vôbec nemôže vybrať. Máme ich sledovať súčasne a vnímať spoločne, až dohromady tvoria význam. Hoci sú rozporuplné. Poznáme veľa mnohoznačných diel, napríklad *Hamleta*, divadlo však zväčša predkladá jednu interpretáciu. Alebo aspoň núti vybrať si: buď – alebo. V *Apocalypsis* nie je „buď – alebo“, je tu len „aj – aj“. Ako v optike, kde korpuskulárna a vlnová teória až spoločne objasňujú istý jav, hoci sú tiež v rozpore.

Tento princíp „aj – aj“ sa ďalej prenáša do výstavby situácií, do hereckej práce. Dobrým príkladom je lúboštná scéna, ktorú som presne opísal v texte A, nerozložil som ju však na jednotlivé prvky. Obsahuje porovnanie erotiky a lovu a rozohráva sa medzi Temným, Magdalénou a Jánom. V rovine pohybu a gesta Ján teda hrá zviera – paroháča alebo jeleňa, Temný a Magdaléna striedavo luk a tetivu. V „psychickej“ rovine hrá Temný s Magdalénou jednoducho sexuálny akt a Ján svojím zadychčaným behom k milencovi akési ich libido. V rovine fabuly Ján, ktorý hlupáčika nalákal na prostitútku, ich teraz dopuje, vzrušený a zároveň žiarlivý. Napokon v rovine biblického príbehu sú to Ján, Magdaléna a Kristus, zapletení do zamotanej erotiky v trojici. Jej drastickosť umocňujú – ale i zjemňujú, prekrývajú – tie ostatné roviny. A v predstavení sú to opäť roviny spojené a simultánne; len pri opise nasledujú jedna po druhej.

Už sme pri hereckej metaforike, zahĺbme sa do nej ešte väčšmi. Niekde v úvodných scénach predstavenia Temný nervóz-

ne pobehuje okolo prítomných, náhle sa vystrie na špičky a ostane takmer visieť vo vzduchu s rozprestretými ramenami, s hlavou schúlenou medzi pleciami a s rukami jemne, mäkko padajúcimi nadol. Je to okamih, záblesk: obraz vtáka pripravujúceho sa na let i obraz Ukrižovaného. Zdanlivo ničomu neslúži. Ukrižovanie nadíde až oveľa neskôr, obraz vtáka sa možno pripomenie, keď Temný prehovorí textom z Eliota: „Načo má starý orol rozprestierať krídla?“ Ale tiež neskôr. Táto básnická figura nám však odhaľuje nielen simultánnosť dvoch vzdialených významov, náhle spojených v hereckom geste, ale aj ich vzdialené súvislosti s inými časťami predstavenia. Ukazuje tiež, ako sa rieka času mení na simultánnosť. Temný tu ešte vôbec nie je Kristom, a už je ukrižovaný: udalosti sa dejú v čase, ale sú neustále prítomné, mimo času, pred časom, po stáročiach.

Sú prítomné ako básnické obrazy, množiace sa, mihotavé, zdanlivo voľné. Tieto obrazy neposúvajú samotný dej dopredu, ale neustále ho opriadajú mihotavou sieťou vzdialených analógií. Pripomínajú oné „snové pradivá“ u Norwida, votkané do bdenia, do skutočnosti ako do tkaniny: „Lež ich niť sa ťahá a nepretrhá – od svetla rýchlejšia a mihotavá – človek ju zbadá, ale neuvidí!“ Obrazy *Apocalypsis* divák tiež často iba postrehne a neuvidí; až po mnohých týždňoch sa náhle vyplaví z hĺbky pamäti, vtedy sú zvlášť ostré a výrazné. Preto aj pri analýze jedinej scény je ťažké vychytať všetky jej významy a súvislosti. Šimon-Peter si sadne na Temného a cvála na ňom ako na koni. Význam tejto scény som čiastočne vyložil v texte A, prehliadol som však istý predošlý obraz, keď Temný vyskakuje Šimonovi na chrbát a visí mu cez plece, s hlavou na jeho hrudi. Opäť je to obraz-okamih: Dobrý pastier s baránkom. A celá scéna Temného „hry na koňa“ súvisí kompozične s týmto obrazom: je jeho obrátenou pripomienkou. Výsmešnou.

Prostredníctvom týchto hereckých metafor, objavujúcich sa a prchavých, Grotowski nejasne načrtáva „zákon všeobecnej analógie“. Všetky javy na svete sa v sebe navzájom odrážajú, to len my zvyčajne tieto väzby prehliadame. Čas plynie, existuje história a súčasnosť, príroda a kultúra, fyzické a psychické

fakty, ale ukryté analógie sa spájajú do úplnej a v podstate nehybnej jednoty. Neustále spájanie vzdialených obrazov do kompaktného systému analógií prirodzene spočíva v základoch akéhokoľvek poetického myslenia: na analógii sa predsa zakladá metafora. Občas však takéto myslenie nadobúda špeciálne zafarbenie. Keď sa týka nielen diela, ale aj sveta mimo neho. Princíp „všeobecnej analógie“ pochádza od Swedenborga, nájdeme ho tiež v neskoršej ezoterickej tradícii, ako aj – čo je rovnako významné – u surrealistov, Bretona a Artauda (pozri článok M. Dziewulskej, *Surrealizm – komunal i postawa*, *Dialog* 1969, č. 8). Objavuje sa i u Joycea. A myslím, že nie bezdôvodne na ňu privádza našu predstavivosť práve *Apocalypsis*.

Príval hereckých obrazov, ostrých, monumentálnych, letmých, ktorý pred nami rozvíja súbor divadla Laboratórium, je vari nielen bohatstvom, nadbytkom, radosťou z tvorby a asociácií. Je možno i niečím viac: snom o tajomnej logike sveta o onej „jednote v mnohosti“, ktorú hľadáme už stáročia. Bezvýsledne, ale čo na tom?

(27. 12. 1969)

Tadeusz Burzyński [Buski]

Grotowski – neiluzórna veľkosť

Ťažko tomu uveriť, ale je to pravda. V lete uplynie dvadsať rokov od premiéry *Apocalypsis cum figuris*, posledného divadelného predstavenia Jerzyho Grotowského. Potom sa Grotowski na vrchole úspechu pustil do nového tvorivého dobrodružstva, aj keď možno vôbec nie nového, iba dôsledne realizoval princíp, ktorému bol verný: neopakovať nič, nekonzervovať, byť stále na ceste, napredovať, aj keby to znamenalo nutnosť sponchybníť seba samého v minulosti...

Na niekoľko rokov sa Grotowski stratil z priameho zorného poľa väčšiny z nás, zmizol niekde vo svete. Niektorí sa nahlas pýtajú:

Kde je Grotowski?

Prvý takto sformuloval otázku Kazimierz Braun a dal na stránkach *Odry* (č. 11, 1986) odpoveď, z ktorej by sa dalo vydedukovať, že Grotowski tu už takmer nie je, akosi sa – na rozdiel od Brauna – veľmi zmenšil. Táto výpoveď hovorí možno väčšmi o jej autorovi ako o hlavnej postave a mala by zaujímať skôr psychoanalytikov ako divadelných historikov a kulturológov, najmä keď sa v rozpore s ňou ocitli svedectvá iných ľudí, ktorí sa v poslednom čase s Grotowským stretli, a medzi svedkami som postretol nielen nekritických obdivovateľov, ale i Puzynu a Osińského a iných ľudí s porovnateľnou autoritou.

Kde je Grotowski? Vieme, že fyzicky je momentálne v Taliansku, v Pontedere, kde intenzívne pracuje a veľa ľudí sa do-

máha účasti na tejto práci. Je známe, že sa o ňom veľa píše a že sám publikoval niekoľko textov.

Bez ohľadu na to, kde sa teraz fyzicky nachádza a čo robí, Grotowski sa už stačil dostať do dejín divadla a kultúry. Či ho človek akceptuje, alebo proti nemu bojuje, či ho miluje, alebo skrz-naskrz nenávidí, nikto sa nemôže vážne zaoberať divadlom dvadsiateho storočia (nielen poľským či európskym) a opomenúť pritom Grotowského, jeho prácu a hľadania v opolsko-vroclavskom Laboratóriu. To je nesporný fakt. Možno súcitiť s inými tvorcami s najvyššími aspiráciami, dajú sa akosi pochopiť komplexy niektorých z nich a dokonca pokusy z ich strany manipulovať s faktami, v širšej perspektíve to však nemôže zatieniť skutočnosť, ktorá je taká a nie iná, totiž, že to bol Grotowski, *kto ako prvý* a v takom rozsahu *jediný* vyviedol poľské divadlo zo zapadnutého kúta do sveta a zaznamenal trvalý prínos v tejto oblasti umenia.

Potvrdenie toho sa dá bez problémov nájsť napríklad v početných encyklopédiách a slovníkoch. Akoby toho nebolo dosť, Grotowski sa nachádza nielen v kapitolách a heslách venovaných divadlu. Jeho vplyv a inšpirácia siahajú aj do iných disciplín umenia, kultúry a aj vedy. Z neho vychádza divadelná antropológia a množstvo hľadání na rozhraní divadla, života, rôznych oblastí vedy a kultúry. Ako na to nedávno výstižne upozornil Puzyna, je nezvyčajné, že čoho sa Grotowski dotkne – v divadle i mimo neho – sa zakrátko ukáže ako dôležité, objavné, inšpiratívne. Kedysi som sa to pokúšal vysvetliť faktom, že Grotowski je médiom špeciálneho druhu, schopným rýchlo prijímať a pretvárať ťažko postrehnuteľné impulzy nášho sveta, prúdov, ľudských potrieb, nových tendencií, ktoré sa ešte len rodia. Pre mňa je nepochybnou pravdou, že Grotowski dokázal veľa vecí správne diagnostikovať a pomenovať, skôr ako ich iní vôbec postrehli. Hovorilo sa (niektorí to hovorili, ja tiež), že Grotowski predbieha svoju dobu. Je to naozaj tak? Najlepšie na také otázky odpovedá sám život.

A tak 20 rokov po poslednej premiére v Divadle Laboratórium, vyše 10 rokov po Podujatí vrch, 4 roky po rozpustení

divadla-inštitútu si možno všimnúť dva rozporné javy. Na jednej strane vyrastá generácia ľudí, pre ktorých má meno „Grotowski” už len hodnotu encyklopedického hesla, alebo celkom nič neznamená; je to normálne, v súlade s procesom plynutia, zabúdania, klasicizácie. Na druhej strane si možno všimnúť práve medzi veľmi mladými ľuďmi ako jarná rieka narastajúci

záujem o Grotowského.

Funguje legenda Grotowského, mýtus Grotowského, jeho meno sa spája aj s istou heroickou utópiou (chápanou sociologicky). Sám s údivom stretávam mladých ľudí, príliš mladých, aby mali šancu „chytiť sa” na niektorý z postdivadelných projektov Laboratória, ľudí, ktorí Grotowského poznajú len z fotografií, čítania, z počutia, z filmového dokumentu, a napriek tomu ho dobre cítia, berú ho za svojho, akoby geneticky zdedili istý druh vnímavosti. Stretávam takých ľudí v Tarnowe, či v Opoli, v Dąbrowe Górniczej, v Zielonej Górze, alebo v Gdańsku, v Krakove, vo Vroclave prirodzene tiež.

Najprekvapujúcejšia vec sa stala minulý rok v Opoli, kde dvadsaťročná slečna, poslucháčka kultúrno-osvetového štúdia, ktorá vedela zo začiatku o Grotowskom sotva toľko, že pred rokmi šokoval svojím predstavením jej mamu, pochopila Grotowského ako výzvu, ako jav, ktorý treba spoznať, a keď ho začala na svoj spôsob spoznávať, dospela k záveru, že je to príliš dôležité, aby si to nechala len pre seba. A tá energická dievčina hľadá v Opoli Grotowského stopy, hľadá svedkov jeho činnosti, dobiedza do mnohých lenivých ľudí, presviedča, nahovára, povzbudzuje, až dosiahne svoje: zorganizuje stretnutie venované dávnemu Divadlu 13 radov. Pri tej príležitosti jej vyčítali nedovzdelanosť, prekročenie kompetencií, historické chyby a kto čo chcel. Dokonca aj keď boli výčitky oprávnené, je pre mňa už sama udalosť nevšedná. Potom som to dievča osobne spoznal. Prichádzala do Vroclavu na premietania filmových záznamov z Grotowského predstavení a spolu s ňou hŕba iných nadšencov z Opola, prevažne jej priateľiek a priateľov.

Podobných ľudí je viac, v rôznych mestách a mestečkách. Kedysi som nie bez ohromenia zaznamenal, že gymnazisti vo vzdialených vidieckych Žaroch lepšie prijímajú nedokonalý, zmrzačený filmový záznam *Akropolis*, ako pred mnohými rokmi znamenití špecialisti prijímali originál, hoci títo gymnazisti už nedokážu pochopiť úplne všetky alúzie a narážky na život vo vyhľadzovacom tábore; ale možno to nie je strata, len svojský zisk, keďže pre túto generáciu Grotowského metafora zahŕňa celý súčasný svet, ktorý sa entuziasticky prediera k neľudskej civilizácii a k sebaupáleniu v globálnej katastrofe. Vo *Vytrvalom princovi* zasa dešifrujú isté univerzálne tajomstvo heroizmu a dokonca jeho psychofyzické determinanty a hnacie sily. Záznam tohto predstavenia je strašný. Napokon nikdy nebol určený na rozširovanie. Možno sa teda o to viac, akosi paradoxne, sústreďuje pozornosť nielen na nevšedne nadšené Cieślakovo herectvo, na zvláštny rytmus reči a gest ostatných účinkujúcich, ale aj na to, čo je akoby jadrom, zábleskom pravdy o človeku a o jemu vlastnej vnútornej slobode, ktorú v podstate nemožno zabiť ani utlmiť, ak sám nechce. Práve na to – hoci trochu inými slovami – ma po premietaní upozornil ktosi veľmi mladý, takmer decko. Vtedy som si, nie bez závesty, pomyslel, že tento mládenec si z toho filmu odniesol možno viac ako ja z niekoľkonásobnej účasti na živom predstavení. Vtedy som zapochyboval aj o správnosti výhrady, že takéto filmy by sa mali ukazovať len výnimočne a jedine ľuďom, ktorí sa o ne špeciálne (napr. z profesionálnych príčin) zaujímajú. Výhrada je zdanlivo rozumná, ale...

Treba čosi urobiť, treba zaujať praktické stanovisko k faktu, že okyptené filmové záznamy z predstavení, ktoré kedysi videli nemnohí (nie som sám, kto si spomína na predstavenie *Vytrvalého princa* za účasti sotva niekoľkých osôb v hľadisku), dnes priťahujú davy divákov, najmä mladých, študentov a stredoškôľakov. Podobný záujem vyvolávajú prednášky, komentáre k týmto filmom, napokon tu a tam organizované konferencie a diskusné stretnutia o Grotowskom.

Poznám to z autopsie, lebo na niekoľkých som sa zúčastnil, z iných som sa vyhovoril. Naposledy – v polovici apríla

– som sa zúčastnil na takom trojtýždňovom maratone v krakovskom paláci Pod baranmi, kam priviezli výstavu a filmy, ktorými disponuje vrocavské Centrum dokumentácie Divadla Laboratorium, a pozvali zaujímavých prednášateľov, okrem iných: Jana Błońskiego, Małgorzatu Dziewulsku, Leszka Kolkiewiczza, Zbigniewa Osińskiego a Konstantyho Puzynu. Do priestraných sál sa nezmestili všetci zájemcovia. Bol do-
pyt i telefonáty z iných miest, z univerzít, z kruhov Spoloč-
nosti divadelnej kultúry, z rôznych divadelných skupín vo veci
možnosti zorganizovať podobné stretnutia niekde inde: v Kato-
viciach, v Lubline, v Bielom Stoku, v Poznani. Skrátka: dnes
by sa z Grotowského, presnejšie z dokumentov a pamiatok
na neho, z premietaní filmových záznamov a prednášok dal
rozkrútiť biznis veľkých rozmerov, nielen v rámci Poľska. Ne-
myslím si však, že by takýto „výpredaj Grotowského“ bol
príliš vhodný. Treba v každom prípade nájsť akési optimum
medzi pokúšaním spektakulárnych masových podujatí a dru-
hou krajinou, ktorou by bolo ukrytie celej dokumentácie
Laboratória v archíve neprístupnom pre nezasvätených. Vô-
bec treba porozmýšľať o takomto archíve, lebo to, čo existuje
teraz, je

výsledok náhody a provizória.

