

Jerzy Grotowski a Teatr Laboratorium

Jana Pilátová (uspořádala): Jerzy Grotowski a Teatr Laboratorium – Texty (3 svazky)

Zdeněk Hořínek: Divadlo jako hra

Jana Saprová: Odin Teatret

Kazimierz Braun: Druhá divadelní reforma?, Nowy teatr na specie

Grotowski: Divadlo a rituál

Brook: Svaté divadlo (v knize Prázdný prostor) – část, kde hovoří o G.

13. 1. v 14:00 v G01

18. 1. v 11:00 v G01

- G. herec je nahý (svatý) herec v chudém divadle

- divadlo není koláč (potěšit), divadlo je chléb (přežít)
- možnost spasení v divadle, sebepoznání, herec je pro sebe i předmět poznání (celoživotní práce) i překážky
- představení je obětí pro diváka, je to dar
- kněz a věřící = režie a herec
- za sebe i za druhé, pro všechny, kdo se chodí zúčastnit
- divadlo je svaté – jasné místo, nemohu už patřit křesťanství
- herci se vzdali všeho, kromě svých těl

Jerzy Marian Grotowski – rodina, studium

- nar. 1933, otec ing. odešel do Paraguaye, matka učitelka
- od okupace **žili na vesnici – tradice**, lidové obřady a kultury, poznamenalo ho to
- poznal knihu **P. Bruntona** – ptej se sám sebe: „Kým jsi?“ indická kultura, jóga, magická literatura, východní tradice
- 1951 se dostal na **Vysokou školu hereckou do Krakova** – teoretická práce na herectví, jakým způsobem může pomáhat při budování socialismu, byl aktivní, studium orientalistiky
- 1955 odjíždí **do Moskvy** do divadelní školy – **studuje Stanislavského** (pozdního), ale **obrací se k Mejercholdovi**
- smyslem umění je formovat svět
- vrací se do Krakova – student, asistent režie – vynikající vedení (později) a předně mimoslovní vyjádření
- 1956 cesta do Asie (Indie)
- **1957 účast na setkání mládeže v Avionu**, kde se setkává s **Jeanem Vilarem** (papež)
- **1958 v Karlových Varech** viděl Lidovou suitu a Žebráckou operu na semináři s **E. F. Burianem**, zaměřil se na Mejercholdovu biomechaniku
- Divadlo 13. řad

Vývoj režisérova dramaturgického myšlení

- jeho myšlení o divadle se dostává až mimo sféru divadla do oblasti **antropologie a filosofie**
- režiséřské divadlo až k divadlu chudému
- od r. 1955 začíná jeho 3. linie, začíná publikovat úvahy o divadle a poutá na sebe pozornost
- diskuzi vyvolal hned svou statí **Červený balonek** (1955), pochválil ho za to **Jan Pavel Gawlik** (významný polský kritik a teoretik), kriticky se k tomu ale vyjádřil **Slavomír Brožek**

- G. reagoval článkem, v němž se pokusil své představy upřesnit, byl mu vytýkáno nedostatek individuální tváře (Stanislavskij, jóga, šamanismus)
- „**divadlo velkých citů**“ – působí skrze srdce na mysl, přiznání se k Artaudovi x Brecht – divadlo musí působit skrze mysl; program proti intelektuálnímu divadlu, G. chápe divadlo jako dialog
- boj s kritickým realismem – dogmaticky vykládaná metoda Stanislavského marxismem
- únor 1955 uveřejnil v Polském deníku „**Snění o divadle**“ v němž dále upřesňuje své divadlo velkých citů, začíná Shakespearem, **Mickiewicz (Dziady)**
- G. se angažuje i společensky, publikuje článek, kde vyzývá k nenásilné revoluci proti smíření se se statem quo, není lidský socialismus, získává na svou stranu řadu osobností, sehrává to svou roli v bojích o divadlo 13 řad a o Laboratorium, je to předpokladem jeho budoucího výjimečného postavení, intelektuální, nejen kulturní osobnost polského myšlení

Ionesco: Židle (1955) – debut v Divadle poezie v Krakově

- 1. objevení se Ionesca v polském prostředí (dříve než u nás), vyšlo to v polském časopise *Dialog* (dodnes existuje) chvíli před inscenací, stala se z toho velká polská divadelní událost, teprve teď se tu objevují dramatici Camus, Sartre, Genet aj.
- premiéra vyvolala velkou diskuzi, **Ludwig Flaszen** stál na straně Grotowského, stejně jako **Jan Kott** (jeden z největších Shakespearovských vykladačů, ovlivňuje inscenace Petera Brooka a západního divadla)
- nejvíce byli oceněny sugestivně zahrané scény s neexistujícími hosty, G. zde osvědčuje výborné vedení herců při mimoslovním jednání, prokazuje schopnost inscenačního hledání, které překračuje text, který se stává jen východiskem inscenační práce
- G. v té době začíná formulovat svůj umělecký program – zvládnutí a podrobení si Brechta, sní o dramatech, která by představily problémy soudobé etiky, navrhuje na to Kafkův Proces, nikdo ho neinscenoval, ale je v jeho díle trvale přítomen, Brecht je jeho teoretický protipól
- od prosince 1957 náročná série **přednášek o orientální filosofii**
- inscenuje v rozhlasu **Kalidásovu Šakuntálu** – cena za nejlepší rozhlasovou inscenaci

Jerzy Krzysztoń: Rodina smolařů – u G. Bohové deště (podle J. Krzysztóne) v Komorním divadle

- tato inscenace na sebe přilákala velkou pozornost, extrémní ukázka konfrontace režiséra a dramatika (divadla a literatury), Grotowski dílo přizpůsobil svým představám podle přesné koncepce, doplnil text básnickými texty, použil i Shakespeara a publicistické texty
- vše začíná filmovým prologem – montáž z experimentálního filmu *Život je pěkný*
- do hlavní role nestaví herce, ale autentické mladé básníky, scénický traktát o Grotowského generaci – byl ovlivněn epickým divadlem (Piscator)
- výrazná textová i scénická montáž, divadlo konstrukce, rozdělení scénického prostoru na střední a dva boční, současné převyprávění Hamletova monologu „Být či nebýt“
- naplňuje zde svůj občanský program konkrétních činů, inscenace byla označena jako pamflet proti morálnímu a společenskému nihilismu, režiséřské divadlo
- v další stati „**Tvořivé ambice divadla**“ obhajuje právo režiséra dojít k jistému tématu skrze literární text, který dotváří, autonomnost divadla, výrazný až agresivní režisér-filosof, hledá svůj vlastní výraz za použití nových a neobvyklých prostředků, vyjadřuje tu svůj první konkrétní dramaturgický plán

