

DRUHÁ
DIVADELNÍ
REFORMA?

edice
SVĚTOVÉ
DIVADLO

KAZIMIERZ
BRAUN
**DRUHÁ
DIVADELNÍ
REFORMA?**
/studie/

*S láskou nosím v srdci
divadlo takové, jaké je,
v duši takové, jaké bude.*

Gordon Craig

Vydavatelé děkují
autorovi
Kazimierzi Braunovi
za porozumění
pro potřeby
českých divadelníků,
kterým výrazně usnadnil
vydání této publikace.

JANA PILÁTOVÁ: O DOHÁNĚNÍ

O světovém alternativním divadle šedesátých a sedmdesátých let u nás (jako ostatně o mnoha jiných věcech) moc nevíme. Patří k tomu, co nám „uteklo“, a můžeme se jen dohadovat, oč jsme přišli a jací bychom dnes byli, co všechno by bylo jinak, kdyby nás to v tu pravou chvíli zasáhlo. Ať už to, co bylo už zralé u nás doma a co jsme si nechali vzít, nebo to, co k nám přicházelo ze světa a nebylo vpuštěno.

Co nebylo v pravý čas, je jindy něčím jiným. Nic ničím nenahradíš - a nikomu nevynahradíš. Ovšem vědět o tom, co bylo a že to bylo, to má smysl i ex post; kdyby nic víc, tedy aspoň se nezdržovat obdivováním epigonů, hřešících na naši naivitu a vyhládkost. Proto je dobře připomínat i naše snahy těch let, jak to činí doslov Zdeňka Hoříňka. Teprve v kontextu světového alternativního divadla šedesátých a sedmdesátých let, jak nám je připomíná Braunova Druhá divadelní reforma? (ano, s otazníkem), však můžeme rozpoznat co je naše vlastní cesta, a co jsou ozvěny; co nápodoba, a co skutečně tvořivé zpracování podnětů, které se přes veškerou snahu hlídačů přece jen prodraly až k nám, navázaly na naše tradice a odpověděly na naše vlastní (tehdejší) životní otázky. Jednou z těch nejdůležitějších skulin, jimiž k nám - přesněji řečeno k těm, kdo nemohli „do světa na zkušenou“ - pronikalo, co se ve světě dělo, bylo Polsko.

Málo se dnes přiznává, jak pro nás - alespoň pro lidi z humanitních oborů, a pro divadelníky zvláště, bylo Polsko důležité. Říkal se se svého času vtip: Jaký je rozdíl mezi skupinovým sexem ve Švédsku, v Polsku a u nás? Ve Švédsku se sejde parta a užívá si. V Polsku se sejde parta a pouští si videozáznam, který v tom Švédsku nějaký Polák natočil. V Čechách se sejde parta a poslouchá vyprávění o tom záznamu, který v Polsku někdo viděl. Tak je to. Do Polska se jezdilo nadechnout se světa (a nebyvalo snadné dostat se ani tam). V polském divadle se děly pro nás neuvěřitelné věci. Nemluví jen o Kantorovi nebo Grotowském. Z polských divadelníků - a i z těch neoficiálních, z těch „trpěných“ - vlastně vždycky alespoň někteří vyjžděli do světa. A kdo viděl, zažil, byl vystaven konfrontaci, přivázel zpátky domů nejen svěží nápady a ponětí o tom, co se nosí, co se počítá, ale i měřítka. Kritéria. Polské divadlo se nikdy neocitlo v takovém vakuu, nikdy nekleslo do takového provincialismu, jako naše divadlo sedmdesátých a osmdesátých let. Hrozilo-li co takového Polákům, včas si toho všímali, bránili se tomu, nebyli se sebou spokojeni. V polském divadle je - alespoň zvenčí jasně rozpoznatelná - dravost, vznach, chuť vymknout se ze svazujících okolností, nespokojenost podnikavá, ne naříkavá jako u nás.

Z polského originálu Druga Reforma Teatru?, který vydal
Zakład Narodowy imienia Ossolińskich - Wydawnictwo 1979,
přeložil Jiří Vondráček.
Doslov napsal Zdeněk Hořínek, předmluvu Jana Pilátová.
Graficky upravil Václav Sokol.
© Kazimierz Braun
© Zdeněk Hořínek
© Jana Pilátová

ISBN 80-7008-037-X
Divadelní ústav, Městská lidová knihovna,
Divadelní akademie múzických umění Praha,
Janáčkova akademie múzických umění Brno, 1993.

Čím to? Možná je to i tím, že Polsko má - na rozdíl od nás - řadu kulturních center, univerzitních měst, která si vzájemně konkurují. Když někdo narazil (třeba jako Kazimierz Dejmek ve Varšavě, kde jeho inscenace *Dziadła* vyvolala v roce 1968 celostátní politickou aféru, nebo Jerzy Grotowski v Opoli, kde místní činovníci hodlali zlikvidovat podezřelý soubor s malou návštěvností), vždycky se někde našel nový ochránce, jiné město s kulturními ambicemi, někdo, kdo na truc všem usnesením toho vyvrhele podpořil a umožnil mu pokračovat v práci i za cenu rizika, že budou odepsáni spolu. Většinou nebyli, protože místní společenství se semklo k jejich ochraně, takže už nešlo sprovodit „ten případ“ ze světa bez skandálu, jaký už přece jen nestál zato.

Snad jsou Poláci odvážnější, možná si víc vážící své kultury než my, ale i kdyby to mělo být jen z furiantství, právě v tom vidím hlavní rozdíl mezi náš a polskou kulturní obcí: žádný jejich talent nebyl odepsán a zapomenut. Poláci nepřistoupili na to, že uplatnění nějakého tvůrce je jen jeho osobní věc a ostatních se netýká. Ani ten, kdo byl vystrnaděn nebo sám odešel do emigrace, nebyl ztracen. Nepřestal být součástí domácího kontextu. Jím se Polsko dostávalo do „světa“, jím předestilován přícházel do Polska „svět“ - ať už oficiálně (jako Mrozkovy hry z emigrace, které se vždycky nějak dařilo uvádět), nebo neoficiálně, ale v mnohem větším rozsahu než u nás (případ Gombrowiczův). Leckterý emigrant se po pár letech vrátil - bohatší o zkušenost (Raczakův *Teatr Ósmego Dnia*). Díky solidaritě kulturní obce měl celý kulturní život včetně divadla přirozenou kontinuitu a ve své diferencované koherenci dokázal podržet i ty jedince, se kterými byl na kordy. O všem a o každém se vědělo, ať z tisku, nebo z drblů. Fungovalo totiž kavárenské a hospodské podhoubí zpracovávající i to, s čím se nepočítá, takže se vlastně - chtě nechtě - nakonec musí počítat se vším, což je další nutná podmínka fungování kritérií, která u nás chyběla.

K tomu, co se vědělo, přispívala záviděníhodná, dlouhodobá polská ediční strategie (díky níž se řada Čechů naučila polsky aspoň číst). V Polsku se velmi brzy vymanili ze zajetí marxistické ediční politiky a začali vydávat domácí díla a překlady ze všech humanitních oborů. Celé to myšlenkové zázemí, tak potřebné jako impuls a korektiv praxe, které se u nás začalo klubat v šedesátých letech a po roce osmašedesátém bylo zatlačeno do uzavřených kroužků, měli Poláci průběžně k dispozici. Filozofie, sociologie, psychologie, religionistika, historie, kulturní antropologie, divadelní díla teoretická i praktická, základní díla oborů i módní výkřiky, u nás jako vzácná událost propašovaná jednou za uherský rok na knižní puli, v Polsku postupně získávala svou členářskou obec, na kterou se mohla obracet a spoléhat (už jen vyšší nákladu, tudíž rentabilitou).

Zaměříme-li se při porovnávání možností na to, jak mohl být myšlenkově vyzbrojen polský divadelník, je třeba vzít v úvahu kromě nepřerušovaného vývoje a prohlubování divadelního školství i kontinuitu zvláštního proudu studentského divadla (s jeho vlastním publikacemi) a alternativních divadel s jejich dílnami, projekty, stážemi. Všechnu tuto aktivitu průběžně sledovalo a reflektovalo několik celostátních divadelních periodik a řada místních kulturních časopisů, leckdy skvělé úrovně (za všechny Odra z Vratislavi). Žasla jsem, když jsem si díky konkrétní práci uvědomila (Poláci se tím nechlubí, nemluví o tom, protože je to pro ně samozřejmé), že i na inscenace provinčních souborů běžně existuje několik recenzí, protože divadelní rubrika nechý-

bí v žádných, ani místních novinách, a rozumí se, že kritik jezdí, aby viděl, co se kde děje. U nás neslýchaná, naprosto mimořádná věc - kniha recenzí některého kritika - v Polsku vychází několikrát do roka; podporuje tak kritický ambice, a jeho prostřednictvím i úroveň divadla, které si je vědomo, že je na ně vidět.

Krom toho všeho si Poláci ani v těch nejhubejších letech nenechali vzít své divadelní festivaly, z nichž třeba vratislavský *Festiwal Teatru Otwartego* byl v sedmdesátých letech jedním ze světových center konfrontace snah o nové, jiné, otevřené, alternativní divadlo. Znovu tedy - kromě bezprostředních zkušeností, osobních kontaktů, informací - příležitost k třebení kritérií.

Tato poněkud obšírnější expozice má spolu s náznakovou charakteristikou prostředí, ze kterého k nám Braunova kniha přichází, připomenout několik věcí: - co všechno kromě běžného provozu spoluvytváří normálně fungující divadelní organismus schopný vlastního růstu; - co z toho nutného zázemí dnes postrádáme a co tedy máme za úkol (- po několikáté už) znovu rozhybat, uvést do života, podporovat a ochraňovat; - jak rozhodující je starost o všechno, co pomáhá formovat kritéria. Právě vydání *Druhé divadelní reformy* je jednou z malých splátek na tento dluh.

Kazimierz Braun (narozen 29. 6. 1936) studoval v Poznani polonistiku a ve Varšavě režii. Ta podvojnost praktika a teoretika spolu se zkušeností ze studentského divadelního hnutí mu dovolovala vytěžit z režijních zkušeností v Polsku i ve světě materiál pro řadu knih i pro pedagogickou činnost. Ačkoli byl ředitelem několika repertoárových divadel, nacházel vždycky příležitost uplatnit v nich otevírající, alternativní tendence; a třebaže léta pracoval na univerzitách v Polsku a v posledním desetiletí v USA, nestal se nikdy pedantickým teoretikem. Krom režii polských klasických děl se proslavil inscenacemi Rózewiczových básnických her. Překládá, píše dramata, scénáře, kritiky, eseje. Už sama osoba autora by byla dostatečným důvodem a zárukou zajímavosti. Ale *Druhá divadelní reforma*? má pro nás ještě jeden význam.

V osmdesátých letech pro ty, kdo mají rádi divadlo, znamenala tahle kniha víc než čtení: byla zástupným setkáním s divadlem, které nám bylo upíráno; celý svět ho znal, jenom my ne! Braunova kniha kolovala mezi spřízněnými dušemi v originále i v kopiích svépomocných překladů a voněla zakázaným ovocem. Inspirovala nejen divadelníky, ale i psychology, sociology (viz například obšírné citace a odvolávky v knize B. Blažka a J. Olmrové *Krása a bolest s podtitulem Úloha tvořivosti, umění a hry v životě trpících a postižených*), jakož i ty, kdo se třeba při práci posunovali u dráhy, vrátných nebo kulisáků vzdělávali sami - mnohdy soustavněji než řádní studenti. Podobným způsobem vznikl i nyní vydávaný překlad: jako služba, jejíž odměnou je především hlubší studium, nikoli překladatelský honorář, protože předem se nedalo odhadnout, bude-li možné k překladu připojit alespoň jméno - Jiří Vondráček.

Zvláště ty partie Braunovy knihy, které se týkaly mimoestetických, nebo lépe řečeno nejen estetických funkcí divadla, byly pro nás důležité. Leckdo si ještě pamatoval na divadlo z nápravného ústavu Obořiště, věděl o snahách Ivana Vyskočila, a Braunovy popisy amerických výbojů, souběžných nebo i pozdějších než naše hledání tím směrem, mohly být pro něj zdrojem zadostiučinění - i hněvu, že přirozené pokračování cesty bylo u nás zmařeno.

Ale proč vlastně? Co mohl mít normalizační režim proti divadlu? Velmi přesně to charakterizuje Peter Brook, když mluví o tom, že právě represe jsou potvrzováním síly divadla. Divadlo může být účinnější, skutečnější, pravdivější než skutečnost; tím ohrožuje a podvrací režim. To není věc tématu, příběhu, ba nemusí to být ani záměrem. Jakmile však zapouzdření do chvíle představení pukne, jakmile do divadla pronikne pravda, začíná přesahovat, prosakovat do života; jakmile z divadla něco doopravdy vyplývá - nedá se dohlížet. Jakmile divadlo začne mít smysl, chci nechtě kontrastuje s nesmyslností „kulturního vyžití“ i každodenního života. Kulturně vyžítý občan je pacifikovaný, zatímco živé lidi v živém divadle může napadnout ledacos.

Navic všechny ty Braunem líčené aktivity, rostoucí z divadelního kořene, ale programově směřující mimo uzavřené divadlo, ven, dál, apelovaly na vzájemnost; spojovaly, zatímco zájmem režimu bylo, abychom se jeden druhého báli, abychom se snad nezačali domlouvat. Veškerý důraz na integraci, osobní i skupinovou, ovšem v alternativním divadle vyvažoval zároveň zdůrazňovaný respekt k odlišnosti. Nešlo jen o šíři estetických, ale právě lidských možností. O vnímavost vůči alternativním světům postižených, menšin, vězňů a podobně. U nás byla „jinakost“ obezděna mlčením, jako by ani žádná „jiná“ nebyli. Samozřejmě jsme o nich potichu věděli, ale bylo nevhodné zmiňovat se o nich, abychom se sami nedostali do podezření, že jsme jiní. Vyplácelo se zdůrazňovat, že jsme přece všichni víceméně stejní a všichni zajedno. Právě tato iluze však alternativní divadlo radikálně rozbíjí; a nakolik je kde „ve společenském zájmu“ takovou iluzi utvářet, natolik je alternativa vylučována, nebo naopak připouštěna, je-li společnost ochotna brát v úvahu, že jsme každý jiný.

Braunův výklad se zabývá i interakcí divadla oficiálního a alternativního, proměnami avantgardy ve střední proud pomocí institucionalizace a vznikem dalších, nových alternativ, které už vzhledem k tomu, čím jsou, nemohou mít nikde na různých ustláno a mohou být nanejvýš více či méně trpěny. Vyplývá z toho, že je-li co alternativou vůči oficiálnímu, musí se o sebe umět samo postarat. Dostane-li se takové divadlo do závislosti na státním rozpočtu, vydává se tím v nebezpečí: či chleba jíst, toho píseň zpívej. Zkouší to tedy všelijak.

