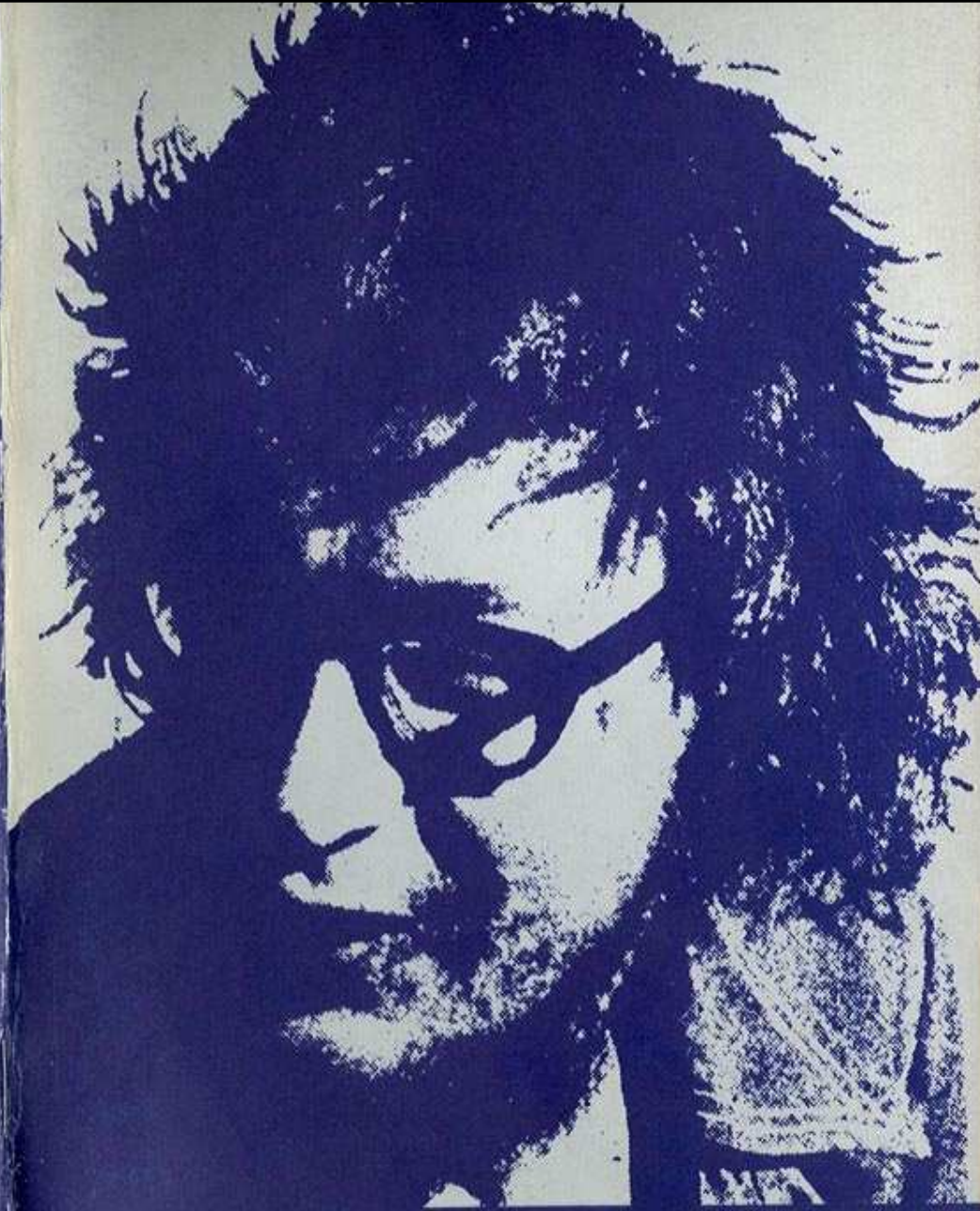
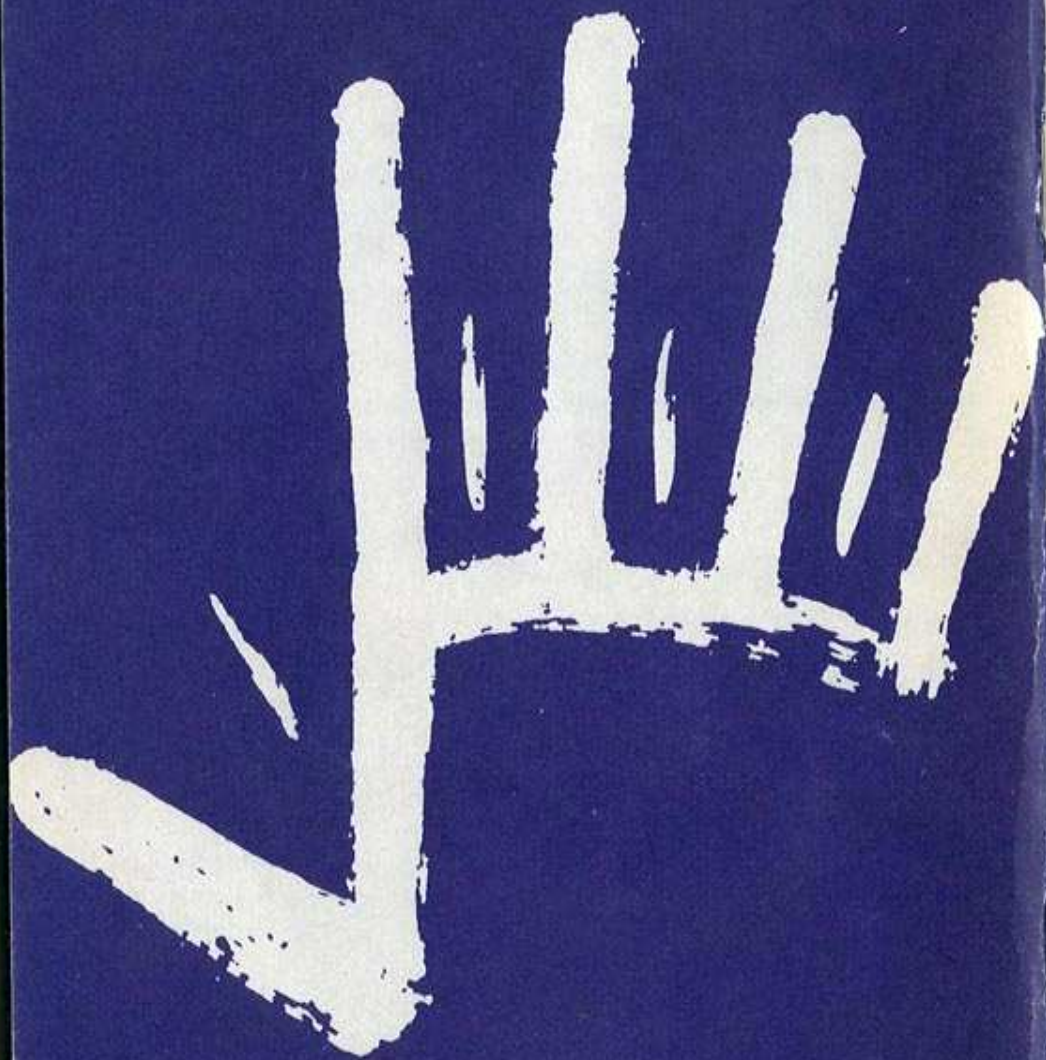




JOSEF VINAŘ
Divadlo J.Grotowského
I.díl

PRVNÍ SEŠIT

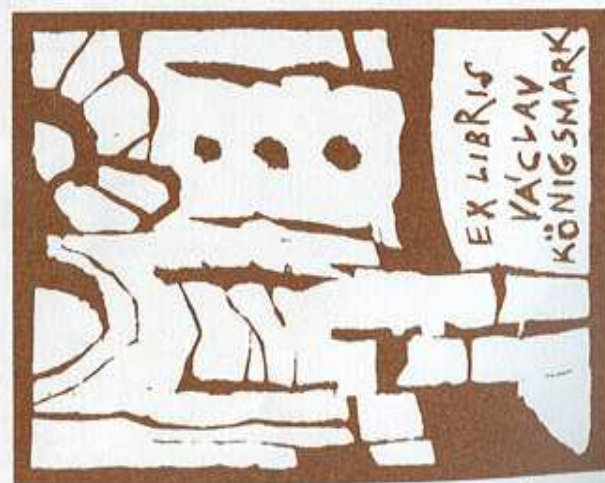
OBSAH

PRVNÍ SEŠIT

1. ÚVOD
2. CESTA K ZALOŽENÍ DIVADLA "13 ŘAD"
LÉTA 1933-1956
3. HLEDÁNÍ AUTONOMIE DIVADLA ANEB DIVADELNOST
LÉTA 1956-1962

DRUHÝ SEŠIT

4. CESTA K CHUDÉMU DIVADLU A CESTA CHUDÉHO DIVADLA
LÉTA 1962-1965
5. POZNÁMKY



TEATR
13
RZEDÓW

DZIADŁA

SŁOWA
ADAMA MICKIEWICZA
SCENARIUSZ I REŻYSERIA: JERZY GROTOWSKI
PREMIERA: 18-VI-1961
AKTORZY
EWA LUBOWIEC KA * RENA MIRECKA
ANDRZEJ DIELSKI * ZBIGNIEW CYNKUTIS
ANTON DUBA * JÓZEF ZŁKOWSKI * ZYGMUNT
* ANTON MOJLIK * * * * * Z * * * *
ARCHITEKTURA: JERZY GURAWSKI * KOSTIUMY: REKWIZYTY: WALDEMAR KRYGIER * ASYST REZ: RENA MIRECKA

19 C1FD
BOYE

1.0. Grotowski je jedinečný

Grotowski je jedinečný.

Proč?

Protože nikdo jiný na světě, pokud vím, nikdo po Stanislavském neodhalil podstatu herectví, jeho projev, jeho význam, jeho přirozenost a tajemství jeho duchovních, fyzických a emotivních procesů tak hluboce a úplně jako právě Grotowski.

Nazývá své divadlo laboratoří. A ono jí je. Je to výzkumné pracoviště. Je to snad jediné avantgardní divadlo, u nějž chudoba není překážkou, kde nedostatek peněz není omluvou pro neadekvátní prostředky, které automaticky podkopávají experimenty.

V Grotowského divadle, jako v každé skutečné laboratoři, mají experimenty vědeckou hodnotu, protože jsou respektovány základní podmínky. V jeho divadle existuje u malé skupinky herců absolutní koncentrace bez ohledu na čas.

Pracoval s naší skupinou dva týdny. Nebudu popisovat jeho práci. Proč? Především proto, že svobodnou se může nazývat pouze taková činnost, která probíhá ve vzájemné důvěře a důvěra spočívá v tom, aby důvěrné věci nebyly odhaleny. Za druhé: jeho práce je v podstatě neverbální. Chtít ji vyjádřit slovy by znamenalo znejasnit nebo dokonce zničit cvičení, která jsou tak jasná a prostá, jsou-li znázorněna pouze gesty a jsou-li prováděna v jednotě těla a myslí.

Jaký smysl má jeho práce?

Dává každému herci řadu šoků.

- Šok z konfrontace sama sebe s jednoduchými nezvratnými výzvami.

- Šok z pohledu na vlastní falše, triky a fráze.

- Šok z toho, že si člověk uvědomí něco z vlastních dosud neodhalených možností.

- Šok z toho, že je nucen klást si otázku, proč vůbec je hercem.

Šok z poznání, že takové otázky existují a že, navzdory dlouhé anglické tradici vyhýbat se vážnosti v divadelním umění, přichází doba, kdy si herec tyto otázky klást musí. A ze zjištění, že si je klást chce.

Šok z poznání, že někde ve světě divadla existuje umění absolutního, mnišského, úplného odevzdání. Že Artaudova otřepaná fráze "být krutý sám k sobě" je kdesi naplněna bezmála póltuctem lidí.