1959 Strýček Váňa - filosofický, racionálně konstruovaný, bez obehnaného čechovovského realismu a náládovosti, kritikou nepřijato

- dalším titulem měla být inscenace opírající se o autentické soudní dokumenty s nacistickými konfidenty, u nás je to zcela tabuizováno – **Konfidenti**
- **Hamlet z okresního Polska** – současná verze Hamleta, autorský přístup s využitím publicistických textů, chtěl to inscenovat jen s několika herci, každý by hrál několik postav, měl to být dialog s publikem
- **Idiot** – adaptace, podobenství o současném člověku, který hledá a vytváří koncept své vlastní laické etiky
- Krasinského text - symbolický text o makrokosmu s mikrokosmem člověka
- v Paříži se setkává s **Marcelem Marceauem** (nejslavnější mim moderní doby), píše o něm stať jako o příkladu pantomimy 20. století, Bid (herec, tvůrce), absolutní mistr ve vytváření zkratky, mystický pocit zacházení s vlastním tělem ve smyslu gesta celého těla a prostoru
- v Paříži se zrovna konaly **Zarathustrovy obřady** na počest boha Ahury Mazdy, G. je navštěvoval, hluboce to na něj zapůsobilo
- nutnost kolektivní práce všech členů kolektivu, dialog s publikem
- 1959 v „**Divadlu budoucnosti**“ – uveřejnil další dramaturgický program, Miczkiewiczovy Dziady, Šakuntala, Shakespeare, Idiot, Aischylův Připoutaný Prométheus a ještě něco☺

Divadlo 13 řad

1959 dramaturg **Flaszen v divadle 13 řad v Opole**, bylo v bezvýchodném stavu, nabídl pozici režiséra Grotowskému

- jejich společný program – **hledající experimentální divadlo**, G. si vyžádal záruky stálé dotace, možnosti složit nově soubor, počítal s pravidelným vystupováním v různých polských městech
- předložil dramaturgický plán, jeho přijetím podmiňoval převzetí divadla: Orfeus (Cocteau), Kain (Byron), Hamlet, Šakuntála, Koktejl party aj. – cenzura zakázala jen dvě z nich
- polemika o vhodnosti jeho statutu, otázka, jestli G. patří do čela tohoto divadla
- angažovali 8 herců, jen jednoho si nechali z původního souboru, př. **Rena Mireck**, **Zygmunt Molik**, **Stanislaw Sereniawski** – spolutvůrci Grotowského, G. je pojmenovává **divadlo 13 řad**
- chtějí vstoupit s **diváky do laického dialogu** o vyšších tématech, spirituálních, filosofické a morální otázky
- chtějí z divadla vytvořit **kulturní centrum**, měly tu být výstavy a programy, publikační činnost, chtěli tisknout diskusní materiály, k tomu Flaszen vyzývá filosofy i dramaturgy
- **herci a diváci jako spolupracující pracovní skupina**, režisér inscenuje oba soubory
- živý, okamžitý kontakt diváka a herce

Orfeus podle Jeana Cocteaua 1959

- premiéra v jejich divadle, už se v Polsku dříve ale hrál, nenaplnili tak svůj program polských premiér
- text chápe G. jen jako materiál, který otevírá prostor pro diskuzi s diváky i s autorem
- **kritika** (groteskní kabaretní koláž, ohňostroj režijních nápadů zde zakrýval herecké nedostatky, vypjatá divadelnost)
- jako součást představení vystoupil G. a přednesl svůj **názor na hledání divadelního výrazu**, otázky života a smrti, vztah lidí mezi sebou, vztah člověka a přírody
- inscenace vyvolala ještě větší polemiku, předznamenává další Grotowského vývoj, nadšení obdivovatelé i oponenti, kteří s ním polemizují z intelektuálního hlediska
- po groteskních pasážích pasáže vážné

Smrt a reinkarnace divadla (1959)

– zrodí se neodivadlo, výměna intelektuálních postojů mezi jevištěm a hledištěm, ustrnulý mechanismus tvorby a pohrdání živého výrazu, inscenace má být postavena na **spontaneitě divadelní tvorby**, rozdíl mezi herci a diváky je v tom, že herci mají hlavní slovo, ale jinak je to dialog, smrt divadla nemůže nastat, protože člověk v sobě má přirozeně zakomponovanou teatralitu, volá po nové formě divadla, divadla živého výrazu, volá po dialogu

Kazimierz Braun: Nowy teatr na swiecie – popis scény **Orfea**

- **postava vzlétne**, **Zygmunt Molik** hrál let zavěšený za jednu ruku, tak se ocital v prostoru, odpoutaný od země, Braun v tom vidí počátek Grotowské metody a snahy o nový divadelní výraz, výraz uznání limitů, které musí herec skrze vlastní tělo překonávat, je tu předznamenána Grotowského metoda, Molik v té chvíli neuměl vzlétnout, ale dodá to energii ke cvičení „lety“ – herec skutečně na zlomek sekundy vzlétl, jakoby zůstal viset ve vzduchu

Groteska čili mystérium 1960 - Kain podle lorda Byrona

– materiál podobný Faustovi nebo Dziadům, je tu obsažen celý svět a život člověka

- zvolil prostor bez opony, velký trojdílný oltář vytvořený z organických hmot, inspirován Hieronymem **Boschem** (mnohočetnost – nešlo tedy o chudé divadlo)

- **Bůh – Alfa x Lucifer – Omega**, v závěru se sjednotí

- **Adam a Eva** stejně jako **Ábel** zobrazení jako **plytčí lidé**, kteří nejsou schopni hlubší reflexe života a jsou spokojeni se svým údělem, předváděli jednoduchá čísla typu měšťanského kabaretu, Ábel jako hloupý a panovačný chlapec, typ odchovance Hitlerjunge

- vážné recitace i parodie, od tragiky ke grotesce – střety

- archaické prvky – magie, kult, středověká démonologie

- dialog se rozvíjel v sérii střetů a zápasů, šermování světly reflektorů, přetlačování rukou, celé stavěno jako **metafora sportu**, velmi fyzický charakter, velký vliv Mejercholda

- **Kain jako současný mladý člověk hledající smysl života**, pojatý groteskně i tragicky, využívá romantické vzpoury proti Bohu, jeden z filosofických výkladů, který pracuje s předpokladem, že Kain je tím motorem – **myšlení Sider** – základní předpoklad se staví do protikladu, prvotní hřích je startem veškerého lidského vědění

- inscenace vyvrcholila extatickým tancem, svět se stal jednotou, Alfa jednal jako Omega a naopak, nakonec si všichni oblekli masky Alf-Omegy

- kabaret, karikatura, parodie, satira, ohlušující hudba, oslovování publika

- Orfeus byl ještě na půli cesty, ale Kain je již samostatný inscenační tvar

- G. s Kainem učinil plánovaný **výjezd do Varšavy** – následně pokus soubor zakázat

- Kain byl pro G. **vymýváním tradičního divadla**, ale ještě ne vytvořením protikladu

- postaven na režijních nápadech – **režijní divadlo** (vliv Mejercholda)

- Byronovo slovo má stále velkou váhu

- v Kainovi byl ještě hrací prostor na jedné straně sálu, akce se pohybuje středem a proniká mírně do obou stran, akce se přesouvá doprostřed sálu, ale ponechává si ještě charakter pódia

Faust podle Goetha?