Pripomeniem, že čosi, čo sa teraz volá Centrum dokumentá-
cie Divadla Laboratorium, čiže jednoducho archív, ktorý obsa-
huje rôzne dokumenty, snímky, plagáty, publikácie, filmy, na-
hrávky, rekvizity a pod., vzniklo z iniciatívy niekoľkých ľudí
z vrocavského okruhu (Janusza Deglera, Józefa Kelera, auto-
ra článku), ktorí v najlepšej vôli a s myšlienkou na budúcnosť
(i na dvadsiate prvé storočie) dospeli po spoločných úvahách
k presvedčeniu, že tieto archíválie by sa nemali roztratiť, bolo
by potrebné ich v rámci možností prechovávať na mieste, kde
pôsobilo Grotowského divadlo, na mieste, o ktoré sa určite bude
zaujímať história, takže si vyžaduje špeciálnu starostlivosť,
opateru, uchovanie pokiaľ možno v nenarušenom stave, aj keby

sa to miesto či jeho časť využívalo spôsobom, ktorý má ďaleko od tradície spojenej s Laboratóriom.

Tento návrh sa zohľadnil do tej miery, že pri Druhom vroc-lavskom štúdiu, ktoré vytvoril Zbigniew Cynkutis, sa založilo dokumentačno-historické oddelenie, ktoré prevzalo archiválie a pokračovalo v ich usporadúvaní. Neprihliadlo sa však na po-žiadavku, aby tento útvar – neskôr nazvaný šťastnejšie: Cen-trum dokumentácie Divadla Laboratórium – nadobudol meri-tórnú *autonómiu*. Pritom je to základná vec.

Také centrum môže mať s nejakou inou inštitúciou spoloč-ného zriaďovateľa, účtovníctvo, mať jeden bankový účet, vrát-nika, upratovačky či dokonca divadelnú sálu, nemôže však byť jednou z aktivít divadla, v tomto konkrétnom prípade Druhého vroc-lavského štúdia. Z takejto situácie pramenia zásadné ne-dorozumenia. Archív sa môže stať psychologickou záťažou di-vadla, jedným z jeho „preklatí“, ako sa stala v istom zmysle miestnosť *Apocalypsis* „kľatbou“ pre každého, kto v nej bude robiť svoje predstavenia. Divadlo môže byť následne aj príťa-žou pre archív nielen preto, že môže – čo sa deje dodnes – obmedzovať jeho územnú pôsobnosť, keďže zabralo jedinu jeho miestnosť na skúšky a predstavenia, ale i preto, že Grotowské-ho archív *pri* divadle, či už mladého Kocura alebo samotného Dejmeke, to znie falošne. Bolo by to obyčajné zneužitie. Ne-myslím, že by André Gregory chcel niekedy v živote venovať napr. nezvyčajný film z „Bdenia“ Jacka Zmysłowského akému-koľvek divadlu v Poľsku, dokonca ani divadlu, ktoré založil bý-valý Grotowského herec a ktoré pôsobí v priestoroch Laborató-ria. Nezávislé centrum by s takýmto úlovkom mohlo počítať.

Z reálneho hľadiska jestvujú dve možné riešenia. Prvé by mohlo spočívať na úplnom *meritórnom* odčlenení Druhého vroc-lavského štúdia od Centra dokumentácie Divadla Labora-tórium. Druhé môže spočívať v tom, že na mieste, ktoré opustil Grotowski, vznikne Centrum jeho mena, ktoré bude realizovať vedeckú a popularizačnú činnosť, zhromažďovať a spracúvať dokumentáciu týkajúcu sa Grotowského, jeho súboru, žiakov, pokračovateľov, dedičov a možno i iných – paralelne pôsobia-

cich – novátorov divadla. Centrum by sa mohlo starať i o divadelné a paradivadelné aktivity mladých nekonvenčných tvorcov (možno nielen poľských); mohlo by niektorým poskytnúť sponzorstvo, niekoľkoročnú starostlivosť, štipendium umožňujúce tvorivý štart ľuďom, pre ktorých je ťažké alebo priam nemožné nájsť sa v tradičných divadelných štruktúrach. Takú podporu si možno predstaviť v podobe medzinárodnej nadácie Grotowského. Pri prijatí tohto druhého variantu by také skupiny, ako je tu pôsobiaci Kocurov súbor, mohli byť prípadne pobočkou centra, ale nie naopak.

Takto chápané centrum či ústav by si istotne vyžadoval špeciálne vymedzenie, potreboval by vedeckú radu so zodpovedajúcou autoritou, kvalifikovaných pracovníkov. Ale to všetko je možné a reálne. Ide o to, aby sa v pokoji naprogramovala budúcnosť toho miesta a potom sa krok za krokom realizovala s vedomím toho, k čomu máme zámer dospieť, povedzme do roku 1999. Viem, že existuje zopár ľudí, ktorí neodmietnu vecnú spoluprácu. S niektorými som sa rozprával. Viem, že keď ktosi poprosí Osińského, aby prišiel do Vroclavu poradiť a konzultovať, tak príde. Mnohí iní takisto.

Neviem však,

čo si o tom všetkom myslí Grotowski.

A to je veľmi dôležité. Veď si nedelíme dedičstvo po mŕtvom. Grotowski je stále činný ako tvorca. Vždy sa bál – lebo sa s tým neraz stretol – pokusov manipulovať s jeho osobou a menom. V tejto situácii by bolo potrebné obrátiť sa s istými zásadnými otázkami najprv naňho. Jeho akceptácia programu činnosti takéhoto pôsobiska by pred ním otvárala možnosti rozvinúť sa na úplne unikátne centrum s celosvetovou pôsobnosťou. A naopak: Grotowského negatívny postoj k týmto zámerom im nedovolí preniknúť ďaleko z vroclavského ústrania, obmedzí činnosť na premietanie ošúchaných filmov s komentárom akéhosi Buského alebo aj kohosi múdrejšieho o tom, že Grotowski bol veľký umelec.

Naozaj o tom nič neviem, teda nedokážem odpovedať na otázku, či Grotowského rozhodnutie usadiť sa natrvalo v zahraničí, ktoré urobil v čase veľkého napätia, istotne bez dodržania formalít, môže dnes byť prekážkou pre jeho pozvanie napr. na stretnutie so študentmi Vroclavskej univerzity alebo na vedenie seminára – povedzme v Brzezinke pri Oleśnici. Neviem, akého druhu a aké veľké môžu byť bariéry politickej povahy medzi Grotowským a súčasnou mocou. Možno nepatrné, možno neprekonateľné. Avšak bez ohľadu na to, aká je v tejto otázke realita, veci, ktoré som tu naznačil, sa nachádzajú mimo sféry aktuálnej politiky. Myslím, že mimo tejto sféry sú aj Grotowského záväzky voči kultúre národa, ktorý ho dal svet. Mimo nej sú i naše záväzky voči tvorcovi, ktorý nielen priniesol originálny vklad do ľudskej kultúry ako takej, ale aj splnil úlohu veľmi vplyvného vyslanca poľského divadla, poľského romantizmu, jednoducho Poľska vo svete. V tej poslednej vete sa možno prezentuje provinčné myslenie. Ale veď – načo si klamať – sme provinciou sveta a nemôže nám byť jedno, že Koperník, že Chopin, že Curie-Skłodowska...

Je bláznovstvom kvalifikovať veľkých a určovať, komu patrí aké miesto v panteóne. Nie je dnes však už ani prehnanou, ani zveličenou istota, že medzi najlepšími európskymi tvorcami dvadsiateho storočia je i poľské meno – Grotowského.

To na čosi zaväzuje. A čosi otvára!

máj 1988

Neprešli dva roky a ohlásené požiadavky, ktoré sa týkajú využitia miesta po Grotowskom vo Vroclave, sa stávajú reálnou skutočnosťou. V sídle niekdajšieho Divadla Laboratórium začalo 1. 1. 1990 svoju činnosť Centrum výskumu tvorby Jerzyho Grotowského a divadelno-kultúrnych hľadání. Má štatút samostatnej umelecko-vedeckej inštitúcie otvorenej pre mnohostrannú činnosť, ktorá sa v zásade zhoduje s očakávaniami vyjadrenými v predchádzajúcom texte. Organizácie a vedenia pôsobiska sa ujal Zbigniew Osiński.

T. B.

Zbigniew Osiński

Grotowski vytyčuje trasy:

od Objektívnej drámy (1983–1985)

k Rituálnym hrám (od roku 1985)

1

Na začiatku treba jasne povedať: od roku 1968, keď sa konala posledná premiéra Divadla Laboratórium vo Vroclave – *Apocalypsis cum figuris* – čiže už dvadsaťjeden rokov Jerzy Grotowski nezrealizoval nijaké divadelné predstavenie. Nič ani nenasvedčuje tomu, že by ho ešte niekedy zrealizoval.

Tých dvadsaťjeden rokov predstavuje dlhšie obdobie ako celá Grotowského práca v divadle, dokonca aj vtedy, ak k nej pridáme jeho herecké a režisérské štúdium. Všetko spolu mu totiž vyplnilo len osemnásť rokov života, z toho práca striktne režisárska, začínajúca sa debutom v roku 1957, jedenásť rokov. Treba si tieto fakty uvedomiť, aby sme sa vyhli nedorozumeniam.

To, na čom teraz Grotowski – od roku 1985 – pracuje, je uzatvorením vyše tridsaťročnej tvorivej cesty, doplnením a zavŕšením celého života. Zároveň je to štvrté veľké obdobie v jeho tvorivej činnosti po: 1) Divadle predstavení – od roku 1957 (režijný debut: Ionescove *Stoličky* v Starom Teatre v Krakove) alebo od roku 1959 (začiatok pôsobenia Divadla 13 radov v Opoli, časom preformovaného na Divadlo Laboratórium) do roku 1969; 2) Divadle účasti (Aktívnej kultúry alebo Paradiwadla) – v rokoch 1969–1978; 3) Divadle zdrojov – v rokoch 1976–1982. Toto štvrté, posledné obdobie nazval Grotowski Rituálnymi hrami¹ – označuje ním práce, ktoré viedol v Taliansku, zatiaľ čo krátke prechodné obdobie po Divadle zdro-

jov, keď pracoval v Kalifornii, označoval termínom Objective Drama (Objektívna dráma).

Názov Objektívna dráma možno spájať s „objektívnym podvedomím“ (*Objective Unconscious*) u jungovcov, s „objektívnym korelátom“ (*Objective Correlative*) u T. S. Eliota, ale najväčšmi s „objektívnym umením“ (*Objective Art*) u G. I. Gurdžijeva (1877–1949), ktorý proti subjektívnemu umeniu staval objektívne umenie. Prvé vychádza predovšetkým z náhodnosti a z individuálneho videnia vecí a javov a často ho riadi ľudský vrtoch. Objektívne umenie má mimoindividuálnu a naindividuálnu hodnotu a tým odhaľuje *zákony* osudu a určenia človeka práve ako človeka².

Musíme si teraz usporiadať fakty. Presne v deň svojich štyridsiatych deviatych narodenín, 11. augusta 1982, Grotowski ukončil v Ostrowine pri Oleśnici poslednú etapu práce na projekte Divadla zdrojov a na druhý deň – 12. augusta toho istého roku, keď v Poľsku trval výnimočný stav – opustil svoju vlasť a po krátkom pobyte v Taliansku a na Haiti zostal v USA ako emigrant. Spočiatku spolupracoval s Kolumbijskou univerzitou (Columbia University) v New Yorku ako „professor of drama“, v akademickom roku 1983/1984 sa stal profesorom Kalifornskej univerzity v Irvine (School of Fine Arts UC Irvine), kde realizoval program Objective Drama, subvencovaný univerzitou, Nadáciou N. Rockefellera a National Endowment for the Arts.

Roku 1985 začal v Taliansku tým, čo dnes nazývame Rituálnymi hrami.

To, čo Grotowski robí dnes, je logickým, celkom zdôvodneným dôsledkom všetkých predchádzajúcich fáz jeho tvorivej cesty: *divadelnej*, ktorú uzatvára predstavenie *Apocalypsis cum figuris*, *Divadla účasti* s kulmináčnym bodom v Univerzite hľadání Divadla národov vo Vroclave (júl–august 1975) a *Divadla zdrojov*, zahŕňajúceho transkultúrne pokusy, ktoré robil najmä v Brzezinke a v Ostrowine pri Oleśnici, ako aj výskumné výpravy na Haiti (vudu), do Bengálska v Indii (tradícia Baulov, jogínov a umelcov súčasne), do Nigérie v Afrike (kmeň

Jorubov), Mexika (kmeň Huicholov) a vôbec na tie miesta na zemeguli, kde sú ešte živé starodávne obrady.

Objektívna dráma sa sústreďovala na objavovanie v človeku a prostredníctvom človeka istých prvkov techník, „fragmentov hry” – „performative elements” (pohybu, hlasu, rytmu, zvuku, využitia priestoru), ktoré najpravdepodobnejšie existovali už vtedy, keď sa umenie ešte neemancipovalo spo- medzi iných oblastí života – a v konečnom dôsledku – neda- lo sa hovoriť o jednotlivých estetických druhoch a žánroch, ako je napríklad divadlo ako predstavenie. Vo svojom prvom rozhovore na túto tému, uverejnenom na stránkach Los An- geles Times 29. septembra 1983, Grotowski opísal cieľ svo- jich hľadání takto:

„Privolať veľmi starú formu umenia, keď rituál a umelecká tvorba boli to isté. Keď poézia bola spevom, spev – inkantá- ciou, pohyb – tancom. Alebo ak chcete: umenie pred emanci- páciou, keď pôsobilo najmocnejšie. Dotykom s ním každý z nás môže, nezávisle od filozofickej alebo teologickej motivácie, nájsť svoju vlastnú konexiu.”³

O niekoľko dní nato sa v tom istom denníku vyznal: „Dalo by sa povedať – a nie je to žiadna metafora –, že sa pokúšame vrátiť pred babylonskú vežu a odhaliť to, čo bolo pred ňou. Najprv sa odhaľujú rozdiely a potom to, čo bolo pred nimi.

Môžeme dúfať, že odznova odhaľujeme veľmi staré for- my umenia, umenia ako *cesty poznania*. Ale dnes žijeme *po* babylonskej veži – a nesmerujeme k nejakej novej syntéze. Nemôžeme povedať: ‘Teraz vytvoríme nejakú novú formu ri- tuálu.’ Možno sa to dá urobiť, ale bolo by na to treba tisíc rokov.