S výhradou. Toto odevzdání se ... není samoúčelné. Naopak. Pro Grotowského je hraní stroj. Jak jej však uvést do pohybu? Divadlo není únikem ani úkrytem. Způsob života je cestou k životu.

...

A výsledky?

Pravdě nepodobné.

Jsou naši herci lepší? Jsou lepšími lidmi? Ne, pokud to já nebo kdokoliv jiný může posoudit ...

Práce Grotowského má s naší prací mnoho společného, má s ní mnoho styčných bodů. Díky jim, díky vzájemným sympatiím a vzájemnému respektu jsme se setkali. Ale každodenní život našeho divadla se přece jen liší od jeho divadla. On vede laboratoř. Publikum potřebuje jen příležitostně a v malém počtu. Jeho kořeny jsou katolické nebo antikatolické, v tomto případě se tyto dva extrémy setkávají. On vy-

tváří něco jako službu. My pracujeme v jiné zemi, jiné tradici, mluvíme jiným jazykem. Naším cílem není nové poselství, ale nový alžbětinský systém vztahů, spojující osobní s veřejným, intimní s davovým, skryté s otevřeným, vulgární s tajemným. A proto my potřebujeme dav v hledišti, stejně jako na jevišti. A z tohoto přeplněného jeviště odělují jednotliví lidé své nejintimnější pravdy individualitám v hledišti. A tak s nimi sdílejí společnou zkušenost.

Známe způsob, jak rozvíjet všeobecný vzor - myšlenku skupiny, souboru.

Ale naše práce je stále příliš uspěchaná a příliš nehotová, než aby mohla rozvíjet skupinu jednotlivců.

Teoreticky víme, že každý herec se musí ptát denně na smysl své práce, uvádět ji v pochybnost, a nedělá-li to, zakrátko ustrne, upadne do frází atd. Jsme si toho dobře vědomi a přesto se zaměříme jen na to, že se neúnavně honíme za novou krví, za mladistvou vitalitou, kromě několika zvláště nadaných vyjímek, které samozřejmě dostávají ty nejlepší příležitosti a spotřebovávají většinu dostupného času. Stradfordské studio zná tento problém, ale stále se potýká s repertoárem, přepracovaností nebo prostě s únavou.

Práce Grotowského nám připomněla, že toho, čeho on dosáhl téměř zázračně s hrtkou herců, je třeba dosáhnout ve stejné míře u každého jedince v našich dvou velkých souborech, v divadlech od sebe vzdálených 90 mil.

Intenzita, poctivost a dokonalost jeho práce nám zanechala jedno: Výzvu. Ale ne na 14 dnů nebo jednou za život, ale pro každý den. -

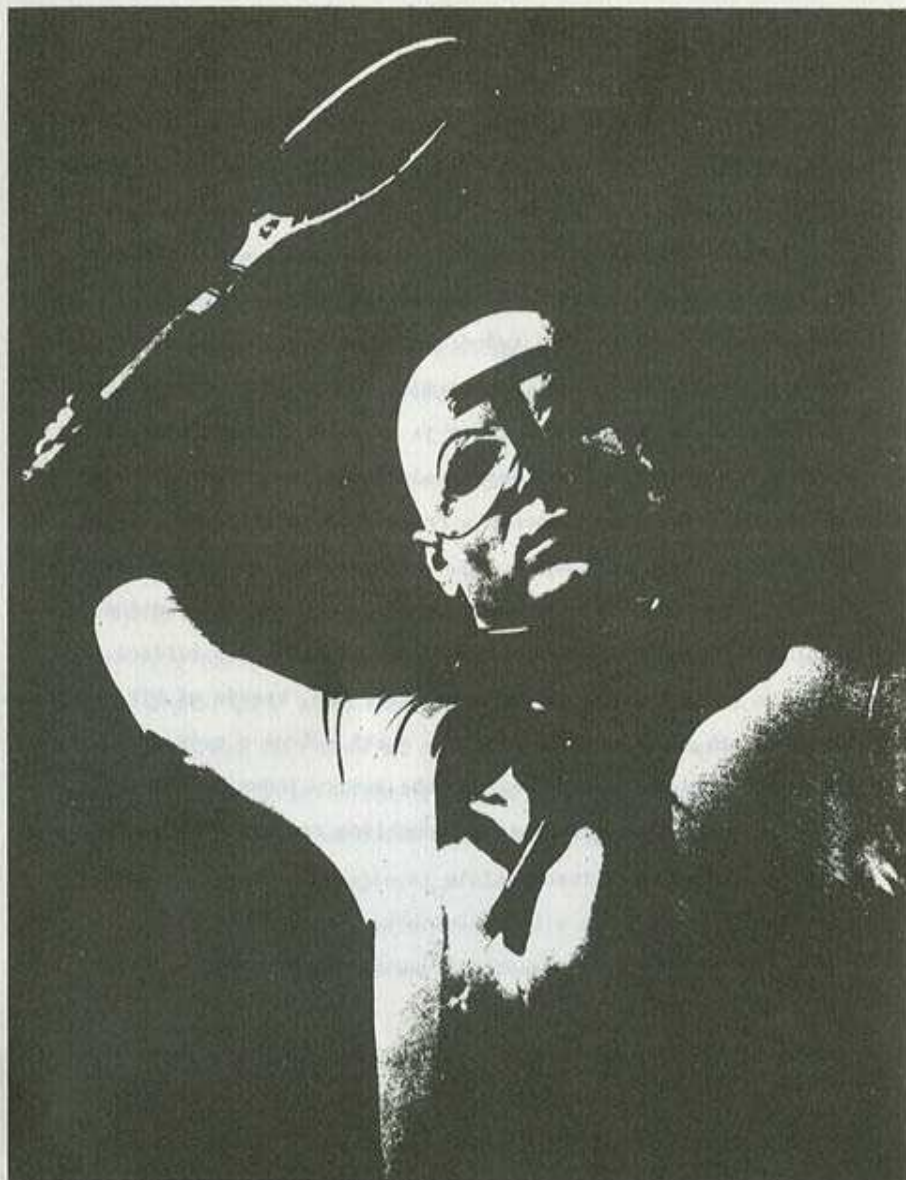
Peter Brook

1.1. Uvedení

Tato práce usiluje seznámit českého čtenáře s dílem Jerzy Grotowského. Radí se tak do řady několika tisíc monografií, esejů a studií, které jeho tvůrčí cestu, historii jeho divadla a systém jeho hereckých a postestrálních cvičení analyzují nebo prostě popisují. Cílem této práce je nejspíše zaplnit mezeru, která vznikla proto, že se objevitelskému dílu Grotowského u nás nevěnovala dostatečná pozornost. Právě tato situace vede autora k nutné formulaci cíle práce, tj. volit vlastní formu představení tvůrce. To znamená zaznamenat tvůrčí cestu a její vyústění a doložit to závažnými Grotowského statemi a popisem cvičení. Tím tato práce logicky navazuje na druhý díl, kterým má být soubor překladů z Grotowského statí, v nichž tvůrce o svém díle promluvil sám. Přestože vytvářejí oba svazky jeden celek, je každý díl koncipován tak, že nepředpokládá znalost toho druhého.

Josef Vinař

KAIN podle BYRONA

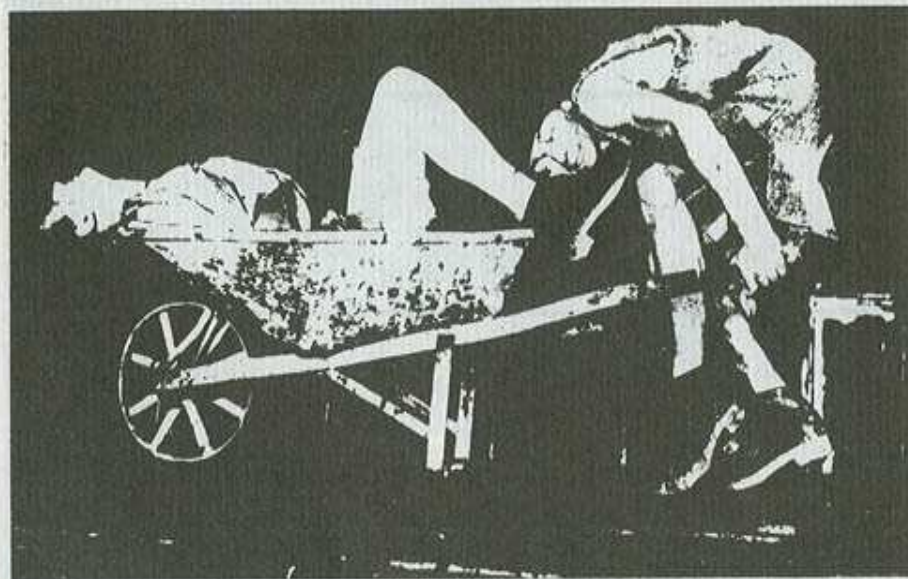


ZYGMUNT MOLIK
jako
ALFA - OMEGA

podle
WISPLAŃSKÉHO



ZÁVĚREČNÁ SCÉNA



ANTONI JAHÓŹKOWSKI
a
RYSZARD CIEŚLAK

2. CESTA K ZALOŽENÍ DIVADLA "13 RAD" - léta 1933-1956

2.0. Rodina a dětství

2.1. Studia

2.2. Léta tovaryšská

Kořeny mnoha lidských stanovisek, životních postojů a objevů tkvějí v mnoha neprojasněných osudech osobností. Podívejme se z tohoto hlediska na mikrokosmos, v němž žil Grotowski.

2.0. Rodina a dětství

Jerzy Marian Grotowski se narodil 11. srpna 1933 v Rzesově. Otec, lesní inženýr s malířskými ambicemi, opustil rodinu v roce 1939, emigroval do Paraguaye, kde v roce 1968 zemřel. Rodinu vychovávala sama matka učitelka. Jerzy vyrůstal se starším bratrem. (Dnes profesorem teoretické fyziky na Jagellonské universitě.)

Za okupace žila rodina ve vsi Nienadówka. Grotowského dětství je provázeno setkáním se skutečnou přírodou, uprostřed hlubokých lesů, polí a luk. Právě zde se setkává s živou lidovou obřadní tradicí.

Zde se mu, náhodně, dostane do ruky knížka anglického novináře Bruntona, která jej uvede do problematiky Východních kultur. Když vychází ze střední školy, provází jej následující hodnocení: pracovitý a velmi vytrvalý. Společensky mimořádně angažovaný. Prvořadý záměr: umění. Chce být hercem.

2.1. Studia

V letech 1951-55 studuje na Vysoké škole herecké v Krakově. (WAP Ludwika Solského.) Jako adept herectví se vášnivě oddává

studiu díla K. S. Stanislavského. V době studií a krátce po nich je znám jako militantní "stanislavčík".

Paralelně navštěvuje i přednášky orientalistiky na Jagellonské universitě. Na čas pomýšlí oddat se tomuto studiu speciálně. Uvažuje i o medicíně. V průběhu studia se pravidelně zúčastňuje teoretických diskusí v krakovském "Klubu mladých tvůrců". Tyto diskuse byly časopisecky zaznamenány a můžeme si tedy některé postuláty Grotowského vystoupení uvést:

Smyslem umění je formovat svět, vychovávat člověka; z dědictví minulosti musí být získáno živoucí zrno, které v našem čase rozkvete novými hodnotami. V tomto smyslu jde o činy, nikoliv slova. Dědictví minulosti proniká skrze divadelní zákulisí i do prostor uměleckých škol. Mnohý mladý tvůrce je demoralizován touhou po laciném výdělku, snadné kariéře. V umění existuje mravní cynismus. Důležitým východiskem nového umění je maximální nárok tvůrce na sebe sama i na své dílo. Proti starému umění musí nastoupit nároky velké moderní romantiky a hrdinství. Nové divadlo musí vycházet z nejbytošnějších potřeb tvůrců. Herecké umění musí být formováno na základě nových metodik, které se ustaví kritickým přehodnocením klasických postupů. Pro tyto náročné cíle jsou nejinspirovanější autoři typu: Shakespeara, Mickiewicze, Slowackého, Wispianského, Višněvského a Pogodina.