Umí být chudé, kočovné, družstevní, rodinné, svépomocné. Hledá pomoc u těch, kdo je potřebují, a hlídá si přitom, aby nebylo jen na objednávku. Je to nekonečné balancování na kluzké stezce mezi naplněním a ztrátou vlastních možností, hledání minimálního optima, které umožní pokračovat v práci a nevezme jí zamýšlený smysl. Ne náhodou řada Braunem zmiňovaných tvůrců pracuje v amatérských nebo poloamatérských podmínkách a nestydí se vydělávat si na divadlo jinou prací. Ať už si taková divadelníci vydělávají na svou činnost jako sezónní dělníci nebo redaktori, ať je to speciální pedagogika nebo příležitostné komediantské tažení světem (s natáčením filmů, vydáváním knih a pořádáním „dílů“ jako v Barbově Odinu), připomíná to s trochou nadsázky období konce říše římské, kdy oficiální divadlo sice postupně zaniklo, zašlo na zplanění, ale divadlo jako takové uchovali herci - mistři desatera řemesel, kteří je po řadu doby, nesledování, nezachycení oficiální historie, pronesli až k časům, kdy se divadlo mohlo z odvrácené strany společnosti vrátit zas i na líc - a rozdělit se na to uznávané, a to více či méně trpěné. A tady už jsme u toho, v čem vidíme smysl dnešního vydání Braunovy knihy.

Ve své době byla aktuálním svědectvím o nejžhavější současnosti divadla (i když chápáné ve vazbách na tradice). Dnes by se mohlo na první pohled zdát, že je to knížka historická. Vždyť ji čteme jako vzpomínku na to, co bylo a už není. Řada zmiňovaných tvůrců už nežije. Některé kdysi kontroverzní počiny a osobnosti tvoří dnes klasiku moderního divadla. Jsou to pro nás legendy. Navíc se některé naděje, které autor sdílel, ukázaly jako iluze; některé souvislosti se nepotvrdily; některé interpretace nebo termíny jsou patnáct let po vydání díla zastaralé.

Na druhý pohled však vidíme za souborem informací o tom, co bylo, jinou zprávu. Osobně zaujatou zprávu o celém proudu vášnivých snah. To osobní zaujetí chápeme: o nadějích, vkládaných do divadla, vypráví člověk z podobně sešněrované společnosti, jako byla ta naše. Sliboval si od divadla něco víc než jen zábavu nebo Umění. Snažil se rozpoznat, jak by nám divadlo mohlo pomoci žít a všiml si všech, kdo se snažili o něco podobného. Jména lidí, souborů, inscenací se dají zapomenout, zvláště když jsme je ani neznali, nezažili v jejich jedinečnosti. Mnozí v knize zmiňovaní lidé se nedostali a už nedostanou do slovníků a učebnic; nevíme, jak se jmenovalo dílo, které Kazimierz Braun viděl kdesi na svých cestách světem. Ale o to nejde. Rozhodující je nevyspekulovaná, ne teoreticky vyvozená, ale z praktického konání stovek lidí vyplývající zpráva o tom, že smysl divadla není jednou provždy dán, ale musí se vždycky znovu hledat.

Je to tak sice vždycky; ale jsou období, kdy je to zvláště naléhavé a dělá to moc lidí najednou. O dvou takových obdobích - Braun jim říká první a druhá divadelní reforma - knížka pojednává. Mezitím Eugenio Barba mluví o „třetím divadle“ a pořádá jeho festivaly. Ale nestojíme i my snad právě teď taky před úkolem rozpoznat, přijít na to, jak, o čem a proč ještě vůbec by u nás divadlo mělo být? Mnohým se zdá, že už je zbytečné - a jednají podle toho. Když se soustředíme jen na to, jak si v tahanicích s nimi vybojovat držení té či oné divadelní budovy, dotace apod., propaseme to, co je v každé krizi potenciální šancí.

Nejde tedy o to, abychom dohnali, co světové divadlo vynalezlo v době, kdy u nás převládal zautomatizovaný a konzervovaný divadelní provoz, ale abychom si v zoufalství nad tím, že už tak nelze pokračovat, nenechali utéct své vlastní možnosti. Ať chceme, nebo se nám to nehodí, další divadelní reforma je tady; tím hůř pro nás, bude-li jen organizační. Hic Rhodus - uvidíme, co dokážem. Věřím, že už teď je tu řada lidí, kteří hledají a zkoušejí, jaký smysl by dnes divadlo mohlo mít pro ně a pro někoho dalšího a co se pro to dá udělat. Myslím, že jim Braunova kniha může těmi desítkami příkladů podobného hledání dodat odvahy.

I.
MEZI PRVNÍ
A DRUHOU
REFORMOU
DIVADLA

V knize *Nové divadlo ve světě (1960-1970)*, vydané v roce 1975, jsem v úvodu napsal: „Šedesátá léta lze nejspíše přirovnat k nástupu *Velké divadelní reformy* na počátku našeho století. Začala nová, druhá divadelní reforma.“¹⁾ Při hodnocení celého desetiletí jsem potvrdil, že to bylo „období druhé divadelní reformy“.²⁾ Ostatně předtím, v roce 1970, jsem při psaní *Divadla vzájemnosti* určil tutéž diagnózu. O nejnovějších divadelních experimentech a výbojích, o inspiracích vycházejících z různých paradivadelních a předdivadelních jevů, o svých vlastních souběžných režijních pracích a o vývojových perspektivách divadelního umění jsem tam pojednával v kapitole nazvané *Nová divadelní reforma*.³⁾

Když vznikalo *Divadlo vzájemnosti* a poté jeho pokračování a exemplifikace *Nové divadlo ve světě*, byl jsem skutečně přesvědčen, že v šedesátých letech, a dokonce už od poloviny let padesátých, započal celosvětový, postupný obrozující pohyb, srovnatelný s *Velkou divadelní reformou*. Pozornost jsem soustředil přímo na proces změn, které v těch letech probíhaly. Na historické zdůvodnění mé diagnózy druhé divadelní reformy a na srovnávací analýzu nezbylo tudíž místo. Tato diagnóza - jakkoli tvořila základ mého hodnocení a chápání tohoto období - nebyla významněji doložena. Ukazuje se, že je to zapotřebí. Mé názory, pokud vím, zavdaly příčinu k diskusi.⁴⁾ Pokládám tedy za svou povinnost tyto předpoklady rozvinout.

Problém je to nesmírně zajímavý. Má velký význam pro interpretaci nejnovější divadelní historie a umožňuje porozumět změnám, které se v divadle uskutečňují. Vhodné pojmenování určitého jevu vždy umožňuje lépe jej pochopit. Nepouštím se ovšem do sporu o samotný název, i když se považuji za jeho „vynálezce“. Názvu „druhá divadelní reforma“ - v odlišení od „první“ neboli „*Velké divadelní reformy*“ - budu během svých úvah užívat jako hypotézy, jako operativního, obsažného a zároveň přesného pojmu: vymezuje veškeré dění, směřující k obrození, přestavbě a přetvoření divadla, které počíná koncem padesátých let našeho století.

Historická srovnání mají vždy dvojí význam. Dva jevy, které se pokoušíme objasnit pomocí analogie, se osvětlují navzájem. Nutno je zkoumat oba. Odkrýváme jednotlivosti, vlastnosti a strukturu obou - jako toho lépe známého, tak nejasného. *Druhou reformu*, která stále trvá, je v pohybu, lze postihnout obtížněji. Její dosavadní historie není ještě důkladně sepsána. *První reforma* již dávno skončila. Lze ji nahlížet z odstupu a tím snáze analyzovat. Při důkladnějším pohledu však vychází nejevo, že ani ona není řádně prozkoumána a interpretována. Existuje sice řada různých prací,

biografie jednotlivých umělců a divadel, bylo vydáno mnoho spisů reformátorů, svědkové jejich působení ještě žijí - ale to vše je stále jen jakási mozaika, jejíž některé prvky jsou výrazné, jiné neostře, občas těžko dostupné, někdy úmyslně zastírané, mytologizované, ba dokonce zkreslené. Syntéza *Velké reformy* v teatrologické literatuře dosud chybí.

Abychom porozuměli termínu *divadelní reforma*, nahlédneme do slovníku: „Reforma (franc. réforme, z lat. reformo - přetvářím) je změna v nějakém systému, která neznamená radikální a kvalitativní přetvoření tohoto systému, zvláště změna (...), která nenarušuje podstatu existující struktury (...); řada postupných (...) reform může přivodit změnu struktury.“⁵⁾ Tato formulace objasňuje můj názor na otázky *první a druhé reformy*. Jedna i druhá se zakládá na dlouhodobém přetváření stávajícího divadla. Stejně tak diagnóza, že nynější, *druhá reforma*, která, jak se zdá, v některých projevech směřuje k zásadním změnám v pojetí a provozování divadelního umění, logicky vyplývá právě z takového chápání *reformy*: teprve „postupné reformy“ mohou vést ke změnám „celé struktury“ divadla. Převrátíme-li toto tvrzení, lze říci i naopak: jestliže nyní v divadle pozorujeme zásadní změny struktury, je zřejmé, že mohly být uskutečněny jedině postupnými reformami. Takové změny by nebyly možné jako výsledek pouze jedné reformy, jsou však možné jako výsledek postupných reform.

Procesuální pojetí termínu *reforma* umožňuje porozumět různým paradivadelním a postdivadelním jevům, „teatroterapii“ a skupinovým setkáním, proměnám zvyků a postojů, s nimiž divadlo souvisí, zaujetí divadla politikou, jeho účasti na revolucích, v hnutích vesničanů i v odbojové - nebo lépe odbojné činnosti ve městech.

Krzysztof Sielicki publikoval kdysi v *Dialogu* velice výstižný článek pod titulem *Proč je Grotowski nadále umělcem?*⁶⁾ Chtěl bych v této knize odpovědět na širší otázku: proč to, co se nyní děje v divadle, je *ještě divadlem*; a tudíž také: proč se domnívám, že právě probíhající procesy jsou *druhou divadelní reformou*.

V diskusích o posledním období divadelní historie se vzájemně střetávají dva základní přístupy:

1. Současný vývoj je charakteristický tím, že „nové“, „otevřené“, „usvědčující“, „protestující“, „mladé“, „vzporné“ apod. divadlo je pouze částí celého souboru společenských a politických procesů, že je vzhledem k těmto procesům druhotné, a tudíž že přeměny v divadle jsou jen vnější, zdánlivé, jsou pouhou negací a kompromitováním starých divadelních forem. Podle tohoto náhledu přineslo divadlo šedesátých let nepopiratelné hodnoty v estetické oblasti, je však vhodnější zkoumat je spíše prostředky politologie, sociologie a s použitím takových kategorií, jako je „životní styl“. Divadelnost výzkumů, které provádějí lidé „nového divadla“, se zde posuzuje jako jistá shoda okolností.

2. Odlišné stanovisko zaujmají ti, kteří postřehli, že „nové divadlo“ mělo zpočátku cíle *čistě divadelní*, avšak v průběhu vývoje si samo objevovalo nové perspektivy, záměry a cesty, včetně těch, které směřují již mimo divadlo v dosud známých formách jeho projevů. Dokud toto svérázné „vykročení divadla z divadla“ neskončí, lze o současném vývoji hovořit jako o součásti dějin divadla.

Diskuse by měla vycházet z faktů: za první - jak události v divadle skutečně probíhaly a za druhé - hodnocení a interpretace faktů, cílů a mechanismů, které v divadle působily, jimž podléhalo i jejichž součástí bylo.

Proto bude nutno posoudit (někdy zopakovat) fakta z období posledních sta let a uvažovat, co znamenají. Důraz bych rád položil právě na fakta. To je nejlepší cesta k tomu, aby další diskuse byla věcná a přesná. Je třeba rovněž zjistit, nakolik to, co se dělo v divadle od šedesátých let, bylo a je pro kulturu významné.

Jak dlouho trvala a jaké byly cíle a výsledky první reformy? Lze na základě analogie nazvat jiné období druhou divadelní reformou? Udála se, či spíš započala opravdu? Chtěl bych, aby si po četbě na tyto otázky odpověděl sám čtenář.

Je třeba prozkoumat a určit historický a geografický dosah jevu nazvaného *Velká divadelní reforma* (*divadelní reforma*, *reforma*, na stránkách této knihy rovněž *první divadelní reforma*). Je to problematická záležitost.

Okamžitě se objeví nejasnosti, nedorozumění a kontraverze. Předně jde o tento problém: byla *Velká reforma* jednorázovým vzruchem, probíhající především ve sféře idejí a divadelního myšlení, nebo to byl dlouhodobý proces, který přinesl výsledky v inscenační praxi, v oblasti dramatické literatury a v hereckém umění? Jedni zastávají názor, že *reforma* je pouze antinaturalistickou, antiiluzivní, estetizující, symbolizující reakcí, zdůrazňující stylizaci oproti popisnosti, jež je zaměřena na otázky pohybu, scénického světla a prostoru, v užším smyslu scénografie, která počíná rokem 1890 a končí ještě před první světovou válkou: od Théâtre d'Art (1891) a Théâtre de l'Oeuvre (1893) k Théâtre du Vieux-Colombier (1913). Hlavními postavami takto pojeté reformy by byli Paul Fort, Lugné-Poe, Adolphe Appia, Gordon Craig, Georg Fuchs a Jacques Copeau. Někteří historikové by dokonce chtěli z celkem nepochopitelných důvodů škrtnout ze seznamu jména tří Francouzů a své pojetí reformy tak časově i geograficky ještě více zúžit. Situují ji do období kolem roku 1900 a do okruhu reformátorů započítávají pouze Appia, Craiga a Fuchse.

Jiní soudí, že reforma je dlouhodobý, diferencovaný proces o mnoha fázích, který zasahuje řadu zemí, je rozvíjen mnoha umělci a týká se všech složek divadla.

Přimlouvám se za toto druhé, široké pojetí *první divadelní reformy*, které reformu chápe jako pohyb, jako proces, jako dialektický boj protikladů a zúročení těchto protikladů v nových kvalitách. Jeho symbolem je inscenace *Hamleta*, kterou vytvořil Craig v divadle Stanislavského.

Nelze se však domnívat, že zaostalý Stanislavskij povolal reformátora Craiga, aby přistoupil na jeho vřru. Dva vynikající, experimentující, otevření divadelníci se setkali na společné cestě - s uvážením, porozuměním, důvěrou, se vzájemným očekáváním a úctou. Opravdu nechápu, proč bych měl jednoho z nich považovat za představitele v té době starého a druhého za reprezentanta nového divadla. Oba divadlo přetvářeli, reformovali. Reforma by se neuskutečnila bez Appia a Craiga, ale ani bez Antoina a Stanislavského.

Reforma měla svou přípravnou fázi, na níž se podílely zejména: tradice shakespearovských inscenací v Anglii v průběhu XIX. století, činnost Meiningských v sedmdesátých a osmdesátých letech, tvorba Richarda Wagnera a myšlenky Nietzscheho.