V našich intenciách nie je ani to, aby sme objavili akési nové spôsoby manipulácie s ľudským vedomím. Bolo by to (...) re- dukovanie čohosi veľmi vysokého na veľmi nízke. Efekt našej práce môže byť len nepriamy. Intenciou môže byť len znovu- objavenie istých veľmi jednoduchých vecí, ktorými sa môže každý svojím spôsobom, to znamená vo svojich vlastných hra- niciach, nasycovať.”⁴

Už dávno sa zistilo, že praktizovanie niektorých rituálnych a liturgických techník vyvoláva u praktizujúcich isté energetické účinky:

„Tieto techniky zahŕňajú extrémne precízne, takmer fyzické činnosti (...) Precízny pohyb alebo inkantácia majú precízny účinok (energetický).”⁵

„Fragmenty hry”, ktoré rozlišuje Grotowski, sú zakaždým veľmi jednoduché a do značnej miery sa zdajú univerzálne. Rozhodne im nechce pripisovať nejakú filozofickú alebo teologickú etiketu, pretože – ako tvrdí – práve *tým, že sa im nedáva nijaká etiketa*, sa môžeme dotknúť transkultúrneho nervu: „By not labeling religious or philosophical content, we might touch a transcultural nerve.”⁶ Práve preto „fragmenty hry” majú „objektívny” charakter vo význame, o akom bola reč na začiatku tohto textu. Grotowski ich nazýval „organonmi” alebo „jantrami”.⁷

Organon znamená po grécky: 1) orgán, 2) nástroj. V starom sanskritskom slovníku má aj slovo „jantra” dva významy: lekárske skalpel a astronomický pozorovací prístroj. V druhom z týchto významov – ako prístroj slúžiaci na astronomické pozorovania – je jantra priamo spätá s univerzom, s prírodou, no v oboch prípadoch sa tu hovorí o nanajvýš jemných nástrojoch. V starovekej Indii budovali svätyne ako jantry, t. j. ako nástroje transformácie či energetickej pasáže: od impulzu až po odpočinok, po „pokoj”. Podobnú inštrumentálnosť možno pozorovať aj v konštrukcii stredovekých katedrál. Týka sa to rovnako celej konštrukcie, ako aj každej podrobnosti v nej, detailu.

A to je práve to, o čo sa dnes Grotowski usiluje v oblasti performatívneho umenia. Skutočné majstrovstvo. Plnosť kompetencie. A celé majstrovstvo, celá „filozofia” spočíva v drobnostiach, v detailoch.

Pri práci v Kalifornii sa Grotowski pokúšal oddeliť jedny „fragmenty hry” od ostatných – v procese ich „destilácie”. Metóda analýzy a destilovania „fragmentov” si, pravdaže, vyžadovala precíznosť a disciplínu. *Research and Development Report* z roku 1984 to zachytáva takto:

„Grotowského zámerom je oddeľovať a študovať prvky performatívneho pohybu, tancov, piesní, inkantácie, jazykových štruktúr, rytmov a spôsobov využitia priestoru. Tieto prvky sa hľadajú prostredníctvom procesu destilácie, ktorý smeruje od toho, čo je zložité, k tomu, čo je jednoduché, ako aj oddeľovaním jednotlivých prvkov od seba.”⁸

Program Objective Drama nebol, prirodzene, žiadnym Grotowského návratom k divadlu, ale znamenal opätovný návrat k práci na profesionálnej precíznosti a disciplíne, ktorých popretím je diletantstvo, nedostatok kompetencie, amaterizmus. Tento prístup sa však zásadne odlišoval od toho, ktorý platil v období Divadla predstavení. Vtedy sa totiž režisérova pozornosť sústreďovala na herecký proces, na jeho „ľudský akt”, pre ktorý sa potom nachádzala štruktúra, „uzda formy”; v Objektívnej dráme to bolo zasa celkom naopak: práca na forme uvoľňovala v účastníkoch žiadaný proces. O všetkom však nerozhodovala „forma” sama, ale to, čo sa zdá nemateriálne, teda – „kvality” prežitej skúsenosti a kvalita ľudskej prítomnosti.

Objektívna dráma bola čiastkovým preskúmaním niekoľkých nástrojov. V Rituálnych hrách to už vyzerá inak, oveľa komplexnejšie. Spoločný pre Rituálne hry a Divadlo predstavení je „úplný akt”, „totálny čin”, „úplný človek”, tak ako to chápe Grotowski. Cesta však nie je identická (svedčí o tom Grotowského programový text *Performer*) a „dialektika spontánnosti a disciplíny” je vyjadrená v osobitnej symbióze rituálu a tvorivosti, štruktúry a procesu, kde sa jedno odvoláva na druhé a živí sa ním.

V prvej etape svojej práce v Kalifornii disponoval Grotowski (nie súčasne) piatimi hlavnými asistentmi-inštruktormi. Boli to: Tiga (Jean-Claude Garoute) a Maud Robartová z Haiti, I Wayan Lendra z Bali, Du Yee Chang z Kórey a Wei-Cheng Chen z Tchaj-wanu. Každý z nich sa špecializoval na nejakú oblasť: pieseň, pohyb, tanec, rytmus a pod. Každý mal nejaké interkultúrne skúsenosti, umožňujúce prekročiť mosty medzi starou a našou, medzi tradičnou a súčasnou kultúrou. Pracovali ako inštruktori účastníkov stáží a súčasne ako hlavní herci

v podujatiach s účastníkmi. Okrem toho Grotowskému asistoval Jairo Cuesta-González z Kolumbie, ktorý priniesol do Irvinu okrem iného niekoľko jednoduchých, ale základných tréningových cvičení z obdobia Divadla zdrojov. A na kratších pobytoch bol súfijský tanečník a japonský inštruktor bojových umení.

V Irvine sa Objective Drama realizovala v troch druhoch „workshopov“ alebo pracovných skupín. Prvú tvorila „uzavretá skupina“, určená študentom divadelnej fakulty, ako aj divadelným umelcom, ktorí sa zaujímali o takýto druh práce a výskumov. V druhej skupine pristupoval rozšírený program pre študentov. A napokon v tretej, „vo verejnom workshope“, sa sústreďovali účastníci z prvých dvoch skupín, ako aj odborníci na rôzne spoločenské vedy (antropológiu, sociológiu, religionistiku, komparatistiku, fyziológiu) a bežní účastníci.

Priebeh takejto stáže, ktorá sa konala v dňoch 9. a 10. marca 1985, opísal jej priamy účastník, Robert Findlay.⁹

Takéto bolo prechodné obdobie v rokoch 1983–1986, medzi Divadlom zdrojov a veľmi sa od neho odlišujúcou, veľmi remeselnou prácou na Rituálnych hrách. Kalifornia a Objektívna dráma boli práve z hľadiska dnešnej práce, ktorá sa rozvinula až v Taliansku, skôr prechodným ako prípravným obdobím.

Na prelome rokov 1984 a 1985 sa z iniciatívy Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale v Pontedere zrodila koncepcia Centro di lavoro di Jerzy Grotowski – Workcenter of Jerzy Grotowski. Prológom činnosti bol praktický seminár vo villa dei Marchesi Frescobaldi (neďaleko Florencie), ktorý trval dva mesiace – od 12. júna do 12. augusta 1985.

Dňa 15. júla 1985 sa v Gabinetto Vieusseux vo Florencii konala Grotowského konferencia pri príležitosti otvorenia Centra.¹⁰ Text, ktorý tam predniesol, vyšiel najprv po taliansky v dvojmesačníku Linea d'Ombra v decembri 1986 (č.17) v autorizovanom preklade Renaty Molinariovej a následne – v USA v časopise The Drama Review (zv. 31, č. 3, jeseň roku 1987) v preklade Jacquesa Chwata. Text má názov *Tu es le fils de quelqu'un* (*You are someone's son*).

Od augusta 1986 sa v Toskánsku realizuje výskumný program Workcenter of Jerzy Grotowski. Popri Centro de la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale, ktoré ho financuje spolu s Toskánskym regiónom s čiastočnou podporou amerických nadácií (Rockefeller Foundation, National Endowment for the Arts, International Center for Theatre Creation) a súkromných prispievateľov, spolupracuje s ním Kalifornská univerzita v Irvine a Centre International de Créations Théâtrales v Paríži pod vedením Petra Brooksa.

Práca na Rituálnych hrách zodpovedá *pustovníckej fáze* v Grotowského živote, čo treba chápať naozaj doslovne. Býva a pracuje na dedine vzdialenej niekoľko kilometrov od Pontedery. Táto *dobrovoľná odlúčenosť* však neznamená, ako by sa mohlo zdať, útek od sveta, eskapistický postoj. Práve naopak: je špecifickým *povolaním*, v tomto prípade laickým, je vyjadrením túžby po premene, pretvorení spôsobu existencie človeka na tomto svete: „Zámerná, zvolená a mobilizujúca samota nemá nič spoločné s izoláciou či alienáciou (...), lebo vniká do problémov sveta i ľudí, do hodnôt nielen materiálnych, ale predovšetkým duchovných a transcendentálnych (...), zhodnocujúc všetko to, čo smeruje k tvorivému rozvoju človeka.”¹¹ Vyplýva z najhlbšej ľudskej potreby oslobodiť sa od rozličných zotročujúcich zväzkov a obmedzení, aby sa človek mohol úplne, v tichu sústrediť na to, čo treba urobiť, teda na *prácu*. Je to teda aktívny a plne tvorivý postoj, v ktorom *hľadanie a poznávanie* neznamená schopnosť opisovať svet teoreticky, ale je identické so stálou dispozíciou na činnosť, pôsobenie, ktorému sa podriaďuje všetko ostatné. Úcta k tichu a sústreďeniu sa tu teda prirodzene spája s „túžbou preniknúť k najhlbším vrstvám existencie človeka, k hĺbinám jeho vnútorného duchovného sveta, kde vládne tvorivé ticho a kde sa uskutočňuje skúsenosť sacrum (...) Pustovňa má v sebe i symboliku spojenia s ľuďmi, lebo je v prirodzenosti človeka, že čím hlbšie prežíva svoju existenciu a otvorenie sa duchu, tým väčšími a tým silnejšími sa spája s ľuďmi”.¹²

Chcel by som pritom veľmi dôrazne upozorniť, že to nie je pustovňa v nábožensko-konfesijnom či sektárskom význa-

me. Tento akoby kláštor je jednoducho veľmi špecifickou *umeleckou dielňou* a jeho základnou úlohou práve ako tvorivo-umeleckej dielne je solídnosť, bezpodmienečná svedomitosť a nie akokoľvek chápaná expanzia.

Roku 1987 Grotowski publikoval text (z roku 1981) nazvaný *Divadlo zdrojov*, v ktorom celú svoju tvorivú cestu charakterizoval takto: „V mojej práci vždy existovali dve línie: jedna viac alebo menej verejná, druhá výlučne osobná. Tá druhá línia bola neprerušená. Udržiaval som ju sám alebo s niekoľkými osobami. Nikdy som však o nej nehovoril verejne.

Keď som ešte pracoval v divadle predstavení, verejná línia bola veľmi exponovaná. Osobná línia zostávala temer neviditeľná a jednoducho sa spájala so skúškami. Skúšky pre mňa nikdy neboli hľadaním efektu, ale mali hodnotu samy osebe – hodnotu čohosi, čo sa môže odohrať medzi bytosťami, keď prekonávajú všednosť.

V období Divadla účasti, keď sa našou verejnou činnosťou stali parateatrálne stáže, som sám viedol práce s veľmi malou skupinou spolupracovníkov. Ani v týchto prácach sme nehľadali efekt, hoci práve ony boli východiskovým bodom stážovej činnosti, lebo moji kolegovia viedli súčasne svoje vlastné otvorené práce. Práve vtedy som odišiel z našej vrocľavskej sály a presťahoval som sa za mesto, kde som sa mohol celkom izolovať.

Napokon prišla chvíľa, keď som si povedal, že možno už nastal čas, aby sa moja osobná práca stala čímśi otvorenejším, verejnejším, ale nie v zmysle prezentácie ukážok, no jednoducho preto, aby som informoval ľudí, že robím takéto hľadania. Tak vlastne vzniklo Divadlo zdrojov, s ktorým som začal ako s podujatím v roku 1976 (...) Názov je obyčajný kód. Dal by sa nájsť aj iný názov. Apollinaire povedal: v našich časoch ide o to, aby všetko malo nové meno.”¹³

V Rituálnych hrách „osobná línia“, zdá sa, výrazne dominuje nad „verejnou líniou“. Aspoň v dnešnej fáze práce to tak vyzerá. Predsa však sa to veľmi líši od Divadla zdrojov, je to väčšmi zamerané na solídnosť umeleckej techniky a na odborné vypracúvanie každej podrobnosti.

Toskánska dedinka. Sme štyria: Barbara Schwerinová von Krosigk zo Západného Berlína, autorka prvej nemeckej knihy o Grotowskom¹⁴, ďalšia Nemka Catherine Seyferthová, ktorú poznám z Poľska (na prelome sedemdesiatych a osemdesiatych rokov sa zúčastnila na Divadle účasti a neskôr bola v stálej skupine pracujúcej s Grotowským v Divadle zdrojov), taliansky režisér Renzo Vescovi z Bergama a ja. Vystupujeme na kopec, terén je kopcovitý, na pravej strane míňame červenú stavbu bývalej stodoly adaptovanej na pracovný priestor. Do budovy vedú osobitné vchody dolu i hore. Kráčame ďalej po dedinskej ceste. Na pravej strane sa rozprestierajú polia a horizont uzatvára pásмо Apenín, vľavo sú nízke obytné budovy. Pred poslednou z nich, stojacou hneď pri ceste, nás víta Grotowski a pozýva nás dnu. Ocítame sa v kuchyni, ktorá je miestom spoločných stretnutí, rozhovorov, v nej sa prijímajú hostia.

Ako sa ukáže, v tom istom dome býva ešte niekoľko osôb, každá má svoju izbu. Grotowski býva vo vedľajšom dome a jeho dvojizbový byt vyplňujú predovšetkým knihy. Stážisti, ktorých je sedemnášť, bývajú v podnájme dolu v dedine alebo v blízkyh osadách. Sú rozdelení do dvoch paralelne pracujúcich skupín a niektorí členovia oboch týchto skupín pracujú aj v tretej. Počas mojej návštevy sa zamestnanie začínalo každý deň presne o dvanástej napoludnie a končilo sa okolo desiatej večer. Pracuje sa desať i viac hodín, jednoducho až po výsledok, toľko, koľko treba. Neraz aj pätnášť, šestnášť hodín.

Prevažná väčšina podujatí sa koná v dvoch špeciálne adaptovaných sálach starej hospodárskej budovy, v ktorej sa kedysi vyrábalo víno. V každej miestnosti sú na kamenej dlážke drevené parkety. Vedľa pracovných priestorov sú šatne, toalety a malé kuchynky, kde si možno čosi vypiť a zjesť v prestávkach medzi zamestnaniami.

Zloženie skupiny ľudí je špecifické a ich životné a pracovné podmienky skromné (niekedy veľmi skromné) a tvrdé; účastníci si sami hradia náklady na pobyt a stravovanie. Skupinu tvorí asi dvadsať osôb vychovaných a vzdelaných na západnej,

euro-americkéj kultúre. Pochádzajú z Argentíny, Belgicka, Dánska, Francúzska, Grécka, Holandska, Mexika, Nórska, Poľska, Talianska, je tu Kambodžanka, ktorá vyrastala vo Francúzsku (má francúzske občianstvo), a Kanadan indiánskeho pôvodu. Sú to *mladí ľudia* a okrem jednej výnimky tu nie je nikto z tých, ktorí pracovali s Grotowským v predošlých fázach jeho činnosti. Touto výnimkou je Maud, jedna z hlavných spolupracovníčok, s ktorou Grotowski spolupôsoobil od roku 1978 na Haiti a ktorá sa – spolu so skupinou Haitanov – zúčastnila na predchádzajúcich fázach jeho práce v Poľsku a Irvine. Ďalším jeho hlavným spolupracovníkom je od roku 1985 Thomas Richards z USA (predkovia jeho otca pochádzali z Jamajky).

Ako som už spomenul, práca prebieha v troch skupinách. Dva razy som videl prácu dvoch z nich, obidve pracujú vždy v tej istej sále a v tom istom zložení.

Prvú päťčlennú skupinu tvoria štyria muži a jedna žena. Podujatia sa konajú v dolnej sále a vedie ich Thomas Richards.

Druhá skupina je početnejšia, tvoria ju dvaja muži a šesť žien. Vedúcou je Maud.