Mysteria Buffa podle Majakovského?

1960 se divadlo „13 řad“ dostává do návštěvnické krize

„**Kruh přátel Divadla 13 řad**“ – G. ho založil, i Burian zakládá klub přátel, je to jeden ze způsobů obrany, 80 členů, předsedou klubu se stává **Józef Szajna**

- cyklus diskuzí pod vedením G. nebo Flaszena – vytvořili pozitivní atmosféru a pomohli vychovat zasvěceného diváka

- vydávají programový sešit „*Materiály – diskuze*“

Hra na Šivu – jeho absolventský projekt, příprava na inscenaci Šakuntala (1960)

1960 Šakuntala podle Kálidásy

- kostýmy a scénu pro něj poprvé vytvořil architekt **Jerzy Gurawski**, hlavní Grotowského spolupracovník
- **environmentální divadelní prostor**, hledají v oblasti prostorového vztahu herce a diváka
 - aréna s diváky na dvou protilehlých stranách, za zády diváků byly dvě stanoviště jogínů (komentátorů), uvnitř velká polokoule a na ní falický sloup, akce uprostřed sálu, ale rozbíhá se do stran, hlediště rozděleno do čtyř segmentů
- **dvoufázová scénografie** – dětská symbolika v kostýmech + freudovská sexualita, prostor rozdělený na dvě části
 - text proškrtán a doplněn Kámasútrou a Knihou manu + obřadové texty
 - výrazná stylizace mluvy a gesta
- **herecká hudba** – do hudební kompozice zpracované kroky, zpěv aj.
- herecké výtvarnictví, architektura těl, gest, pohybů v prostoru
- herci museli obsáhnout několik desítek rolí, obecnostvo vytvářelo shromáždění
- obraz orientálního neautentického divadla, takového, jak si je představuje Evropan, ironický obraz Východu jako něčeho tajemného, záhadného
- skrytý záměr – odkrýt systém znaků, který by byl pro jejich divadlo použitelný
- hlasová cvičení

1961 začíná vytvářet cyklus „velké národní klasiky“:

1961 Dziady podle Mickiewicze

- scénograf **Gurowski**
- všichni Poláci se vyrovnávají s klasiky polského romantismu
- dziady – živý rituál, jímž lid uctíval své mrtvé předky
- **zrušily scénu**, k níž se nehodlají vrátit – diváci jsou rozsazeni po celém sále, herci je zvou ke společné spolupráci na scénické akci, **hracím prostorem je celý sál**, diváci si musí stále uvědomovat svou přítomnost, vzájemně se pozorují, zaskakuje je a podporuje charakter inscenace jako sebereflexe, herci hráli na třech místech sálu a v uličkách
- uprostřed sedmiramenný svícen, osvětleno **velkými lampami spuštěnými ze stropu**, které **herci sami rozsvěceli a zhasínali**, dostává se tím k chudému divadlu
- kostýmy kombinací stylového oblečení a spodního prádla, bílé
- každý herec měl **hrníček se svíci**, rozhazoval maková zrnka – světelný efekt
- **nejjednodušší domácí věci a předměty vytvářely efekty**
 - 1. část Dziadů je označena jako 2. část – vychází z litevského obřadu, při níž vesničané vyvolávali duchy a pomáhali jim v odčiňování vin, v závěru přízrak mladého Gustava
 - 2. část označena jako 4. část – Gustav se vyznává z vášnivě nenaplněné lásky, která mu zmařila život
 - 3. část – básník (student) Konrád, soud končí odsouzením do vyhnanství, velká scéna
- **„Improvizace“** – vzpoura proti mlčícímu Bohu
- scény obřadu, romantická vzpoura a romantická láska 1. zlomku, pak Improvizace ze 3. části, zlomky ze Shakespeara, Jana Pavla I. a M. úvahy o svátku Dziady
- série etud zjevujících peripetie romantické duše mladého člověka, G. zde navazuje na své předchozí inscenace, **vše je propojeno obřadem, který činí z diváků součást společenství**, všichni jsou součástí hospodského sálu, diváci zde vyplňovali role, které jim byly přiděleny
- **oscilace mezi tradičností a groteskností**

- dominoval tomu **Molik jako Gustav Konrád** – na konci zavěšen hlavou dolů (pokora)
- vrcholem byla „Improvizace“, která byla opět groteskní – monolog rouhání proti Bohu
- scéna, v níž jsou duchové vyvolávání pomocí rozpočítávání se objevuje jako expozice v Apocalypsis cum figuris ve scéně vyvolávání Černého

1962 Kordian podle Juliuse Slowackého (1833)

- hlavní role **Z. Cynkutis**
- opět fragment velkého trojdílného celku
- drama osamocенého bezmocného vzepření se carovi, **předchází povstání z r. 1830** (velice rychlá reakce na aktuální téma)
- jeden obraz se odehrává v blázinci, kam se hrdina dostane jako oběť utrpení svého národa a vlasti, G. tím také začíná i končí, rámuje tím hru, historické postavy – jako blázinec
- prostor je postavený jako **blázinec s patrovými postelemi**, které byly rozestavěny po celém sále, diváci na nich seděli, ale někdy se stávaly i hracím prostorem, prostor s více úrovněmi
- všichni účastníci mají role pacientů, diváci zapojováni do akcí, na všech byl vynucen zpěv
- centrální scéna hry – sebeobětování člověka ve prospěch svého národa – jako chirurgický zákrok po šíleném snu, jemuž předcházela záchvat
- vážně nemocný Kordian je nemocný jen svou šlechetností x doktor je mravně zkažený
- fikce se mísí se skutečností
- poprvé se tu objevuje název „**Teatr Laboratorium**“ – herecká metoda pomocí cvičení
- zůstává ale pojmenování divadla 13 řad
- **G. vykoná studijní cestu do Číny**

Akropolis Stanisława Wispiańskiego (1904)