První etapa reformy začala koncem osmdesátých let XIX. století nástupem naturalismu, který byl tvůrčí téměř po čtyřicet let a zanikl až ve dvacátých letech XX. století. Dnes pozorujeme jeho návraty, například v podobě hyperrealismu. S naturalismem se od počátku střetával proud symbolický, který se udržel stejně dlouho a vytrácel se rovněž teprve ve dvacátých letech. Později se mnohokrát probouzel. V prvním období reformy probíhalo nejintenzivnější dění počátkem našeho století. Epicentrum tvořila praktická, publicistická (ústní i písemná) a pedagogická činnost Gordona Craiga v letech 1900-1914.

Druhá etapa reformy, její zralý věk, největší úspěchy a utváření jejího nejcharakterističtějšího plodu - inscenačního divadla - připadá na dvacátá a třicátá léta. V té době v Polsku pracovali Schiller, Osterwa, Horzyca, Trzcinski, v Rusku a v SSSR Vachtangov, Mejerchold, Tairov, Jevreinov (později odešel na západ), ve Francii Copeau a Kartel - Baty, Dullin, Jouvett, Pitoëff (přišel z Ruska), v Německu Reinhardt, Jessner, Piscator a Brecht (ve 30. letech všichni emigrovali a usadili se v USA), v Československu byl stěžejní osobností reformy E. F. Burian.

Významný inscenační čin reformy - *Dziady* - realizoval Leon Schiller v letech 1932 (ve Lvově), 1933 (ve Vilně), 1934 (ve Varšavě) a 1937 (v Sofii).

Celá dvoudílná historie *Velké reformy* zahrnuje tedy asi padesát let: přibližně od roku 1890 do roku 1940.

Podobně jako přípravnou fází měla *reforma* i svůj soumrak.

Závěrečná fáze reformy, která trvala, dokud žili a tvořili lidé s *reformou* ještě bezprostředně spjatí nebo dědicové a žáci reformátorů, zahrnuje čtyřicátá, padesátá a šedesátá léta našeho století. Vzápětí po II. světové válce se završila tvorba i život vynikajících reformátorů, mistrů meziválečné éry. Již předtím, v roce 1938 zemřel Stanislavskij, 1939 Pitoëff, 1940 Lugné-Poë. V roce 1940 zahynul Mejerchold. V roce 1943 odešli Antoine a Reinhardt. Vyčerpání bídou a utrpením za okupace zemřeli v roce 1945 Jaracz a 1947 Osterwa. Roku 1949 Copeau a Dullin, 1951 Jouvett, 1952 Baty, 1954 Schiller, 1959 Tairov, Burian, Horzyca.

Reformátoři se sami dosti rychle začali považovat za skupinu a velmi záhy byli také jako skupina přijímáni.

Adolphe Appia napsal už v roce 1900 studii *Jak zreformovat inscenování* (vydáno roku 1904), v níž hned v názvu použil termínu „reforma“. Craig, když psal v roce 1911 předmluvu k dílu *O divadelním umění*, jmenoval jedním dechem „své přátele“: „Jsou to Havesi z Budapešti, Appia ze Švýcarska, Stanislavskij, Suleržickij, Moskvín a Kačalov z Moskvy, De Vos z Amsterdamu, Starke z Frankfurtu, Fuchs z Mnichova, Antoine, Paul Fort a paní Guilbertová z Paříže; náš velký básník, Yeats z Irska, který zvítězil na scéně; a konečně myslitelé: Vallentin z Berlína a Wyspiański z Krakova.“⁷⁾ Vždyť to je téměř úplný soupis tehdejších reformátorů! Craig opomenul zmínit ještě svou přítelkyni Isadoru Duncanovou. Všimněme si přitom, že všichni tito divadelníci, tak různí, jsou pro Craiga jedním kruhem přátel - divadelních umělců, reformátorů.

Leon Schiller hovořil v *Myšlenkách o obrození divadla* z roku 1913 o „dnes četných a mnohostranných pokusech reformátorů divadla“.⁸⁾ A v další části části

pojednání se v jeho úvahách objevují Wagner, Meiningerští, Reinhardt, Rolland, Wyspiański, Craig, Maeterlinck, Stanislavskij, Mejerchold, Komissarževská, Rouché, Ďagilev.

V článku *Staré a nové divadlo*,⁹⁾ který vyšel v roce 1920 v jednom příležitostném amatérském časopise, informoval nepodepsaný autor o „pokusech zreformovat současné divadlo“, o „reformovaném divadle ve Francii“, o „reformátorech“; jmenoval Craiga, Reinhardta, Stanislavského, Mejercholda, Antoina, Komissarževského, Wyspiańskiego, Pawlikowského, Osterwu, Limanowského, Szyfmana, Zelwerowicze, Wysockou, Drabika.

V manifestu italského futuristy Enrica Prampoliniho z roku 1922 se znovu setkáváme s dlouhým výčtem jmen reformátorů, jsou však snižovány jejich zásluhy o reformu. „Dnešní divadlo postrádá reformátory. Usilování takových lidí, jako Drésa,¹⁰⁾ Rouché ve Francii s jejich naivnostmi a dětinskými omyly; Mejerchold a Stanislavskij v Rusku s jejich odpornými návraty ke klasicismu (nebudeme se dotýkat Bakstových asyrsko-persko-egyptsko-nordických plagiátů); Adolphe Appia, Fritz Erler, Littmann, Fuchs a Max Reinhardt (organizátor) v Německu. Snažili se reformovat spíše scénickou výpravu, okázalou, bohatou, chladnou, než podstatné ideje a obsahy. Granville-Barker a Gordon Craig v Anglii zavedli jisté novinky, které směřovaly k objektivizaci a syntetizaci.“¹¹⁾

Reformátoři tedy na základě vlastního pocitu a všeobecně rozšířeného povědomí tvořili skupinu - neformální skupinu - utvářeli ovšem také svazky formální, jako Kartel v Paříži a „mateřská“ divadla, která institucionálně sdružovala reformátory v jednotlivých místech. Stanislavskij, Němirovič-Dančenko, Suleržickij a další působili v MCHATu. V Redutě Osterwa, Limanowski, Schiller, Poręba-Jaracz a celá řada nadšenců. Na obdobných principech se organizovali Copeauovi žáci - les Copiaux.

Reformátoři byli skupinou. Reforma byla vyhraněným, osobitým uměleckým proudem s vlastní historií, ideologií, programem, teoreticky vyjádřeným v mnoha článcích, proslovech, přednáškách, knihách. Měla své praktické výsledky, vytvořila nové styly herectví, scénografie a svou vlastní divadelní formu: *divadlo inscenace*. Zrodilo se v *první reformě* a s jejím odezníváním pomíjelo.

Tento proces postihuje velice výmluvně „šikmý řez“ vrstvami systému divadelní kultury XX. století - metoda, kterou si s vděčností půjčují od profesora Czesława Hernase. První reforma představovala po mnoho let nejvyšší vrstvu, avantgardu divadelního umění. Postupně nabývala vlivu a přesunula se na střední pozici. Objevila se nová avantgarda.

Inscenační divadlo zdomácnělo po celé Evropě a Americe a bylo včleněno i do oficiálního programu univerzitní výuky na fakultách a do specializovaného studia režie. A právě tehdy se odlišné, novější, dosud vedlejší a nepříliš známé jevy začaly šířit a získávat publicitu. První reforma se šikmým skluzem nutně posunula dolů, *divadlo inscenace* zevšeobecnělo, přestávalo být avantgardní a zaujalo v systému divadelní kultury střední pozici. Nad ním se vrstvy novější jevy.

První světová válka přerušila a zároveň ukončila první etapu *Velké reformy*. Ta etapa trvala tedy od roku 1887 (otevření Théâtre Libre) do roku 1914. Dvacet sedm let. Jestliže druhou etapu počítáme od skončení první světové války, pak trvala celkem

dvacet jedna let. Od roku 1918 do roku 1939. Tato data jsou ostrá, protínají dějiny jako letová dráha bomby. Procesy probíhající v divadle byly ovšem i plynulé, takže ostré kontury historie mýlny. Během první světové války pracovala téměř bez přerušení divadla v Moskvě a Petrohradu. Během druhé světové války působila divadla v Paříži, New Yorku a jinde.

V historickém vývoji se obvykle předpokládá, že vystřídání generací trvá zhruba 25 let. Porovnáme-li data narození reformátorů, potvrzuje se to: ti nejdříve narození, Otto Brahm (nar. 1856) a André Antoine (nar. 1858), jsou starší přibližně o čtyřicet let než Bertolt Brecht (nar. 1898), nejmladší z plejády tvůrců, spjatých s reformou. Reformátoři první etapy jsou lidé narození v letech 1856-1878. Vedle Antoina a Brahma jsou to Appia a Rouché, kteří se narodili v roce 1862, Stanislavskij 1863, Fuchs 1868, Wyspiański a Lugné-Poë 1869, Craig a Fort 1872, Reinhardt 1873, Copeau 1879. Vskutku jedna generace. Činnost této generace vrcholila v devadesátých letech XIX. století a v prvním desetiletí XX. století. Řada tvůrců této generace samozřejmě působila ještě v druhém období reformy, jako Craig, Reinhardt, Stanislavskij.

Druhá generace reformy, to jsou lidé narození v letech 1874-1898. Od Mejercholda k Brechtovi.

První generace reformy: 22 let. Druhá 24 let.

Druhá generace se formovala kolem roku 1920. Vachtangov (nar. 1883), Osterwa, Dullin, Baty, Tairov (všichni nar. 1885), Pitoëff (1886), Jouvet a Schiller (1887) byli prakticky vrstevníky.

Světová válka způsobila v letech 1914-1918 ve vývoji divadla proluku, proto je předěl mezi dvěma generacemi reformátorů uměle vyhozený. Nepočítáme-li tuto proluku, představuje první reforma skutečně plynulý proces. Stanislavskij ovlivnil světové divadelní dějiny nejsilněji ve dvacátých letech. Teprve tehdy začal kodifikovat, sepisovat své zkušenosti a objevy. Dotvořil svou metodu. Také v Polsku přinesl naturalistický směr reformy výsledky v tvorbě Reduty až po válce, přestože Osterwa utvářel a třbil své myšlenky podstatně dříve. Podobně Mejerchold, jeden z předních tvůrců druhého období reformy: inscenační experimenty začal provádět zároveň s Craigem a s Fuchsem a dříve než Copeau. První studio MCHATu (Studio na Povarské), které vedl, působilo už v roce 1905. Nechápu tedy, proč bych neměl Mejercholda zařadit do vybrané skupiny nejvýznamnějších reformátorů, průkopníků reformy; začínal přece s režijními výboji v roce 1905, i když jeho tvorba vyvrcholila až po válce, kolem roku 1920. Stejně tak Copeau, který založil Théâtre du Vieux-Colombier v roce 1913, ale jeho práce přinesla skutečné výsledky teprve v letech 1917-1924 v New Yorku a v Paříži. Umělecké smýšlení mladého Schillera se utvářelo před rokem 1914, kdy se učil v reformovaném divadle. První významná díla však vytvořil o deset let později v Divadle Boguslawského.

První světová válka poznamenala starší i mladší reformátory hlubokou a tragickou zkušeností, změnila jejich mentalitu a nastolila nové problémy. Některým divadlo znechutila, jiné podnítila k intenzivnější činnosti. Urychlila ukončení i počátek řady tvůrčích kariér.

Reforma postupně a poznenáhlu pronikala do jednotlivých oblastí divadelního umění, zasahovala do dalších zemí a divadlo ovlivňovala stále silněji. Přesto však si

do konce svého trvání příliš mnoho sfér divadelního života nepodmanila. Bulvární, zábavné divadlo, spojené s tradiční zápletkou, drama „ze života“, žánrové, „charakterní“ herectví a „kukátková“ architektura se reformě účinně bránily a v nemálo zemích a divadlech se i ubránily. Zkušenosti reformy pronikaly opevněním tradicionalismu pouze nepřímo, postupně a povrchně. První reforma do konce svého působení nezvítězila kvantitativně a statisticky. V první etapě vznikla podstatná část kvalitativně nejzávažnějších jevů; ve druhé etapě už bylo všechno, s čím bylo nutno v divadle počítat, její výpovědí, jejím ztělesněním.

Další přerušení vývoje, které způsobila druhá světová válka v letech 1939-1945, urychlila jak konec první reformy, tak rozšíření jejích výbojů. Válka možná také uchránila reformu před zkolabem. Reforma vyvrcholila a vydala svá stěžejní díla již před válkou. Po válce vyplnil ve Francii Vilar Gémierovu závěť a Barrault odkaz Copeauův. V Polsku Bohdan Korzeniewski navázal svou pedagogickou činností na Státní vysoké divadelní škole ve Varšavě na práci Leona Schillera a divadlo reformy učinil závaznou normou pro výchovu adeptů režie. V Anglii se reforma uskutečnila - což je ironie - nejpozději. Vlastně až po válce. Jako by tak osud potrestal pyšný Albion za to, že odmítl Craiga. Přitom právě obraz Gordona Craiga, sledujícího - ze židle, kterou pro něho postavili v orchestřišti Divadla Sáry Bernhardtové v Paříži - *Krále Leara* Laurence Oliviera, je posledním dojemným snímek ve vzpomínkovém albu *Velké reformy*.¹²⁾ *Krále Leara* v režii Petera Brooka Gordon Craig už nespálil.¹³⁾ Kruh opsaný historií se uzavřel.

Tak jako první reforma nezačala Appiovými, Fuchsovými a Craigovými spisy, nýbrž mnohem časněji, již za Antoina, Stanislavského a Forta, měla dlouhou přípravou fázi a ohlašovalo ji mnoho společenských, uměleckých a také čistě divadelních jevů, tak také druhá nezačala až vydáním *Towards a Poor Theatre* (K chudému divadlu) a zahraničním hostováním Teatru Laboratorium. Nezačala roku 1968 na pařížských barikádách, ani činností Wilsona a Foremana, ale podstatně dříve, v době, kdy zahájilo práci Divadlo 13ti řad, kdy Living Theatre ve *Spojce* a později v *Mysteriích a menších kusech* překročilo bariéry mezi jevištěm a hledištěm, kdy začala pracovat Chaikinova a Brookova divadelní dílna. A měla dlouhé p ř í p r a v n é o b d o b í .

V dobách rozkvětu první reformy se vedle inscenačního divadla postupně objevovaly nové jevy. Zprvu neměly větší ohlas.