Na závěr studia si zahrál v Gorkého Měšťáckých roli Petra. Ve Swinarského inscenaci Schillerovy tragedie Oklady a láska pracoval jako asistent pedagoga.

V letním semestru 1955 dokončil institut a byl angažován do Krakovského Starého divadla. Grotowski se však rozhodl své studia prodloužit.

2.2. Léta tovaryšská

Bezmála rok studoval Grotowski v Moskvě na "Gitieu". Stipendium mu bylo umožněno proto, aby pronikl do podstaty technik "Stanislavského, Vachtangova, Mejercholda a Tairova". Kromě teoretického studia asistoval režiséru Zavadskému při dvou inscenacích a sledoval práci s hercem v MCHATU a divadle Mossovětu. Jeho nejosobnějším záměrem bylo osvojit si Stanislavského metodu fyzických jednání. Výsledkem stáže byl však obrat k Mejercholdovi. Proto i podrobně prostudoval všechnu dostupnou literaturu k jeho inscenaci Revizora.

Z dvouměsíční cesty po střední Asii si přinesl nezapomenutelný zážitek demonstrace "pantomimy světa". Muž jménem Abdulah ji demonstroval a ukočil slovy: "Pantomima je jako velký svět, zatímco tento velký svět je právě pantomimou". Grotowski byl touto produkcí oslněn.

Po návratu do Polska se vyznal z hlubokého obdivu k sovětské divadelní avantgardě a jejím tradicím. Poukazuje na revoluční entuziasmus, který se nevyhýbal ani drastickému zobrazení světa. Šlo o dobu velkého dynamismu, která obsáhla prakticky celou dosud známou paletu divadelních forem.

V letech 1956-57 se s velkou energií zapojil do politického života a zastával i několik významných funkcí v mládežnickém hnutí. 24. května 1957 se v Divadle poezie v Krakově uskutečnila polská premiéra Ionescových Křesel. Grotowski byl spolurežisérem inscenace (hra realizována dva měsíce po zveřejnění překladu). Zatímco Flaezen a Gawlik realizaci vysoce ocenily, větší část kritiky ji odmítla. Hra divácky propadla.

V létě 1957 se zúčastnil Mezinárodního setkání mládeže ve Francii. Jeho setkání s Vilarem bylo rozporuplné. Grotowski ocenil formát režiséra i herce, odsoudil ovzduší nedotknutelnosti obklopující Mistra. Potom navštívil divadelní labyrint - Paříž. Po návratu do vlasti, k všeobecnému překvapení, přednesl dvě řady přednášek o ideích Východu.

V sezoně 1957-58 se zúčastnil semináře E. F. Buriana v Karlových Varech. V Praze shlédl jeho Lidovou suitu a Žebráckou operu. Jako pedagog PSWT inscenoval se IV. ročníkem hru "Žena je ďábel". Hra se hrála na prázdném jevišti, s černým horizontem. Čtveřice herců byla oblečena do černých svetřů a pracovních kalhot. Inscenace bez jediné rekvizity byla doprovázena hrou na kytaru. Další prací byly dvě rozdílné verze hry dramatika Krzyztonia Bohové deště. (Divadlo "13 řad" v Opole a Staré divadlo Krakov.) Grotowski zde poprvé použil slova "podle", aby zdůraznil svoji autorskou vizi. Generační hra se odehrála v maskách. Kritika konstatovala, že režisér vysoko přesáhl text. Režijní rukopis byl ovlivněn Piscatirem a Mejercholdem. Bylo konstatováno, že Grotowski je "režisér-filosof, zamilovaný do syntez a agresivních výrazových prostředků."

Na počátku roku 1959 navštívil Grotowski v Paříži Marcela Marcausa. V eseji, který byl inspirován uměním tohoto umělce napsal, že umění mimo se vyznačuje filosofičností, lapidárností a odvahou dotýkat se "posledních věcí člověka: smrti, svobody, času, řádu přírody. Současný člověk, postavený vědou do kosmu, bez naděje ráje, boha i démonů, je v mém nejhlubším přesvědčení naplno-

ván nadějí sjednocovat se s nesmrtelností přírody".

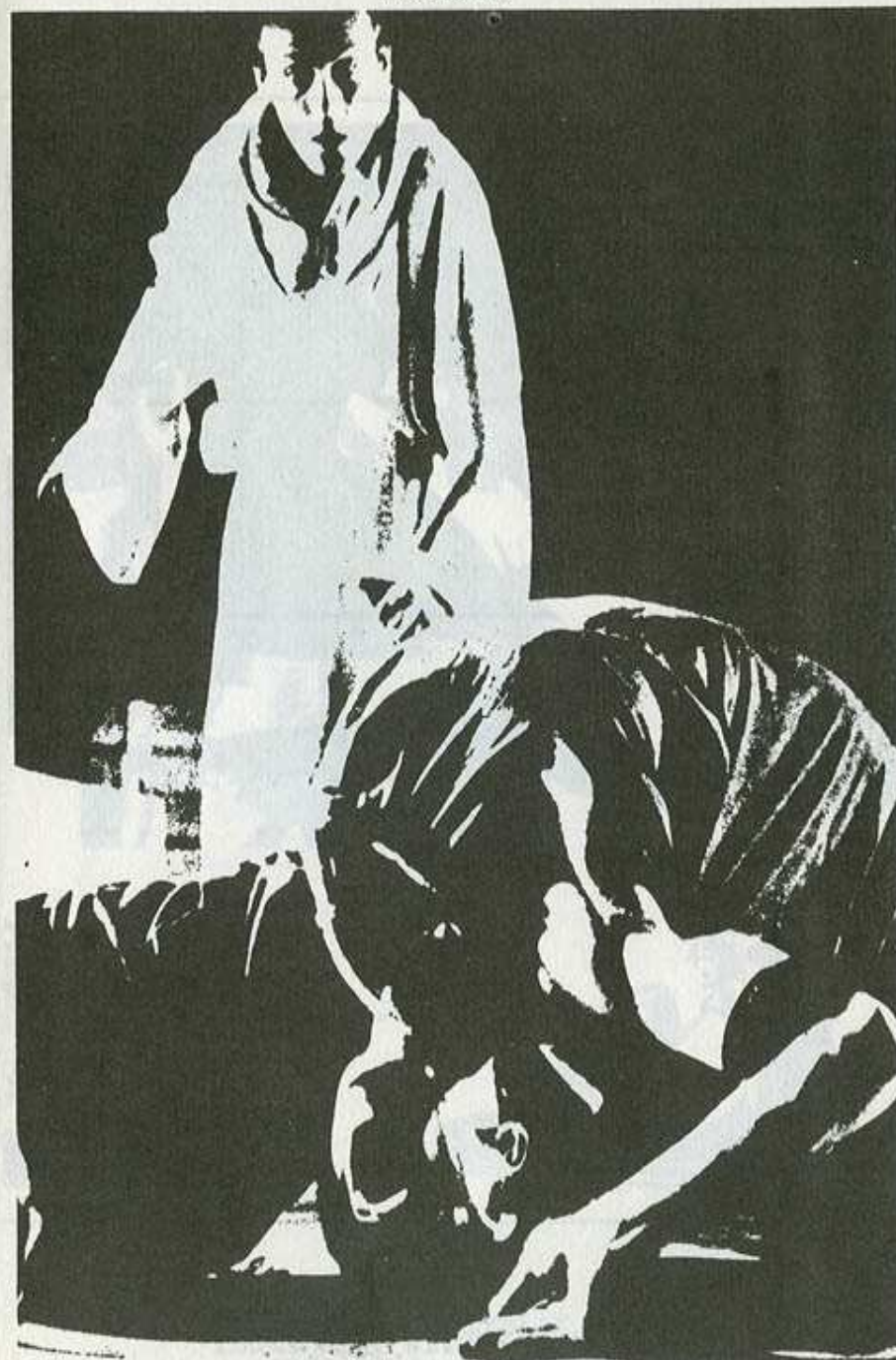
Po příjezdu z Francie uspořádal přenášku o současném francouzském divadle.

14. března 1959 se v Komorním divadle uskutečnila premiéra Čechovova Strýčka Váni. Je to první a dosud i poslední režie Čechova, kterou Grotowski realizoval. Inscenace byla koncipována ve dvou ideových plánech - umělém, konstruktivním: Profesor, Jelena, Vojnická. A "přírodním" - Astrov, Vojnický, Soňa, Naňa a Tělegin. Představení nebylo úspěšné. Nejostřeji vystoupil Flaesen. Poukázal na obecné echema režie, nerespektující specifickou čechovovských postav a na závěr napsal: "Buď budeme Čechova hrát tak jak je nutné, nebo ho hrát nemusíme".

Na závěr "krakovského období" uspořádal Grotowski cyklus přednášek. Jejich resumé nám umožní poznat jeho stanoviska, před nástupem do Divadla "13 řad".

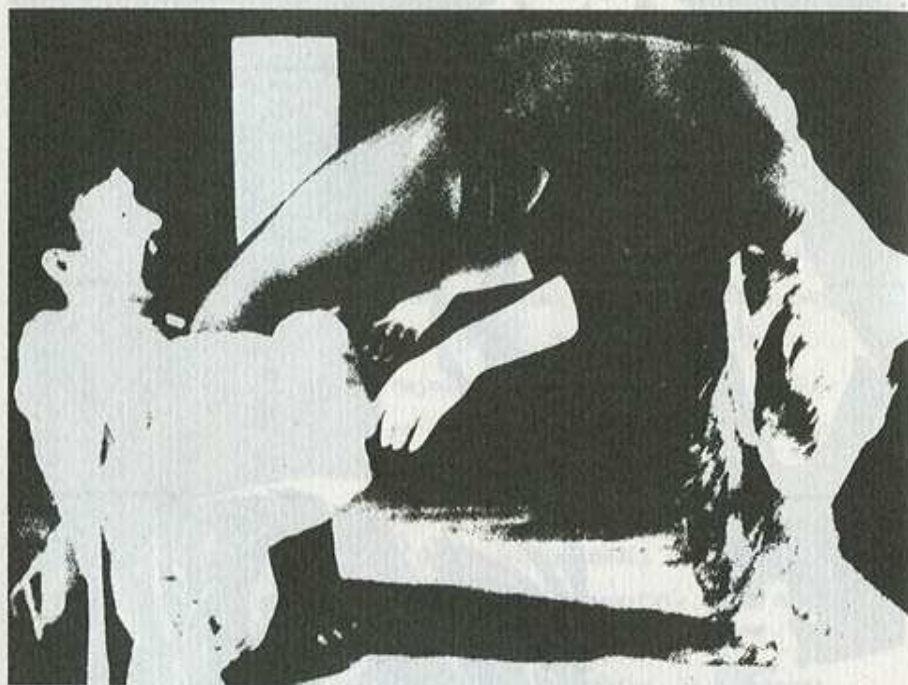
"Divadlo je něčím více, než prostředkem k výdělku. Je prostorem tvorby. Divadlo musíme akceptovat v optice budoucnosti ("neoteatr"). Tj. takové, jaké by být mělo. Abychom dospěli k tomuto divadlu budoucnosti, musíme projít stadiem smrti (tj. divadlo dneška, jako anachronismus). Potom nastane doba divadla triumfujícího. Toto divadlo bude vyjadřovat současného člověka ve větší složitosti. K tomu je třeba splnit důležitou podmínku: přeměnit hlediště v partnera dialogu. Tento nový kontakt promění divadlo v nový tvar." Poprvé se zde i v obecné podobě objeví myšlenka o nutnosti kolektivní práce všech členů tvůrčího kolektivu - včetně autora textu - na realizaci inscenace. V těchto názorech je patrná kontinuita, krytalizace i postupná konkrétnost. Ideově byl tedy Grotowski připraven na umělecké výboje. Zatím mu k tomu chyběl divadelní soubor.

podle
MARŁOWA



ZBIGNIEW CYNKUTIS jako FAUST
RYSZARD CIEŚLAK jako WALDENS

DOKTOR FAUST
podle
MARLOWA



ZBIGNIEW CYNKUTIS jako FAUST
THUNY BULLOVÁ jako KRÁSNÁ HELENA

CVIČENÍ



RYSZARD CIEŚLAK
vede cvičení s herci
ODIN THEATRET /Dánsko/

3. HLEDÁNÍ AUTONOMIE DIVADLA ANEB DIVADELNOST

léta 1959 - 1962

3.0. Intermezzo

3.0.0. Osobnost Ludwika Flaszena

3.0.1. Poznámka ke krytalizaci poetiky

3.1. Dokument: Jerzy Grotowski - Možnosti divadla

3.2. Inscenace

3.2.0. Orfeus podle Cocteaua 1959

3.2.1. Kain podle Byrona 1960

3.2.2. Faust podle Goethea 1960

3.2.3. Mystéria buffa podle Majakovského 1960

3.2.4. Šakuntala podle Kalidáasy 1960

3.2.5. Dziady podle Mickiewicze 1961

3.2.6. Kordian podle Slowackého 1962

3.3. Intermezzo

3.4. Dokument: Eugenio Barba - Herecký trénink v letech

1959 - 1962

3.4.0. Jerzy Grotowski - Úvod

3.4.1. Fyzická cvičení

3.4.2. Plastická cvičení

3.4.3. Skladebná cvičení

3.4.4. Cvičení obličejové masky

3.4.5. Hlasová technika

3.0. Intermezzo

Setkání Grotowského s Flaszenem má pro vývoj obou tvůrců moderního divadla specifický význam. Naznačme nyní ve stručnosti jejich osobní i pracovní vazbu a zároveň se poučme o místě dramaturga v systému moderního experimentujícího divadla.