- W. – malíř, básník, dramatik, grafik, architekt a designer, symbolista, dílo *Veselka*
- apoteóza civilizace, v Akropoli ožívají velikonoční sochy a obrazy z gobelínů, obraz lidského společenství, které se ocitá v hraniční situaci, **chórová inscenace**, není tu jeden hrdina, herci vytvořili jedno tělo, které pulzuje společným pohybem
- ve středu prostoru velká skříň, **herci jsou vězni lágru**, budují konstrukci z kouřových rour na skříni, kouř postupně zachvacuje celý prostor, herci i diváci se v tom ocitají, environmentální inscenace, **civilizace kouřových rour**
- **totální hřbitov civilizace i národní tradice**, přirovnává ho ke koncentráku v Osvětimi
- namísto povýšení člověka jeho zánik, diváci jsou účastníky sborového sebepoznávání
- kolektivní hebrejsko-řecká zkušenost a znaky primitivních civilizací
- **diváci jsou svědky**, herci jsou ubohými umírajícími lidmi z koncentračních táborů
- kostýmy z šedivé juty, těžké dřeváky a čepice
- **velké antické mýty** jsou hrány vězni v přestávkách tvrdé práce v koncentračním táboře, „bdělé snění“, hodnoty a štěstí člověka se střetávají s krutou realitou, diskuze o základech humanistické kultury a o jejích zárukách, které za druhé světové války zcela selhaly
- na konci pouze herci odcházejí do plynové komory, diváci zůstávají v prostoru rourové civilizace zasažení tím, co viděli
- námluvy Parise a Heleny mezi dvěma homosexuály, Kasandra, zápas Jakuba s andělem, scéna Izáka a Ezaua
- u W to končí zmrtvýchvstáním, u G průvodem herců, **všichni končí v kremační peci**
- **idea chudého divadla**, není tu žádný hudební nástroj ani reprodukováná hudba

Ludwig Flaszen: Vytrvalý princ

- záznam inscenace, jedno z největších představení 20.st., prázdný prostor bez dekorací
- scénograf Jos., scénografie vzniká s hereckou akcí
- metafora nucených prací

- jednoduchý kostým, žádná hudba, složitá hudební kompozice, redukce jen na součásti scénické akce, prostor je prázdný bez dekorací, bez hudby (jen housle)
- přítomna **Grotowského herecká metoda**

Grotowského herecká metoda

- herci se specializují na různá cvičení (rytmu, dechu, slova aj.), každý na jiné, ověřují to sami na sobě a poté to doučí zbývající

Metody herectví:

1. **ansámblový výcvik** – není zaměřen na individuum (u nás Ladislav Fialka v Divadle na zábradlí), směřuje ke zvládnutí dovedností
2. od Stanislavského – výchova k herectví – **Stanislavského metoda**

- změna formy divadla – složeno z herců a diváků (diváka nelze měnit, herce ano!)
- zvládání těla i ducha
- **Z. Molik** – dechová a hlasová cvičení
- **Z. Cynkutis** – rytmická cvičení
- **Ryszard Cieślak** – akrobatická cvičení
- **Mirecká** – plastická cvičení
- cvičení měla být pravidelná, pokud možno každodenní, tvorba etud, v nichž byla jednotlivá cvičení propojována
- herec musí odhalovat zábrany a masky, které mu při jeho tvůrčí práci vadí, přemáhají vlastní překážky
- cvičení v letech 1959 – 62 - hledání kontaktu (příjem podnětu z vnějšku a reakce na něj)
- dechová cvičení - nepřímá

Zahájení sezony 1963/64

- mezinárodní popularita divadla 13 řad stoupá, ale sílí i negativní reakce, Grotowski má podporu spíše u celostátního tisku, negace hlavně od místního tisku
- mezinárodní boom – **obdivován v zahraničí**, byl vůdčím mágem světového divadla
- doma mu vytýkali, že je to **divadlo elitářské a šarlatánské**, že je to exhibicionista a má **šamanské tendence**
- po Akropolis začíná být ale divadlo vyprodané, lidi museli napsat, proč chtějí toto představení vidět a podepsat se, pak byli zařazeni do pořadí a nakonec dostali oznámení, kdy mohou přijet
- Grotowski pořádá besedy, vysvětluje, publikuje, provádí veřejná cvičení
- vytýkali mu, že je to divadlo **nákladné a marnotratné** – bylo to způsobeno experimentálním statutem, ve skutečnosti ale divadlo **směřuje k principu chudého divadla**, eliminuje vnější náklady, později hrají, žijí, cvičí a bydlí v jediném sále, kde nebyla ani teplá voda

Tragická historie doktora Fausta od Marlowa

- zahájení sezony touto hrou
- **asistent režie Eugenio Barba**, který v té době pobývá na stáži v Teatru Laboratorium, měl zájem o polské divadlo, nevěděl o Grotowském, ale když ho objevil, nechtěl být už jinde, Barba byl později jedním ze dvou představitelů antropologie divadla
- klášterní refektář, v němž se Faust v poslední hodině svého života loučí se svými žáky, kteří sedí kolem stolu (herci i diváci), stoly vytváří dvě lavice (mosty), Faust oblečen do bílé sutany, Faust účtuje se svým svědomím a se svým životem, předvádí epizody ze svého života,

jako jokulátor předvádí několik postav, i hlasově, divák se dostává do pozice zpovědníka, Faust mnich se zpovídá mnichům divákům

- hagiografický charakter – líčení života svatých
- Faust v Grotowského heretickém myšlení je traktován jako svého druhu svatý – předpokladem svatosti může být nekompromisní hledání pravdy a zaujímání krajních postojů ve snaze postihnout celek života
- je to však svatý, který vede polemický dialog s Bohem (objevuje se to i v jeho poslední inscenaci)
- Mefisto vystupuje rozdvojený – hrál jako mužský i ženský princip (Mirecká a Jaholkowski)
- nastává zde kvalitativní posun k individuálnímu uplatnění hereckých cvičení
- hledání cesty od profesionálního k uměleckému činu, kterým by překročil všechny meze
- Cieślak se sebeodhalil, sebeobětoval
- Fausta hrál Cynkutis – první krok k obnaženému herectví