Přípravné období druhé reformy bylo dlouhé. Od založení Divadla Alfreda Jarryho Artaudem v roce 1927 ke vzniku Living Theatre uplynulo přibližně 24 let; ke zrodu Divadla 13ti řad zhruba 32 let. (Od počátku práce Meiningských k Théâtre Libre uplynulo přibližně 20 let, k vytvoření MCHATu zhruba 30 let.) Druhou reformu předcházely různé přípravy a programy. Podstatnou část její problematiky zformuloval již Artaud, doplnili ji pak Brecht, Cage a Kantor. Artaud byl básníkem, řečníkem, když mohl, i hercem a režisérem. Brecht byl především básníkem, pak teprve inscenátorem; Cage skladatelem a filozofem; Kantor malířem. Jejich teorie a praxe tvoří jádro programu druhé reformy. Utvářely se před jejím zrozením. Nebyly však bezprostřední inspirací pro její zahájení. Přestože byly známy už dříve, byly zužitkovány, „objeveny“ až v průběhu vývoje druhé reformy. Kantor prosazoval svůj

program řadu let, ale zadostiučinění se mu dostalo vlastně zcela nedávno; Artaudovy a Brechtovy myšlenky začaly mít vliv ve světovém měřítku až po jejich smrti.

Program *druhé reformy* byl téměř v úplnosti obsažen již v Prvním manifestu *Divadla krutosti* z roku 1932.¹⁴⁾

Artaud doporučuje:

Divadelní představení má být objektivní skutečností. Má obsahovat fyzické elementy, využívat rituálu, pohybu, prvotních zvuků, masek, několikametrových figurín.

Nastane radikální zrušení dualismu autora a režiséra, oba nahradí jeden tvůrce.

Slovo pronášené na scéně má pramenit z podvědomí a být užíváno v souladu se svou múzičností, nikoliv sémantikou.

Hudební nástroje budou včleněny do hry a využívány herci.

Všechny předměty užívané herci budou rovnoprávné, jak s hercem, tak se slovem.

Nebude dekorací.

Světlo, které se stane jedním z herců představení, má vibrovat a přelévát se, chladit i hřát, vyvolávat pocity a emoce.

Prostor, ve kterém se budou odehrávat představení, musí promluvit. Zruší se jeviště a hlediště. Budou nahrazeny jednotným prostorem, společným divákům i hercům, zbaveným jakýchkoliv přehrad a předělů. Dosud existující divadelní budovy budou opuštěny. Představení se budou pořádat v garážích a hangárech.

Psané drama zanikne. Události nebo témata známých děl budou inscenovány bezprostředně.

Aktuálnost představení bude okamžitá, i když metaforická.

Největší význam bude mít herec. Bude jednat tak, aby metafyzika představení pronikala k divákovi intelektem prostřednictvím smyslové zkušenosti.

Mezi divadlem a veřejností, mezi hercem a divákem bude obnovena a nastolena bezprostřední komunikace, bezprostřední porozumění.

Brecht k tomuto výřtu dodal:

Doporučení kritického vztahu ke světu a kritického herectví - kritického vůči předváděnému událostem i vůči vytvářené postavě.

Doporučení instrumentálního, jaksi „mimoměleckého“ využívání divadla jako prostředku ideologického, politického, společenského působení.

Teorii a praxi epického divadla, které, na rozdíl od Artaudovy koncepce, má být subjektivní a selektivní (i když historicky objektivní) prezentací historických, politických, třídních procesů; představení tudíž nemá skutečnost vytvářet, ale ukazovat.

Cage rozvíjel problém spoluúčasti a zkoumal problém zaměnitelnosti rolí mezi herci a diváky. (A postavil tak o krok dále než Artaud. Následující etapa provede eliminaci „rolí“ herců a diváků vůbec.) Cage také doporučoval stírání hranice mezi uměním a životem. V oblasti divadla byl přechůdcem „work in progress“ a „osobnostního herectví“.

Kantor nastolil problém samotné existence divadla. V řadě svých manifestů a realizací postupoval od „divadla nulového“, přes „divadlo ne-možného“

až k „divadlu smrti“, které doložil inscenací Zemřelá třída. Kantor se v nehlubších vrstvách svého umění a filozofie jeví jako předchůdce a vůdce těch, kdo bolestně vidí a prožívají ty proměny divadla, jež ohlašují jeho zánik v dosud známých formách, i těch, kteří opětovně vytvářejí divadlo založené na protikladu umění a života.

Skutečný počátek *druhé divadelní reformy* lze přesně stanovit: odehrál se na přelomu padesátých a šedesátých let našeho století. Tehdy vzniklo mnoho nových skupin a divadel, které si kladly nové umělecké cíle; řada tvůrců o něco starší generace právě tehdy změnila styl práce a dospívala do nového stádia své tvorby; objevila se nová dramatika.

Připomeňme základní fakta:¹⁵⁾

V roce 1959: Jerzy Grotowski převzal v Opoli Divadlo 13ti řad; Living Theatre uvedlo svou stěžejní premiéru *The Connection (Spojka)* Jacka Gelbera; velký básník Tadeusz Różewicz napsal svou první divadelní hru *Kartoteka*; uskutečnil se první happening Allana Kaprowa; bylo založeno Davisovo San Francisco Mime Troupe.

V roce 1961: veřejnou činnost započali Peter Schumann v Bread and Puppet Theatre a poté Ellen Stewartová v Café la Mama.

V roce 1962: Divadlo 13ti řad se změnilo v Teatr Laboratorium.

V roce 1963: vzniklo Open Theatre Josepha Chaikina; Kantor realizoval v Cricottu 2 *Blázna a jeptišku* podle Witkiewicze; Living Theatre uvedlo *The Brig (Vězení)* Kennetha Browna.

V roce 1964: v Londýně vzniklo Divadlo krutosti Petera Brooka a Charlese Marowitze; v Oslo založil Eugenio Barba Odin Teatret; Tadeusz Różewicz napsal *Přerušovaný akt*; v Living Theatre vznikla další převratná inscenace - *Mysteria a menší kusy*; konal se první světový festival mladého divadla v Nancy.

V roce 1965: v Kalifornii vzniklo El Teatro Campesino Louise Valdeze.

V roce 1967: byla vytvořena The Performance Group Richarda Schechnera; konal se světový festival mladého divadla ve Wroclawi.

V roce 1968: vzniklo divadlo The Manhattann Project André Gregoryho, Ontological - Histeric Theatre Richarda Foremana; incenace *Apocalypsis cum Figuris* vyvrcholila divadelní činností Grotowského; Beck vytvořil *Paradise Now*; Brook založil v Paříži Mezinárodní středisko divadelních výzkumů.

V roce 1969: vystoupil Robert Wilson s inscenací *Soukromý život Sigmunda Freuda*; Brook realizoval v Štrasu *Orghast*.

Toto všechno jsou počáteční data. Zaznamenávám je koncem roku 1976, to znamená, že od roku 1959 uplynulo teprve sedmáct let. Robert Wilson zahájil činnost před pár lety. Foreman zcela nedávno. Tadeusz Kantor vytvořil své dosud největší dílo - *Zemřelou třídu* - v roce 1975.

Když jsem psal v roce 1973 *Nové divadlo ve světě*, pohlížel jsem na desetiletí 1960-1970 z velmi blízké, deformující perspektivy. Viděl jsem, že byly zahájeny dlouhodobé procesy a napsal jsem onu větu - příčinu neshod: „začala nová, *druhá divadelní reforma*.“ Viděl jsem též jasně vyvrcholení jejího počátečního období, jeho soumrak i předzvěst nového vývoje. Ještě na podzim roku 1975, když jsem přecházel po Manhattanu od divadélka k divadélku a hovořil s Gregorym, Schechnerem a setkával se s Ellen Stewartovou a s Richardem Foremanem, cítil jsem poněkud zmate-

nou atmosféru a překvapilo mě „třšššš“ vlny nového divadla. Dnes je vidět, že *druhá reforma* nadále trvá, že je plynulým procesem a její první desetiletí bylo skutečně pouze první etapou, obdobím zlomu. Kolem poloviny sedmdesátých let, včera i dnes, nastávají na mapě divadelních dějin nové přesuny, objevují se nové procesy a otevírají nové perspektivy.

„Nové divadlo“ šedesátých let zahrnovalo pouze první bouřlivé desetiletí. *Druhá reforma* teprve začala. Ostatně porovnejme tento její úsek s podobným v *první reformě*. Obdobné, přibližně desetileté období dělilo vystoupení Antoina, Brahma a Forta od Mejercholdova Prvního studia MCHATu, od prvních prací a publikací Appii, Craiga a Fuchse. Rok 1975 v *druhé reformě* je možné srovnat s rokem 1905 v té *první*. Určité procesy probíhaly v šedesátých letech XX. století rychleji než obdobně na konci XIX. století. Ale průběh sám byl podobný.

Vědomí příslušnosti k celosvětovému hnutí obrození divadla (ať už bychom ho nazvali jakkoliv) je zřetelné. Je to, podobně jako v *první reformě*, hnutí neformální. Má však i jisté organizační formy.

Když v roce 1972 svolaly soubory Universal Movement Theatre Repertory a The Performance Group konferenci „radikálního divadla“, pozvání obdrželi: Julian Beck, Judith Malinová, Alec Rubin, Peter Schumann, Michael Kirby, Erika Munková, herci Open Theatre, Pageant Players, Living Theatre a několik dalších souborů, samozřejmě včetně Richarda Schechnera. Všichni ti lidé se považovali za skupinu.

V roce 1974 bylo v New Yorku založeno seskupení (jakási obdoba pařížského Kartelu z roku 1927) A Bunch (Kytice), úplný název A Bunch of Experimental Theatres of New York, Inc., které sdružovalo soubory Mabou Mines, The Manhattan Project, The House Meredith Monkové, The Performance Group, Ontological-Historic Theatre, The Ridiculous Theatrical Company a Section Ten, tedy sedm dost různých souborů.

V roce 1975 pozval Jerzy Grotowski na Univerzitu výzkumů do Wrocławu Brooka, Barbu, Chaikina, Gregoryho, Ronconiho a Barraulta. V Evropě a v Americe se pravidelně konají festivaly nového divadla v Nancy, ve Wrocławu, v New Yorku. Mnoho divadel se účastní všech možných festivalů, setkání, stáží. Navštěvují přátele. Vyznávají podobné ideje. Podobně žijí. Kladou si podobné otázky. Jejich tvorba se rozvíjí v podobném rytmu.

Nevím, zda *druhá divadelní reforma* potrvá, tak jako *první*, padesát let. Nelze však nevidět, že jsme svědky teprve počátků tohoto vývoje, že tyto proměny dosud nevykrytalizovaly a nerozšířily se, že je to nepochybně jejich první vlna, která po roce 1970 opadla, ale proces tím neskončil. Je možné rozpoznat jeho novou fázi.

První období *první reformy* trvalo přibližně 25 let. Analogické období *druhé reformy* může být kratší, možná patnáctileté; možná již končí. Avšak podobně jako před sedmdesáti lety - jde teprve o nastolení problému a počáteční boje. První centra - mateřské scény - teprve začaly pouštět do světa své žáky, zaznamenali jsme první příliv inscenací a publikací. Diváci se ještě nevzpamatovali, z jejich středu nevzešla ještě nová generace praktiků, čtenáři ještě nepromysleli přečtené, možná, že se k těmto publikacím ještě ani nedostali. Není to přece tak dávno: Grotowského *Towards a Poor Theatre* a Brookův *The Empty Space* (Prázdný prostor, Praha 1988)

byly vydány v roce 1968. Chaikinovo *The Presence of Actor* (a moje *Divadlo vzájemnosti*) vyšlo v roce 1972, Schechnerovo *Environmental Theatre* v roce 1973.

Takže podobně jako v *první reformě*: vlna teoretických prací a manifestů stoupala nějakou dobu po první vlně praktických výsledků, hodnotila je a byla odrazovým můstkem pro další výzkumy.

Iniciativa k první reformě vzešla od amatérů. Tento fakt historikové divadla obvykle nezdůrazňovali. V divadelním prostředí byl považován za choulolistivý, a tudíž za promlčený. Ale bylo to tak: reformu zahájili divadelní amatéři. Mezi nimi bylo nejvíce kritiků. Kritiky, esejisty, spisovatele, jak předem, tak i během divadelní praxe, byli Brahm, Grein, Rouché, Christomatos, Fuchs, Copeau. Předtím Koźmian. Později Schiller, Trzciński, Baty. Appia byl muzikolog. Na počátcích reformy se podílelo také dost básníků: Paul Fort, Stanisław Wyspiański, Paul Claudel. Jako herci působili v počátečním období pouze Antoine, Lugné-Poe a Stanislavskij, ale i oni hráli zprvu amatérsky, vystupovali ve společných milovníků Melpomeny, nikoliv v profesionálních divadlech. Profesionálním hercem byl jenom, což je paradox, Craig, který hrával dokonce Hamleta, ale teprve když zanechal herectví, začal kreslit, inscenovat, učit a psát, stal se reformátorem divadla.

Svědék, který měl k těmto událostem velmi blízko - P. Keržencev, ruský teoretik proletářského divadla - v roce 1920 napsal: „Významný je fakt, že většina pokusů o zreformování současného divadla by u divadelních odborníků přinejmenším neuspěla. Buržoazní divadlo zjevně sterilizovalo své představitele do té míry, že ztratili schopnost jakýchkoli odvážných tvůrčích činů. Veškeré nejzajímavější objevy byly ukutečňeny o c h o t n í k y, za aktivní spoluúčasti podobných „neodborníků“ z literárního a uměleckého světa. Francouzské reformované divadlo utvořil Antoine ze skupiny amatérů. Stanislavského Moskevského umělecké divadlo vzniklo rovněž z amatérského seskupení. Na anglická jeviště proniká nový umělecký repertoár jedině díky sdružení milovníků literatury a umění - tzv. Stage Society. Několik let poté bylo založeno nové divadlo v Americe skupinou amatérů - Washington Square Players.“¹⁶⁾

„Amatérství“ počátků *reformy* napovídá mnohé: ostrost útoků prvních reformátorů, prudký odpor, jaký jim kladli reprezentanti profesionálních divadel, i nepraktičnost, utopičnost, „nesceníčnost“ mnoha reformátorských koncepcí. Mezi reformátory patřili i lidé z mimodivadelních kruhů jako Bolesław Limanowski, i průkopníci jako Ďagilev; četní malíři - i tanečnice Isadora Duncanová, nebo choreograf a odborník na rytmiku a gymnastiku Dalcroze. (Viz 3. část kapitoly Modely světa, modely divadla.) Právě toto „amatérství“ počátečního období *reformy* je znamením její mladosti. Zralý věk mohl nastat, až když se herci-amatéři na základě učení a analytického pohledu na své řemeslo změnili v profesionály. To je případ Antoina, Lugné-Poa, Stanislavského, Gémiera, Jouveta a desítek jiných; až po letech teoretických příprav a hledání se v divadlech zformovala první generace profesionálních inscenátorů-neherců. Režie, inscenování se postupně stávalo jejich hlavním, často jediným zaměstnáním v divadle. Tak tomu bylo u Mejercholda, Vachtangova, Tairova, Schillera, Piscatora, Batyho. Tito lidé udávali tón dalšímu vývoji *reformy*.