Je charakteristické, že Grotowski priamo nevedie podujatia a len zriedkavo do nich zasahuje. Priamo však pracuje so svojimi hlavnými spolupracovníkmi, vedúcimi jednotlivých podskupín; je to praktická práca. Počas práce v sále sa v istom okamihu zjaví, sadne si na stoličku ako pozorovateľ, občas si čosi poznačí do zošita, niekedy robí aj analýzu v skupine.

Práca sa začína vždy na minútu presne. Účastníci si obliekajú biele odevy. Pred vstupom do sály sa vyzúvajú (pretože drevený parket je veľmi jemný, nie z nejakých iných, symbolických príčin).

Niekedy sa to začína veľmi špecifickou *chôdzou-tancom* s mierne skloneným trupom a zohnutými kolenami, pričom bedrá sú nehybné. Idú jeden za druhým, veľmi dlho. Táto chôdza-tanec sa zvyčajne spája aj so spevom, s piesňou a spôsob spevu uvoľňuje vibračné kvality hlasu, ktoré následne pomáhajú pohybu tela. Spojitosť medzi zvukovou vibráciou a hudbou napokon dobre poznal už Pytagoras a jeho škola. Najdôležitej-

šia je pri tom všetkom dôkladnosť, precíznosť. Preto sú kroky precízne, telo sa po celý čas „vlní“, prejavuje sa precízna štruktúra temporytmu – ako u K. S. Stanislavského. Pre seba som takýto krok nazval „hadím“ krokom. Od Grotowského sa dozvedám, že je to veľmi stará forma tanečného pohybu, spätého s „reptile brain“ a že Haitanom sa môže asociovať s prapredkom ľudí – hadom Damballahom. Na Haiti nazývajú takúto chôdzu-tanec „yanvalou“. Vefa poznámok venoval Grotowski tejto téme v texte *Tu es le fils de quelqu'un*.

Stálou súčasťou pracovného programu je fyzický tréning. Každý účastník v jeho rámci realizuje svojich *deväť* cvičení. Svojich a vždy deväť. Každý má iné cvičenia, práve také, ktoré najväčšmi potrebuje a ktoré majú za cieľ prekonať jeho vlastné fyzické blokády a obmedzenia alebo rozvíjať zručnosť, ktorá mu chýba. Okrem hlavných deviatich cvičení je tréningom aj svojrázny tanec, ktorý mi nepripomína žiaden z tancov, čo poznám. Každý účastník si jednoducho vypracoval svoju vlastnú podobu, vlastnú formu tanca.

Vefa sa pracuje na detailoch. Základom tejto práce je to, že *všetko sa tu robí na úrovni techniky a že všetko je do veľkej miery štruktúrované*. Tak je to už v samotnom tréningu, ~~ale~~ ešte väčšmi sa to prejavuje v tvorivej činnosti, t. j. – ako sa tu hovorí – v *Akcii* (Action). Okrem iného aj týmto sa Rituálne hry odlišujú od Divadla účasti a Divadla zdrojov, no na druhej strane sa približujú – ale jedine z aspektu techniky a štrukturalizácie – ku Grotowského striktné divadelným pokusom.

Doteraz boli dvere do sály otvorené. Teraz sa zastierajú okná, zapalujú sviečky, zatvárajú dvere, pripravuje sa všetko, čo bude potrebné na činnosť. Každý deň sa tento rituál tvorí nanovo. *Vždy rovnaký, ale zakaždým – nie rovnaký*. Tento rituál je *objavovaním sa, zjavovaním sa*, nie kreáciou, nie imitáciou alebo rekonštrukciou ktoréhokolvek zo známych rituálov. (Nepoužíva sa ani termín „rituál“, hovorí sa o „činnosti“ alebo o „Akcii“.) Nie je to ani nijaká syntéza rituálov, čo by napokon – podľa Grotowského – v praxi nebolo možné; v zoširoka propagovaných pokusoch vytvoriť „rituály-syntézy“ (napríklad v Nemec-

ku a v USA) údajné syntézy sú len efektom „verbálnych manipulácií, ktorých cieľom má byť pospájanie rozličných prvkov na základe ich vonkajšej podobnosti”.¹⁵ V Grotowského práci sa však vyskytujú prvky, ktoré sú blízke *súčasne* mnohým tradíciám, teda – archetypálne či archetypové. Tieto prvky sa komponujú. Vedome sa tu rozvíja aj rámcová štruktúra deja a tým presná kompozícia, ktorej zmysel, význam a prípadné naratívne motívy majú spoločnú koordinátu vo vedomí realizátorov; v divadelnom predstavení spoločná koordináta vzniká vo vedomí divákov. Grotowski definuje technický rozdiel medzi predstavením a rituálom ako „rozdiel v sídle montáže”; sídlom montáže v predstavení je vedomie divákov, kým v rituáli má montáž svoje sídlo vo vedomí realizátorov.

Kontakt so starými iniciačnými technikami je veľmi jemný, takmer nesformulovaný, a základnou povinnosťou každého realizátora je, „aby bolo všetko poriadne urobené”. Treba to chápať v materiálnom, fyzickom zmysle. Jednoducho *telo musí poriadne a precízne pracovať* a nie – vyžmýkať zo seba emócie a expresie. Preto sa Grotowski ani nikoho nepýta: „Veríš?”, ale jednoducho hovorí: „To, čo robíš, musíš robiť poriadne, s pochopením.”

V rozhovore pre populárny poľský denník *Życie Warszawy* z 27. mája 1988, krátko po svojom desaťdňovom pobyte v Grotowského centre, som povedal:

„Tu vidieť, ako sa všetko, čo bolo prv, dopĺňa. Pracuje sa na technike, na precíznosti detailu, no nikdy, v nijakom divadle na svete som sa nestretol, nezakúsil čosi také zduchovené, také čisté. Nie, nikdy to neopíšem ako divadlo, ako som svojho času opisoval predstavenia *Akropolis* a *Vytrvalého princa* v Divadle Laboratórium (...) Keby som to, čo som videl, čo som zakúsil pri Pontedere, opísal ako predstavenie, prepadol by som sa od hanby. Možno niekto iný bude v súlade so mojím presvedčením, ak to urobí. Pokiaľ ide o mňa, nemôžem – a to je všetko.”

Možno však priamo opísať základné prvky tejto práce. Sú to piesne, fyzické činnosti (v Stanislavského chápaní), ďalej tan-

ce, štruktúrované prvky pohybu, texty a naratívne momenty, tak veľmi staré, že sú vždy anonymné.

Akcia sa začína a završuje každý deň. Celá. Niekedy po niekoľkých dňoch, ak zaberá priveľa času technická práca na podrobnostiach alebo hľadanie nejakých prvkov od základov, od začiatku. Inak ako v divadle, ktoré sa hrá pre divákov, prichádzajúcich pozrieť si predstavenie, je tuná dôležitá len *logika a čistota konania* a ich prostredníctvom – *proces účastníkov, ktorí ho privolávajú do života*. Pre divákov tu nie je miesto.

Otvárajú sa dvere. Odostierajú okná. Zhášajú sviečky. Po dlhšej prestávke opäť pri dennom (alebo elektrickom) svetle prebieha dlhá, namáhavá práca na jednotlivých detailoch; pracuje sa, až kým sa nedosiahne výsledok.

A posledná časť dňa. Zo sály vychádzame na neďaleký vršok, odkiaľ dobre vidieť okolie, reliéf a architektoniku terénu. V takomto prostredí, v plnom tichu a sústredení sa realizujú zložité sekvencie pozícií a naťahovania tela nazvané *Motions*. Tieto pozície a pohyby sú vždy nasmerované na šesť hlavných smerov: východ, západ, sever, juh, zenit a nadir. Ak sa robia na otvorenom priestranstve, najprv smerujú na východ (k vychádzajúcemu Slnku) alebo na západ (k zapadajúcemu Slnku). Oči hľadajú na celú panorámu na horizonte a nie sú – ako obyčajne – upreté na jeden bod. Fyzicky je to náročné, u začiatočníkov niekedy spojené s bolesťou. Ide napríklad o isté rovnovážne pozície: jedna noha natiahnutá a v kolene celkom vystretá v polohe rovnobežnej so zemou, kým druhá je zohnutá v drepe a podobne, čo trvá dlhší čas. Aj v tomto však vidieť starostlivosť o čo najväčšiu precíznosť prevedenia. Všetci realizujú tieto pozície a pohyby tela súčasne, presne v rovnakom rytme.

Približne po hodine *Motions* schádzame dolu. Cvičenia sa skončili. *Dôležité upozornenie*: všetky podujatia prebiehajú takmer mlčky. Slovný komentár sa obmedzuje len na to, čo je absolútne nevyhnutné.

Potom v noci sa ešte robia analýzy a prebiehajú Grotowského práce s jeho hlavnými spolupracovníkmi.

Bude nasledujúceho dňa program podujatí rovnaký? Alebo sa iba predĺži niektorá jeho časť? A bude to tak každý deň, celé týždne, mesiace, roky?

Je to nepochybne veľmi ťažká práca. Pre Grotowského spolupracovníkov musí byť namáhavá, lebo sa určite často zdá monotónna. Treba v nej vždy nanovo prekonávať krízu z únavy, pokušenie mechanickosti („už to viem“, „už to dokážem“). Prijíť výzvu. Bojovať so sebou samým o seba: s vlastnou únavou, vyčerpaním, slabosťou.

3

Západný človek – tvrdí Grotowski – nevidí to, čo je späť: 1) s kvalitou hlasovej vibrácie, 2) s rezonanciou priestoru, 3) s telovými rezonátormi. A práve tieto kvality sú technicky nevyhnutné pre Rituálne hry.

Začiatkom roka 1988 vyšla nákladom Centro de la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale v Pontedere 57-stranová brožúra nazvaná *Centro di LAVORO di Jerzy Grotowski – Work Center of Jerzy Grotowski*. V angličtine, francúzštine a taliančine v nej boli uverejnené tieto texty: informácia o práci centra, *A Necessary Job* (Nevyhnutná práca) od Roberta Bacciho, *Grotowski, Arts as a Vehicle* (Grotowski, umenie ako dopravný prostriedok) od Petra Brooka a *Performer* od Jerzyho Grotowského.

Brook poukazuje na to, že v Grotowského práci je iniciačný aspekt (v tradičnom význame tohto slova, teda späť s vnútornou prácou, prirodzene, uzavretou, neprístupnou verejnosti) vždy najdôležitejší, kým dramatický alebo rituálne-dramatický aspekt je druhom dopravného prostriedku – tak ako hudba v starých kláštoroch alebo – dodávam – ako tanec pre dervišov. Zdôrazňuje aj to, že na to, aby mohlo existovať skutočné divadlo, musia sa vždy robiť uzavreté výskumy, bez ktorých divadelné umenie chradne a odumiera. Ale práve preto, že dramatické techniky sú tu dopravným prostriedkom, musia sa majstrovsky ovládnuť. Takto udeľuje jeden z najvýznamnej-

ších režisérov našich čias veľkú, jednoznačnú podporu dnešnej fáze Grotowského práce.

Význam textu *Performer* možno porovnať s článkom *K chudobnému divadlu*, ktorý bol prvý raz publikovaný v roku 1965. Pritom *Performer* je výpoveďou neobyčajne zdržanlivou – nie je tu ani jedno slovo navyše. Je to text ťažký práve pre svoju precíznosť, dôkladnosť a jeho pochopenie si vyžaduje od čitateľa alebo poslucháča námahu. Možno ho považovať za programový text, radšej by som však hovoril o akomsi svedectve o sebe samom a svojich hľadániach.

Už som upozorňoval, že Grotowski po celý život, akoby od detstva, hľadal sťahy v dvoch smeroch, v dvoch prúdoch: v osobnom, vnútornom, ezoterickom (pre seba a prípadne pre zopár osôb) a vonkajšom, verejnom, exoterickom. Ten prvý prúd je vždy základom jeho práce, navonok viac alebo menej skrytým. Pritom je čo najtesnejšie spojený s prísnosťou (disciplínou) a technikou. Nie náhodou mali teda Grotowského hľadania vždy technický charakter, boli prehlbovaním určitej techniky alebo techník. Nie je to inak ani v období Rituálnych hier. V oficiálnom dokumente centra sa môžeme dočítať:

„Cieľom Grotowského centra je odovzdať ľuďom z najmladšej generácie praktické, technické, metodologické a tvorivé výsledky spojené s prácou, ktorú Grotowski rozvinul za posledných tridsať rokov.

Kandidátmi sú osoby s umeleckými skúsenosťami, ktoré pôsobia v oblasti divadla a ktoré majú nielen príslušný záujem, ale aj tvorivé schopnosti a rozhodnosť nevyhnutnú pri práci založenej na disciplíne a precíznosti. Nie je to však škola. Je to skôr tvorivý inštitút, ktorý vedie permanentné vzdelávanie určené dospelým umelcom zodpovedným za seba. Dramatické umenie je tu dopravným prostriedkom individuálneho rozvoja. Školenie v sebe zahŕňa predovšetkým tvorivú prácu, tak ako ju chápe Grotowski.

V prvých rokoch sa na práci tohto centra zúčastnilo asi dvesto mladých profesionálov, ktorí pochádzali z Talianska, mnohých európskych a amerických krajín; ich účasť trvala od nie-

koľkých dní až po mnoho mesiacov. Je to jeden z aspektov charakterizujúcich činnosť centra.

Základné technické aspekty sú tieto:

Vzťah: presnosť / organickosť.

Vzťah: tradícia / individuálna práca.

Vzťah: rituál / predstavenie.

Tanec a rytmus.

Spev.

Hlasové vibrácie.

Priestorová rezonancia a telové rezonátory.

Vedomie priestoru a reakcie na prvky, ktoré ho konštituuju.

Improvizácia: impulzy / bdejúce vedomie.

Improvizácia v rámci štruktúry.

Montáž fyzických činností.

Montáž v oblasti *performance* a/alebo vo sfére roly.

Hľadanie presnej línie a logiky impulzov a fyzických činností: partitúra.

Skupina dlhodobo realizujúca program (od niekoľkých mesiacov po niekoľko rokov) má 10 až 20 osôb, ktoré pracujú súčasne, v tom istom čase.”

V Rituálnych hrách niet herca v bežnom význame tohto slova, pretože tu v zásade niet diváka. Nie je to ani divadelné predstavenie. Čo teda je?

Predovšetkým *Performer*. Najlepšie bude, ak zacitujem prvý odsek Grotowského textu, ktorý – podľa jeho autora – znie najlepšie po francúzsky, veď v tomto jazyku napokon aj vznikol:

„Le *Performer*, avec une majuscule, c'est l'homme de l'action. Ce n'est pas l'homme qui joue un autre. Il est le danseur, le pretre, le guerrier: il est en dehors genres esthétiques. Le rituel est *performance*, une action accomplie, une acte. Le rituel dégénéré est spectacle. Je ne veux pas découvrir quelque chose de nouveau mais quelque chose d'oublié. Une chose si vieille que toutes les distinctions entre genres esthétiques ne sont plus valables.” (*Performer* – s veľkým písmenom – je človek činu. A nie človek, ktorý hrá iného. Je tanečníkom, kňazom, bojovníkom; je mimo delenia na umelecké druhy. Rituál

je *performance*, uskutočnená akcia, akt. Zdegenerovaný rituál je predstavením. Nechcem objavovať to, čo je nové, ale to, čo je zabudnuté. Také staré, že sa na to nedá uplatňovať rozdelenie na umelecké druhy.)

Performer – v Grotowského chápaní – má byť „človekom poznania“ (*l'homme de connaissance, a man of knowledge*), ako je Pierre de Combas, ako je Don Juan v Castanedových románoch alebo u Nietzscheho: „Un rebelle qui doit conquérir la connaissance; même s'il n'est pas maudit par les autres, il se sent différent, comme un *outsider*.” – „Rebel, pred ktorým poznanie stojí ako povinnosť a ktorý si ho má podrobiť. Ak ho aj neprekliali ostatní, cíti sa byť iným, *outsiderom*.” Kedysi bol mystagógom, ago mysterium. Hovorila o tom staré posvätné texty, ako aj veľkí básnici. U Performera sa „telo a esencia“ premieňajú vo veľmi zložitom procese na „telo esencie”.