„Nový zákon divadla“ 1963

- **Barba** (Ital, námořník) v tomto roce končí svou stáž, pod vlivem svého Mistra cestuje po Indii, pak se vrací do Skandinávie, zakládá zde **Odin Teatret**, které se stěhuje do Dánska
- stává se největším propagátorem Grotowského, připraví **první velký rozhovor „Nový zákon divadla“ 1963** – je publikován ve Francii v nejprestižnějším divadelním časopise „**Sipario**“, u nás publikován r. 1969 – je v druhém svazku
- Grotowski v tomto rozhovoru nazývá své divadlo už „**laboratoř**“, nejde mu tím označením o vědecký výzkum, k němuž není divadlo kvalifikováno, ale přistupuje ke své práci jako středověký umělec, který chtěl z kusu dřeva vytvořit tvar, který už existoval
- slovo „**výzkum**“ lze chápat iracionálně – zahrává si s myšlenkou **proniknout do podstaty lidského bytí**
- jazyky současného umění jsou zmatené – „**nový Babylon**“ – estetické žánry se prolínají, hranice mezi nimi se ruší a divadlu by mohla hrozit smrt
- zkoumá povahu divadla, čím se liší od ostatních umění a čím je nepostradatelné
- charakteristiky tvůrčích profesí a složek divadla, závěr – **nezbytnost herce a diváka**
- období, kdy nastala smrt divadla – divadlo antické zaniká s pádem Cařihradu ve 4. st., pak se divadlo přenáší jen přes mimos – středověcí komedianti, naše divadlo ztrácí jakoukoli institucionální oporu, v této době (v momentu zániku, smrti divadla) je divadlo eliminováno jen na herce a diváka
- **asketické divadlo** – účastní se jen herci a publikum, další vizuální součásti jsou konstruovány jen pomocí hercova těla, akustika jeho hlasem
- neznamená to, že se dívali svrchu na literaturu, ale není v ní tvořivá část divadla
- potřebuje slovo, ale ne dramatickou literaturu jako podklad pro inscenaci
- hru radikálním způsobem vždy reinterpretuje, vytváří ji znovu v jiném smyslu
- sestává-li asketické divadlo jen z herce a diváka, jsou na něj kladeny zvláštní nároky, obecnost nelze vychovávat, musí se proto **vychovávat herec** – odůvodnil tím **nutnost cvičení**, herec veřejně nabízí své tělo, nesmí se ale omezovat jen na pouhou demonstraci, musí být schopen vykonávat spirituální akt, v takovém divadle herec nabízí své tělo za peníze a obdiv obecnosti, hraničí to s prostitucí
- mluví o ubohosti současného herce, o jehož tělo je smlouváno, ředitelé ho nakupují
- stejně jako velký hříšník se může stát svatým mužem (Augustin – Vyznání)
- mluvím-li o **svatosti**, míním světskou svatost, **herec popírá své tělo** – osvobodí je od veškeré rezistence vůči veškerému impulsu, neprodává tak své tělo, ale **obětuje je**, přibližuje se svatosti, ale světské, Grotowski to nemyslí teologicky
- divadelní společnost se proto musí řídit zvláštními metodami práce, musí se uzavřít do diaspory

- herec by neměl vystačit se svou sbírkou klišé („šuplíků“☺) – koncepce prodejného herce
- **prodejný x svatý herec** = obratnost kurtizány x schopnost opravdové lásky (sebeobětování)
- jde tedy o **otázku těla x neexistence těla**
- **deduktivní technika** (akumulace obratností) x **induktivní technika** (technika eliminace)
- odpor mezi vědomím a nevědomím by neměl být (tělo klade odpor)
- herec, který podstoupí **akt pronikání**, objeví sám sebe, **obětuje objevu nejvnitřnější část sebe sama**, tu nejbolestivější, která není určena pro oči světa, musí být schopen manifestovat i nejslabší vnitřní impuls, musí být schopen zvukem a pohybem vyjádřit nejjemnější impulsy, které se pohybují na hranici snů a reality, musí být schopen vytvořit si svůj systém zvuků a gest, stejně jako si básník vytváří svůj slovník a metaforické vybavení
- Grotowský tak překračuje a naplňuje Artaudovo myšlení, který mluví o herectví jako o gestech těla, o hieroglyfech, G. to povyšuje na jazyk divadla
- průměrný herec zná jen hlavový rezonátor, když na něj rezignují, brblají☺, Grotowského herec ale dokáže např. rozeznat ruku
- **počet rezonátorů je prakticky neomezený**, totálním rezonátorem je naše tělo, herec se musí naučit otevírat svůj hrtan vědomě a kontrolovat, jestli je otevřený nebo zavřený, musí takto řešit své fyzické problémy, pokud je nevyřeší a nezačne zcela ovládat své tělo, nemůže se podařit sebeobnažení, které je postaveno na tom, že **tělo přestává klást odpor**
- jestliže si herec příliš uvědomuje své tělo, nemůže se mu sebeobnažení podařit
- **musí se to stát podvědomě**, musí se to stát součástí hercova výraziva
- může se věnovat herecké technice **psychického sebeobjevování**
- nejde o portrétování sebe sama a o autorské herectví, ani o Stanislawského nebo Brechtovské herectví
- G. chápe **herecký výkon jako exces** – vybočení z mezí, nestřídmost, drzost

studie o Hamletovi

- nakonec nedošly k hotovému tvaru
- od března 1964 uspořádal 20 veřejných zkoušek – předváděl jen ty studie
- holý prostor, diváci seděli podél stěn na zemi
- částečně improvizace, tyto studie se stávají inspirací pro Apokalypsis Cunfiguris
- 1964 zakázány zájezdy po Polsku i do zahraničí, přestože jeho mezinárodní popularita stoupá

duben 1964 se G. stává členem poroty festivalu v Nancy

- Festival divadelních škol (Encounter) – největší festival experimentálních divadel (neexistoval ještě avignonský ani edingburský), G. tu má přednášky a ukázky ze cvičení, je tu i Mirecká a Cieślak
- červen 1964 začíná zkoušet svou nejslavnější inscenaci

Institut výzkumu herecké metody – Divadlo Laboratoř 13

- 1964** začíná rozvíjet myšlenku přestěhování divadla do Wroclavy, pozvala ho tam místní univerzita i radnice, je tu nyní Grotowského institut – Rynek ratuš č. 27 (Radniční náměstí), zde je divadlo pojmenováno **Institut výzkumu herecké metody – Divadlo Laboratoř 13 řad** – nejslavnější adresa světového divadla, ale jen jednoduchý sál, nakonec ale získal celou budovu, přechod do příznivého prostředí, Wroclav je univerzitní, kulturní město, je příznivé experimentům, je tu vynikající teatrologická katedra a odnož divadelní školy
- bývalý divadelní prostor byl zrušen, považovali ho tam za kacíře
 - mění se statut divadla, které se stává **výzkumným pracovištěm** – vliv na studenty, studie, odborníky, výjezdy za hranice

- zásadní změna – herecká cvičení jsou konána v open theatru, jsou programem dílen Brooka, projev alternativy a touhy po ní
- Grotowski divadlo přestrukturovává jako laboratoř