Druhá generace reformátorů byla již generací divadelních odborníků. A konec *první reformy* nastal, když pronikla do širokých kruhů profesionálů a její pojetí divadla se všeobecně rozšířilo. Když se toto divadlo stalo divadlem pro snobské publikum, ale také pro publikum lidové; pro kritiky, a zároveň také pro turisty.

Druhou reformu připravovali umělci, kteří do divadla zaměřili z jiných oblastí umění: básníci, malíři, hudebníci. V praktickém smyslu však započala uvnitř divadla, jako hnutí profesionálů, mladých i starších, frustrovaných divadlem, jakému je učili a jaké sami, nezdávka i celá léta, vytvářeli. Mnoho z nich začalo dosti rychle opouštět naučené a známé estetické a organizační struktury, oprošťovat se od profesionalismu.

V počátečním období své tvorby řešili problémy čistě divadelní, obraceli se k *první reformě*. Jakmile rozšířili okruh svých výzkumů a zkušeností, otevírali se jak mimodivadelním inspiracím, tak těm signálům, které odedávna vyvěraly z podstaty divadla. Ti, kteří zahájili činnost později, pod vlivem první generace *druhé reformy*, pracovali od počátku často mimo běžné divadlo.

Toto jsou dvě cesty: zvenčí dovnitř do divadla v *první*, zevnitř, z divadla ven, v *druhé reformě*. Protiklad, i převrácená analogie.

Abychom porozuměli *druhé reformě*, je neobyčejně důležité vidět její hluboce divadelní počátky.

Pakliže to není pouze jedno z mnoha protestních a kontrakulturních hnutí šedesátých let, pokud je to proces, který se odehrává v rámci kultury, je velice důležité tuto jeho prvotní divadelnost prokázat.

Kdo byli a co dělali lidé, kteří kolem roku 1960 zahájili *druhou divadelní reformu*? Jaké problémy chtěli řešit? Na jaké tradice navazovali? Poučení musíme hledat u Becka, Malinové, Grotowského, Brooka, Chaikina, Schumanna; v jejich biografiích a zkušenostech.

Odpověď: s výjimkou posledního z nich, který byl v oblasti divadla amatérem, byli všichni ostatní profesionály. Beckovi působili řadu let v divadle off-Broadway. Julian jako scenograf a herec, Judith jako režisérka a herečka; usilovně se snažili uplatnit v komerčním systému broadwayských divadel. Chyběly jim pouze... peníze na pronajmutí lepšího sálu a na rozsáhlejší reklamu v tisku, což je v Americe nezbytné; kdo chce vydělávat, musí investovat. Praxe Beckových se vyvíjela pod vlivem životních zkušeností a politických názorů, ale - skončíme s tou legendou! - anarchistickými revolucionáři, kteří užívali divadlo ke své činnosti, se stali až po mnoha letech profesionální, čistě divadelní práce. Řadu let hráli „normální“ dramatiky v „normálních“ kostýmech a dekoracích, ovšem laciných a málo efektních na to, aby získali větší publicitu; hráli na „normálních“ kukátkových scénách, jenže malých a špinavých; zpočátku takovou scénu zřídili ve svém bytě. Zabývali se tvůrčími problémy: „Chtěli jsme změnit zpusob hry. Ale tím nebylo možné začít. Nejprve bylo nutné změnit jazyk. V opozici proti naturalismu a proti americké verzi metody Stanislavského jsme se orientovali na současné básníky, na poetické divadlo. (...) Tehdy nepřipadalo téměř vůbec hluvit v divadle o politice. (...) Naše práce byla od začátku definována jako avantgardní divadlo...“ (17) (podtrhl K. Braun).

Smysl tohoto prohlášení je jednoznačný: v počátečním období byl Living divadlem a jenom divadlem. Nejprve hráli poetický reportáž, především nejhodnotnějšího a tradičního Eliota. Jakmile rozšířili své zájmy, sáhli hlouběji do *první reformy*: hráli Jarroho, Strindberga, Cocteaua, přičemž sáhli po Gémierovi, Lugné-Poëovi, Brahmovi a dalších režisérech těchto děl z přelomu XIX. a XX. století. Když pak pocítili nutnost zrelativizovat své vlastní názory na divadlo a podrobit je pochybnostem, obrátili se znovu k *první reformě*, a to k Pirandellovi. V roce 1955 a podruhé v roce 1959 připravili *Šest postav hledá autora*, tedy drama, jež bylo avantgardní před třiceti lety, které je typickým produktem *Velké reformy*. Teprve pak došlo v práci Beckových na Brechta a na Artaudem inspirovaného Geneta, a divadlo začalo těžit inspiraci z happeningu, aleatoriky, improvizace a skupinové kreace. Living se jako divadelní soubor připojil k hnutí na obranu lidských práv a k pařížským bouřím 1968. Ale nebylo to tak, to zdůrazňuji a budu zdůrazňovat, že skupinka anarchistů začala ve chvílích, kdy měla volno od politikování, vytvářet představení, ale naopak: divadelníci se začali postupně míchat do politiky a postupně spojovat svou divadelní tvorbu s politickou činností. Establishmenty se ostatně postaraly o to, aby radikalizaci Becka a Malinové urychlily. V roce 1964 strávili oba několik týdnů ve vězení v USA za odpor proti uzavření svého sálu kvůli nezaplaceným poplatkům. V roce 1969 je policie vyhnala obušky z okupovaného Odeonu. V roce 1970 seděli ve vězení v Brazílii.

Dráha Grotowského, podobně jako Beckových, vedla rovněž přes profesionální divadlo. Docela normálně studoval na herecké fakultě Státní divadelní školy v Krakově, na fakultě režie GITIS v Moskvě a opět v Krakově. Získal diplom profesionálního herce (roku 1955) a profesionálního režiséra (1960). Jak při svém působení ve Starém divadle v Krakově a v Polském divadle v Poznani, tak i po celé období práce s vlastním souborem v Opoli a ve Wrocławu až po Vytrvalého prince včetně, Jerzy Grotowski respektoval rámec tradice inscenačního divadla první reformy. Zpočátku také přistupoval k práci jako nepochybný extravagantní inscenátor. Druhou etapu jeho dráhy tvořila usilovná, promyšlená tvůrčí práce s hercem. A to byla přece také etapa divadelní: „chudé divadlo“. „Chudé herectví“, které vypracovali Zbigniew Cynkulis ve Faustovi a Ryszard Cieślak ve Vytrvalém princ, spolu s dalšími členy skupiny, bylo zase jen herectvím, novou technikou a novým řemeslem, nejdokonalejším nástrojem divadelní tvorby. Grotowski jako režisér vycházel ze stylistiky a estetiky, jakož i z repertoáru reformy. Chtěl se osvědčit na nejvýznamnějších titulech polské tradice. Kdo v Polsku inscenuje *Dziady* a *Kordiana*, nemůže uniknout srovnání s Leonem Schillerem. Kdo připravuje Vytrvalého prince, dobře ví, že se za ním skrývá Juliusz Osterwa. Jak správně připomněl Zbigniew Osieński, Grotowski svůj svazek s Redutou a s Osterwou dokonce ostentativně zdůraznil.¹⁸⁾ Podobně obvyklý, „divadelní“, byl vývoj Grotowského při zacházení s divadelním prostorem. Vytvořil šest inscenací na kukátkové scéně. Potom začal pomalu anektovat hlediště. *Dziady* rozehrál v prostoru velmi podobném Studiu Stanisława Żeromského ve Varšavě, které patřilo Ireně Solské a působilo před třiceti lety. Další fáze experimentů v divadelním prostoru uskutečnil v inscenacích *Faust*, *Kordian* a *Vytrvalý princ*. Teprve v *Apocalypsis cum Figuris* začal prostor ztrácet čistě divadelní rysy.

Když Peter Brook zahájil roku 1964 práci Divadla krutosti, bylo mu 39 let a měl za sebou 19 let praxe jako divadelní, filmový a televizní režisér. V té době byl ředitelem neoficiálnějšího anglického divadla - Royal Shakespeare Company. Měl úspěchy v divadlech v Londýně, ve Stratfordu, v Paříži i v New Yorku. Inscenoval bulvární komedie - jako Anouilhovo *Pozvání na zámek*, muzikály - jako *Sladká Irma*, současná díla - Williamse, Eliota, Geneta, a především Shakespeara. Již v roce 1950 režíroval hru *Veta za vetu*. V roce 1955 mu přinesl velký úspěch *Titus Andronicus* (předvedený i v Polsku). Touto inscenací, a dále *Bouří* (1951) a *Králem Learem* (1963), který byl pohostinsky uveden rovněž v Polsku, Brook obnovil shakespearovské inscenace, jimž vtiskl charakteristické znaky inscenačního divadla *první reformy*. Odstranil kronikářskou historičnost dekorace a kostýmu, syntetizoval prostor, přiznal větší úlohu světlu - naplnil odkaz tehdy ještě žijícího Craiga. Brookovy inscenace se vyznačovaly obrovskou sdělností, dokonalou znalostí řemesla, schopností vytěžit z divadla a herce maximum divadelního účinku a efektu. Brookovo divadlo lze do roku 1964 srovnávat s divadlem, jaké vytvářel Konrad Swinarski a v jakém dnes dosáhl mistrovství Jerzy Jarocki: intelektuální disciplína plus účinná, intenzivní scénická materie. Brook byl tedy profesionálem do morku kostí.

Když se v roce 1964 rozhodl vytvořit při divadle, které vedl, něco jako „studio“, měl na zřeteli odborné zdokonalení herců. Divadlo krutosti bylo utvořeno obdobně jako někdejší studia, postupně vznikající při MCHATu, nebo jako Reduta, o níž byl obohacen Teatr Rozmaitości. Boleslaw Taborski, očitý svědek Brookovy práce v Londýně, o ní podal zprávu ve své skvělé knize *Nové alžbětinské divadlo*: „Brook převzal ve spolupráci s Charlesem Marowitzem vedení experimentální scény Shakespearovského divadla, která zakotvila v klubovém divadélku LAMDA (London Academy of Music and Dramatic Art), a zahájil cyklus představení nazvaných Divadlo krutosti. Brook se rozhodl ostře a bezprostředně atakovat diváka, nevyhýbal se předvedení nejdřívejších výjevů a použití nejsilnějších efektů; touto otřásající terapií chtěl bojovat proti krutosti a násilí, jakých se člověk vůči člověku dopouští. Ne náhodou byl název cyklu převzat od Antonina Artauda, jehož teorie se staly inspirací londýnského projektu. Shodně s Artaudovým požadavkem mělo být obecenstvo aktivně vtaženo do děje, mělo to tedy být divadlo, které by působilo prostřednictvím zkušeností, nikoliv prostřednictvím didaktiky a moralizování. Představení LAMDA nebyla obvyklými představení také proto, že nebyla určena především veřejnosti. Byla to spíš dílna, divadlo-laboratoř pro herce. Obecenstvo se mohlo zúčastnit 'pracovních setkání', při nichž skupina herců v sérii krátkých scének, které se proměňovaly každý večer, revidovala (či spíš obracela vnuveč) vžitě představy, divadelní konvence. Texty, s nimiž režisér a herci pracovali, zahrnovaly klasiku (Hamlet, Richard II.), Artauda, Jarryho, Geneta, Robbe-Grilleta, Ardena, Brookovy a Marowitzovy vlastní texty, články s Timesu, nařazení cenzury. Důležité však je, že tu texty mnoho neznamenal. Artaud nedůvěřoval slovu a tato nedůvěra poznamenala rovněž programy Divadla krutosti. Výstavba scén v Brookově provedení jde proti textům, čímž chce dokázat pravdivost tvrzení: 'Dnes nelze příliš věřit slovu, neboť ztratilo svůj význam'. Mnohoznačnost, zaměnitelnost a nepravdivost slova, jakož

i postojů a gest, jež lidské společenství (jaksi automaticky) vykonává, byly ukázány na příkladu textů tak rozličných, jako je Hamlet, či na druhé straně dialog mezi vrahem a policistou, mnohokrát opakovaný při proměňujícím se rozvrhu vztahů mezi jeho účastníky. Brook snad nejlépe předvedl své teze v pětiminutové scéně The Public Bath (Veřejná lázeň), ve které táž herečka (Glenda Jacksonová) hraje Christinu Keelerovou, známou z aféry Profumo, i paní Jaquelinu Kennedyovou, přičemž pronášený text v obou případech - z valné části tentýž - pochází ze zpravodajství Timesu - z procesu Keelerové. Nejprve vidíme dívku jak se svléká, vstupuje do vany, je myta, podrobena desinfekci a oblečena do vězeňského oděvu. Obklopují ji lidé - soudci, dozorkyně, svědkové a podávají výpovědi typu 'Ani jedna slza...', 'U konce svých sil', 'Poslední část procesu', 'Jeho exelence...', 'Barevná...'. Melodie typická pro noční klub přechází v pohřební pochod. Vana je nyní rakví, slečna Keelerová se mění v paní Kennedyovou, lidé v účastníky pohřebního průvodu. Paní Kennedyová pokleká před rakví, pak kráčí se schýlenou hlavou za ní a opouští s průvodem scénu. Pozůstali pronášejí tytéž výroky, které předtím měly negativní a zatracující vyznění, nyní však mají vyjadřovat soucit a sympatie. Spojení obou scén nepůsobilo odpudivě nebo nevkusně, jak bychom mohli předpokládat, ale dojem šoku, který v divácích vznikl, se shodně s intencí režiséra obracel proti devalvaci slov a citů. Ostatně máme k dispozici Brookův komentář:

'Nemáme v úmyslu působit senzačně. Tato hra, podobně jako celý program, je experimentem, který má ukázat mechanismy, jejichž prostřednictvím společnost může udělat z jedné ženy obětího beránka a z druhé světici. Je to rovněž experiment se slovy: táž slova pronášená toutéž osobou mohou mít pro různé lidi zcela opačný význam.'

Divadlo krutosti je tedy pro Brooka vzpourou proti literárnosti 'dobře napsaných her'. V brožurce věnované tomuto experimentu, vydané pro členy klubu LAMDA, o tom Brook přímo napsal, že je 'Divadlo krutosti druhem koláže, surrealistické revue složené z výstřelů do tmy, ze střel mřížek na vzdálené cíle. Není to program mimořádných her: jeho cílem není prezentování nových dramatických forem; zkoumá především jazyk divadla. Nejedná se o literární experiment.' Představení LAMDA jsou v programu označena jako 'veřejná setkání profesní dílny'. Jedním z cílů těchto představení bylo rozšíření škály herecké techniky a příprava na nový typ dramatické podívané. Druhým cílem bylo právě vytvoření takové podívané na základě starších divadelních her, popřípadě nových textů.¹⁹⁾

Uvedením tohoto citátu bych chtěl ukázat, že tak jako v celé předchozí kariéře, i v Divadle krutosti bylo oblastí Brookových výzkumů samotné divadlo, a v něm herec, text, divák. Cíle této práce byly č i s t ě d i v a d e l n í, měly rozšířit možnosti divadla.