Svoju špecifickú úlohu v tomto procese Grotowski charakterizuje takto: „Som učiteľom Performera.” Nie „majster”, nie „režisér”, ale učiteľ – ako je to pri remeslách. Jeho úloha sa končí vtedy, keď sa zrodí Performer. Takto chápaný Performer je však veľmi zriedkavý. Ide tu o celkom výnimočného praktikanta, ktorý sa v celej činnosti učiteľa remesiel vyskytuje veľmi zriedka. Identifikácia pojmu Performer so stážistami centra by bola zneužitím.

Vyjadriť slovami Grotowského zámer nie je ľahké. Vždy tu existuje nebezpečenstvo trivializácie a možných deformácií zmyslu. Rituálne hry v sebe obsahujú dvojpolovosť a dvojakosť, ktoré sú opätovne spojené v stave úplnej jednoty. To ešte zvyšuje náročnosť opisu a interpretácie.

Ako som už hovoril, centrum má charakter akejsi umelecko-tvorivej pustovne. Okrem iného to znamená, že sa v ňom neorganizujú *nijaké verejné prehliadky*. Tieto práce môžu teda poznať jedine stážisti, ktorí tu pracujú, a prípadne hostia, ktorých osobne pozval Grotowski. Neboli by to však diváci, ako v divadle, ale – *svedkovia*. Úlohou svedka je svedčiť o tom, čo videl a zažil, ako aj – ak treba – čestne dosvedčiť túto skúsenosť.

Nemožno dnes predvídať, čo sa v budúcnosti v centre odohrá. Je však isté, že sa v ňom nikdy nebudú konať divadelné predstavenia orientované na diváka.

Záver, ktoré robia divadelníci z dnešných Grotowského pokusov, sú výlučne ich vecou, otázkou ich zodpovednosti. Veľmi výstižne to vyjadril Peter Brook. Povedal totiž, že vo svete od nepamäti existovali centrá s podobným charakterom, ako je to, ktoré dnes vedie Grotowski. (Pripomeniem, že sa nazývali rôzne: mystériá, strediská práce na sebe a pod.) Práve preto Brook v tomto prípade hovorí o umení ako o dopravnom prostriedku. Ide o to, že skutočne tvorivé divadlo nemôže pôsobiť bez takéhoto zázemia, že čerpalo a bude čerpať z výskumov realizovaných v tichu a odlúčenosti. A ak sa dobre pri- zrieme histórii, môže sa ukázať, že veľmi veľa z toho, čo sa ukázalo ako najdôležitejšie a tvorivé, vzniklo v izolácii, kde – podľa slov samotného Grotowského – „vznáša sa – v doslovnom význame – mlčanie a samota (...), dve najdôležitejšie okolnosti, podporujúce prácu na sebe.”¹⁶

Celý výskum, ktorý sa dnes uskutočňuje pri Pontedere, treba chápať v širokom kontexte zdrojov, kultúrnych koreňov, tradícií. To ho úzko spája s prastarými rituálmi a s umením predstavení v tradičnom, starom význame tohto slova. Zreteľné sú aj analógie s antickými mystériami a celý tento pokus a túto prácu možno vidieť v spojitosti s „veľkým mystérizofickým prúdom na Západe, ktorý na začiatku našej éry zahrnoval gnózu, hermetizmus, grécko-egyptskú alchýmiu a tradíciu mystérií”¹⁷. S tým rozdielom, že Grotowski hľadá čosi ešte staršie. Práve v tomto zmysle mu ide o objavenie nie „toho, čo je nové, ale čo je zabudnuté”. Hovorí o relácii „Ja-Ja”, o hľadaní, o odhaľovaní sebou samého seba. A prostredníctvom seba – v sebe – „dziadov”, svojich predkov. Práve preto: „Si niečím synom” a nie, že pochádzaš odnikiaľ a nie si ničí. Tak to bolo u Grotowského vždy a dokonca ešte aj v Kalifornii, keď pracoval na Objektívnej dráme. Teraz však – v období Rituálnych hier – hovorí, že ide o čosi oveľa radikálnejšie: „Možno sa vari dotknúť niečoho, čo sa neviaže už natoľko so začiatkami, ako –

ak to smiem povedať – so samotným začiatkom?“ (Peut – on toucher quelque chose qui n'est plus lié aux origines mais – si j'ose dire – á l'origine?)

Pre Grotowského existuje len priamy vzťah k tradícii. Ako pozorovanie hviezd. Vždy tak uvažoval. Roku 1970 hovoril o tom pred účastníkmi Festivalu Latinskej Ameriky v Kolumbii takto:

„Tradícia pôsobí prirodzene, lebo je ako vzduch, ktorý dýchame – nemysliac na to. Ak sa niekto musí do nej nútiť, vyvíjať krčovitú námahu, aby ju našiel, ostentatívne ju vyzdvihoval – znamená to, že v ňom nie je živá. To, čo v nás nie je živé, sa neoplatí robiť, lebo to nebude pravdivé.“¹⁸

Rituálne hry sú činnosťou v rámci takto chápanej tradície. Vzťah je tu priamy, čo súčasne znamená – živý. Jedine živá tradícia totiž môže skutočne pôsobiť. To, čo je len naučené, vymyslené s „krčovitou námahou“, teda „vynútené“, je mŕtve.

Pripomeniem, že v starovekom Grécku tvorili Krása-Pravda-Dobro jednotu. Prejavilo sa to v idei kalokagatie (po grécky *kalokagathós*); tento termín sa vyskytuje okrem iného v Platónových spisoch na označenie vychovávateľského ideálu Grékov. Vtedy nikto nevyčleňoval estetickú funkciu („kráľ-su“); začalo sa o tom hovoriť až vtedy, keď sa umenie emancipovalo, čo malo za následok jeho postupnú degeneráciu a úpadok. Už v divadelnom období Grotowského pôsobenia nebol estetický aspekt v predstavení najdôležitejší. Práve kritici ho odlišovali od iných, oddelili ho od celého komplexu tým, že jednoducho preniesli svoje divácke skúsenosti z iných divadiel na činnosť Divadla Laboratórium a zredukovali túto činnosť najmä na estetickú sféru. Je to už tak, že každý vidí to, čo chce vidieť a čo je schopný vidieť. Ale takéto obmedzenie percepcie má za následok nezanedbateľné dôsledky. Keď dvaja vidia to isté, vôbec to nie je to isté. Treba to mať na pamäti stále, keď má človek do činenia s publikovanými svedectvami recepcie činnosti Jerzyho Grotowského a jeho Divadla Laboratórium.

V citovanom rozhovore pre *Życie Warszawy* som povedal:

„Myslím si, že tam, v tej toskánskej dedinke vzniká čosi podobné tomu, čím bolo v starovekom Grécku napríklad Eleusis. Je zrejmé, že spoločenský a kultúrny kontext je dnes celkom iný, ako bol vtedy, pred tisíckami rokov. A človek? Tiež je iný a napriek tomu vzniká otázka: čo máme my a tamtí ľudia ešte spoločné? (...) Netvrdím, že to, čo robí Grotowski so svojou skupinou, je Eleusis, ale že v našej kultúre to môže plniť podobnú funkciu, akú kedysi plnilo tamto miesto. Napokon, staroveké mystériá tiež neboli určené davom a po stáročiach sa ukázali také dôležité a inšpiratívne. V každej príručke dejín divadla sa píše o nich a o ich význame pre divadlo, napriek tomu, že ony samy predsa neboli divadlom. Boli čímisi iným (...).

Uvedomujem si aj to, že v dnešných Grotowského výskumoch, ktoré siahajú po ukrytých a zabudnutých poznatkoch spred tisícov rokov, nejde o takú či onakú formu predstavenia, o jeho také či onaké hodnotenie. Chcel by som, aby ste ma dobre pochopili: v nijakom prípade nenegujem potrebu divadla, sám doň chodím a vážim si ho a niekedy si viac než vážim – niektorých spomedzi jeho predstaviteľov. Ale u Grotowského ide o čosi celkom iné, asi o to najvyššie, o čo môže vôbec ísť. (...)

A že to všetko prebieha bez davov? Bez potlesku, bez televízie, tlače, v tichosti a pokoji?”

Na túto poslednú otázku odpoviem dnes rovnako, ako som odpovedal hneď po návrate z Talianska:

„Takéto miesto dnes nemôže byť otvorené. Keby to tak bolo, hneď by sa tam ocitla televízia a zástupy novinárov z celého sveta. Ibaže potom by sa zabilo to, čo tam vzniká – v každo-
dennej námahe, veľkom úsilí a boji.”

4

Pôsobenie Centra Jerzyho Grotowského dopĺňajú seminárne stretnutia a pracovné zasadnutia.

V dňoch 13. a 14. februára 1987 sa v Pontedere konal uzavretý teoretický seminár za účasti asi tridsiatich osôb z mno-

hých krajín. Grotowski informoval účastníkov seminára o svojej práci, podelil sa s reflexiami.

O mesiac neskôr (14. marca) sa v paláci Medici Riccardi na Via Cavour 1 vo Florencii konalo stretnutie, počas ktorého Grotowski za účasti Petra Brooka prvý raz verejne hovoril o pôsobení centra nazvaného podľa neho. Zúčastnilo sa na ňom vyše dvesto osôb. Z obidvoch stretnutí vyšlo veľa informácií v tlači.¹⁹

V máji 1987 a 1988 sa konali na Kalifornskej univerzite v Irvine pracovné zasadnutia. Organizátormi boli School of Fine Arts v Irvine a National Endowment for the Arts.

A napokon v júli 1987 zorganizoval Centre d'Aide Technique de Formation Théâtrales v Bruseli mesačné pracovné stretnutie Grotowského centra s mladými divadelnými súborami z celej severnej Európy. Konalo sa v Château de l'Ermitage vo Francúzsku pri belgických hraniciach a pozostávalo z ukážok práce a ich analýzy, ako aj troch po sebe nasledujúcich praktických zasadnutí s hercami a režisérmi. Každé z týchto zasadnutí trvalo desať dní. Okrem toho v hoteli Palace v centre Bruselu sa uskutočnila konferencia s Grotowským.²⁰

Po prvom zo spomenutých seminárov napísal v parížskom Art-Press v máji 1987 Georges Banu, známy francúzsky divadelný kritik a historik, toto:

„Grotowski smeruje k uzatvoreniu sa *nie sám s knihami* – ako Craig, ale – *sám s inými*. Craig, ktorý na začiatku storočia šokoval západné divadlo, sa v tridsiatych rokoch utiahol do Florencie, kde vytvoril Arenu Goldoni; a Grotowski tiež našiel svoju vežu, Akadémiu v Pontedere, vzdialenú asi dvadsať kilometrov od Florencie. Pozval sem niektorých svojich priateľov, aby sa im prihováral v atmosfére *rodinnej dôvery* a aby sa *vyhol spoločenskej hre*. (...) Je hlasom, ktorý presahuje divadlo, hlasom stelesňujúcim najvyššie nároky, kde už nejde o záchranu akéhosi druhu umenia, ale skôr o pomoc pri realizácii seba samého.”

Peter Brook zasa tvrdí:

„Veľké vplyvy, ak sú silné, prenikajú rýchlo a šíria sa veľmi ďaleko. Preto môžem povedať, že práca v Pontedere upútava

pozornosť a týka sa divadelného sveta. Je to tak najmä z hľadiska jej laboratórneho aspektu, lebo sa tu robia pokusy, ktoré sa nedajú uskutočniť mimo laboratória. A ak sme sa my ako Centre International de Créations Théâtrales v Paríži spojili s Grotowského centrom, spravili sme to preto, lebo sme absolútne presvedčení o nevyhnutnosti živého a permanentného vzťahu medzi uzavretou výskumnou prácou a úžitkom, ktorý môže poskytnúť pre verejnú činnosť.”

Práve takéto *vytyčovanie trás* sa zdá ako základná funkcia širšieho pôsobenia Rituálnych hier. Napokon, v každom období Grotowského tvorivej činnosti práve v tom spočívala jej hlavná úloha – v divadle i mimo neho. Nie utváranie tvorivej sekty, nie uzavretie sa v špeciálnej ľudskej skupine, ale presne tak: vytyčovanie trás. Pripúšťam, že v tomto bode by sa Grotowski v plnej miere zhodol s Juliuszom Osterwom, ktorý v októbri 1919, keď zakladal slávny súbor Reduty, napísal tieto významné slová: „Ak nedôjdeme my – dôjdu iní po nás, my možno len upozorníme, kadiaľ vedie cesta.”²¹

V samej podstate Grotowského hľadania tkvie presvedčenie o existencii *kultúrnych univerzálií* (po ang. *cultural universals*, po fr. *universaux culturels*). Znamená to, že ak nie vo všetkých, tak v mnohých kultúrach vystupujú tie isté prvky, ktoré sú spoločné a ktoré museli predchádzať kultúrnej diferenciacii. A skutočne – podľa Grotowského – „zdroje – čosi mimoriadne jednoduché – vlastní každý človek, sú čímisi, čo je dané od začiatku”:

„Dalo by sa povedať, že ľudská prirodzenosť je napriek kultúrnej diferenciacii ľudí všade rovnaká. Nejakému sociológovi by sa táto hypotéza o ľudskej povahe možno zdala čímisi spiatočníckym, ale jej úplné odmietnutie by sa mohlo zasa zdať rasizmom. ... Pokiaľ ide o zdroje, možno je dobré povedať: existuje *človek*, ktorý predchádza rozdiely.”²²

Pre Grotowského z obdobia Objektívnej drámy boli univerzálne „fragmenty hry”. Zobrazovali „človeka, ktorý predchádza rozdiely”. Ale práve to bolo aj úlohou, ktorú treba splniť: odhaliť v činnosti tieto „fragmenty hry”, vidieť, ako žijú, vyťa-

žiť ich, „očistiť“ a – napokon – „uchovať“ a uviesť do pohybu v inom kontexte. Treba upozorniť na to, že to bola cesta analogická so starodávnou alchýmiou: z nešľachetných kovov – prostredníctvom ich transformácie („premeny“) v alchymistickej peci, teda laboratórnou technikou – nájsť, objaviť spôsob výroby „alchymistického zlata“, „elixíru života“, „kameňa mudrcov“. Podobne ako v mnohom mu blízky Carl Gustav Jung, ktorý sa – ako je známe – odvolával priamo na alchýmiu, Jerzy Grotowski je, zdá sa, legitímnym dedičom tejto starej tradície, založenej vždy na princípe „všeobecnej analógie a korešpondencie“ (*la doctrine des analogies et correspondences*) a na *coincidentia oppositorum*. Avšak s tým zásadným rozdielom, že svoju špecifickú „alchýmiu“ praktizuje v oblasti umenia, presnejšie – v oblasti „performatívnych hier“. V tom spočíva aj požiadavka, že materiál musí byť vybudovaná z „tehličiek“ rovnakého druhu, vďaka čomu môže vzniknúť – ako tvrdí Mircea Eliade – *symetria* „medzi alchymistom, ktorý pracuje so všednými kovmi, aby ich premenil na zlato, a jogínom, ktorý pracuje na sebe samom, aby vydobyl zo svojho nejasného a zotročeného psychomentálneho života slobodného a samostatného ducha, ktorý žije v tej istej prirodzenosti. (...) Zlato je jediným dokonalým, slnečným kovom, preto sa jeho symbolika spája so symbolikou ducha a duchovnou slobodou a samostatnosťou. Pri jeho užívaní človek dúfal v neohraničené predĺženie života. Avšak podľa alchymistického traktátu *Rasāranta – samuccaya* pred užitím ho bolo treba očistiť a pomocou ortuti stabilizovať.”²³ Takto chápaná alchýmia bola predovšetkým *duchovnou technikou*, ktorá sa síce zaoberala hmotou, ale na prvom mieste sa usilovala o „duchovnú plnosť a dokonalosť“, o oslobodenie a samostatnosť. Nie náhodou istý starý alchymistický text hovorí: „Oslobodenie je dôsledkom poznania, poznanie dôsledkom štúdia, študovať môže len ten, kto má *zdravé telo*.”²⁴

U Grotowského však celá vec neprebíha takto. Je to predsa umelecké, tvorivé pracovisko, teda – ide o výnimočnú analógiu s jogou a tým skôr s alchýmiou.