Vytrvalý princ

- první verze vznikla r. 1964, práce trvala dva roky, scénář a režie Grotowski
- podle kroniky z 16. st. - **období boje Portugalců a mohamedánských Maurů**, portugalský princ Don Fernando byl zajat, požadováno výkupné, princ se obětoval, byl umučen, nechtěl obětovat město
- G. to interpretuje jako **anatomii vytrvalosti**, analýza osamělosti a bezbrannosti v nepřátelském světě, je to řešeno opačně než v Akropoli, kde lidé v nepřátelské situaci podléhají mechanismu a nakonec jsou obětováni
- **zde princ nepodléhá**, vzepře se, zachová si svou tvář a identitu
- převádí to do polohy etické, princova oběť se z polohy aristokratické dostává do polohy obecně lidské – příbuzné z Antigonou Living Theatre (1967) – zviditelnění podstaty, která je oproštěna od rušivých složek z pohledu naší reality (Polyneikos leží celou dobu na scéně jako důkaz porušení řádu viditelný pro každého člena společnosti), perzekuce lidí
- **archaický předobraz eticky žijících lidí v naší společnosti**, etický princip člověka vítězí nad pudem sebezáchovy – disidentský postoj
- **lekce duchovní i tělesné anatomie**, rozbor vytrvalosti jedince
- je tu určitá podobnost i v tom, jak je koncipován sál – uprostřed dřevěná 2m vysoká **aréna**, která měla ve výši 1 m vybudován vnější ochoz, lidé seděli na obvodu arény a nahlíželi dovnitř shora, stáli se voyery akce, fyzly mučení, ke kterému zde dochází, jasná podobnost s Teatrem Anatomicem (hlavní představitel Jan Jesenius, který byl jedním z popravených českých pánů r. 1621, jako jeden z prvních lidí u nás dělal veřejnou anatomii, prosazování práva na pitvu lidského těla, lidské tělo bylo do té doby nedotknutelné a neporušitelné)
- základním scénickým znakem je **trojjediný operační sál**, aréna, obětiště, lékařské zákroky, zápas, boj, obětování sebe sama
- na začátku při příchodu lidí byl **sál zamknut**, tma, zpěv, 4 postavy v černých pláštích s holíčkami na nohou, jedna v červeném
- Henryk – bratr Fernanda, se poddá a postaví se na stranu černých
- Fernando se nepoddá a obětuje
- Grotowski kromě Akropolis nedovolil zaznamenat žádnou jinou inscenaci, ani Vytrvalého prince, jeden Ital toho ale neuposlechl, umístil kameru do stropu sálu, pak mu to ale prozradil a Grotowski souhlasil se zveřejněním

Apokalypsis Cum Figuris

- fragmenty Bible, Dostojovského, Eliotta
- **téma zjevení sv. Jana** – 2. příchod Krista, živá především o pravoslavenství
- **podél stěn ze tří stran lavice**, každý byl přiveden zvlášť, čelní stěna byla volná se vstupem do sálu a šatny, herci byli rozmístěni v sále, sál byl na konci uzamčen, **prostor nebyl zcela určen** – pojmenován teprve akcí, manipulaci se světly prováděli pouze herci
- příběh evokoval cestu ve smyslu procesí, fragmenty příběhů
- oslavovali vztahy mezi postavami – bílé a černá
- Šimon a Petr byli hybatelé celého dění, na počátku vyzývali
- nepřetváření do postav – herci byli postavami, životní postoje
- poslední část se odehrávala pouze za světla svíček
- nakonec umučen Temný
- nejsložitější G. inscenace
- obřadní a orgastické scény

- nejvíce přítomný karnevalový charakter
- v archetypálních scénách mytí bot a kamenování chlebem
- totální autenticita
- pokus o nalezení pravdy mýtu vlastní autentičnosti
- Grotowski se rozhodl, že vyčerpá možnost tvorby – vchod, herecké metody – jediná zůstala jako styk s laboratoří
- inspirovat se jeho režii je jako inspirovat se jeho hereckou metodou
- základní stat' –
- chudé divadlo jako opozice vůči panujícímu divadlu
- herec jako prvek v poezii znak
- režie je organizování mezilidských vztahů
- Flaszen jako dramaturg – biomechanika – vybočují duševní pochody
- neexistující obsah bez přítomnosti herce
- primát duchovnosti nad akcí
- herec hraje paradoxním způsobem sám sebe
- řeč o postavě jako o mýtu
- rozpětí mezi obecnou pravdou mýtu a fyzickou a duševní
- pokus o vtělení do mýtu

1969 je v USA – navštívil řadu hippie komunit – inspirace pro další jednání

- směřuje k setkání jako k svátku – propozice spolupráce

1973 uskutečnil 1. parateatrální stáž

- otvírá centrum v Březince – Special project – institut G. v Itálii
- ověřuje v zahraničí (nejprve v USA)

1975 organizuje univerzitu hledání v rámci divadla národů, festival divadlo národů, večerní, společné meditace

1976 realizuje Otevřené město Wroclav

1977 divadlo pramenů

1979 publikuje text Divadlo pramenů

1982 opouští Polsko, profesorem v USA

1983 realizuje program objectiv drama – objevování člověka, výsledky nebyly zveřejněny

1984 zrušeno divadlo laboratoř

Odin Teatret

- stále aktivní divadlo, poskytuje především možnost nahlédnutí etické stránky přístupu k divadlu a k herectví, které jsou obecněji platné pro alternativní divadlo, vize, která by měla být platná pro divadlo jako takové
- svým způsobem je ale jedinečné
- sám Barba byl skeptický s slovnímu zachycení svých inscenací

Eugenio Barba (1936)

- Ital, 1954 opustil Itálii a stal se námořníkem, začal studovat francouzskou a norskou literaturu v Oslu, 1961 se stává stipendistou ve Varšavě, kde nenalézá uspokojení, nezaujme ho stav oficiálního polského divadla, u Grotowského setrval tři roky
- všude je a zůstává cizincem – pozitivní přístup k divadlu v trendu k antropologickému výzkumu
- **1964 zakládá v Oslu Odin Teatret**

- možná by raději zůstal s Grotowským, ale byl z Polska vyhoštěn, neprodloužili mu vízum
- Odien Teatret začalo působit ve vojenském bunkru
- členové – Elsemaria Lukviková, Torgeir Wethal (Norové), Iben Nagel Rasmissenová (Dánka) aj., spolupracují s Barbou dlouhodobě, dodnes jsou jeho členy