Zajímavé je, že *druhá reforma* - ačkoliv již probíhala - si právě tehdy a až tehdy připomíná Artauda. Brook převzal název svého experimentu z manifestu *Divadla krutosti* (z roku 1932). V též době (v roce 1965) použili Beckovi v inscenaci *Mystéria a menší kusy* jiný prorocký Artaudův text - *Divadlo a mor* (z roku 1933), a na jeho

podkladě vybudovali působivou scénu totální smrti. *Druhá reforma* tak objevovala své skutečné inspirace.

Na našem seznamu lidí, kteří zahájili *druhou reformu*, je dále Joseph Chaikin. Před vytvořením Open Theatre byl rovněž profesionálem, hercem. Učil se v hereckých studiích Herberta Berghofa, Noly Chiltonové a Míry Rostivoy, kde získal standardní školení v rozsahu americké modifikace metody Stanislavského. Jako herec působil v zájezdových souborech, posléze byl členem Living, které bylo součástí off-Broadway. Více než politika ho zajímaly prostředky divadelní tvorby, více než pouliční demonstrace ho zajímaly zkoušky. Na svém kontě měl řadu rolí v tradičních i nových dramatech. Největší úspěch mu přinesla role Galy Gaye v Brechtově hře *Muž jako muž*. Získal několik hereckých cen. Open Theatre vytvořil, když mu bylo třicet let, s cílem zkoumat herectví a podmínky, určující průběh představení.

Zopakujme tedy ještě jednou, že téměř všichni tvůrci *druhé reformy* začali pracovat a dost dlouho pracovali v rámci stávajícího divadla. Když se rozhodli změnit je, kladli si čistě divadelní úkoly a cíle. To byla východiska a první fáze tohoto procesu. Zkoumali představení, inscenaci, prostor, herectví. Zkoumali divadlo.

A navíc - obraceli se k divadlu minulých dob. Teprve pak začali směřovat k rituálu, k paradivadelním obřadům, k „přírodnímu divadlu“, mimo divadlo.

Četné objevy *druhé reformy* snadno nalezneme v divadelní historii již před desetiletími. Například kleistovská a poté craigovská idea nadloutky, neživého, a přesto jedináckého herce, paradoxní, nejasný, dvojnásobný postulat. Opakoval ho Artaud. Snažil se ho uplatnit Schiller, když v *Dziadach* zobrazil duše jako „mluvící“ pruhy světla. Loutka, marioneta, figurína, se staly hlavními aktéry Schumannova divadla. Manekýny a voskové figuríny učinil Kantor hlavním partnerem herce v *Zemřelé tiché*.

Ariane Mnouchkinová a Krzysztof Jasiński realizují představení v cirkuse. Podobným směrem se kdysi ubíraly Reinhardtovy a Gémierovy pokusy. Ostatně ještě dříve, v roce 1886, inscenoval Godwin (otec Gordona Craiga) Euripidovu Helenu v Henglerově cirkusu v Londýně. Od té doby si divadelníci podmaňovali cirkus více-méně pravidelně.

V *Mysteriích a menších kusech* vystupovali členové Living Theatre v obyčejných pracovních oblecích; následovala je řada souborů. Fotografie z Mejercholdovy inscenace Crommelynckova *Velkolepého paroháče* z roku 1922 jsou všude běžně dostupné. v *Hercově deníku* Igora Iljinského čteme: „Všichni účinkující ve *Velkolepém paroháči* vystupovali ve stejných kostýmech. Byly to tak zvané 'pracovní kombinézy' mladých mejercholdovců. Formálně to bylo zdůvodněno tím, že mladí herci a studenti budou hrát řadu představení v tomto školním či zkušebním pracovním oděvu, a že není třeba žádných iluzí ani převleků. Mladí herci v pracovních kombinézách z tma-vomodrého plátna zde bez líčení, na holých konstrukcích-plošinách, prokazují své schopnosti takřkajíc v čistém stavu, bez pomoci divadelní iluze. Avšak tento pedagogický zřetel neočekávaně získal - a to do jisté míry i pro samotného Mejercholda - ještě jiný význam. Ukázalo se, že tato forma dokonale zapadá do rámce neobvyklé Crommelynckovy tragifrašky. Nebyly zde žádné prvky každodenního života, které

by překrývaly téma žárlivosti. Herci oděni do sportovního, ve stejné, poněkud hrubé kostýmy, mohli s maximálním soustředěním a prožitkem vyjádřit své strasti a lidské vášně.“²⁰⁾

A ústřední problém *druhé reformy* - spoluúčast? V roce 1912 hovořil Gémier o svých plánech na vytvoření zájezdového divadla: „Rozhodl jsem se přivést místní lidi na scénu a zapojit je do představení. Dokáží to, věřte mi.“²¹⁾ Nedokázal. Nicméně myšlenka byla vyslovena. Zrno vzklíčilo po padesáti letech.

Architektonický nápad integrovat divadelní prostor pro diváky a herce pochází z třicátých let. Totéž požadoval Artaud. V Opoli byli v roce 1962 diváci při představeních *Kordiana* rozesazováni na nemocniční lůžka. V mnoha představeních Living se herci rozmístili po hledišti a diváci se na scéně připojovali k hercům.

Není však nutné poukazovat na všechny divadelní zdroje *druhé reformy*. Uvedené příklady byly ovšem nezbytné, abychom mohli zdůraznit právě d i v a d e l n í původ tohoto dění. Začalo v divadlech na podkladě divadelní struktury, institucí, budov, souborů, systémů financování a dotování divadel, na podkladě znalostí dějin divadla. To byl výchozí bod: drama *druhé reformy* se rozehrlo v divadle.

POZNÁMKY:

- 1) Braun, K.: Nowy teatr na świecie (1960-1970). Warszawa 1975, s. 19.
- 2) Tamtéž, s. 284.
- 3) Braun, K.: Teatr wspólnoty. Kraków 1972, s. 123-211.
- 4) Bugajski, L.: Epopeja nowego teatru. In: Twórczość 1976, č. 11; Dzieduszycka, M.: Nowy teatr w czasie przeszłym. In: Kultura 1976, č. 10; Fiková, M.: Ponieważ nadeszła dla nas chwila, aby wyzwolić sztukę z poniżenia i wysiłku. In: Twórczość 1976, č. 11; Kolankiewicz, L.: Przypadki teatru lat sześćdziesiątych. In: Polityka 1976, č. 22; Skuczyński, J.: Czy druga reforma teatru? In: Dialog 1976, č. 8 aj.
- 5) Słownik wyrazów obcych, PWN, Warszawa 1971, s. 632.
- 6) Sielicki, K.: Dlaczego Grotowski nadal jest artystą? In: Dialog 1976, č. 3, s. 117-119.
- 7) Craig, G.: O sztuce teatru. Warszawa 1964, s. 25-26.
- 8) Schiller, L.: Teatr ogromny. Warszawa 1961, s. 7.
- 9) Myśl teatralna polskiej awangardy. Wybór a úvod Stanisław Marczak-Oborski, Warszawa 1973, s. 435.
- 10) Osoba méně známá - druhořadý francouzský malíř a dekoratér, mj. spolupracovník Théâtre des Arts.
- 11) Prampolini, E.: Scenographie futuriste (manifeste). Podle Travail Théâtral, printemps 1973, s. 57.
- 12) Craig, E.: „Gordon Craig: Historia życia.“ Warszawa 1976, s. 326.
- 13) Brook a Craig se znali osobně, avšak Craig Brookovu práci již nespasil. Srov. Craig, E., tamtéž, s. 326.
- 14) Artaud, A.: Teatr okrucieństwa (Pierwszy manifest). In: Teatr i jego sobowtór. Warszawa 1966, s. 106-116.
- 15) Srov. Braun, K.: Nowy teatr na świecie, s. 21-22.
- 16) Sokoliczová, A.: Sary a nowy teatr. In: Myśl teatralna polskiej awangardy. Warszawa 1973, s. 301-302.
- 17) Podle Biner, P.: Le Living Theatre. Lausanne 1968, s. 21-29.
- 18) Osinski, Z.: Teatr Dionizosa. Kraków 1972, s. 222-223.
- 19) Taborski, B.: Nowy teatr elżbietański. Kraków 1961, s. 369. (pozn. překl. - rok vydání knihy je zřejmě uveden nepřesně, neboť experimenty, o nichž se v této studii pojednává, zahájil Peter Brook až v roce 1964).
- 20) Iljinski, I.: Pamiętnik aktora. Warszawa 1962, s. 167-168.
- 21) Encyclopédie du théâtre contemporain, Paris 1957, I.1, s. 130.

První reforma vytvořila koncepci inscenace, to znamená „divadelního uměleckého díla“. Tento termín je z vědeckého hlediska vnitřně rozporný, jako metafora však trefně vystihuje charakter jevu, který označuje: jde o uzavřený, nepohyblivý, statický útvar, odrážející na scéně jistou skutečnost, odrážející v materiálu divadla ideje, obraz, obrysy tohoto útvaru, jež vznikly předtím v mysli, v představách jeho tvůrce - inscenátora.

Divadlo první, *Velké reformy* správně charakterizoval Zbigniew Osiński jako „mytické divadlo“. Mýtus je určitá situace, událost, či příběh o neměnné struktuře. Jeho obsah se může proměňovat, jednotlivé články se mohou přemisťovat, hrdinové (postavy) mohou přijímat různá jména. Struktura však zůstává jako konstanta.

Osiński napsal: Prvotní mytické vzorce, archetypy lidských situací, které fabulují, psychologizují a na motivaci příčina-následek se zakládají divadlo XVIII. a XIX. století podceňovalo a opomíjelo, se od dob *Velké reformy* opět staly velkým potenciálem umění, i když staré mytické vzorce nabývají stále nové podoby. Takový je například mýtus revoluce přítomný v Ejzenštejnově filmovém díle či v Mejercholdově divadelní tvorbě. Mytické situace tvořily též, jak jsme řekli, přímo jádro, soustředný bod děl Leona Schillera a Wilama Horzycy. Schillerovy *Dziady*, jež měly tak velký význam pro polské divadlo, byly přece výsledkem tvůrčí konfrontace mýtu osudu polského národa s mýtem mučednictví, utrpení a smrti Krista na kříži; tyto situace symbolizovaly v rovině divadelní skutečnosti slavné tři kříže Andrzeje Pronaszka. Mystérium Polska se zde nerozlučně prolínalo s mystériem Golgoty, osud národa byl konfrontován s mytickým vzorcem Kristova osudu. Kolem mytických situací se odvíjela také jiná Schillerova díla, především pak jeho inscenace romantických a neoromantických dramát (*Kníže Potěmkin*, *Achilleis*, *Nebožská komedie*, *Růže*, *Samuel Zborowski*, *Kněz Marek*, *Kordian*, *Vysvobození*), ve kterých nalezla uspokojení mýtotvorná obrazotvornost současného umělce.¹⁾

Tyto postřehy jsou velmi přesné. V téže práci - *Dionýsovo divadlo* - však autor, jak se zdá, obraz *Velké reformy* poněkud zkresluje. Ačkoliv nestála v centru jeho zájmů, musel se jí zabývat. Nepřetržitá linie vývoje polského divadla, jak ji načrtl Osiński, od romantismu přes Horzycu a Schillera až ke Swinarskému a Grotowskému, náležitě zdůraznila stálou přítomnost romantického prvku. Přitom však stírá rozdíly mezi první a druhou reformou; oběma přiznává „dionýskost“.

Úvodem své práce Osiński píše: „Kniha se tematicky koncentruje kolem třech významných polských divadelních tvůrců: jsou to Wilam Horzyca (1889-1959), Konrad Swinarski (nar. 1929-1975) a Jerzy Grotowski (nar. 1933), jehož jméno se pojí se světově proslulým opolsko-wrocławským souborem Teatr Laboratorium. Často - a v různých kontextech se dovolává díla Wyspiańského a Leona Schillera, který zároveň s Horzycou utvářel model polského monumentálního divadla, jež je trvale spjat s velkým polským romantickým a neoromantickým dramatem. Všichni jmenovaní reprezentují v divadelní sféře tvůrčí osobnost, kterou - podle Nietzscheho - označujeme jako 'dionýskou'. Vyznačuje se zvláště lidovým, karnevalovým entusiasmem a 'svatým nadšením' (enthusiazó v původním řeckém významu znamená nadšení dané bohem). Přitom tato osobnost vystupuje v méně nebo více rozhodně opozici vůči 'apollinskému' umění, jež zosobňuje aristokratický ideál statické dokonalosti. Odtud vlastně titul - *Dionýsovo divadlo*. Titul, který má zdůvodnit výběr problému.“²⁾

Nehodlám se přirozeně se Zbigniewem Osińským přit o titul jeho knihy a ani dále mi nepůjde o polemiku s ním, nýbrž o výklad mého pojetí první a druhé divadelní reformy. Navíc jsem Osińskému zavázán, neboť právě *Dionýsovým divadlem* mě navedl na tyto stopy. Jeho úvahy, jakkoliv zpochybňují některé jejich teze, poskytly základ mému zkoumání.

Ve své knize se Osiński k dionýskému motivu vícekrát vrací. Dodatečně zdůvodňuje jak název knihy, tak své chápání pojmu „Dionýsovo divadlo“. Z citátu Nietzscheho, který hovoří o Dionýsovi (a který našel u Horzycy)³⁾, učinil Osiński závěr: „Horzycovo divadlo bylo divadlem Dionýsovým, ovšem každá jeho inscenace představovala svéráznou transpozici a aktualizaci dionýského mýtu.“⁴⁾ O něco dále připustil: „Dionýsos zcela nepotlačil apollinský živel.“⁵⁾

Ve studii *Současné polské „mytické divadlo“* Osiński znovu konstatoval: „Divadelní umění Swinarského a Grotowského by šlo ztěžší oddělit od dionýského živelu a od široce - ve smyslu blízkém Mannovi - chápaného romantismu. Nietzsche řekl kdesi o mýtu, že je to 'dionýské volání z hlubin', a zřejmě ne náhodou se současné polské 'mytické divadlo' zrodilo v aktu živého zájmu či dokonce svérázné fascinace dílem autora *Zrození tragédie z ducha hudby* a *Tak pravil Zarathustra*, jakož i dílem Thomase Manna, který, jak známo, na myšlenky Nietzscheho vědomě navazoval.“⁶⁾

V tomto citátu a ještě na jiných místech nežiní Zbigniew Osiński podle všeho rozdíl mezi „divadlem mytickým“ a „divadlem dionýským“. Je pravda, jak tvrdil Nietzsche, že mýtus je „dionýské volání z hlubin“, „volání z hlubin“ může (ale nemusí) být dionýské, a tudíž mytické; ne každé „mytické volání“ však je dionýské... krátce řečeno jsou různé mýty a různá „mytická volání“. Ne každý mýtus je mýtem Dionýsovým. (...)