V této situaci vyšla Grotowskému vstříc šťastná náhoda. Znamému divadelnímu a literárnímu kritiku, dramaturgu Divadla Slowackého v Krakově Ludwiku Flaszenovi, bylo nabídnuto vedení divadla. Šlo o divadlo "13 řad" v Opole, které procházelo vleklou krizí. Flaszen soudil, že v čele souboru má stát režisér a nabídl tuto práci Grotowskému. Oba tvůrci se brzy shodli na tvůrčích východiscích. I Flaszen se domníval, že divadlo je v současné době anachronismem, které se významně opožděje za jinými uměleckými disciplínami, zejména za sochařstvím a poezií.

3.0.0. Osobnost Ludwika Flaszena

Narozen 1930, absolvent polonistiky na Jagellonské univerzitě. V roce 1958 obdržel dvě ceny za literární kritiku. Jeho práci provází od počátku angažovaný postoj. Ve formulacích je brilantní, ironický až jízlivý. Je to typický "hledáč", průzkumník, který jakoby byl stále "na cestě". Podobně jako Grotowski, zamýšlel se i Flaszen v 50. letech nad problémy soudobého heroismu. Od počátku ho fascinují věci obtížně uchopitelné, obtížně identifikovatelné, které jsou konvenčně označovány jako víceznačné.

Kromě teoretické práce se zabýval i překladem. Přeložil díla

Šolochova, Alexeje Tolstého, Andrejeva, Lermontova, Erenburga a ruské bajky.

Koncem padesátých let se počíná specializovat na divadelní kritiku. Zde od prvopočátku osvědčil svůj brilantní kriticismus a náročnost. Na inscenacích zkoumal to, co je objevitelské, odmítal rutinu a schemata. Od prvopočátku odmítal pojetí divadla jako "literárního" útvaru a zprvu zastával stanovisko, že divadlo je inscenací.

K soudobé dramatické produkci se vyjádřil velmi kriticky. Soudil, že současné drama nemusí vůbec mít aktuální parametry. Takovéto drama má být parabolické, metaforické a alegorické. Musí mít filozofickou hodnotu. Tematicky je to situace, při níž člověk stojí tváří v tvář smrti.

Jeho pozice v Divadle - Laboratoři je poměrně obtížně identifikovatelná. V jistém smyslu to byl právě (a v jisté době i výlučně) on, který Grotowského vize transformoval do polohy běžného jazyka. Zároveň, zejména v počátečním období, reprezentoval divadlo na veřejnosti.

Je velmi obtížné identifikovat míru jeho podílu na profilu a tvůrčí cestě divadla. Víme, že byl Grotowskému partnerem při jeho dlouhých nočních meditacích. Víme, že existovala oboplná shoda v náhledu na neustálé výzkumné hledání a dále víme, že existovala shoda v oslnění polekým heroickým romantismem. V této oblasti je patrné i jeho role nejjasnější.

Oba se postupně dobírali různých výměrů pro typ divadla, který vytvářeli: "autentické divadlo", "mysterijní divadlo", "divadlo rituální", "magické divadlo" a posléze "chudé divadlo".

3.0.1. Poznámka ke krytalizaci poetiky

Dříve než dospějeme k prvnímu dokumentu, který nám ukáže první relativně uzavřenou etapu cesty, je nutné se zmínit o jisté obecně platné metodologické zásadě v Grotowského práci.

Základním přístupem Grotowského k tematice, tedy jak k textu, tak i k herecké práci, inscenačním prostředkům, ba i ideovému záměru je "Metoda cesty". Sám o tom stručně hovoří jako o "in statu nascendi" - ve stavu vzniku. Dějiny jeho divadelního experimentování jsou dějinami neustálého rození: rození inscenace a jejího neustále se obnovujícího a významově se prohlubujícího smyslu. Udržování pramene živého herectví v člověku - herci, pramene, který je totožný se strukturující se a hledající tvorbou. Cesty ke stále adekvátnějšímu (což je zpravidla totožné s cestou k oproštěnosti), scénickému jednání a scénickým prostředkům.

Tato metoda "cesty", v níž hledání je nejvládnějším účelem, je živena stálou kofrontací se sebou samým a s výsledky své práce. Tematizují se zejména ony prostředky, které se již používají rutinně a které mají zajišťovat "jisté" výsledky. Právě tato metoda míří k překonávání daných horizontů a nutně musela dovést Grotowského k základním zdrojům divadelnosti, které dnes chápeme jako prostor nedivadla. Tyto poznámky píšeme na samém začátku analýzy Grotowského umělecké cesty proto, že dnes - s přihlédnutím k vyústění jeho experimentů, vidíme zárodky těchto výsledků již zde. Právě na nich si můžeme dokumentovat úsilí, tvrdohlavost i konsekvenci jeho tvorby.

3.1. Dokument: Jerzy Grotowski - Možnosti divadla

Tyto poznámky mají pracovní charakter. Vyplynuly z konkrétní divadelní praxe, z pocitu, že se oficiální divadlo přežilo a z reflexe této situace. Pokládám si otázku, zda a jak je divadlo dnes možné.

Tento text si neklade žádné vědecké nároky, jde pouze o letmé poznámky k výzkumům s uvedením příkladů možných řešení. Odtud jeho dokumentární charakter ..., kde to šlo nechal se autor zastupit citáty jiných lidí, které se k jeho zkušenostem vztahovaly...

Nutná informace

(Podle L. Flaszena o Divadle "13 řad" v dokumentech Mezinárodního divadelního institutu - ITI.)

"Divadlo "13 řad", pod nynějším vedením a ve své dnešní podobě bylo založeno v roce 1959... Jako divadlo na vyhraněně zformovaných předpokladech avantgardně experimentálních, je v Polsku jediné svého druhu. Ostatní, podobné projekty mají charakter amatérský, poloamatérský nebo pomíjivý. "13 řad" je střediskem stálým a profesionálním. Kromě skromnosti (malý sál, malé rozměry, malá dotace, nevelký 9 členný soubor) vše funguje na stejných zásadách jako téměř všechna polská divadla ... "13 řad" je divadlem mladých lidí, nejstaršímu členu souboru je 31 let.

... Soubor není náhodným seekupením individualit, adeptů divadla. Je výrazem a platformou celé herecké skupiny. Pod tímto zorným úhlem je i vedený a doplňovaný. Praktickou linii divadla určují inscenace Jerzy Grotowského.

"13 řad" navazuje na výzkumy osobnosti Velké divadelní reformy

v první polovině XX. století. Tradiční divadlo se bezpochyby nalézalo ve slepé uličce. Přesto svým počtem dosud převažuje a každý den tvaruje vkus publika. Je uznávané za cosi "normálního", zatímco v avantgardním úsilí se vidí extravagance nároků nebo neškodná mánie. Divadlo se musí bránit a bránit se může pouze vynalezením takových forem, které dokáží jeho oprávněnost a nezbytnost, odkrytím takových funkcí, v nichž se nebude zdvojeňovat žádná z funkcí svých populárnějších rivalů. Jediná obrana divadla je divadelnost. A k ní měly někdejší experimenty lidí Velké reformy. Tyto výzkumy promarněné mnoha nepříznivými okolnostmi, v čase nepřijímá divadlu, se právě dnes domáhají pokračování.

Uvádím, že při postupné eliminaci všech jiných činitelů, jediné co není ani výtvarné umění, ani literatura a ani není dostupné filmu - je živý lidský kontakt, svazek mezi hercem a divákem. Posílit tuto vazbu usiloval již Reihardt. Ale je ještě mnoho co na práci. Členové souboru se přiklání k mínění těch, kteří za specifiku představení, jako uměleckého díla, považují:

a/ živý, okamžitý kontakt diváka a herce,

b/ skupinový akt; herci a diváci jako spolupracující skupina, skupina pracovní,

c/ dostatek stálé existence, stavěné na vztahu diváka a herce.

V každém představení, v němž existuje spontaneita, v němž herci ovlivňují diváky a naopak, existuje divadelnost specifická. To se v oficiálním divadle děje v rovině obecné nevědomosti, což nedovolí plnou realizaci divadla jako živé současnosti. Jde tedy o to, aby se tyto živé vazby staly východiskem divadelního hledání.

Za divadelnost pokládám:

estetickou hodnotu, vznikající ve styku dvou souborů: souboru herců a souboru diváků. Analogie: oblouková lampa: představení je iskra, která přeskakuje mezi oběma soubory.

Režisér vědomě inscenuje oba soubory ... tak, aby ona iskra přeskočila.

Mám obavu, aby výměr dvou souborů neměl charakter čistě konvenční (ku př. k odpovídajícímu situování lidí do prostoru). Hledám faktor, který by mohl útočit na "skupinové nevědomí" diváků i herců tak, jak se to dělo v prehistorii divadla, v době živé a zdánlivé "magické jednoty všech účastníků představení.

ARCHETYP

"Dialektika výměchu a apoteozy"

Óloha (práce na konkrétním textu)

Vydestilovat z dramatického textu nebo vytvořit na jeho základě archetyp. Tj. symbol, mýtus, motiv, obraz tkvící v tradici určitého národního okruhu, okruhu kulturního atd., který si zachoval hodnotu, jako určitý druh metafory, modelu lidské hloubky, lidské situace.

Ku př. archetyp sebeobětování jedince pro skupinu:

Prometeus

⋮

Archetyp člověka - šamana, který se upsal démonické moci, aby získal vládu nad hmotou:

Faust

⋮

Einstein (v lidovém náhledu).

Archetyp ovšem může být i tradice "hloupého Honzy" i Dona Quijota (nikoliv jako literárního díla, ale jako lidského symbolu).

Vydestilovat z textu ovšem neznamená, že:

- si musí být autor archetypu vědom,
- za všech okolností v textu objektivně existuje jako hotový typ, nikoliv pouze jako možnost,
- budeme ztotožňovat nebo podmiňovat archetypy východního (orientálního typu) a evropským, který je zakořeněn v našem kulturním okruhu.

Archetyp, byl výše definován, je symbolická forma lidské vědy o nás samých; nebo, chcete-li - nevědy. Odkrývat inscenací archetyp, to co je jeho reálným zdrojem a jeho existencí, nás přibližuje k efektu, který Broniewski charakterizoval jako "vžívat se hlasem a tělem do trestí lidského údělu".