U Grotowského sa odstraňuje starý protiklad medzi *imitatio* a *creatio*. Je známe, že v staroveku – napríklad v Grécku klasickej epochy – si ľudia nemysleli, že umenie je tvorivou činnosťou. Hodnota umenia rozhodne v tom nespočívala, ba naopak – v tom, že ono zodpovedalo nemenným zákonom, večným formám sveta. Podľa starovekej mienky umenie musí tieto formy *odhaľovať*, nie *tvoriť*. Súčasne vtedy úlohu umenia videli v napodobňovaní, *mimesis*, ktoré napokon chápali nie ako otrocké opakovanie skutočnosti, ale skôr ako slobodnú výpoveď umelca o nej. Úlohou umenia však bolo jednoznačne – *imitatio*.

Až od čias renesancie má byť umenie na Západe predovšetkým *tvorbou*. Moderné časy pokladajú tvorivosť za vlastnosť odlišujúcu umenie od iných činností človeka: „Niet umenia bez tvorivosti a tam, kde je tvorivosť, tam je i umenie.”²⁵ Moderné presvedčenie, podľa ktorého umenie je totožné s tvorivosťou, má podporu v druhom presvedčení: že umenie má právo i povinnosť *tvoriť nové formy*. Kritérium *novosti* má byť jednou z najväčších predností umeleckého diela a v celom avantgardnom umení je priam základnou hodnotou. Z toho pochádzajú aj chorobné *preteky o prvenstvo*, majúce na Západe veľmi často všetky znaky patológie, ktorá je druhom civilizačne–kultúrnej patológie.

V staroveku novosť nebola, pravdaže, prednosťou. Dokonca tvrdili, že úsilie o nové formy je len prekážkou v *úsilí o dokonalé formy*, čo bolo skutočnou úlohou umenia.

V takejto opozícii Grotowski v skutočnosti nikdy nebol moderným umelcom. Nie náhodou ešte v divadelnom období jeho najbližší spolupracovník Ludwik Flaszen pokladal celú jeho tvorivú činnosť v Divadle Laboratórium za oveľa bližšiu k „arrière-garde” než k avantgarde, čo nebola len intelektuálna provokácia, ale práve tak sa vtedy chápal text *Po avantgarde*. Priпомením ešte raz záverečnú časť tejto Flaszenovej state, ktorú predniesol 25. februára 1967 na Medzinárodnom zjazde mladých spisovateľov v Paríži:

„Naša činnosť sa môže chápať ako pokus o reštituovanie starých hodnôt divadla. Nie sme moderní, ale naopak – v čo naj-

väčšej miere tradiční. (...) Stáva sa, že najprekvapujúcejšie sú veci, ktoré už boli. A ony prekvapujú tým väčšou novosťou, čím hlbšia je studňa času, ktorá nás od nich oddeľuje.”²⁶

Sám Grotowski bol takisto v otázke svojej avantgardnosti prekvapujúco dôsledný, čo však z akýchsi príčin nevideli alebo nechceli vidieť tí, čo o ňom písali. Veľmi charakteristický je z tohto hľadiska posledný odstavec jeho výpovede z 22. novembra 1969, publikovanej o jedenásť rokov neskôr – v novembri 1980 – pod názvom *Odpoveď Stanislavskému*: „Nemyslím si, že by sa moja práca v divadle dala nazvať novou metódou. Možno ju nazvať metódou, ale toto je slovo veľmi obmedzené. Nemyslím si ani to, že by to bolo niečo nové. Myslím si, že *tento druh hľadania existoval najčastejšie mimo divadla*, hoci niekedy existoval i v istých divadlách. Ide o cestu života a poznania. Je veľmi starý. Zjavuje sa, formuluje v závislosti od doby, času, spoločnosti. Nie som si istý, či tí, čo robili maľby v jaskyni Trois frères, chceli len vzdorovať svojmu zdeseniu. Možno – ale nielen to. A myslím, že maľba tu nebola cieľom. Maľba bola cestou. V tom význame sa cítim oveľa bližšie k tomu, kto namaľoval túto skalnú kresbu, ako k umelcom, ktorým sa zdá, že tvoria avantgardu nového divadla.”²⁷

Medzi takmer samými avantgardistami a ašpirantmi na avantgardu bol Grotowski vždy *iný*. Bol a je *iný* ako ostatní. V tom spočíval paradox jeho situácie. A práve preto ho vyhlásili za „pápeža svetovej divadelnej avantgardy”. Súhlasím, bol moderným tvorcom z jedného hľadiska: vytyčoval trasy, prerážal ich. Ale ako to dnes jasne vidieť – boli to trasy určené predovšetkým pre neho samého a podľa jeho vkusu. Iní, čo sa pokúšali ísť po ceste, ktorú vytýčil Grotowski, si vylámali zuby. Zostal v podstate sám. Nemal a nemohol mať nasledovníkov, ani pokračovateľov. Peter Brook má nepochybne pravdu: „Grotowski is unique – Grotowski je jedinečný.”²⁸ Je neopakovateľný.

Ak sa hovorí o Rituálnych hrách, najlepšie a najistejšie je sústrediť pozornosť na techniku, na majstrovstvo, na remeslo, na plnosť kompetencie. Možno tiež spomenúť Gurdžijevove „sakrálné tance” a Stanislavského „fyzické činnosti” ako javy,

ktoré sú v istom vzťahu k tejto práci. Súhlasím s tým a nezabúdam na to, chcel by som však na záver zacitovať Cypriana Norwida, ktorý v poéme *Promethidion* videl *budúce umenie*

„... ako najvznešenejšie z remesiel apoštola
a ako najpokornejšiu modlitbu anjela”.

Dnes, vyše pol roka po svojom pobyte v Pontedere, keď sa vo mne zjavuje obraz toho všetkého, čo som tam zažil, ten obraz básnika-samotára a outsidera, ktorý hovorí o „takom postavení umenia, aby bolo *najpokornejšou modlitbou a najvznešenejším remeslom*”, a o „takom postavení *estetizmu*, aby sa stal životným a pozitívnym *asketizmom*” – je mi mimoriadne blízky.

November 1988 – február, jún 1989

- 1 Rituálne hry (Ritual Arts), podobne ako Bojové hry (Martial Arts), a nie ako „hry” vo význame dramatických diel, ani vo význame „magických hier” – trikov. Podstata Rituálnych hier je v tom, čo je *napätím* – vzťahom medzi obidvoma jeho súčasťami, preto ju nemožno identifikovať ani s jednou z nich.
- 2 Gordon, Mel: *Theatre of the Miraculous*. The Drama Review, Vol. 22, č. 2 (T 78), June 1978, s. 32-44; Bennett, John G.: *Gurdjieff- making a new world*. Turnstone Books Ltd., London 1973. Nezávisle od Gurdžijeva sa termín „objektívne umenie” zjavil v osobných poznámkach (tzv. *Raptularz kijowski*) Juliusza Osterwu, ktorý – tak ako Gurdžijev – tvrdil, že: „Architektúra... je objektívnym umením, najobjektívnejším zo všetkých umení. – Potom hudba. Potom maliarstvo, potom slovo... literatúra.” A požadoval: „Kiežby divadlo pôsobilo ako architektúra (...) Architektúra pôsobí najušľachtilejšie – nadšenie vyvoláva u znalcov a citlivých ľudí – a na všetkých pôsobí tak, že si to vôbec neuvedomujú.” (*Raptularz 1918-1923*. Rukopis v Národnom múzeu vo Varšave, signatúra D 52II, karta 103, s. 2, a karta 105, s. 1.) Na tieto Osterwove poznámky upozornil nedávno aj Grotowski.
- 3 Drake, Sylvie: *Stage Watch. Grotowski to scene at UC Irvine*. Los Angeles Times, Thursday, September 29, 1983, Calendar, s. 1, 5.

- 4 Sullivan, Dan: *A prophet of the far out comes to Orange Country*. Los Angeles Times. Thursday, September 29, 1983. Calendar, s. 1, 42.
- 5 c. d.
- 6 Drake, S.: c. d.
- 7 Grotowski, Jerzy: *Tu es le fils de quelque'un. (You are someone's son)*, prel. Jacques Chwat. Preklad prezrel a zredigoval Ronald Packham. TDR, Vol. 31, č. 3 (T 115), Fall 1987, s. 37–40.
- 8 Citované podľa Findlay, Robert, *1976–1986: A Necessary Afterword*, in: Osiński, Z.: *Grotowski and His Laboratory*. Preklad a výber z textu Lillian Valee a Robert Findlay. New York 1986, s. 173 (PAJ).
- 9 *1976–1986: A Necessary Afterword*, s. 171–180. Ďalšie texty o projekte Objektívnej drámy: *Theater Theorist to Study Link Between Drama, Ritual*, UC Items (University of California, Irvine) Vol. 14, nr 3, October 17, 1983; O'Connor, Thomas, *Famed Polish director joins faculty at UCI*, The Register (Santa Ana), September 29, 1983; O'Connor, Thomas, *A modern force in theatre, Jerzy Grotowski comes to UCI*, The Register (Santa Ana), Sunday, October 30, 1983; O'Connor, Thomas, *Robert Cohen: Bringing UCI theater to bloom*, The Register, Sunday, October 30, 1983 (Arts and Leisure); Thibaudat, Jean-Pierre, *L'Odin Teatret a vingt ans, c'est la fête!*, Liberation, 5 Novembre 1984, s. 34–35; *Program in Objective Drama*, UCI Journal, December 1985, Vol. 5, č. 2A; Fowler, Richard, *The Four Theatres of Jerzy Grotowski: an Introductory Assessment*, New Theatre Quaterly, May 1985, Vol. 1, č. 2, s. 173–178; Fowler, Richard, *Jerzy Grotowski. Opole, Pologne 1959. Irvine, California 1984*, z angličtiny preložila Dominique Mathieu, L'Acteur, octobre – novembre 1984, s. 85–88.
- 10 *Stabile, europeo. Nasce a Firenze. Laboratorio per Jerzy Grotowski*, Quotidiano di Lecce, 12. 6. 1985, s. 15. u.v. (Ugo Volli): Presentato il Centro aperto dal regista in Italia. Il corpo, la tecnica, l'arte spiegati dal sig. Grotowski, La Repubblica, 20. 7. 1985.
- 11 por. Osińska, Krystyna: *Pustelnicy dziś. Samotność z wyboru ludzi świeckich*. Warszawa 1988, s. 14.
- 12 Osińska, K., s. 8–9.
- 13 Grotowski, Jerzy: *Teatr Źródeł*. Zeszyty Literackie (Pariž), leto 1987, č. 19, s. 105.
- 14 Schwerin von Krosigk, Barbara: *Der nackte Schauspieler. Die Entwicklung der Schauspieltheorie Jerzy Grotowskis*. Berlin 1986 (Publica).
- 15 Grotowski, J., *Teatr Źródeł*, s. 107.
- 16 C. d., s. 110.
- 17 Eliade, Mircea: *Joga. Nieśmiertelność i wolność*. Prel. Bolesław Baranowski. Red. Tomasz Ruciński, Warszawa 1984, s. 217.

- 18 Grotowski, Jerzy: *Co było. Kolumbia - lato 1970. Festiwal Ameriky Łacińskiej*. Dialog 1972, č. 10, s. 118.
- 19 Správy z konferencie v Pontedera: Capitta, Gianfranco, *Grotowski, insegnate misterioso, spiega cos'è il mambo jumbo. Jerzy Grotowski un giorno a Pontedera*, Il Manifesto, 22.–23. 2. 1987; Manzella, Gianni, *Un corpo di teatro*, Il Manifesto, 22.–23. 2. 1987; Volli, Ugo, *Riti d'avanguardia - Il ritorno di Jerzy Grotowski. Tanto teatro per nulla. Specttacoli come cerimonie segrete, attori come giovani guerrieri in cerca di iniziazione: nasce a Pontedera il nuovo centro europeo del pontefice massimo del sperimentalismo. Ma il pubblico non è invitato*, Europeo 14. 3. 1987, s. 66–67; Banu, Georges: *Grotowski à l'académie de Pontedera*, Art-Press (Paris), Mai 1987, nr 114, s. 40–41.
- Banu uverejnil v tom istom čísle časopisu (s. 41–42) aj Grotowského text – prvú „ústnu“ verziu *Performera* pod titulom *Le Performer et le teacher of Performer*, ktorý opatril touto poznámkou: „To, čo tu predkladám, nie je ani nahrávka, ani stručný výťah, ale súhrn čo najpresnejších poznámok, ktoré sa čo najväčšmi blížia Grotowského formuláciám. Treba ich čítať ako pokyny z trasy, a nie ako dodatok k programu, ani ako konečný, spísaný, uzavretý dokument. Ozvena pustovníkovho hlasu sa môže doniesť až k nám, aj keď jeho činy zostanú utajené.“
- Reportáže z Florencie: Mostardini, Milly, *Brook più Grotowski, un tributo al tetro...*, Il Tirreno (Livorno) 15. 3. 1987, s. 37; Brunelli, Vittorio: *Incontro a Firenze col polacco creatore del „teatro povero“ e con un big della regia l'inglese Peter Brook*. Grotowski: „Il corpo? Serve a recitare.“ Soltanto mediante un durissimo allenamento l'attore può raggiungere il completo controllo di sé. „La sperimentazione è tutto“, Corriere della Sera, 16. 3. 1987; Jandelli, Cristina, *Tre anni di laboratorio teatrale con il grande regista polacco. Pontedera, torna Grotowski. Realizzava un centro di ricerca unico nel suo genere*, La Citta Firenze, 16. 3. 1987; Testaferrata, Luigi, *Il regista polacco ha presentato insieme a Peter Brook il suo laboratorio toscano. Con Grotowski nel teatro del silenzio, „La mia tecnica è paragonabile allo yoga, uso il mezzo drammatico come veicolo“*, Il Giornale, 16. 3. 1987; L.B., *Grotowski e Brook: una copia per il teatro*, La Nazione, 16. 3. 1987; *Insieme a Firenze per presentare il Centro diretto dal regista polacco. Grotowski e Brook alle fonti del teatro*, Il Giornale di Sicilia, 17. 3. 1987; Metteini, Francesco: *Grotowski c'è un guerriero in noi. Il regista terrà per tre anni lezioni al Centro sperimentale di Pontedera: Presentato da Peter Brook, l'artista polacco ha illustrato il suo metodo a una folta platea di giovani*, La Stampa, 17. 3. 1987; Mamone, Sara, *Il regista parla del suo laboratorio a Pontedera. La lezione del prof. Grotowski*, L'Unité, 17. 3. 1987; *Al Centro di Pontedera. Scuola d'attore con Grotowski*, Avve-

- nire, 19. 3. 1987, s. 14; Gardel, Jacques, *Peter Brook et Jerzy Grotowski à Florence. Rencontre avec des hommes remarquables*. Lausanne, 14. 3. 1987, s. 51.
- 20 Libération 1. marca 1987 (č. 2187, s. 35–36) uverejnil rozsiahly článok o tejto konferencii, ako aj rozhovor s jednou zo stážistiek: *Gouroutowski*. Zaznamenal Jean-Pierre Thibaudat, „*Comme au couvent*”. *La comédienne Patricia Pekmezian a participé au stage (intensif) que Grotowski a animé cet été dans un château italien. Elle raconte*. Spracoval J.-P. T. (Jean-Pierre Thibaudat).
- 21 *Listy Juliusza Osterwy*. Predhovor Jerzy Zawieyski, Warszawa 1968, s. 52.
- 22 Grotowski, J.: *Teatr Źródeł*, c. d., s. 108.
- 23 Eliade, M.: *Joga*, c. d., s. 292.
- 24 C. d., s. 293.
- 25 Tatarkiewicz, Władysław: *Historia estetyki*. Warszawa 1989, 2. diel, s. 267.
- 26 Flaszen, Ludwik: *Po awantgardzie*. Odra 1967, č. 4, s. 39–42, reprint in: Flaszen, L., *Cyrograf*, Kraków 1971, s. 25–31.
- 27 Grotowski, Jerzy: *Odpowiedź Stanisławskiemu*, Dialog 1980, č. 5, s. 119.
- 28 Brook, Peter: *Preface*, in: Jerzy Grotowski: *Towards a Poor Theatre*, Odin Teatret Forlag, Holstebro 1968, s. 11.