Pokud bychom přijali - metaforickou! - terminologii Nietzscheho, mohli bychom říci, že jako „dionýská“ se jeví *druhá reforma*. První naopak - ačkoliv obsahovala „dionýské“ prvky - byla spíše „apollinská“. Raději však ať to rozhodne Nietzsche, od něhož odvozujeme své úvahy: „Abychom si ony oba pudy ujasnili, pojmejme je zprvu jako odloučené světy snu a opojení.“⁷⁾ Království Apollóna je královstvím snu. Sen přetváří skutečnost a čerpá z ní. Je odrazem, iluzí, obrazem a „zdáním“ světa.

A dionýský živel? Je kontaminací hrůzy a nadšení, jež „se nám poměrně nejjasněji přiblíží svou obdobou se stavem opojení“.⁸⁾ Také dále cituji Nietzscheho: „Buď pozitivním narkotického nápoje, o němž všichni povolaní lidé a národové mluví ve svých hymnech, anebo za mocného příchodu jara, slastně pronikajícího veškerou přírodou, probouzejí se ona dionýská hnutí, za jejichž poněkud vzrůstu vše subjektivní mizí a mizí, až docela se ztratí v sebezapomnění“.⁹⁾

A nyní absolutně klíčová úvaha pro porozumění Nietzscheho dionýskosti. Její formulaci považují nejen za prospěšnou pro analýzu, ale také za poeticky úchvatnou:

„Pod kouzlem dionýského živlu nejen že se zas uzavírá kruh a svazek mezi člověkem a člověkem; i odcizená, nepřátelská či zotročená příroda slaví opět slavnost smíření se ztraceným synem, s člověkem. Dobrovolně podává půdu své dary, smírně se blíží šelmy ze skal i z pouští. Květinami a věnci je zasypáván vůz boha Dionýsa, pod jeho jhem kráčejí pardálkové a tygři. Změňte jen Beethovenovu plesnou píseň Radosti v obraz a neskrblete fantazii, když zástupy miliónů ve zbožné úctě klesají v prach: tak se přiblížíte podstatě dionýství. Teď z otroka je volný muž, teď se lámou všechna tuhá a nepřátelská omezení, jež nouze či libovůle či drzá móda položila mezi lidi. Teď, za toho evangelia světového souladu, cítí se každý s bližním svým nejenom spojen, smířen, stmel, ale více, splynul s ním v jedno, jako by se roztrhl závoj Májin a jen ještě v cárech se třepetal nad tajuplnou prajednotou. Zpívá a křepče projevuje se člověk článkem vyšší jakési pospolitosti: odnášá se chodit a mluvit a je na nejlepší cestě, aby v tanci se do vzduchu vzněs. Z jeho posunů promlouvá okouzlení. Jako teď zvrhata hovoří, jako země dává mléko a strdí, tak z něho zaznívá cos nadpřirozeného: bohem se cítí, sám teď kráčí tak vznícen a vznešen, jak bohy ve snách zřel kráčet. Člověk již není umělcem, stal se uměleckým dílem.“¹⁰⁾

To je zásadní rozdíl: pod vlivem Apollóna se člověk stává umělcem, pod vlivem Dionýsa je člověk sám uměleckým dílem. A to je „kapitální různost pojmů“ - jak by řekl Norwid.

Přijmeme-li toto rozlišení, okamžitě se ozřejmí smysl Cieslakova „chudého herectví“, „body art“ současných výtvarníků nebo komun a „ulů“; pochopíme, kde se vzalo tolik tance herců-diváků-účastníků a odkud pocházely scény v mnoha inscenacích druhé reformy, při nichž člověk zatoužil „vznést se do vzduchu“.

Vraťme se však ještě jednou zpátky. Prvním vynikajícím polským reformátorem byl Stanisław Wyspiański. Je jeho divadlo divadlem Apollóna, nebo Dionýsa?

O Wyspiańskiego nietscheovství bylo již mnohé napsáno.¹¹⁾ Wyspiański podléhal vlivům Nietzscheho jednak prostřednictvím vlastních četby, jednak na základě vnímání současného umění, které bylo ideály Nietzscheho prodchnuto. V díle Wyspiańskiego nalezneme - v jednotlivých obdobích jeho tvorby v různé intenzitě - všechny základní prvky nietscheovského myšlení: individualismus a zdůrazňování silné vůle jedince, kult života a uhranutí životem, dialektické vidění struktury bytí i vizi antropocentrického světa.

Tak jako Dionýsos a Apollo jsou protagonisty dialektického boje, který zároveň spojuje i rozděluje světové dění, vystupují u Wyspiańskiego v těchto rolích pohanství a křesťanství, král Boleslav s Krasavicí proti Biskupovi Stanisławovi.

Ve Wyspiańskiego tvorbě je zřejmě silné „dionýské“ smyslové a citové zaujetí pohanstvím, a tím zároveň praslovanstvím, primitivismem, brutalitou a silou. Ale je v ní i „apollinská“ touha po intelektuálním, odpuštění a smíření, po prvenství mo-

rálky před živlem smyslů, řádu před chaosem, kultury před přírodou. V tomto dialektickém boji se Wyspiański přiklání na tu, i na onu stranu. Kdybychom se však otázali, kdo byl Wyspiańskému patronem - Dionýsos nebo Apollo? Kdo nejsilněji přitahoval, inspiroval a určoval jeho tvůrčí postoje? Kolem kterého z nich častěji kroužily jeho myšlenky? Je to Apollo! Vize Apollóna-Krista, který sjednocuje svět, přičemž svou září prosvětluje a proniká staletí a kultury!

„Svobodný! Svobodný! Prohlašuji, že jsem svobodný a nikdo mého ducha nezdo-lá. Dříve než jsem k tomu dospěl sám, poskytl jsem k tomu příklady. (...) Stíhejte mne, Erynie, vy okřídlené i neokřídlené přišery pekelné. Nezasáhnete mne již jako Oresta, který poklesl k oltáři a kterého Bůh obdařil svou milostí. Rozumíš. Osvítil mne Bůh, Apollo-Kristus, a Erynie marně obcházejí kolem.“¹²⁾ Tolik z Vysvobození. A zde je nádherná závěrečná scéna z Akropolis.

HARFENÍK

*/vznáš se od podlahy vzhůru,
jeho hlava a harfa planou rudou září/
/blesk/*

/z vrcholu hlavního oltáře je slyšet/

HLAS SALVÁTORA:

Jsem tu.

HARFENÍK:

Přijď.

SALVÁTOR:

Síla. Noc.

HARFENÍK:

Přijď, přemožená Noci.

/hřmění/

/.../

HARFENÍK:

/který vystoupil na vrchol kůru/

/nad varhanami/

/hřmění/

/shora orchestr a harfa/

/od oltáře Svatého Stanisława/

/je slyšet/

/pronikavý třesk drcených plechů/

/stříbrné rakve/

/z těžé strany/

APOLLO:

/vjíždí na zlatoskvoucím triumfálním voze/

/taženém čtyřmi bílými oři/

/blesk/

/zář! /.../

Vstal z mrtvých ten, vstal z mrtvých On.
Co nosí trn na skrání.
Usedl na oltář, na zlatý trůn:
a za ním den, den vzhází. /.../

Již letí výš, již spěchá vpřed,
Apollo Bůh zářící.
A za ním jdou z hor a děr
i žínky i vše živoucí.

Hej, směj se dni, hej, harfo hrej,
nes vichře v pole hraní.
Apollo přijď, Apollo vstaň
na Boží zmrtvýchvstání.¹³⁾

Domnívám se, že tato uchvatná vizionářská scéna obsahuje nevyčerpatelný zdroj divadelních podnětů: je modelem apollinského, oneirického, vizionářského *inscenačního divadla první reformy*. Pochází z roku 1903 (vydána byla roku 1904).

Podobnou techniku - záznam sledu snových, poetických obrazů ve formě divadelních, inscenačních vizí - zkoušel tehdy pouze Strindberg ve *Hře snů* (1901). U Wyspiańského je síla vyjádření nesrovnatelně mohutnější. Je to nepochybně mytické divadlo: současnost - „Odešli a v kostele zanechali mrak převalujícího se dýmu“ (z počátku *Akropolis*), biblický a homérský starověk, příběh Kristův, věčnost spasení a nekonečné trvání mýtu, žijí v úhrnné divadelní vizi. Podobně je tomu s prostorem: divadlo (ve *Vysvobození*: „Děj se odehrává na scéně krakovského divadla“), wawelský chrám, Trója, Krakov, biblické pláně nad Tigridem a Eufratem, Akropol i Golgota, na níž dochází ke spasení. Mytický prostor je jednotný. Vzájemně spojuje a sbližuje nejdlejší místa.

Tento mýtus je apollinský nejen proto, že bezprostředně vyzývá boha Apollóna. Básnickova vize je zde obrazem, „zdáním“, jak by řekl Nietzsche, které nás vábí, okouzluje, uchvacuje svým účinem, ale nás samotné v umělce neproměňuje, nenutí nás ke spoluúčasti.

Divadlo *první reformy* bylo divadlem mytickým nebo snad raději divadlem apollinským. Mýtus se stal strukturálním základem inscenací *reformy*. Podle něj jsou uspořádány zákonitosti scény. Mýtus byl rozehráván a předváděn, byl zkoumán, obdivován a prožíván. Diváky však až na výjimky nezahrnoval a nevtahoval. V tomto apollinském divadle divák „sám činnost nevyvíjel“.¹⁴⁾

Lidové, politizující, skandalizující divadlo *první reformy* však prahlo po dionýském vzrušení, opojení a přeměně, po překročení svých vlastních hranic.

Znameníť polská herečka Stanisława Wysocka, která patřila k velkým praktikům, ale i myslitelům *reformy*, v roce 1916 napsala: „...náhle jsem pochopila, v čem tkví příčina lhostejnosti obecnosti... Dnešní divák se, možná podvědomě, cítí ukřivděný. Pro jeho tvořivost není v divadle místo.“¹⁵⁾ V Apollónově divadle skutečně není pro divákovu tvořivost místo. Sen Wysocké a dalších divadelníků o „divadle divákovy tvořivosti“ se v *první reformě* nevyplnil. Toto divadlo svou koncepcí a převažujícím

množstvím realizací nepřekročilo hranice scény, zůstávalo „Apollonovým divadlem“. Divadlem ke „vzhlížení“, k „prožívání“, divadlem herce a inscenátora. Teprve *druhá reforma* vytvořila divadlo, v němž byl divák podněcen ke skutečnému spolutočení. A teprve divadlo divákovy tvořivosti je „Dionýsovým divadlem“.

Zaměříme se krátce na divadlo *druhé reformy*, které se podalo Dionýsovu vlivu.

Spoluúčast. Participation. Improvizace. Work in progress. Free - theatre. Happening. Inscenace, které mají pouze zkoušky. Improvizované premiéry bez zkoušek. Veřejné zkoušky bez premiéry. Kolektivní tvorba. Création collective. Různé verze těchto inscenací. Volné inscenační struktury závislé na rozložení diváků a herců, na prostorových a klimatických podmínkách, na politických poměrech a na stupni ostrážitosti censure. Představení, která trvají dny a noci, několik i několik desítek hodin. Komuny, „úly“, noční divadelní bdění. Se spacími pytli, přikrývkami, čajem. Kytary, bubínky, improvizovaný zpěv. Na podlaze. Na schodech. Kdekoliv. Z potřeby, touhy, ze zoufalství lidí, kteří jsou ztraceni a tápou. Join us, pojď mezi nás, take off your clothes. Odlož si. Taking off. Odhazování. Pušť, odpadni. Odpadání, padání. Vzlet. Touch me, dotkni se mne, podej mi ruku, neboj se, podej mi pohár vody, suivez nous, follow us, pojďte s námi. Společný pochod, triumfální odchod herců z divadla na ulici na ramenou diváků (takové snímky existují z Living Theatre); přes vodu, přes oheň (zprávy z Brzezinki). Společně recitované litanie a zaklínání. Společné zpěvy. *Divadlo vzájemnosti*.

Začátky představení v hledišti dříve, než se začalo na scéně. Přenášení akce ze scény do hlediště. Z hlediště na scénu. Přerůstání dramatu v diskusi, diskuse v ukázkou, ukázky v manifestaci, manifestace v happening, mírového pochodu v náboženské procesí, demonstrace v masové agitační divadlo. Zpívání poezie. Oslavování hudbou. Teatro-vita. Zdivadelnění života. Život divadlem.

Toto všechno bylo skutečné „Dionýsovo divadlo“ *druhé reformy*.

Rozdíl mezi apollinským a dionýským postojem v interpretaci divadelního umění je výrazný. S nutným zjednodušením, které klasifikaci uměleckých jevů vždy provází, lze nejobecněji říci o *první reformě*, že se uskutečnila ve znamení Apollóna, a o *druhé*, že byla započata na počest Dionýsa. Naproti tomu není možné pro tyto dvě divadelní reformy použít jiného, při zkoumání kultury často užívaného rozlišení na „klasicismus“ a „romantismus“. Klasické prvky se vyskytovaly v obou reformách. V obou však dominoval romantismus, i když rozdílně chápány.

Základní, klasickou, hluboce zakořeněnou součástí obou reform bylo přesvědčení o poznatelnosti světa a touha uspořádat jej, zvláště prostřednictvím mýtu. Převzetí dávných, či spíše věčných mýtů do struktury současných inscenací je, pokud vím, činností vztahující to, co se děje „zde a nyní“, na „vždy a všude“. V tomto smyslu lze za klasické považovat umění Schillerovo a Horzycovo, právě tak jako umění Swinarského a Grotowského, Schumannovo a Schechnerovo, Brookovo i Barbovo. Samotný mýtus je vymezenou a spořádanou strukturou. Zavést do ní nějakou jinou strukturu znamená vtisknout této jiné struktuře řád a převést to, co je v ní neznámé, ve známé: dešifrovat, systematizovat, vyjasnit tajemné. Mytologizování současných událostí slouží jejich poznání a klasifikaci. Je nutno zdůraznit, že uplatnění struktury mýtu v nějakém příběhu umožňuje začlenit jej ve věčně živé bohatství lidské kultury.

na druhé straně však v něm musí zastít to, co je neopakovatelné a jedinečné. V oblasti inscenačního divadla může mýtus nejen napomáhat rozkrytí nějakého dramatu, ale působit v něm i svévolně jako cizí tkáň. Zžitkování starých mýtů nemusí být vždy významným podnětem. Vytváření nových mýtů vyžaduje neobyčejnou sílu uměleckého výrazu a daří se jen vzácně.

Dalším „klasickým“ prvkem *první reformy*, přítomným i ve *druhé*, byl dualismus umělce a světa, umělce a díla. Tento dualismus se v divadelním umění projevoval a projevuje prostřednictvím inscenací, které jsou obrazem světa, jeho modelem a replikou, vydělenou ze skutečnosti obklopující divadlo. Z tohoto hlediska *divadlo inscenace* jako typický produkt *první reformy* setrvalo v této klasické tradici. K překročení bariér a hranic divadla docházelo jen velmi zřídka; to udělá až *druhá reforma* na základě svého romantického zaměření.