Koncepce archetypu je formulována v moderní hlubinné psychologii a až na výjimky se zde užívá krajně iracionálních interpretací, s nimiž je obtížné se ztotožňovat.

Ztotožňovat moji prakticko-divadelní definici s Jungovou teorií archetypů je velmi nepřesné. Užívám slova "archetyp", v úzkém významu, bez jungovského filosofického zázemí. Nenahližím na archetyp jako na jev nepoznatelný ani mimodějinný atd.

Termín "skupinové nevědomí" zde na rozdíl od školy Jungovy, neoznačuje jakousi nadindividuální psychiku, ale funguje jako pracovní metafora. Jde o možnost ovlivňování nevědomí pro sféru lidského života v měřítku celé skupiny.

Vytváříme li v představení archetyp, podněcujeme "skupinové nevědomí". Vzniká tím ohlas, reflex, ovšem na základě protikladu, pocitu profanace. Přibližujeme k sobě dva soubory (soubor herců a diváků), částečně na základě provokace, zdánlivě však na základě "magie", "magického aktu", v němž jako v prehistorii divadla, jsou účastni všichni - (archetyp zde sehrává roli předmětu mýstérie).

Čas je světský a praktický. Pouze tak je námi uchvacován ve své jsoucnosti; tak je námi konzumován, pouze tak jej stvrzujeme, tak přemáháme.

Archetyp bude objeven a zaznamenán ve své existenci, jestliže na něj "udeříme", přinutíme jej pohybovat se, vynutíme si jeho "chvění"; jestliže jej "zprofanujeme", obnažíme v jeho protikladech, kontrastním asociováním a odmítáním konvencionalit. Tak vyvádíme archetyp ze "skupinového nevědomí", do skupinového vědomí; zlaičtíme ho, využijeme jako modelu-metafory pro lidskou situaci. Udělíme mu funkci poznávací nebo, může se i stát funkcí volnomyšlenkářskou.

Jak vniká do této koncepce současnost? Archetyp je jaksi mostem mezi minulými a současnými lety. Současnost a její tendence vcházejí do struktury představení tím, že se vědomě hledá archetyp, tím že jej v představení formujeme, tím že vytváříme kontrastní asociace a narážky, způsobem zesměšňování a apoteozy, která ve vztahu k archetypu je "verifikátorem" žaloby současnosti.

Prostorový vzorec dvou souborů

Připomínám:

- představení je jiskra, která přeskakuje mezi dvěma soubory, souborem diváků a souborem herců,
- představení je formulováno tak, aby udeřilo na archetyp, zasáhlo "skupinové nevědomí" dvou souborů, diváků a herců, formuje jisté společenství, analogické k "mysterijním" aktům v prehistorii divadla,
- "dialektika výsměchu a apoteozy" provází archetyp ze "skupinového nevědomí" do "skupinového vědomí", přemáhá magii, sféru stínů, laicizuje archetyp, formuje ho jako model - metaforu lidské hlubiny,
- režisér vědomě inscenuje dva soubory (tedy nejenom soubor herců), navzájem je přibližuje, organizuje jejich vazby do kontextu, ve spolu-hře, tak aby mezi nimi přeskočila jiskra...

Je nutné určit společný vzorec prostoru pro oba soubory, prostorový klíč, jestliže vzájemný vztah nemá být určován libovolně.

Proto, alespoň v naší praxi, dochází k formování představení na základě jednoduchého vzorce, který bere v úvahu oba soubory..., přináší "rituální" efekt, efekt "magický", směřující ke "skupinovému nevědomí účastníků". To je bod, v němž vzorec představení je v protikladu se zásadou archetypu; skrze formování archetypu ruší "skupinové nevědomí" účastníků a směřuje k tomu, co je zřídlem divadla (magický akt?). Magie, sféra stínu, sféra "skupinového nevědomí" podlehně vítězům. Archetyp představení je uchopen v "dialektice zesměšnění a apoteozy".

V "rituálním" společném prostorovém vzorci dvou souborů, tím že je prováděn rituál hry (zábavy) a magie skupinové poezie. K ak-

tu představy lze zde využít výměru: dialektika hry - zábavy - a poezie, hry a představování, pod podmínkou, že hrou - zábavou - rozumíme druh společné hry a nikoliv prostě něco veselého a nezávažného.

Vracím se k jednotnému prostorovému vzorci dvou souborů. Nejradikálnější varianta, varianta "čistá", likvidující scénu, tj. doslovná likvidace, byla výsledkem delšího vývoje. Tento proces se počal u Kaina.

Od "Šakuntali", byl v tomto směru mým spolupracovníkem Jerzy Gurovski (spolupracovníkem velmi odvážným, iniciativním, tvůrčím). Varianta divadla bez scény byla formulována v "Dzidách", zkouší se i v "Kordianovi"...

....

Režisér musí vědět, že inscenuje dva soubory, Herec musí vědět, že má proti sobě kontra-soubor (spíše spolu-soubor). Divák musí vědět, že je spoluhercem, že je při představení nejméně statistikou, že přihlíží a je nahližen, že prožívá jisté příběhy a že se jich zúčastňuje konkrétně a prakticky. Nikoliv ve významu jeho niterných pocitů (mnoho ovšem záleží na divákově dispozici), ale ve významu divácké situace. Takový je stav věcí. Likvidace scény nebo jiná prostorová varianta spolu hry dvou souborů, to je problém příkladů základních prototypů. Uvažovali jsme o prototypu nábreží, pobřežní linie. Pak se celý kontinent stal předmětem výzkumu.

Poznámka I.

Herectví se v divadelní praxi, o níž zde hovoříme, zakládá na

některých předpokladech.

Není kánonizovaných prostředků: Všechny prostředky jsou dovoleny, jestliže:

- jsou funkční (tj. ospravedlňují logiku celku přestavení, tj. to, že se stojí na nohou vyžaduje obecně zdůvodnění, jako stojí na hlavě. Životní logika není totožná s logikou uměleckou.)
- jsou zafixovány (zpevněné s výjimkou míst, určených k částečné improvizaci),
- jsou konstruované (kompozice, uspořádání; prostředky vytvářejí určitou strukturu, jednotlivé elementy jsou nezaměnitelné).

Výhrada:

Co je umělecké, co je umění - je umělé (ex nomine).

Tj. zručné, zveřejněné. Můžeme uvažovat o čistém efektu (fyzickém či vokálním).

....

Co je umělecké, je intencionální.

Praxe mě přesvědčila, že ve škole hereckého "prožívání" je drobet pravdy. Herecký efekt v divadle, o němž hovoříme, je umělecký, ale aby tento efekt byl vybudován dynamicky a sugestivně, je nutný jistý druh niterného zaangažování. Tato činnost není efektivní nebo je efektivní nevýznamně, existuje-li vědomá intence - záměr, cíl v činnosti herce (a to nikoliv pouze v činnosti kompoziční, ale v souvislosti s realizací). Nedosáhne se takových výsledků, není-li tato činnost propojena s nejvlastnějšími intimními asociacemi ... nejvlastnějšími niternými akumulátory. Očividně zde nemluvíme o "prožívání", jak si je představoval Stanislavský. Hovořím spíše o hereckém "tranzu".

Ostatně je zde obtížné hovořit o jakémkoliv pravidle. /Existují ovšem herecké "triky", někdy velmi přesvědčující, ku př. spočívající na kontrastu slova a pohybu (pohyb internacionálně pojetý až k hranici naturalismu) a slovo - umělé - zmrtné (či opačný poměr.)/

V herectví mě zajímá onen prostor, který pokládám za hodný úvahy a málo zkoumaný, totiž spojování gesta či intonace s jistým známkem, gestickým modelem ... mám na mysli herectví skrze narážky, asociace, gestická či intonační podotýkání, které se vztahuje k modelu, který je zkoumán v objektivní realitě.

Poznámka II.

Vztah k textu

V období "Kaina" (1960) jsem zasahoval do textu velmi radikálně. Dopisoval jsem text, měnil std. V přítomnosti se přiklání k montáži textu a ke škrtům. Praxe mě poučila, že předchozí způsob byl, alespoň v mém případě, neúčelný, neboť neumožňoval uměleckou účinnost. Tento postup neumožňoval, zejména kontrasty, pronikání do textu a jeho reflexi v inscenaci. Zastíral tu zvláště ní dialektiku, jaká se vytváří v případě břitké inscenace (ve významu inscenace tvůrčí), s jasným textem.

Mezi divadlem, které literaturu ilustruje a divadlem, které ji ničí, se nachází, jak dnes soudím, efektivní varianta, která při zachování autonomie divadla, zachovává hodnotu literatury. Varianta spočívající v ostré srážce inscenace s břitkým textem, varianta postavená na jejich protikladu a jednotě.

Opora, kterou hledá současný repertoár v klasice, zejména v národní, je výrazem směřování současnosti k tradiční (hovoříme li

o klasice národní) zakořeněnosti současného divadla v tradicích národní kultury.

Tímto způsobem, způsobem poněkud rouhavým, který je výrazem fascinace, odvahou k novátorství, ve smyslu směřování k tematům zasvěceným, tabuizovaným, vytváří se příznaky autentičnosti, které jsou protikladem snobismu.

3.2. Inscenace

3.2.0. Orfeus podle Cocteaua

První premiérou nového divadla byl "ORFEUS podle Cocteaua". Inscenace byla připravena v necelých třech týdnech. Tým pracoval ve složení: scénář a režie - Grotowski, scéna - Jelenski, hudební spolupráce - Kaszycki. Na všech složkách se aktivně podíleli herci Divadla "13 řad".

Inscenace byla polemikou s Cocteauem, východiský absurdního divadla i camusovskou tradicí zacházející s životem jako s absurdně bezvýhodnou hodnotou. V tomto smyslu šlo i o polemiku s mnoha diváky.

Tento cíl byl vyjádřen v Prologu, který napsal Grotowski. Ten k tomuto záměru poznamenal: "... nechceme pokračovat (v tématech) života jako absurdní hodnoty. Vidíme a chceme nalézat nějakou naději." Hledání smyslu bylo umístěno do prostoru obecných a věčných lidských otázek: otázek života a smrti, lásky, odpovědnosti, mezilidských vztahů člověka a přírody. Z hlediska divadelního jazyka "se tato naděje nachází mezi dvěma krajnostmi: mezi tragikou a groteskní mezí.

Skladba a rytmus inscenace se řídily pravidelností. Po groteskních pasážích nastupovaly pasáže vážné či tragické, aby byly vyetříděny opět groteskou. "Scénický čas je časem soudobým, scénická skutečnost je pojímána bezprostředně a doslovně." (Flaszen) Flaszen i Grotowski soudili, že k této koncepci je nutná textová

- 27 -

adaptace. V programu divadla ovšem bylo provádět co nejméně textových změn. Proto: "Hlavním úkolem repertoárové politiky je nalézt takové hry, které by nebylo třeba přepracovávat..." (Flaszen)

3.2.1. Kain podle Byrona

Hned druhá premiéra se stala divadelní událostí. Byronovo "divadlo světa" realizoval Grotowski "světem divadla". Scéna (Minticz a Skarziński), bez opony. Frontálně do hlediště umístěný oltář-monstrum, skládající se ze tří částí. Uplatněný vliv Bosche. Vztahy na jevišti i vůči hledišti byly rituálně organizovány. Náboženská konvencionalita i estetika byly pojety absurdně. Bóh - Alfa, byl zosobněný živel a přírodní síla. Lucifer - Omega, rozum a neklid lidského vědomí. Tyto protiklady se v závěru sjednotily. Adam, Eva i Abel, byli měšičáckí filistři, površní a nebezpeční. Abel navíc tupý a dravý chlapík, jakýsi produkt Hitlerjungend. Tyto individuality byly nehodnotné pro svoji neskeptickou samozřejmost. Proto se prezentovaly v číslech triviálního měšičáckého kabaretu. Byronův verš byl podřizen situaci, vedle vážného recitování se parodovalo. V některých situacích byl verš zbaven rytmu a přiblížen každodenní mluvě, aby v zápětí byl využit k operní árii. Situace byly často řešeny pomocí sportovní metaforiky: zápasy tenisovými raketaми, šerm reflektory, náznak zápasu a boxu. Docházelo k neustálému střídání žánrů: od tragiky ke grotesce, od vážnosti k výsměchu. Pracovalo se s prvky archaickými: magií, kultem, středově-

- 28 -

kou demonologií - vedle kabaretu a vize kosmických cest. To vše bylo pozadím pro hledání smyslu života Kaina, který byl pojet jako groteskní a tragický současný mladý člověk. Inscenace vrcholila extatickým tancem, svět se stal "jednotou": Alfa jednal jako Omega a naopak. Nakonec si oblekli všichni masky Alfy - Omegy.