Štúdiá vznikla na objednávku redakcie štvrťročníka The Drama Review. V poľskej verzii sú preklady citátov Jerzyho Grotowského z posledných rokov, ako aj z programových materiálov Centra, nesúceho jeho meno – sú autorizované.

Jerzy Grotowski

Performer

Performer – s veľkým písmenom – je človek činu. A nie človek, ktorý hrá iného. Je tanečníkom, kňazom, bojovníkom; je mimo delenia na umelecké druhy. Rituál je *performance*, uskutocnená akcia, akt. Zdegenerovaný rituál je predstavením. Nechcem objavovať to, čo je nové, ale čo je zabudnuté. Také staré, že sa na to nedá uplatňovať rozdelenie na umelecké druhy.

Som učiteľom *Performer*a (používam jednotné číslo: *Performer*a). Učiteľ – ako pri remesle – to je ten, od koho pochádza učenie: učenie treba dostať, ale fakt, ako ho praktikant odznova objavuje a ako si v ňom *zapamätá seba*, je čisto individuálny. A ako spoznal učenie samotný učiteľ? Iniciáciou – alebo krádežou. *Performer* to je stav bytia. Človek poznania: môžeme ho vidieť ako Dona Juana v románoch Castanedu, ak máme radi romantiku. Ja skôr myslím na Pierra de Combas. Alebo dokonca na toho Dona Juana, ktorého opisuje Nietzsche: rebela, pred ktorým poznanie stojí ako povinnosť a ktorý si ho má podrobiť. Ak ho aj ostatní neprekliali, cíti sa ako iný, *outsider*. Podľa hinduistickej tradície sa hovorí o *vratias* (vzbúreneckých hordách). *Vratia*, to je ktosi na ceste k získaniu poznania. Človek poznania disponuje konaním, *doing* a nie myšlienkami alebo teóriami. Čo robí pre praktikanta skutočný učiteľ? Hovorí: *urob to*. Praktikant bojuje, aby porozumel, aby premenil neznáme na známe, vyhol sa vykonaniu. Samotným faktom, že chce porozumieť, kladie odpor. Pochopí, ale až vtedy, keď to urobí. Urobí, alebo neurobí. Poznanie, to je vec konania.

Keď hovorím *bojovník*, niekomu sa to môže znova spájať s jazykom Castanedu, ale veď i všetky sväté písma hovoria o bojovníkovi. Možno ho nájsť aj v hinduistickej aj v černošskej tradícii. Je to ktosi vedomý si vlastnej smrteľnosti. Ak treba vzdorovať mŕtvolám, vzdoruje, ale ak nie je potrebné zabíjať, nezabíja. Medzi Indiánmi sa hovorí, že medzi bitkami má bojovník *srdce citlivé ako mladé dievča*. Aby si podmanil poznanie, bojuje, lebo tep života sa stáva silnejším a výraznejším vo chvíľach intenzívnosti, ohrozenia. Hrozba a šanca kráčajú ruka v ruke. Človek ukáže svoju cenu iba v ohrození. Zoči-voči výzve ľudskej impulzy nadobudnú rytmus. Rituál, to je čas veľkej intenzívnosti. Vyprovokovanej intenzívnosti. Život sa vtedy stáva rytmom. *Performer* dokáže spájať telesné impulzy s piesňou. (Prúd života sa musí vyjadriť vo formách.) Svedkovia sa vtedy dostávajú do stavu intenzívnosti, keďže – vravia – cítia istú prítomnosť. A to vďaka *Performerovi*, ktorý sa stal mostom medzi svedkom a tým čímśi. V tomto zmysle je *Performer pontifexom*: premoštuje.

Esencia: etymologicky ide o súcno, o súc-nosť. Esencia ma zaujíma, pretože v nej nie je nič sociologické. Je tým, čo nedôstávame od iných, čo neprichádza zvonku, čo nie je naučené. Napríklad svedomie je čímśi prináležiacim esencii, čímśi odlišným od morálneho kódexu, ktorý patrí spoločnosti. Ak porušíš morálny kódex, cítiš sa vinný: tak v tebe hovorí spoločnosť. Ale ak spáchaš čin proti svedomiu, pociťuješ výčitky a to sa odohráva medzi tebou a sebou, nie medzi tebou a spoločnosťou. Pretože temer všetko, čo vlastníme, je sociologické, zdá sa, že esencia je vec nepatrná, je však tvoja. V sedemdesiatych rokoch v dedinkách Kau v Sudáne ešte žili mladí bojovníci. U bojovníka v plnej životnej sile sa telo a esencia môžu dostať do osmózy a zdá sa nemožné rozdeliť ich. Ale nie je to stav permanentný a netrvá dlho. Je to – ako by povedal Zeami – *kvet mladosti*. Avšak s vekom sa dá prejsť od *tela a esencie* k *telu esencie*. A to v dôsledku ťažkej evolúcie, osobnej preme-

ny, ktorá je v skutočnosti úlohou každého. Kľúčovou otázkou je: Aký je tvoj proces? Si mu verný, alebo proti svojmu procesu bojuješ? Proces je čosi ako predurčenie každého, vlastné predurčenie, ktoré sa rozvíja v čase (alebo len odvíja – a to je všetko). Teda: aká je *kvalita tvojho podrobenia* sa vlastnému predurčeniu? Proces možno pochopiť, ak to, čo robíme, je v spojení s nami samými, ak *necítíme nenávisť k tomu, čo robíme*. Proces je spojený s esenciou a – potenciálne – vedie k *telu esencie*. V krátkom čase, keď je ešte možná osmóza: *telo a esencia*, bojovník musí pochopiť svoj proces. Telo prispôsobené procesu už nekladie odpor, je takmer priesračné. Všetko je ľahké, všetko je samozrejmé. U *Performeru* sa *performing* môže stať čímisi veľmi blízkym procesu.

Ja – Ja

Vo veľmi starých textoch sa možno dočítať: *Sme dvaja. Vták, ktorý zobe, a vták, ktorý sa pozerá. Jeden zomrie, jeden bude žiť*. Opití jestvovaním v čase, zaujatí zbaním, zabúdame *nechať žiť* tú časť seba, ktorá sa pozerá. Hrozí nám teda, že existujeme len v čase a nijakým spôsobom mimo času. Pocit, že sme nazeraní tou inou časťou seba (tou, ktorá je akoby mimo času), poskytuje iný rozmer. Jestvuje Ja – Ja. Druhé Ja je kvázi virtuálne: nie je to ani pohľad iných v nás, ani ich posudzovanie. Ono je ako nehybný pohľad: mlčiaca prítomnosť, ako slnko osvetľuje veci – a to je všetko. Proces každého sa môže uskutočniť iba v kontexte tej nehybnej prítomnosti. Ja – Ja: pri prežívaní sa dvojitosť javí nie ako rozdelená, ale ako jediná, úplná.

Performer na svojej ceste postrehne esenciu počas jej osmózy s telom, následne pracuje na procese, rozvíjajúc Ja – Ja. Pohľad učiteľa môže niekedy fungovať ako zrkadlo pre zväzok Ja – Ja (keď toto spojenie ešte nie je vyznačené). Keď je spojenie Ja – Ja vyznačené, učiteľ sa môže stratiť a *Performer* pokračovať k *telu esencie*. K tomu, ktoré sa dá rozoznať na fotke starého Gurdžijeva, sediaceho na lavičke v Paríži. Od obrazu mladého bojovníka z Kau k obrazu Gurdžijeva je cesta od *tela a esencie*

k *telu esencie*. Ja – Ja neznamená byť rozdelený na dvojce, ale byť dvojitý. Ide o to byť pasívny v konaní, ale aktívny vo videní (opačne ako diktuje zvyk). Pasívny znamená: byť prijímajúci. Aktívny znamená byť prítomný. Aby sa nasýtil život Ja – Ja, *Performer* musí rozvinúť nie organizmus – hmotu (svalový, atletický organizmus) – ale dráhový organizmus, cez ktorý prúdia *Energie*. *Performer* musí pracovať na základe presných štruktúr. Podstupovať námahu – pretože vytrvalosť a úcta k detailu tvoria disciplínu, ktorá dovoľuje, aby bolo prítomné Ja – Ja. To, čo sa robí, musí byť presné. *Don't improvise please!* Treba nájsť prosté činnosti, zvážiť, aby boli svedomito zvládnuté a aby to malo trvácnosť. Inak to nie je jednoduchosť, ale banalita.

čo si pripomínam

Jedno z východísk tvorivej cesty spočíva v objavení dávnej telesnosti v sebe, s ktorou sme spojení silným rodovým putom. Vtedy nie sme ani v postave (stvárnajúci postavu), ani v „nepostave“ (nestvárnajúci postavu). Vychádzajúc z detailov, môžeme v sebe objaviť niekoho iného: dedka, matku. Fotografia, spomienka na vrásky, vzdialená ozvena farby hlasu umožňujú zrekonštruovať telesnosť. Najprv telesnosť niekoho známeho a potom, idúc čoraz ďalej, telesnosť kohosi, koho sme nepoznali, praotca, predka. Presne takú istú? Možno nie presne tú, ale takú, aká predsa mohla byť. Môžeš sa tak vrátiť ďaleko späť, akoby sa prebúdzala pamäť. To je jav reminiscencie, akoby sme (v) sebe pripomínali *Performeru* veľmi dávneho rítu. Zakaždým, keď niečo objavujem, mám pocit, že je to čosi, čo si pripomínam. Objavy sú tak ďaleko za nami a treba prejsť cestu späť, aby sme sa dostali až k nim.

Cez štrbinu sa – ako prostredníctvom návratu utečenca – možno dotknúť čohosi, čo sa spája už ani nie tak s počiatkami, ako – ak to smiem povedať – so samotným *počiatkom*? Verím, že áno. Tvorí esencia skryté pozadie pamäti? Nič o tom neviem. Keď pracujem veľmi blízko esencie, mám pocit, že pamäť

sa stáva skutočnosťou. Keď sa esencia realizuje, akoby sa pomaly realizovali veľmi silné potencie. Reminiscencia je možno jednou z tých potencií.

vnútorný človek

Citujem:

Medzi vnútorným človekom a vonkajším človekom je ten istý nekonečný rozdiel ako medzi nebom a zemou.

Keď som prebýval v mojej prvotnej príčine, nemal som Boha, bol som sám sebe príčinou. Nik sa ma tam nepýtal, kam som mieril, ani čo som robil; nebolo tam nikoho, aby sa ma opýtal. Tým, čo som chcel, som bol; a čím som bol, som chcel byť; bol som oslobodený od Boha a od čohokoľvek.

Keď som vyšiel (keď som splynul) odtiaľ, všetky stvorenia hovorili o Bohu. Keď sa ma ktosi opýtal: – brat Eckhart, kedy si vyšiel z domu? – bol som tam, ani nie pred chvíľkou; bol som ja sám, chcel som seba ja sám a poznal som seba ja sám, aby som stvoril človeka (ktorým som tu dole).

Nuž preto som nezrodený a v mojom stave nenarodeného nemôžem zomrieť. To, čím som podľa narodenia, umrie a zanikne, lebo je zverené času a spolu s ním sa bude rozpadáť. Ale pri mojom narodení sa narodili i všetky stvorenia. Všetky pociťujú potrebu pozdvihnúť sa z ich života k svojej esencii.

Keď sa vraciam, tá štrbina je oveľa ušľachtilejšia ako môj východ. V onej štrbine som nad stvorenstvom, ani Boh, ani tvor. Ale som tým, čím som bol a čím musím zostať teraz a navždy. Tam som ja, čím som bol, ani nerastiem, ani sa nezmenšujem, lebo ja som nehybná príčina, ktorá hýbe všetkými stvoreniami.

POZNÁMKA (ktorá sprevádzala práve uvedený text v brožúre Grotowského Centra v Pontedere, v Taliansku): Jednu z verzií tohto textu – z konferencie o Grotowskom – vydal v máji roku 1987 ART-PRESS v Paríži s takým vysvetlením Georgesu Banua: „To, čo tu navrhujem, nie je nahrávkou ani zhrnutím, ale súborom najstarostlivejších poznámok, čo najviac sa približujúcich Grotowského formuláciám. Treba ich

čítať ako znamenia z cesty a nie ako klauzulu programu, ani ako konečný, napísaný, uzavretý dokument. Ozvena pustovníkovho hlasu k nám môže doľahnúť, aj keď jeho skutky zostávajú tajomné.” Medzicituly (s výnimkou posledného „vnútorný človek”) pochádzajú od redakcie ART-PRESSu. Grotowski tento text prepracoval a doplnil pre účely tohto vydania. Hovorí v ňom o svojej najvyššej úlohe. Identifikácia pojmu „Performer” so stážistami Centra by bola zneužitím. Ide o výnimočného žiaka, ktorý sa v celej činnosti „učiteľa remesiel” zriedka vyskytuje.

Poľský preklad – z originálnej francúzskej verzie vydanej v Taliansku – urobil autor, ide o jedinú autorizovanú poľskú verziu.

© 1989 Jerzy Grotowski

BIBLIOGRAFICKÉ ÚDAJE O TEXTOCH

1. K CHUDOBNÉMU DIVADLU

Ku teatrowi ubogiemu, prvé vydanie *Odra*, s. 21–27.

2. OBNAŽENÝ HEREC

Aktor ogołocony, prvé vydanie *Teatr*, 17/1965, s. 8–10. Poznámka pred textom: „Vďaka rastúcemu záujmu a čoraz živšej odozve, ktorú u nás a v zahraničí vyvoláva činnosť Divadla 13 radov, sme oslovili Jerzyho Grotowského, zakladateľa a vedúceho tohto pôsobiska, s prosbou o článok na tému koncepcie divadla a metód práce s hercom. Text, ktorý nám autor poskytol, vychádza z jeho prednášok na stretnutiach a konferenciách v divadelných centrách (okrem iného v Anglicku a v Taliansku).”

3. DIVADLO LABORATÓRIUM 13 RADOV. JERZY GROTOWSKI O HERECKOM UMENÍ

Teatr Laboratorium 13 rzędów. Jerzy Grotowski o sztuce aktora, prvé vydanie ITD, 28/1966, s. 8–10. Zhovárať sa Janusz Budzyński. Poznámka pred textom: „Jerzy Grotowski absolvoval štúdium herectva na Divadelnej škole (PWST) v Krakove, štúdium réžie v Moskve a v Krakove, zúčastnil sa zahraničných stáží v mnohých krajinách. V roku 1959 sa stal umeleckým šéfom Divadla 13 radov v Opole, ktoré založil. Od roku 1956 Grotowského divadlo získalo status inštitútu výskumu hereckých metód a ako Divadlo Laboratórium presídlilo do Vroclavu.” Text autor skrátil.

4. NEBOL CELÝ SÁM SEBOU

Nie był cały sobą, prvé vydanie *Odra*, 1/1967, s. 31–34.