Ornitofilene – Milovníci ptáků

- 1. inscenace, metoda Grotowského – nejprve se skupinou hledá divadelní výraz, pak se čtyřmi herci vytváří tu inscenaci, herci se proměňovali v různé postavy
- prostor byl sálem
- jednoduchý příběh vesnice, do níž přicházejí bohatí němečtí turisté, kteří se tu rozhodnou postavit hotel, pro chudou vesnici by to bylo řešením sociální situace, požaduje ale, aby vesničané živící se lovem ptáků, je přestali lovit, milovníci ptáků tam ale před dvaceti lety už byli jako němečtí vojáci, popravovali lidi a znásilňovali ženy, to oni byli lovci a vesničané kořistí, nemohou se s tím vyrovnat, stojí ale mezi rozhodnutím welfare state a čestnou chudobou, nakonec jedna z dívek spáchá sebevraždu, protože její otec na to chce přistoupit, chce na to zapomenout
- otevírá řadu otázek, Barba vždy deklaroval, že nechce vytvářet politické divadlo, ale vstupuje do této sféry v polemice mezi etikou, konzumem, blahobytem, zapomněním aj.
- inscenace měla úspěch, cestoval s ní po Skandinávii, byli schopni hrát v jakýchkoli prostorách (haly, tělocvičny, divadla), až posléze jejich úspěch dolehl **do jednoho dánského městečka**, které jim nabídlo, aby se tam přestěhovali, byla to pro ně velká šance, přijali, herci byli ale Norové, ocitli se v cizím prostředí
- nazvali se „**interskandinávská divadelní laboratoř pro umění a herce**“

1967 – 68 adaptovali prostor – přízemní budova se dvěma pracovními sály, knihovnou a kuchyní

1966 – 72 inscenační práce, ale i **semináře**, vydávají knihy a časopisy, zabývají se ruskou divadelní reformou, politickým divadlem, Brechtem, asijským divadlem, hlavně indickým, našli zde spřízněnost s Grotowským

1968 vycházejí dvě důležité knihy: **Brook: Prázdný prostor** a **Barba: kompletnější vydání Grotowského textů**

- objevují se tu i **Etienne Decroux** (otec moderní pantomimy), **Otomar Krejča**, italští klauni, japonští a indiští herci, tanečníci a tanečnice aj.

1967 Kaspariana

- téma tajemného dítěte Kašpara Hausra, autentická postava, který byl r. 1820 nalezen v Norimberku s listinou, neuměl mluvit, nepopsaná osobnost, narodil se r. 1812, venkovan ho našel a ukryl u sebe, stal se z něj fenomén, byl vysoce inteligentní, učil se rychle mluvit a chovat, ale i lhát a podvádět, byl napaden a 1833 nalezen zabitý
- v literatuře to zpracoval Wasserman
- vliv Grotowského – člověk je v autentické podobě jen při svém narození, vše ostatní je jen znásilňování jeho autentické podoby
- u Grotowského herci chodili každý jinak, osobitě, Barbovi to bylo blízké
- akce v inscenaci byla postavena na hercích
- prázdný prostor, jen šest šikmých plošin (praktikáblů), které byly paprskovitě umístěny po obvodu sálu noire, na nich byly poskládány látky, v průběhu akce herci z látek vytvářeli kostýmy, mezi plošinami seděli diváci, střed prostoru byl volný

1969 Ferai

- téma autoritářského režimu

1972 Min fars hus (Dům mého otce)

- příprava trvala rok, nakonec rozhodnutí inscenovat Dostojevského – jeho život a vztah k otci, který byl zavražděn nevolníky, protože zneužíval jejich dcery, literární salon Petrašovského (odbojová skupina), uvržení do vězení a odsouzení k smrti, inscenace popravy, Dostojevski stál na popravišti, zachráněn na poslední chvíli
- Dostojevského vášeň k ženám a hazardu
- bloudíme a poznáváme se v domě svého otce
- ze čtyř stran lavice pro diváky, herci uprostřed, i zády k divákům, environmentální prostor podobný Grotowského Dziadům, mezi lavicemi tyče s girlandami světél a s ozdobami, permanentní tíhnutí k slavnosti je přítomno v díle Dostojevského, hlavně v jeho dialogičnosti – klíč k vytváření scén
- projevuje se tu jiná situace ve vztahu k publiku, chtěl oslovit ty, kteří neznají divadelní konvenci, musí být oslovováni především přes emocionalitu, je potřeba s nimi komunikovat nekonvenčním způsobem, protože nejsou konvencemi svázáni
- oslovovali diváky ve všech zemích na své cestě – cestující divadlo, aby jim napsali dopis, v němž vyjádří vztah, reakci na to, co viděli – jiný přístup diváků, obrana proti běžnému divadlu v němž diváci po představení hned mizí, diváci dostávali na začátku představení lístek, původně chtěli dělat diskuze, ale diváci byli nesmělí
- na počátku byli všichni **členové vybráni z odmítnutých uchazečů o studium** na dramatické škole v Oslu, sám Barba neměl divadelní vzdělání a byl bez větší divadelní zkušenosti, všechny zkušenosti obdržel u Grotowského
- **nejde o zaměstnání**, vydělávali si různým způsobem, je to časté u západních experimentálních divadelních skupin, naplnění vnitřní potřeby vyjadřovat se divadlem
- **trénink**, který realizovali kdekoli a různým způsobem
- základem jejich práce není zkouška, ale trénink, „studna výsledků“, ze které se dá čerpat při zkouškách, východisko pro tvorbu, divadlo je věc energie, která zaujme diváka, např. asijský herec může jen sedět a přitom vyzařovat energii
- **zdůrazňovali izolovanost** v tehdejší skandinávském divadelním prostředí, nikdo tam nepracoval podobným způsobem
- **výzkum v oblasti herecké práce**, jehož jednou částí je trénink a druhou studium podstaty herecké práce, jejich východisek
- **komuna** postavená na neotřesitelné osobě Barby a na totální disciplíně v práci
- **série dílen, kterých se účastnili lidé, kteří nechtějí divadlo dělat**, vstupují tam jen na krátkou dobu, aby si ověřili svou metodu na lidech, kteří nechtějí hrát, jak lze učit sebevyjádření normálních lidí, **proces poznávání sebe sama**, vytváří tak z herců vypjaté individuality (stejně jako u Grotowského)
- **práce musí být dlouhodobá**, krátká práce jen naznačuje směr, má-li jít o výzkum, musí být dlouhodobá
- tréninky – jejich etická kultura, **disciplínu chápou jako schopnost nepřetržitě se vzdělávat**, dodržování pravidel, které umožňují skupině individuální hledání a rozvoj při společné práci, cílem je nalézání individuálního rytmu
- setkání – „rybník“ – každá ryba je jiná
- **svoboda a sebeovládání** – každý má svobodu vlastního hledání a vztah k Barbovi jako k jedinému divákovi
- **práce patří tomu, kdo ji dělá** (říkal to i Burian), vyrovnává se se svými sny a obsesemi