Dojem inscenace - "kabaretu", nejuplněji vystihl kritik Kudlin-ski: "Téměř všechny známé divadelní prostředky je zde možné vidět najednou ... Filosofický dialog přechází v poeměšek, metafyzický otřes v rouhání, démonismus v cirkus, hrůza tragiky v kabaret, lyrika v bláznovství a trivialitu ... byl využit rejstřík karikatury, parodie, satiry. Cituje se opera, pantomima, frivolní balet ... Každá situace je pojata v rozdílné koncepci. Neustálá změna hry, tisíce nápadů, neodbytná ohlušující hudba, reproduktor, mluvící za herce na scéně, herec v hledišti, oslovení publika, herecké improvizace ve chvílích, kdy se mění dekorace ... Babelská věž a země jazyků. Ve scénografii totéž a navíc surrealistické symboly a narážkový humor ... Jde li o scénické provedení, je nutné uznat, že stavba inscenace měla smysl jako vize životních komplikací z neuspořádanosti života... Je obtížné charakterizovat jednotlivé role, neboť každá se rozměňovala na několik parodií tak, že herec se proměňoval jako chameleon."

Inscenace "Kaina" byla výrazně režisérským dílem, s dominující tendencí nalézt specifickou řeč divadla. Tento pokus nezapřel vliv Mejercholda. Inscenace byla budována na základě scénáře,

blízké Ejzštejnově montáži. Každá scéna byla pojímána odděleně a měla předem určený efekt. Grotowského "projektování" přibližně synchronizovalo rytme - "pulzující formu" (Grotowski). Odtud i oscilace různých konvencí. Divák měl být touto pulzací cílevědomě zasahován a "pulzovat" svým rytmem. Navzdory velmi pozitivnímu ohlasu, hodnotil tvůrce inscenaci střizlivě. Soudil, že spíše než o zformování pozitivního programu, šlo o "vyhánění ďábla konvenciálního divadla". Navzdory tomu, že se zde objevilo poprvé dominantní Grotowského téma - problém hrdiny - buřiče, měla inscenace řadu slabin. Ty vyplývaly zejména z relativně nízké úrovně hereckého souboru. Gejzír režijních exhibic měl zakrýt tento nedostatek.

3.2.2. Faust podle Goetha

Jediná inscenace, kterou Grotowski uskutečnil mimo vlastní scénu, s cizím souborem. (Scéna P. Potoworowski). Inscenace zkoumala osud člověka, který se zaprodal, aby dosáhl absolutního poznání a životní plnosti. Scéně dominovala ocelová konstrukce - těleso světa, do něhož byl vmontován model vejce. Zde na pojízdné plošině seděl Faust a hrál si s kybernetickou želvou. Starý Faust, životem zklamaný, se zpovídá o svém životním vyprázdňení. To je důsledkem jeho vědění. Mefisto, jeho alter ego mu proti úpisu vrátí ztracené mládí. Faust omládne intelektuálně i vitálně. Potkává módní rezavou slečnu (Markétu), kterou doprovází obstarožní vamp (Marta). Ve shodě s Goethovským textem, se v závěru inscenace vrhá Faust do činnosti. Je pln entusiasmů.

Dobývá svobodnou zem pro svobodné lidi. Jeho úsilí je zmařeno - oslepne a umírá. Ze života odchází v neklidu, nacházejí pouze částečné uspokojení ve vizi Dionýsova. Závěr je komponován z různých složek Goethova textu. Faust pohlíží na vlastní život i smrt jako na věčné životní klotání, jako na nutný článek v životním procesu.

Na počátku roku 1960 se divadlo "13 řad" dostává do hluboké návštěvnické krize. Zatímco Grotowski pracoval v Poznani, v Opole byla často představení pro naprostý nezájem odvolávána. 3. května 1960 byl ustaven Kruh přátel Divadla "13 řad". Vznikla 80 členná organizace, pod čestným vedením Józefa Szajny. Po dohodě "Kruhu" a divadla byl kocirován celoroční cyklus diskusí k závažným problémům soudobého divadla: režie, herectví, scénografie, architektura, pantomima, scénický pohyb, tragické, groteskní divadlo a text apod. Tyto semináře (ve 14 denním cyklu, pod vedením Grotowského a Flaszena), vytvořily kolem divadla pozitivní atmosféru a pomohly vychovat zasvěceného diváka.

3.2.3. Mysteria buffa podle Majakovského

Poslední premiéra první sezóny. Majakovský (a Mejerchold), byli v této době Grotowskému neobyčejně blízcí. (Scéna "Hieronyma Bosche za spolupráce V. Maszkowského.) Flaszen dílo nazval "vtipnou stylizací lidové podívané". Text byl syntézou Mysterii buffy a Lázně. Do Prologu a Epilogu inscenace byly vloženy fragmenty polských středověkých mysterií. Žánrově byla inscenace nese polemicou jízlivostí a černým humorem. Byla značně drásavější než Majakovského text. V jádře šlo o kritiku maloměšťáckého vkusu, který se zaštiťuje oficialitou.

Triadická struktura inscenace (peklo, očistec, ráj), byla koncipována do směklých výtvarných metafor. Herci procházeli mnoha jevištními postavami, aby se stali i personifikovanými stroji. Podobnými metaforickými proměnami procházely i jednotlivé rekvizity. Běh času byl zpřítomňován pohybem terčů nad ležícími herci. Inscenace byla v jádře zkouškou jistého druhu autonomie divadla a politické tematiky. V této souvislosti je nutné se zmínit o herectví této inscenace, které bylo v jádře daleko stylizovanější než v předchozí etapě. Tím se stalo, že záměry byly divákovi sdělovány účinněji a srozumitelněji. Protože v této souvislosti se poprvé dotýkáme vznikajícího hereckého systému Grotowského, dovolme si na tomto místě delší citaci:

"Znaková partitura se tehdy nevztahovala v první řadě k hercově tvůrčí technice, ale spíše ke struktuře inscenace. Partitura herecké akce vznikla jako důsledek zde uplatňovaného způsobu práce. Inscenaci připravoval režisér, snažící se zabezpečit

co nejpreciznější tvar. Přesnost byla důležitá proto, že šlo o hru, které se měli účastnit i hráči-začátečníci, a ti neměli být mateni. Aby takový úkol zvládli, museli herci ovládnout své vyjadřovací prostředky; začali tedy soustavně trenovat (většinou každý sám hodinu denně). Výsledek zřejmě odpovídal vynaložené námaze, když Wladyslaw Broniewski mohl už tehdy o hercích "13 řad" říci, že se "umějí hlasem vcítit do podstaty lidského osudu". Partitura vzniklá pro službu inscenací se tak přece jen stala i formujícím momentem herecké techniky. Jak skrze nezbytnost cvičení, pěstujících technickou připravenost herců, tak i tím, že vedla herce k rozvíjení schopností vyjadřovat se určitě a uceleně, přetvářet svůj výraz ve znaky a dokázat ho i přesně opakovat." 6/

3.2.4. Šakuntala podle Kálidásy

Travestie staroindické básně měla premiéru na podzim 1960. (Scénář a režie: Grotowski, scéna: Gurawski, kostýmy: posluchači výtvarné školy v Opoře ze třídy Maszkowského.)

Zde se počala plodná spolupráce Grotowského a architekta Gurawského. Obapolným zájmem bylo hledání prostorového vztahu herec - divák. Šlo jednak o obecné problémy vzájemného vztahu vyjádřené formou spoluúčasti na představení. Dále šlo o vyřešení problému organizace prostoru specificky pro každou inscenaci. Diváci byli umístěni na dvou podiích, postavených proti sobě. Herecké akce probíhaly v centrálním prostoru mezi podii a za zády diváků. (Zde byly prostory pro jogíny - komentátory). "Scénogra-

fie je "dvoufázová". Vyjadřuje symboliku snu (v analytickém smyslu slova) a pracuje s dětskou symbolikou, kterou vytvořily děti, koncipující kostýmy." Flaezen. Tomuto záměru odpovídal prostor rozdělený ve dvě části.

Text byl proškrtán na základní informace a doplněn fragmenty z Kamasutry a Knihy manu (sbírka mravních předpisů). To vše bylo doplněno řadou obřadových textů. Herecký soubor musel oběhnout několik desítek rolí. Obecenstvo "vytvářelo" ehromáždění. Sakrální intonace herců tvořila často opozici vůči významu slova. Zvuková struktura inscenace se opírala o naturální zvuky těla, rytmické údery, ozvěny atd.

V souvislosti s úvahou o využití rituálu v moderním divadle se Grotowski v roce 1968 vyjádřil i k této inscenaci. "... V brzkou jsme zpozorovali, že by bylo možné na půdě našeho divadla hledat zdroje rituální hry, analogické s tou, která přetrvává v některých zemích. Kde ještě existuje? Hlavně v zemích Východu. Dokonce i v laickém divadle jakým je Pekínská Opera, existuje rituální struktura, stanovený ceremoniel, s artikulovanými znaky, které jsou výrazem ustálené tradice, opakované v každém představení. Je to druh řeči, ideogramů, gest a postupů. Vypracovali jsme představení, Kálidásovu Šakuntalu, v němž jsme hledali možnost vytvoření příslušných znaků v divadle evropském. Dělalí jsme to v intenci, která nebyla prostě zlomyslností. Chtěli jsme vytvořit představení, v němž by byl podán obraz orientálního divadla, neautentického a to takového, jak si jej představuje evropán. Byl to ironický obraz Východu, jako čeho-
si tajemného, záhadného. Pod povrchem tohoto ironického pokusu

tkvěl však skrytý záměr: odkrýt systém znaků, který by byl pro naše divadlo použitelný, použitelný i pro naši civilizaci. Představení bylo skutečně vybudováno z malých gestických a vokálních znaků. To byl pro budoucnost postup plodný. V té době jsme v naší skupině museli provádět hlasová cvičení, neboť nebylo možné vytvářet vokální znaky bez speciální přípravy. Když bylo představení realizováno, ukázalo se, že jde o dílo specifické, vyzařující silnou sugestivitu. Myslím si však, že šlo o ironickou transpozici všech možných stereotypů, šablon, gest, speciálně vybudovaných idiogramů. V podstatě šlo o to, co Stanislavský nazval "gestickou šablonou". Nebylo to ovšem ono "miluji" s rukou položenou na srdci, ale v extrémním výhledu se to čemusi takovému podobalo. Bylo jasné, že toto není ta pravá cesta."/15

Po Šakuntale, jak se vyjádřil Grotowski, bylo bádání zaměřeno na oblasti přirozených lidských vztahů a reakcí, které byly potom strukturovány. "A to právě otevřelo, jak si myslím, onu nejpłodnější etapu našeho souboru čili výzkumu v oblasti herectví."/15 Kritika konstatovala, že inscenace Šakuntaly je závažnou etapou v dějinách divadla. Byla vybudována inscenačně neobyčejně čistě a konsekventně. Plnost výpovědi v rámci jediného výtvaru nikterak nezbrzdila invenci tvůrce. (Bak.)

3.2.5. Připady podle Mickiewicze

(Divadelní scénář a režie: Grotowski, scénografie: Gurowski, Kostýmy: Krygier.)