5. HERECKÉ TECHNIKY. ROZHOVOR S JERZYM GROTOWSKÝM

Techniki aktorskie. rozmowa z Jerzym Grotowskim, prvé vydanie *Les Lettres Françaises*, 16.–22. III. 1967, (*Les techniques de l'acteur*). Prvé poľské vydanie *Odra*, 4/1968, s. 34–39. Poznámka pri texte: „Rozhovor Denisa Bableta s Jerzym Grotowským pre *Les Lettres Françaises*, vyšiel 16. marca 1967. Poľský preklad textu prezrel a doplnil Jerzy Grotowski.”

6. DIVADLO A RITUÁL

Teatr i rytuał, prvé vydanie *France-Pologne*, 28–29/1968, s. 13–20. (*Le théâtre d'aujourd'hui à la recherche du rite.*) Nahrali a zapísali C. Lery a J. Sirodeau. Išlo o záznam výpovede Jerzyho Grotowského na konferencii, ktorá sa konala v parížskom stredisku Poľskej akadémie vied 15. októbra 1968. Prvé vydanie v poľskom jazyku *Dialog* 8/1969, s. 64–74. Redakčná poznámka informovala, že poľský text prezrel a upravil autor.

7. CVIČENIA

Ćwiczenia, prvé vydanie *Dialog*, 12/1979, s. 127–137. Redakčná poznámka pred textom: „V máji 1969 Grotowski uznal svoju prácu na hereckých cvičeniach za uzavretú a rozhodol sa ju zhodnotiť v rozhovore so stážistami z rôznych krajín, ktorí sa v tom čase zdržiavali v Divadle Laboratórium. Tento text bol spracovaný na základe zápisu Grotowského výpovede v tomto rozhovore. Dôležité je, že tento text je zhrnutím jeho osobných výskumov, čo však neznamená, že by ich Grotowski považoval za uzavreté aj pre ostatných, dokonca prípadne pre niektorých jeho kolegov. Text do tlače pripravil Leszek Kolankiewicz.”

8. HLAS

Głos, prvé vydanie *Dialog*, 1/1980, s. 109–123. Redakčná poznámka pred textom: „Tento text, podobne ako predchádzajúci (*Ćwiczenia*, *Dialog*, 12/1979), bol spracovaný na základe stenogramu Grotowského výpovede v rozhovore so stážistami v máji roku 1969. Taktiež je istým zhrnutím Grotowského osobných výskumov; tieto výskumy sú už uzavreté, čo však neznamená, že sú uzavreté aj pre iných; napokon niektorí z jeho kolegov v nich svojím spôsobom pokračujú. Text do tlače pripravil Leszek Kolankiewicz.”

9. ODPOVEĎ STANISLAVSKÉMU

Odpowiedź Stanisławskiemu, prvé vydanie *Dialog*, 5/1980, s. 111–119. Redakčná poznámka pred textom: „Začiatkom roka 1969 sa Grotowski rozhodol verejne zhodnotiť svoju prácu v oblasti divadla sensu stricto, divadla predstavení, pričom prijal za vzťažný bod Stanislavského ako čistý, kryštálický vzorec dobre pochopeného profesionalizmu v divadle. Urobil to na stretnutí s režisérmi a hercami v Brooklyn Academy v New Yorku 22. februára 1969. Text do tlače pripravil Leszek Kolankiewicz.” Podľa údajov Zbigniewa Osińskiego sa stretnutie uskutočnilo 22. novembra 1969 v Brooklyn Academy of Music.

PRÍLOHY

1. KONSTANTY PUZYNA

KRISTOV NÁVRAT

Powrót Chrystusa, prvé vydanie *Teatr*, 22/1968, pretlač in: K. Puzyna *Burzliwa pogoda. Felietony teatralne*, Varšava 1971, s. 47–59. V tomto vydaní urobil autor v texte opravu jednej vety, ktorá pôvodne znela: „Ján a Magdaléna” a ktorú zmenil na: „Judáš a Magdaléna, udavač a prostitútka.”

2. KONSTANTY PUZYNA

PRÍLOHA K APOCALYPSIS

Załącznik do Apocalypsis, prvé vydanie *Teatr*, 14/1970, pretlač in: K. Puzyna *Burzliwa pogoda, Felietony teatralne*, Varšava 1971, s. 96–100.

3. TADEUSZ BURZYŃSKI

GROTOWSKI – VELKOSTĚ NIE CHIMÉRICKÁ

Grotowski – wielkość nieurojona, prvé vydanie *Sprawy i Ludzie*, 19/1988.

4. ZBIGNIEW OSIŃSKI

GROTOWSKI WYTYCZUJE TRASY:

OD OBIEKTÍVNEJ DRÁMY (1983–1985)

K RITUÁLNÝM HRÁM

(OD ROKU 1985)

Grotowski wytycza trasy: od dramatu obiektywnego (1983–1985) do sztuk rytualnych (od 1985 roku), prvé vydanie.

5. JERZY GROTOWSKI

PERFORMER

Performer, pracovnú verziu textu zapísal a publikoval Georges Banu na stránkach ART-PRESSu v Paríži (114, s. 41–42). Neskôr bol text, ktorý Grotowski prepracoval a upravil, preložený do taliančiny, angličtiny a francúzštiny a vydaný v brožúre *Centro di Lavoro di Jerzy Grotowski – Workcenter of Jerzy Grotowski*, Pontedera 1988, s. 17–22 (*il Performer*), s. 36–41 (*Performer*), s. 53–57 (*le Performer*). V tomto výbere je publikovaný poľský preklad Grotowského z originálnej francúzskej verzie. Je to jediná autorizovaná poľská verzia.

POZNÁMKA VYDAVATEĽA

V tomto výbere sú publikované najdôležitejšie texty Jerzyho Grotowského, ktoré vyšli v poľštine v rokoch 1965–1969 (v tzv. vrocavskom období jeho divadelnej činnosti). Výber zahŕňa aj tri výpovede z roku 1969, ktoré boli publikované v *Dialogu* v rokoch 1979–1980 (edične pripravil Leszek Kolankiewicz). Výber odsúhlasil Jerzy Grotowski. Súčasťou vydania sú aj štyri texty, ktorých autormi sú Konstanty Puzyna, Tadeusz Burzyński a Zbigniew Osiński. Toto vydanie obsahuje aj Grotowského text *Performer* z roku 1988.

Len niektoré z tu publikovaných textov obsahuje kniha Jerzyho Grotowského *Ku chudobnému divadlu*, ktorú vydal v angličtine Eugenio Barba v Dánsku v roku 1968 (*Towards a Poor Theatre*, Holsterbo 1968, „Teatres Teorii og Teknik” 7). Tá síce vyšla v mnohých jazykoch, no v poľštine je doteraz neprístupná.

V slovenčine zatiaľ vyšiel text Zbigniewa Osińskiego *Grotowski vytýčuje trasy: od objektívnej drámy (1983–1985) k rituálnym hrám (od roku 1985)* v knihe Zbigniewa Osińskiego *Jerzy Grotowski Od divadla predstavení k rituálnym hrám*, preložil Ludovít Kiss, TÁLIA-press, Bratislava 1995.

MENNÝ REGISTER

- | | |
|---|---|
| Albahaca, Elizabeth 144 | Dostojevskij, Fiodor Michajlovič 63,
128, 141, 143, 152, 186 |
| Apollinaire, Guillaume 174 | Drake, Sylvie 192, 193 |
| Aristoteles 66 | Dullin, Charles 8, 17, 44 |
| Armstrong, Louis 106, 112 | Durkheim, Émile 17 |
| Artaud, Antonin 16, 17, 29, 33–44,
142, 158 | Du Yee Chang 171 |
| | Dziewulska, Małgorzata 158, 163 |
| Bablet, Denis 203, 243 | |
| Bacci, Roberto 180 | Eckhart, Johannes 200 |
| Banu, Georges 187, 194, 200, 205 | Eliade, Mircea 189, 193, 195 |
| Baranowski, Bolesław 193 | Eliot, Thomas Stearns 141, 143, 150,
151, 152, 157, 168 |
| Barba, Eugenio 202 | |
| Béjart, Maurice 61 | Findlay, Robert 172, 193 |
| Bennet, John G. 192 | Flaszen, Ludwik 10, 38, 60, 190, 195 |
| Błoński, Jan 163 | Fowler, Richard 193 |
| Braun, Kazimierz 167 | Freud, Sigmund 128, 135 |
| Brecht, Bertolt 29, 34, 38, 43, 71, 147 | |
| Breton, André 158 | Galczyński, Konstanty Ildefons 143 |
| Brook, Peter 34, 145, 173, 182, 184,
187, 191, 194 | Gardel, Jacques 195 |
| Brunelli, Vittorio 194 | Garoute, Jean-Claude 171 |
| Budha 61 | Gordon, Mel 192 |
| Budzyński, Janusz 203 | Greco, El 13 |
| Burzyński, T. (Buski) 159, 165, 202 | Gregory, André 164 |
| | Gurawski, Jerzy 18, 53 |
| Calderón de la Barca, Pedro 62 | Gurdžijev, G. Ivanovič 168, 191, 192 |
| Capitta, Gianfranco 194 | |
| Castaneda, Carlos 183, 196, 197 | Hipokrates 117 |
| Cenci, Beatrix 37 | |
| Cieślak, Ryszard 51, 69, 143, 162 | Chopin, Frederik 166 |
| Combas, Pierre de 183, 196 | Chwat, Jacques 172, 193 |
| Craig, Edward Gordon 187 | |
| Cuesta-Gonzales, Jairo 172 | Ionesco, Eugène 167 |
| Curie-Skłodowska, Maria 163 | |
| Cynkutis, Zbigniew 143, 164 | Jacques-Dalcroze, Émile 82 |
| | Jahołkowski, Antoni 144 |
| Dalcroze pozri Jacques-Dalcroze | Jandelli, Christina 194 |
| Darwin, Charles 85 | Ján z Kríža (vl. menom Juan de Ye-
pes y Álvarez) 144 |
| Degler, Janusz 163 | Joyce, James 154, 158 |
| Dejmek, Kazimierz 164 | Jung, C. G. 17, 58, 143, 168, 189 |
| Delsarte, François-Alexandre-Nico-
las-Chéri 8, 82 | |

- Kajzar, Helmut 146
 Kálidása 64
 Kelera, Józef 163, 165
 Kocur, Mirosław 164
 Kolankiewicz, Leszek 163, 202, 204
 Koperník, Mikuláš 166
 Kubacki, Wacław 153
 Kudliński, Tadeusz 58
 Lendra, I Wayan 171
 Leonardo da Vinci 33
 Lévi-Strauss, Claude 143
 Ling doktor 102, 103, 104, 106

 Majakovskij, Vladimír Vladimirovič 81
 Mamone, Sara 194
 Mann, Thomas 18
 Manzella, Gianni 194
 Marlowe, Christopher 53, 62, 153
 Mathieu, Dominique 193
 Matteini, Francesco 194
 Mejerchold, Vsevolod Emilievič 8, 17, 33, 36, 37, 47, 122, 135
 Mickiewicz, Adam 58
 Molière 36
 Molik, Zygmunt 144
 Molinari, Renata 172
 Montherlant, Henry Millon de 36
 Mostardini, Milly 194

 Nietzsche, F. W. 17, 38, 183, 196
 Norwid, Cyprian 157, 192
 Nostradamus 35

 O'Connor, Thomas 193
 Osińska, Krystyna 193
 Osiński, Zbigniew 159, 163, 165, 166, 193, 202, 204, 205
 Osterwa, Juliusz 50, 188, 192

 Packham, Ronald 193
 Platón 185
 Puzyna, Konstanty 141, 154, 159, 160, 163, 202
 Pytagoras 176

 Reinhardt, Max 37
 Richards, Thomas 176
 Rilke, Rainer Maria 90
 Rivière, Jacques 40
 Robart, Maud Gerdes 171, 176
 Rodin, Auguste 90
 Ronsard, Pierre de 148
 Ruciński, Tomasz 193

 Sartre, Jean-Paul 10, 11
 Schultz, J. H. 77
 Ścierski, Stanisław 144
 Schwerin von Krosigk, Barbara 175, 193
 Scyfert, Catherine 175
 Shakespeare, William 109
 Sirodeau, Jean 203
 Słowacki, Juliusz 53, 62
 Stanislavskij, Konstantin Sergejevič 7, 8, 29–31, 34, 36, 38, 43, 44, 47, 49, 64, 67, 75–78, 121–137, 177, 178, 191, 204
 Sullivan, Dean 192
 Sumac, Yma 105, 112
 Swedenborg, Emanuel 158
 Syrkus, Szymon 37
 Tatarkiewicz, Władysław 195
 Teofil z Antiochie 87
 Testaferrata, Luigi 194
 Thibaudat, Jean-Pierre 193, 195

 Vachtangov, Jevgenij Bagrationovič 8, 36, 122, 123, 135
 Valee, Lilian 193
 Vescovi, Renzo 175
 Volli, Ugo 193, 194

 Wei-Cheng Chen 171
 Weilová, Simone 141, 152

 Zawieyski, Jerzy 195
 Zmysłowski, Jacek 164

OBSAH

TEXTY 1965–1969

K chudobnému divadlu	7
Obnažený herec	19
Divadlo Laboratórium „13 radov”	
Jerzy Grotowski o hereckom umení	
<i>(Rozhovor s J. Budzyńskim pre časopis „ITD”)</i>	28
Nebol celý sám sebou	34
Herecké techniky	
Rozhovor s Jerzym Grotowským	
<i>(Interview D. Bableta v Les Lettres Françaises)</i>	43
Divadlo a rituál	52
Cvičenia	73
Hlas	93
Odpoveď Stanislavskému	121

PRÍLOHA

<i>Konstanty Puzyna: Kristov návrat</i>	141
<i>Konstanty Puzyna: Príloha k Apocalypsis</i>	154
<i>Tadeusz Burzyński [Buski]:</i>	
Grotowski – neiluzórna veľkosť	159
<i>Zbigniew Osiński:</i>	
Grotowski vytyčuje trasy:	
od Objektívnej drámy (1983–1985)	
k Rituálnym hrám (od roku 1985)	167
<i>Jerzy Grotowski: Performer</i>	196
 Bibliografické údaje o textoch	 202
Poznámka vydavateľa	205
Menný register	206

Jerzy Grotowski (1933–1999) je jednou z ťažiskových osobností divadla dvadsiateho storočia. Neúnavný hľadač a experimentátor nadviazal na Artaudove vízie návratu k prameňom divadelnosti, k prvotným archetypálnym divadelným prejavom, spájajúc prvky západného a východného divadla a konfrontujúc pôvodné rituály s prítomnosťou. Vytvoril originálnu koncepciu *chudobného divadla*, v ktorom majú ústredné postavenie herec a vzťah medzi hercom a divákom. Synonymom Grotowského životnej dráhy je nielen hľadanie nového divadla, ale aj hľadanie Poznania a Dokonalosti. Toto úsilie ho viedlo najprv k odchodu z kamenného divadla a vytvoreniu vlastného Divadla 13 radov, po čase premenovaného na Divadlo Laboratórium, neskôr k rôznym paradivadelným aktivitám a napokon k úplnému odmietnutiu divadla, v ktorom musí existovať herec a divák, k uzavretiu sa pred vonkajším svetom so skupinou spolupracovníkov a žiakov v tvorivom azyle v Pontedere v Taliansku, kde pokračoval v hľadaní až do svojej smrti v januári tohto roku.

Kniha, ktorú čitateľ má v rukách, prináša Grotowského najvýznamnejšie texty z rokov 1965–1969, teda z jeho divadelného obdobiä, i výber teoretických textov a recenzií popredných poľských teatroológov, pričom je prvým súhrnným výdaním Grotowského textov v slovenčine.

ISBN 80-7149-276-0



9 788071 492764

180,- Sk (vrátane DPH)