- výsledek je sladěním egoismu, Odin má schopnost reagovat v tomto sladění jako živý mnohočetný organismus
- **rovnováha mezi stálostí a změnou**, autorita Barby je stálá, ale ve své stálosti je obnovována, musí být stále znovu potvrzována, moc musí obnovovat své síly
- **zapovězení intimních styků uvnitř komunity** – divadelní klášter
- **práce 10-12 hodin**, skupina není dělena na technický a administrativní personál
- stále se měnící hierarchie
- **soužití různých názorů**, nikdo nesmí potlačovat názory druhých
- **práce jako terapie**, filtr neshod a rozporů
- neexistuje kult minulosti, **nezájem o reakce vnějšího světa**, ale o to intenzivnější styk se svými přáteli, solidarita bez soucitu – **nikdo nesmí vyslovit odsuzující soud o práci jiných**, nikdo ale nemá pomáhat druhému, každý pracuje sám na sobě

Cesty

- divadlo si bere **cestu jako program**, cesta se pro ně stává i dramaturgickým tématem
- **výzkum mezilidských vztahů** – přivádí je to opět k cestám
- setkání diváka a herce – neznámý zkoumá neznámého

1974 - 1. velká cesta do jižní Itálie

- „oblasti bez divadla“, horské, těžko přístupné vesnice, které divadlo navštívilo naposledy v klasickém období comedie dell'arte☺, lidé tam nejsou zvyklí cestovat, setkání s lidmi, kteří byli divadlem nedotknutí
- **Iben Nagel Rasmissenová** převzala roli bubeníka, plačícího minstrele, pierota, bíle nalíčená, vstupovala jako první, předcházela je, za ní přicházela skupina, zvukové ohlášení komediantů, kreace se postupně rozvíjela, pojmenovávají to „**Kniha tanců**“
- o rok později se ta Iben Nagel Rasmissenová vydává na Sardinii sama, zažila do hloubky pocit pohrdání, převzala zodpovědnost za své umění

Jižní Amerika

1976 Caracas - interakce divadla se společností je tu zcela jiná

- zažili zde destrukci kultury a umění, všeho, co vyčnívá nad každodenní svět
- velký útlak
- **A den bude náš** – vytvářejí toto představení zde
- odjíždí **do Amazonie** hrát indiánským kmenům, předvádí vlastní písně a mýty, písně ale i sbírali, byli více diváky zanikajících kmenů než herci
- osvojují si **tvar performance jako průvodu** – vzniká z toho **1977 Anabáze**

1978 Ayacucho v Peru – jsou tu pozváni na festival **Taller de Ayacucho** – setkání místních hudebních skupin, povstání proti vládě, výjimečný stav, nebylo možno praktikovat uliční divadlo, Barba zvolil taktiku Švejka a vymýšlel postupy, jak představení hrát, chodili po jednom a hráli za sebou, chodili na chůdách s hudebními nástroji, barevné kostýmy, přitahovali k sobě lidi, měli trochu výsostné postavení, protože to byli cizinci ze Západu, zúročují svou schopnost navazovat kontakty, nešlo jim o politiku, ale o kulturu, mluvili o Dánsku, jaká jsou tam lidská práva, respektovali všechna nařízení, ale protivili se jim svými činy, hráli nakonec i ve vězní

- **v italské Mantově** se také dostali do konfliktu – kvůli památkové oblasti zde bylo zakázáno hrát na ulici, volili podobné postupy, až se jim podařilo s městskou radou zrušit tato nařízení
- projevuje se u nich rys 2. divadelní reformy – překračování hranic

1978 Milion - o Marcu Polovi

1980 Barba + Savarese – Mezinárodní škola divadelní antropologie – ISTA

- stále existuje
- spolupracují tu herci různých profesí i kultur
- setkání, výměny, různá místa Evropy
- všichni se musí účastnit prakticky, dotažení středověkého pojetí univerzity – místo setkávání lidí, kteří společně bádají a pokoušejí se proniknout do tajů nejrůznějších oborů
- orientální divadlo, Barba ho studoval od počátku, od r. 1963, spojovalo ho to s Grotowským
- zkoumají všední i nevšední techniky, které jsou častější v Asii než v Evropě
- technika s velkou kontinuitou – mají přesnou strukturu a systém, lze k tomu v Evropě přirovnat jen klasický balet, v Asii jsou tisíciletí neměnná pravidla, nevšední pohyb, naopak v Evropě je pohyb všední
- ve východním divadle herec vydává maximum energie, aby ukázal tělo virtuóza
- divadlo jako věc energie a trénink jako metoda, učení se toho, jak energii mobilizovat, souvisí to s divadelní antropologií

Antropologie divadla

- antropologie - zkoumání člověka ve sféře biologicko-kulturní společně
- divadelní antropologie – dva základní proudy:

1. Antropologie divadla – Eugenio Barba a Nicolo Savareze – zabývá se člověkem v čase představení na základě rozboru společensko-kulturních a biologických aspektů

2. Divadelní antropologie – Victor Turner a Richard Schechner (profesor na New York University, Američané) – poznávání jiných kultur, interkulturní dialog, multikulturní výzkumy, výměny a vztahy, rasismus – jak mu čelit, vytváří multikulturní prostředí, vychovává k toleranci

- rituál (Turner), ale i naše každodenní rituály, každé společenství si vytváří vlastní rituály, zkoumání performačních aktivit člověka vůbec, rodí se z toho „**performance studies**“ – vše je performance, zakladatelem tohoto myšlení můžeme považovat Artauda a Grotowského, v pozadí Peter Brook

- pokus o jiný přístup k výzkumu divadla, pokus o jiné pojetí kulturní antropologie, pokus zlidštit kulturu se do toho promítá, snaha vnést nový pohled na člověka skrze různé vědecké obory, vznikají nové antropologie, souvisí se to se sociálními studií

Manifest Třetího divadla

1973 iniciuje Barba setkání Třetího divadla v **Bělehradě**

- vymezení se vůči oběma typům divadla – klasickému i avantgardnímu
- základním pojetím je každodenní způsob divadla, jiným způsobem se setkávat s diváky, být otevřený, autentický, hledání nového smyslu divadla, aniž by zatracoval jiné typy divadla
- **Luis Jouvet** – „existuje náš vlastní odkaz nám samým“ – je odkaz, který jsem vytvořil, stále v mých rukou?
- divadlo již postrádá veškerý smysl, říkají někteří
- podstatou Třetího divadla je vědomé či nevědomé hledání smyslu, osobní objevování řemesla – trpělivé budování našeho fyzického, emocionálního i intelektuálního vztahu k textu i k publiku, obejdou se bez tradičního obecenstva
- objevovat smysl vlastní práce
- umět si metafory převádět do konkrétní reality vlastního osobního jazyka – je to součástí řemesla, předpoklady mění v osobní poslání