Dziady bývaly živým rituálem, jímž lid uctíval své mrtvé předky. Mickiewiczův text byl využit fragmentárně. Témata byla vybírána ze všech čtyř dílů. V inscenaci šlo zejména o problém obřadu, romantické vzpoury a lásky. Krom toho byly použity úryvky ze Shakespeara, Jean Paula a Mickiewiczovy úvahy o smyslu literatury. Tematická různorodost byla konsekventně sjednocena. Prostorem akcí se stal celý sál. Diváci byli rozmištěni na různých místech a v různých seskupeních. Herci hráli na třech místech sálu a v uličkách. Dominantní barvou kostýmů byla triviální běloba. Gustav hrál v parafrázi romantického pláště, kněz v prošívané přikrývce, muži ve spodnicích a košilích doby Mickiewicze, v nákrčnicích se šlemi navrch. Ženy ve stylizovaných závojích na ramenou, které připomínaly romantické šaty. Každá z postav měla obyčejný kuchyňský hrníček a svíci. Světlo bylo zavěšeno nahofe. Byly to černé cylindry, které herci v průběhu představení zapálili i zhasli.

Představení vznikalo jako řada etud, které byly sjednocovány tématem: peripetie romantické duše mladého člověka. Jednota inscenačního rámce byl obřad, který z herců i diváků vytvořil společenství. Samotný obřad oscilloval mezi polohou vážnou a dětsky hravou. Na této poloze bylo ještě stále patrné, že tvůrčí i technické síly hereckého souboru nebyly s to realizovat nároky, které na ně Grotowski kladl. Nicméně herecká "partitura" rozvíjela téma obřadu důsledně, aktualizovala i oživovala situace. Tento krok a tato zkušenost byl důležitou etapou na cestě k náhledům, které posléze Grotowski formoval jako tvůrce i estetik v oblasti filosofické, estetické i esteticko-herecké.

Styl představení byl sjednocen: oscilloval mezi groteskou a tragédií.

Inscenace tematizovala problém romantické postavy. Na jedné straně její anachronismus, na straně druhé její extrémní víru v účinnost velkého činu jednotlivce a přecenění významu individuálního vzepětí. (Gustava-Konráda hrál Zygmund Molik). Upozorňovala i na problém oslnění romantickým gestem. Proto byla koncipována jako hra protikladných elementů: výsměch přecházel do vážnosti, směšnost se vážala na hrůzu, naivita na rafinovanost.

Klíčová byla scéna "Velké improvizace". Konrádův monolog zde byl koncipován jako křížová cesta. Hrdina byl stylizován do ikonografických póz Ježíše na Golgotě. Na této "křížové cestě" obíhal celý sál, ohnutý, padající pod vahou kříže, jehož funkcí plnilo - koštil. Ve finale hry byl, tento hrdina z rodu prometeovců, zavěšen hlavou k zemi. V póze pokory, s roztaženými rukama, byl směšný i rouhačský.

Flaszen uvedl, že Grotowského představení se snaží zachránit pro náš svět vše ... vše co zbylo z velkých hodnot v našem světě skepse a přehodnocování. Proto nastoluje místo obřadu ironii, výsměch romantismu, který operoval metafyzickými hodnotami, je veden ve jménu cesty pravdy, "která je trvale na cestě". Grotowskému nejde o tradici, ale o současnost.

Dziady se staly prvním stupněm na cestě k významným inscenacím, které následovaly. Ke Kordianovi podle Słowackého a zejména k Akropolis podle Wyspiańskiego. Některé prostředky objevené v Dziadach byly rozvedeny i jinde. Scéna, v níž jsou duchové

vyvolávání pomocí rozpočítávání, se objevuje opět jako expozice v *Apocalypsis cum figuris* ve scéně "vyvolávání" Černého. Bylo to první setkání souboru s polskou klasikou. Bylo to setkání, které soubor fascinovalo a proto následovala další.

3.2.6. Kordian podle Slowackého

(Scénář a režie: Grotowski, kostým a rekvizity: Mintyocz a Skarfiński.)

Tato reprezentativní hra polského romantismu je pojata jako rozvinutý fragment většího celku. V jedné scéně Slowackého originálu se romantický hrdina dostane do ústavu pro choromyslné. Tato psychiatrická scéna se stane rámcem celé inscenace. "Kordian" tedy předchází slavné inscenaci *Marat - Sade*, *Petera Brooksa*, která zahájila módu těchto her.

Text originálu je seškrtán a přeskupen. Fixe se zde mísí se skutečností; vše se odehrává v trojím plánu. Skutečností je tento divadelní sál, v němž jsme se sešli. Zde si budou všichni účastníci hrát na pacienty kliniky (rozumějme: mít role pacientů). Třídou uzavírá závěrečná fixe: specifické akce Kordiana, jsou pojaty jako skupinové akce pacientů.

Diváci jsou rozloženi na železných patrových postelích, na třech místech sálu. Lůžka hospitalizovaných byla hracími prostory. "Forma představení slouží převratné hře autenticity a divadelnosti, skutečnosti a fixe, doslovnosti a metafor. Pravda ve dvojí relaci, pohlcuje myšlenkovou výstavbou poezii." (Flaszen.)

Této koncepci byly podřízeny i rekvizity. Hrál zde skalpel, svěrací kazajka, talíře, hrnečky, ručníky. Vedle těchto autentických předmětů, byla použita papežská tiara a carská koruna. Diváci byli zapojováni do akcí. Kupř., na všech byl vynucen zpěv. Bylo to ovšem naposledy, kdy si Grotowského inscenace vynucovaly aktivní zapojování diváků do hry.

Centrální scéna hry, scéna sebeobětování člověka ve prospěch svého národa, se odehrává jako chirurgický zákrok po šíleném snu, jemuž předcházela záchvat. Skutečná krev se směšuje s "krví metaforickou", smyšlené utrpení se skutečným, duchovní s fyzickým, drastičnost s poezií. (Flaszen.)

Mravní posláním inscenace vyjádřil Grotowski: "To co je z představení nejsilnější, je fakt, že Kordián, vážně nemocný, je chorý pouze svou šlechetností. Zatímco ... Doktor, člověk v jádře zdravý, vládnoucí mocným rozumem, je mravně zkažený, ničerně zdravý. To je jistě paradox či kontradikce, a níž se však často setkáváme v životě. Chceme-li uskutečnit závratné hodnoty, zdá se, že jsme se; při veškerém zachování zdraví, zbláznili. Jeme-li ovšem rozumní, potom podle úsudku, kráčíme slušnou cestou, ač jsme blázny... Miním tím onu skutečnost, že stavíme-li zásadní otázky, potom riskujeme, že budeme považováni za šílence... To je i údělem Kordiána v našem představení, navzdory jeho šlechetnosti. Ovšem zamlčování problémů, což je styl Doktora v našem představení, proměňujeme krok za krokem svůj život. Tím postupně ustavujeme linii, je již kvalita je odlišná od oné, po níž jsme původně toužili. Právě proto, jsme naplnění strádáním ze smutku a samoty." Z jiné strany postihoval inscenaci Flaszen. Hovořil o tom, že tato tragická groteska nebo groteskní tragedie, je výrazem touhy a velikosti lidské vůle. "Zrůdná podoba lidské pravdy", je předvedena jako romantické šílení hrdiny. Cožpak právě tento typ zdravého lidského rozumu se dá pokládat za jediný pramen morálky? Není dobré vysmívat se šlechetným šilencům!

Inscenace Kordiána bezprostředně směřovala k Akropolis podle Wyspiaňského. Ostatně toto téma zůstalo na pořadu dne Divadla stále. Od Kaina až po Temného v Apocalypsie jde o jeden ideový motiv o variaci téhož tématu.

3.3. Intermezzo

Kritika oprávněně konstatovala, že Divadlo "13 řad" se stává výrazně svou hereckou poetikou, která již nespočívá pouze v negování klasického herectví. Herectví s velkou účinností, prosté šarže, pohybující se na pomezí akrobacie a klaunerie. Tyto velké nároky jsem v jednotě s niternou technikou. Právě v této době se uzavírala první etapa hereckých výzkumů v divadle. Ty se ovšem staly základem celé pozdější Grotowského práce. Právě v této době se formuje stanovesko, které je určující pro celé další období: "Celá naše pozornost a všechny formy naší činnosti jsme zaměřili především na umění herce. Proto jsem opustil ideu vědomé manipulace divákem a téměř okamžitě odmítám ideu sama sebe jako inscenátora. Jako následel toho všeho přistupujeme k výzkumu herce jako možného tvůrce (...). Proto se vynořil problém herce."

3.4. Dokument: Eugenio Barba - Herecký trénink v letech 1959 - 1962

3.4.0. Jerzy Grotowski - Úvod

"Cvičení obsažená v této kapitole jsou výsledkem práce a výzkumů prováděných v letech 1959 - 1962. Byly shromážděny Eugeniem Barbou v průběhu doby, kterou strávil v Teatru Laboratorio a doplněny mými komentáři a poznámkami instruktorů, kteří vedli pod mým vedením trénink.

V této době jsem hledal pozitivní techniku nebo jinak řečeno,

určitou metodu tréninku, která je objektivně schopna dát herci tvůrčí obratnost zakořeněnou v jeho obrazotvornosti a jeho individuálních asociacích. Některé prvky těchto cvičení byly ponechány i v následujícím pojetí tréninku, ale jejich cíl se změnil. Všechna cvičení, která jednoduše odpovídají na otázku "jak to dělat?" byla vyloučena. Cvičení se nyní stala záležitostí ke zpracování osobního pojetí tréninku. Herec musí odhalit zábrany a masky, které mu při jeho tvůrčí práci vadí. Cvičení se tak stávají prostředkem k přemáhání vlastních překážek. Herec se už neptá "jak to mohu udělat?". Místo toho musí vědět, co dělat nemá a co ho blokuje. Osvojení si těchto cvičení má být nalezeno osobní řešení, jež by vyloučilo překážky, které jsou u každého herce různé.

Právě takto chápou pojem via negativa: proces eliminace. Rozdíl mezi tréninkem z let 1959 - 1962 a tréninkem následujícího období je ve cvičních fyzických i hlasových, napřesť.

Byly orientovány na hledání kontaktu: příjem podnětu z vnějšku a reakce na ně (proces dávání a brání zmíněný jinde). Rezonanční dutiny jsou ještě užívány v hlasových cvičeních, ale nyní jsou uváděny do pohybu prostřednictvím různých druhů podnětu a styků s okolím.

Neužíváme již dýchacích cvičení. Důvody proč jsem je odstranil jsem vysvětlil v kapitole "Herecké techniky". V závislosti na každém jednotlivém případě jsou odhalovány zmíněné potíže, je určena jejich příčina a teprve potom jsou vyřazeny. Na dechu nepracujeme přímo, ale nepřímo ho korigujeme prostředky individuálních cvičení, které téměř všechny mají psychofyzickou povahu."

Jerzy Grotowski

(1966)

Výcvik se sestává ze cvičení, která byla vypracována herci nebo která byla převzata z jiných systémů. Nakonec i cvičení, která nejsou výsledkem herceva osobního bádání, byla rozvíjena a rozpracována, aby vyhovovala přesnému cíli metody. Terminologie, která se týká těchto vybraných cvičení je tedy přizpůsobena. Když herci jednou přijmou určité cvičení, dají mu sami název na podkladě svých vlastních asociací a představ. Záměrně se snaží užívat profesionální hantýrky, pokud má stimulaci účinek na představitelství. Zde je vůdčí linie jednoho tréninkového dne.

3.4.1. Fyzická cvičení

I. Rozcvička.

1. Rytmičká chůze. Při ní kroužit pažemi a nohama.
2. Běh po špičkách. Tělo musí pociťovat plavnost, pocit letu, beztlíže. Podnět vychází z ramen.
3. Chůze v podřepu, ruce na kyčlích.
4. Chůze v podřepu, ruce na kotnících.
5. Chůze v mírném podřepu, ruce se dotýkají vnější strany nohou.
6. Chůze s pevnými a nataženými nohama, jakoby je ovládaly imaginární nitě držené rukama (v předpažení).
7. Na začátku je tělo skrčené, malé skoky vpřed, návrat k počáteční pozici, ruce za nohama.

Poznámka. Už při těchto rozcvičkách musí herec zdůvodnit každý detail uvedeného tréninku přesným buďto reálným nebo pomyslným.

ným obrazem. Cvičení je prováděno správně pouze tehdy, jestliže tělo neklade při provádění zmíněné představy žádný odpor.

II. Cvičení na uvolnění svalů a páteře.

1. "Kočka". Toto cvičení je založeno na pozorování probouzející se a protahující se kočky. Cvičící leží uvolněně obličejem k zemi. Nohy jsou roztážené a ruce otočené dlaněmi dolů, avírají s tělem pravý úhel. Kočka se probudí a přitáhne ruce směrem k hrudi. Kolena oddaluje od země tak, aby dlaně tvořily základ vzporu. Kyčle jsou vyzdviženy a nohy "kráčí" po špičkách směrem k rukám. Zdvih a protažení do strany za levou nohou, zdvih a protažení zároveň s hlavou. Vrátit levou nohu na zem a postavit ji na špičku. Opakovat tytéž pohyby s pravou nohou, hlavu stále držet vzhůru. Protahovat páteř nejprve s těžištěm umístěným do jejího středu, pak výše směrem k šíji. Potom otočit a s uvolněním se skulit na záda.

2. Představte si, že máte přes prsa kovový pás. Rostahujte ho silným rozpínáním trupu.

3. Udělejte jogistickou pozici zvanou "širšásán", jenomže s nohama u zdi. Dávejte nohy pomalu od sebe do se možná největší šíře.

4. Odpočinková pozice. Dřep s hlavou dopředu, paže se houpou mezi kolena.

5. Stoj, nohy natažené těsně u sebe. Ohýbat trup k podlaze, až se hlava dotkne kolenou.

6. Silné kroužení trupem od pasu a výše.

7. Nohy stále u sebe. Skákat na židli. Podnát ke skoku nepřichází z nohou, ale z trupu.

8. Provaz - úplný nebo částečný.

9. Začít vstoje, uvolnit tělo nazad, aby udělalo most, až se ruce dotknou země.

10. Leh na zádech. Rotace těla vpravo a vlevo.

11. Z kleku uvolnit tělo na zad, aby udělalo most, až se hlava dotkne země.

12. Skoky napodobující klokana.

13. Sed na zemi, nohy jsou nataženy u sebe, tělo vzpřímené. Ruce v týl tlačí hlavu dopředu a dolů, až se dotkne kolenou.

14. Chůze po rukách a nohách s nadzvednutou hrudí a břichem.

Poznámka. Je zcela nesprávné provádět tuto serií bezduše.

Cvičení slouží k hledání. Není to pouhé automatické opakování ani forma svalové masáže. Tak kupř. v průběhu cvičení se zkoumá těžiště těla, mechanismus stahování a uvolňování svalů, funkce páteře při různých prodkých pohybech, přičemž se celý tento vývoj komplexně analyzuje a zařezuje do repertoáru.

ru každéhovalu a kloubu. To všechno je individuální a je to výsledek úplného a souvislého hledání. Pouze ta cvičení, která "pátrají", zasahují celý hercův organismus a mobilizují jeho skryté rezervy. "Opakovací" cvičení přinášejí méně hodnotné výsledky.

III. Cvičení "hlavou dolů".

Poznámka. Tato cvičení jsou více polohy než akrobacie a ve shodě s pravidly hathajógy jsou prováděny velmi pomalu. Jedním z hlavních smyslů jejich realizace je studium změn, které probíhají v organismu: jmenovitě - studium dýchání, srdečního rytmu, zákonů rovnováhy a vztahu mezi polohou a pohybem.

1. Stoj na hlavě s třemi opěrnými body - hlavou a oběma dlaněmi.
2. Stoj na rameni (oporu tvoří líc, předloktí a dlaň druhé ruky).
3. Stoj na hlavě a předloktích (širšasan).

IV. Let.

1. Svinutí do klubička, poskakovat a kolébat se jako pták chystající se ke vzletu. K tomu slouží ruce jako křídla, která napomáhají pohybu.
2. Za stálého poskakování vetát, ruce přitom mávají jako křídla, aby se tělo vzneslo.

3. Vzlet progresivním pohybem vpřed, je to něco podobného jako plavání. Tělo provádí plovoucí pohyby, stojí se pouze na špičce jedné nohy. Rychlé skoky vpřed stáje na špičce nohy. A zde je další metoda: vzpomenout si na pocity letu, které člověk zakouší ve snu a spontánně tuto formu znovuvytvářet.
4. Přistát jako pták.

Poznámka. Kombinovat tato cvičení s ostatními, která jsou založena na padání, nebezpečném skoku, odrazu atd. Je nutno postupovat až k provedení dlouhého letu, který začíná vzletem ptáka a je dovršen jako přistání.

V. Skoky a přemety.

1. Přemet vpřed s užitím rukou jako opory.
 - a) přemet vpřed, napřínění s pomocí rukou,
 - b) přemet vpřed bez pomoci rukou,
 - c) přemet vpřed, zakončený stoje na jedné noze,
 - d) přemet vpřed s rukama za zády,
 - e) přemet vpřed s ramenem na zemi jako vzporou.
2. Přemety vzad.
3. "Tygří skok" (střemhlav). S rozběhem nebo bez, paže rozpjaté, přeskóčit přemetem překážku, doskočit na rameno. Zvednout se tímž pohybem.

"Tygří skok" do výšky.

"Tygří skok" do dálky.
4. "Tygří skok" na nejž bezprostředně navazuje přemet vzad.
5. Přemet se strnulým neohebným tělem, jako marioneta na pružinách.

6. "Tygří skok" prováděný současně dvěma herci, kteří se v le-
tu křížují v rozdílných výškách.

7. "Tygří skoky" kombinované s přemety v "bitevní" situaci
s použitím holí nebo jiných zbraní.

Poznámka. Ve všech těchto cvičeních je kromě předmětu zkou-
mání a studia organismu stejně tak obsažen prvek rytmický
a taneční. Cvičení jsou prováděna, zejména v případě obměny
"boje", za doprovodu bubnu, tamburíny nebo jiného nástroje
tak, aby se ten, kdo cvičení koná a ten kdo udržuje rytmus
navzájem stimulovali a improvizovali. V bitevních pasážích
jsou fyzické pasáže doprovázeny spontánními a neartikulo-
vanými výkřiky. Herec musí všechna tato polosekrobatická cviče-
ní zdůvodnit osobní motivací podtrhující složení počáteční
a závěrečné fáze skladby.

VI. Cvičení nohou.

1. Leh na zemi, nohy mírně zdvižené. S nohama provádět násle-
dující pohyby.

- a) Ohýbat a protahovat nohy v kotnících nahoru a dolů.
- b) Ohýbat a protahovat nohy směrem do stran.
- c) Krouživé pohyby nohou.

2. Stoj.

- a) Shyb ke kolenům, ruce napjaté, nohy zůstávají celým cho-
didlem stále na stejném místě.
- b) Chůze po vnějších hranách chodidel.

c) Holubí chůze. (To znamená chodidla proti sobě, paty hod-
ně od sebe na špičkách nohou).

d) Chůze po patách.

e) Přitahování prstů nohou k chodidlům, potom vzhůru v opač-
ném směru.

f) Zdvíhat prsty nohou drobné předměty. (Krabíčku sárek, tuž-
ku atd.)

VII. Mimická cvičení v nichž se především soustředíme na ruce
a nohy.

VIII. Herecké study na libovolné téma prováděné v chůzi a běhu.

3.4.2. Plastická cvičení

I. Základní cvičení.

Poznámka. Tato cvičení jsou založena na Dalcrozovi a ostatních
klasických evropských metodách. Jejich základním pocitem je
studium protichůdných vektorů. Obzvláště je důležité studium
vektorů protichůdných pohybů. (Například ruka provádí krouži-
vé pohyby jedním směrem, loket směrem opačným) a kontrastních
obrazů (například ruka přijímá, zatímco noha odmítá). Takto je
každé cvičení podrobno "hledání" a studiu výrazových prostřed-
ků každého jednotlivce na základě jeho vlastních rezistencí
a společných center organismu.

1. Rytická chůze, paže napjaté na bocích. Kroužení ramen a pa-

ží, lokty co nejdál dozadu. Ruce provádějí krouživé pohyby v protisměru ke kroužení ramen a paží. Celé tělo tyto pohyby zesiluje a ramena se při kroužení zvednou až do úrovně krku. Představte si, že jste delfin. Zvyšujte postupně rytmus otáček, vyvyště se chůzí po špičkách.

2. "Přetahování". Před vámi je natažen pomyslný provaz, který vás má táhnout vpřed. Posun těla nezpůsobují ani paže ani ruce, ale trup, který se přisunuje k rukám. Natáhněte se dopředu tak, až se noha vzadu dotkne kolenem země. Pohyb těla musí být zřetelný a silný jako přiřídění lodi, brázdící vlny.

3. Skok vpřed na špičkách nohou, kolena se při doskoku pokrčí. Pružný a energický návrat do stoje, opakování téhož skoku vpřed, stále na špičkách, doprovázeno poklesnutím v kolenu. Podnět vychází z kyčlí, které působí jako pružina regulující poklesnutí a následující skok. Paže jsou natažené podél těla a zatímco jedna ruka hladí, druhá se oddaluje. Je třeba pociťovat mimořádnou lehkost, pružnost a ohebnost, jako kaučuková pěna.

4. Krouživé pohyby v protisměru. Stoj rozkročno. Provést hlavou čtyři krouživé pohyby doprava, potom trupem doleva, paží doprava, stehem doleva, kotníkem doprava atd., pravá paže opisuje kruhy směrem doleva, předloktí doprava a ruka doleva. Je zapojeno celé tělo, ale podnět vychází z kříže.

5. Zpočátku stoj rozkročno, paže natažené nad hlavou, dlaně se navzájem dotýkají. Kroužením trupu s co možná největším vychylováním vpřed a vzad. Paže tento dvojitý pohyb doprovázejí. Návrat do stoje ve stejném rytmu a opakování v téže sekvenci. Je-

den obyčejný krok střídá s prohnutím v kolenu.

7. Improvizace s rukama. Osahávat, dotýkat se, ohmatávat, hledit rozličné předměty, materiály, látky. Celé tělo se zúčastní a přijímá tyto hmatové počítky.

8. Hry s vlastním tělem. Dejte si konkrétní úkol, jak postavit jednu část těla proti druhé. Pravá strana je půvabná, ladná, obratná, krásná se svůdnými a harmonickými pohyby. Levá strana žárlivě střeží pravou. Útočí na ni, aby pomatila svou podřadnost a snaží se ji degradovat a zničit. Levá strana vítězí, ale zároveň je odsouzena k prohře, protože bez pravé strany nemůže se hýbat. To je jen příklad. Tělo může být snadno rozděleno na opačné úseky: například jednotlivé údy mohou být postaveny jeden proti druhému - ruka proti noze, noha proti noze, hlava proti ruce atd. Hlavní je zapojit veškerou představitelost, která má dát život a smysl nejen těm údům těla, které jsou zapojeny přímo, ale i ostatním. Například při boji mezi oběma rukama mají nohy vyjadřovat strach a hlava ohromení.

9. Nečekané pohyby. Dělejte kupředu krouživý pohyb oběma pažemi. Tento pohyb začíná ve směru, který se za několik vteřin ukáže jako špatný, totiž jiný, než byl původně zamýšlen. Tehdy se směr po krátké chvíli nehybností změní. Počátek pohybu musí být vždy výrazný a má se - po okamžiku nehybnosti - změnit v pohyb správný. Jiný příklad: kráčejte nejprve pomalu jako by s námahou a potížešmi, po krátkém zastavení začněte velmi lehce a půvabně běžet.