„Klasicismus“ *první reformy* byl hluboce zakotven ve strukturách inscenací, ve vyvážených a rytmizovaných prostorových konstrukcích - od Adolpha Appia přes Andrzeje Pronaszka až k Josefu Svobodovi - a v okouzlení antikou.

Nelze zapomínat, že obě generace tvůrců *první reformy* se ve školách a na univerzitách učily řečtinu a latinu. Tito lidé měli a stále udržovali živý kontakt s klasickou kulturou. V tomto období vznikalo mnoho dramát s mytologickou tematikou (Wyspiański, Hofmannsthal, Giraudoux ad.). Inscenovali se starořečtí autoři. Hrál se ve starověkých divadlech. Pro řadu umělců, zvláště ve francouzské oblasti, zůstal „klasicismus“ vzorem dokonalosti. Láska ke „klasické“ kultuře souzněla s „apollinskostí“.

Podstatným znakem obou reforem však byl romantický postoj se všemi rysy, které mu tradičně přináležely: individualismem, expresivitou, formální svobodou, silnými svazky s mimouměleckými ideologiemi a revolučními aktivitami. Tvůrci obou reforem projevovali romantický - dynamický, aktivní vztah ke skutečnosti, kterou umělec nepřijímá jako danou, ale sám ji vytváří.

Osobnost inscenátora, dítěte a miláčka *první reformy*, byla nepochybně romantickou osobností. Inscenátor již nespájel a neharmonizoval různé divadelní složky, nýbrž s nimi zacházel jako s beztvárou, ale tvárnou materií, z níž samostatně vytvářel svět inscenace.

Z historie umění devatenáctého století je známo, že se romantismu dostalo náležitosti a nejintenzivnějšího výrazu v poezii. Pokud jde o drama, byl na velká díla skoupější, i když díky souhře mnoha příčin, mj. politických, přinesl nejvýznamnější výsledky právě v polském jazyce. Umělecká hodnota divadla romantismu je diskutabilní. V konfrontaci s poezií a dramatem se jevílo malé a bezradné. K těmto mnohokrát analyzovaným problémům se nehodlám vracet. Chtěl bych pouze připomenout, že přípravné období *první reformy*, její kořeny, sahají hluboko do XIX. století, a právě romantismu vděčí za mnohé. Zvláště repertoáru: dramátům Friedricha Schillera a Shakespearovi, kterého romantikové znovu objevili.

Nyní malá historická odbočka.

Prvního května roku 1874 se v Berlíně konala premiéra Shakespearova *Julia Caesara* v provedení dvorského divadla z Meiningenu. Obecenstvo spatřilo kolektivní hru herců a množství statistik, spolu se scénickou výpravou, jež byla zhotovena

na podkladě historických studií; představení bylo také v současném smyslu slova režírováno: Ludwig Chronegk je považován za prvního novodobého divadelního režiséra,¹⁶⁾ a kníže Jiří II. Meiningenský za prvního novodobého uměleckého divadelního ředitele.

Činnost dvorského divadla z Meiningenu tvořila jádro přípravné fáze reformy. Je však nutno si uvědomit, že Meiningenští nespádali s nebe. Naopak, Shakespeare v jejich podání vděčil za mnohé Shakespearovi Angličanů - Charlese Keana a Samuela Phelps. Phelpsovu inscenaci *Macbetha* viděl Jiří II. roku 1859 v Berlíně. Kníže shlédl též *Kupce benátského*, kterého v roce 1866 realizoval v Kronburgu Friedrich Hasse jako věrnou kopii Keanovy londýnské inscenace.

Pokračovatelem Charlese Keana v oblasti shakespeareovské inscenace byl Henry Irving. Irving zaváděl pod vlivem návštěvy Meiningenských v roce 1881 v Londýně do svých interpretací Shakespeara řadu nových realizačních prvků. Výsledkem byly Irvingovy slavné inscenace *Romea a Julie* (1882), *Večera tříkrálového* (1884) a *Macbetha* (1888). U Irvinga v Lyceum Theatre také začínal svou dráhu mladý Gordon Craig, který se setkal s celou tou anglickou a německo-anglickou shakespeareovskou tradicí, mnohé z ní přijal a mnohé odmítl. Irvingovým Shakespearem byl nadšen také Antoine (viděl jej roku 1888).

Anglickou tradici shakespeareovských inscenací XIX. století je tedy třeba počítat k „romantickému“ přípravnému období první reformy, a to již od Charlese Kembla, který v roce 1823 způsobil převrat novými, historickými kostýmy a dekoracemi, jež nechal pořídit pro inscenaci *Krále Jana* podle vzoru iluminací ve starých rukopisech, středověkého malířství a vitráží. V Kemblových snahách pokračoval William Macready, který zpracování přesné historické dokumentace přikládal velkou váhu. Kembel hrál Koriolana v dekoracích z období římského císařství, zatímco Macreadyho dekorace pedanticky napodobovala Řím republikánský.¹⁷⁾ Toto se událo roku 1838. Macready také jako první požadoval v období přípravy inscenací na hercích tvrdou disciplínu a přikazoval jim zkoušet tak, jako kdyby hráli, což byla v té době obrovská novinka. Ve svých Pamětech zaznamenal následující dialog ze zkoušky s jedním hercem. Herec: „Sire, nemohu nikdy hrát na zkoušku, ale učiním tak večer...“ Macready odvětil: „Sire, jestliže vám činí potíže hrát ráno, nebudete moci hrát ani večer; musíte se tedy přemoci. Protože co nemůžete provést teď, nebo co se nenaučíte dělat teď, nebudete tím spíše schopni udělat později.“¹⁸⁾

Macreadyho nástupci byli Phelps a Charles Kean. Oba, jak jsem uvedl, bezprostředně ovlivnili Meiningenské. Oba velice dbali o scénickou výpravu a dovedli ji k antikvární dokonalosti. Řada Keanových inscenací v Princess Theatre (1850-1859) se stala závazným vzorem shakespeareovské inscenace na dlouhá léta.

Meiningenští si tedy vzali příklad z londýnských umělců, rozvíjeli jejich tradici a na ní založili své úspěchy. Jejich práce realizované v letech 1861-1891 tvořily hlavní předehru *reformy*. Vliv tohoto divadla byl obrovský. Při každoročních zájezdech hostovalo v průběhu 16ti let téměř po celé Evropě, všude působilo jako výzva místním divadlům a podněcovalo tvůrčí snažení. Meiningenské shlédli Antoine, Stanislavskij, Brahm, Irving a tisíce dalších diváků; v roce 1885 také varšavské obecenstvo, mezi nimi řada divadelníků (konec odbočky).

Některé umělecké snahy z přelomu století byly nikoliv neoprávněně označeny jako „neoromantismus“. Wyspiański první inscenoval v Krakově Mickiewiczovy *Dziady* a ve svém *Vysvobození* uvedl na scénu Mickiewiczova hrdinu Konráda, aby se přel se současníky. Julius Bab, přímý svědek *první reformy*, na jehož soudy se vždy s důvěrou odvolávám, nazval celé období vývoje divadla v letech 1900-1914, které následovalo po naturalismu, „romantickým intermezdem“. ¹⁹⁾ Takový spisovatelé jako Oscar Wilde, Maurice Maeterlinck, Hugo von Hofmannsthal, Frank Wedekind nebo August Strindberg, někteří inscenáři, autoři a herci kabaretů, které hojně vznikaly po celé Evropě, skutečně přenášeli romantické postoje a záliby přes práh XX. století.

Také v Polsku bylo vyvrcholení *první reformy* nerozlučně spjata právě s romantismem. Tehdy byl naplněn Mickiewiczův divadelní odkaz a jeho *Dziady* sklízely spolu s dramaty Słowackého a Krasińského úspěch na mnoha scénách.

Romantismus poskytoval tudíž *Velké reformě* model světa, filozofii i repertoár, tvůrčí energii a sílu potřebnou k zápasu o přetvoření divadla. Stálým rysem *první reformy* byl zejména aktivní, buňčský postoj „divadelního umělce“, který přešel i do období *reformy druhé*. Zde se dokonce krajně vyostřil. Jako by nastal návrat k jeho prvotním protestním a anarchistickým zdrojům.

Původ tohoto postoje tkví hluboko v romantismu: integroval umělce se světem. V romantickém pojetí byl umělec součástí kosmu, přírody, lidstva, ale zároveň také arbitrem, který o celku a světu rozhoduje a jediný je oprávněn jej vyjadřovat. Odtud je pouze krok k svévolným rozhodnutím, co ze současného umění je uměním a co jím není. Romantismus integroval rovněž umělce s dílem. Odtud je pouze krok k tomu, aby se tak jako v druhé reformě sám tvůrce uměleckým dílem stal. Romantický tvůrce byl médiem, jehož prostřednictvím se vše individuální a subjektivní (*Dziady*, část IV!), právě tak jako spontánní, nekontrolovatelné, ale vlastní, stávalo uměleckou látkou. Odtud je pouze krok k neoromantickému „veršopudnému“ alkoholu, k narkotikům šedesátých let, k využívání technik transu. Romantické umělecky povznese to, co je sice nejasné, ale autentické, o čem se uvažuje chaoticky, ale zato samostatně. Odtud není daleko ke zmateným manifestům let tisíc devítistých ... i tisíc devítistých sedmdesátých. Svět obklopující romantického tvůrce byl plný závojů, mračen, bouří, studnic, borů, kobek, rozvalin, stínů, přizraků (a tak dále - seznam romantické rekvizitárny by zaplnil celé stránky), byl to však svět jedinečný, jak jej viděl sám umělec. Vyjádřit tento svět znamená vyjádřit sebe. Vyjádřit sebe znamená vyjádřit svět. Proto samotný proces umělcova života může být uměleckým procesem. A tento předpoklad i možnosti obsažené v romantismu, které vedly již v XIX. století v některých případech k efektním, spektakulárním láskám, svárům, soubojům a sebevraždám, byly využívány v první (např. futuristické divadlo) a plně rozvinuty v druhé reformě. Byli jsme svědky stírání hranic mezi životem umělce a existencí díla. Splývání děl s proudem života. Povyšování života do umělecké roviny. „Toto je pouze malý krok“ (jak řekl Armstrong na Měsíci).

Ve vývoji *druhé reformy* lze v podstatě stále výrazněji pozorovat ono stěžejní postřehnutelné překračování hranice, za níž vzpoura přestává být tvůrčí a začíná být pouhou destrukcí. Vzpoura vůči okolnímu světu i vůči stávajícímu divadlu.

Přehnané zdůrazňování vzpoury se stalo příčinou krize *druhé reformy*. Nebo úpadku? To ještě nevíme. Tento proces nejzřetelněji ukazuje vývoj Living Theatre. Nebyl snad tento vývoj modelem osudů celé této reformy?

Anarchistické postoje Beckových a jejich skupiny se utvářely již kolem roku 1960. Jejich radikalizaci urychlily události spojené s uzavřením jejich divadla v New Yorku a s jejich vyhnáním do Evropy. ²⁰⁾ Jaro 1968 zastihlo Living v Paříži, a zde nastal rozhodný okamžik. Beck na jednom studentském shromáždění prohlásil: „Co může udělat umělec v rámci své profese, aby prokázal službu revoluci? Naším revolučním úkolem je toto: Jestliže chceme, aby se dělníci zmocnili továren, pak my umělci musíme jít příkladem. To znamená zmocnit se galerií, muzeí, divadel. Kdo si se zeptal: Myslíš, že bychom měli zabrat Odeon? Byla to hrozná chvíle. Nastalo dlouhé mlčení. Ano, řekl jsem, ano, to jsem měl na mysli.“ ²¹⁾ Tak tedy myšlenka obsazení Théâtre de France, Odeonu, kde se konal festival Divadla národů, vzešla z Living Theatre. Avšak Beckovi samotní se domnívali, že to bude pouhé divadelní gesto: „Následující odpoledne byly obsazeny Renaultovy závody (...) Věděli jsme, že francouzské továrny by byly obsazeny, i kdyby Odeon obsazen nebyl.“ ²²⁾ Nicméně k tomu došlo. „Obrovský transparent na tympanonu klasicistní budovy oznamoval: Studenti, dělníci, Odeon je otevřený!!! Červené a černé prapory.“ A potom, po letech, velký divadelník unavený životem, Jean Louis Barrault, v době studentské okupace ředitel Odeonu, napsal: „Vcházíme na scénu. Je tu tolik lidí, že se bojím, zda to podlaha jeviště vydrží. Pod jevištěm je šachta a nedovedu si představit následky pádu dvou nebo tří set osob s výše kolem dvaceti metrů. Nepopsatelný hluk. Ujímám se slova. Odvolávám se na mezinárodní charakter Divadla národů. Nikdo neposlouchá. Všichni mluví naráz (...) V davu poznávám Juliana Becka z Living Theatre, mladé režiséry a spřízněné spisovatele... S jakým záměrem sem přišli - nevím.“ ²³⁾

Strašná konfrontace. Na jedné straně citlivý a ušlechtilý Barrault, inscenátor Moliéra a Claudela, dědic Copeaua a všech nejlepších tradic francouzské klasické kultury. A na druhé straně Beck. Vůdce hnutí off-Broadway, buňč, představitel nového, mladého, revolučního divadla. Cožpak jejich minulost, výsledky, přesvědčení jsou natolik protikladné, že se musejí střetnout? Ano, Beck Barraulta ničí. Beckovo chování nepřímo dohání zoufalého, starého mistra, ztraceného ve vřavě, k demisi. Barrault zaznamenal:

„Z všeobecného chaosu jsem pochytil následující:

1. Že činnost studentů není namířena ani proti určité osobě, ani programu (...)
2. Že Théâtre de France, symbol buržoazní kultury, bude zlikvidováno.

3. Že sál Odeonu bude od nynějška sloužit jako politické fórum. (...) 28. května. Vloupaní do skladu kostýmů. Lidé tam vtrhli poté, co vytloukli okno, načež nastalo totální ničení. Právý, nefalšovaný vandalismus. Chodili jsme po čtyřicetimetrové vrstvě pomíchaných kostýmů. Nejen kostýmů Théâtre de France, ale také našeho souboru (nezapomínejme, že jsme státu dobrovolně odevzdali veškeré vybavení k devatenácti inscenacím). Krátce řečeno: plody dvaceti let práce byly zhanobeny, zničeny, obráceny v niče. Přiznávám, že mně to zlomilo: v tu chvíli jsem se rozplakal. Opakoval jsem: Za co? Proč? Pro nic. Zbytečně. Nadarmo. Tolik nenávisť - a zač? Výsměch naší práci a nenávisť, vyjádřená tak ohavným způsobem (celá ta změň byla

plná exkrementů), se mě dotkly víc, než všechno ostatní. (...) 30. května. Uvnitř Odeonu nadále všechno soustavně hníje. (...) Dvacet let práce, z toho devět v Théâtre de France, zničených, škrtnutých během jednoho měsíce. Štěstí nabyté vášnivým zaujetím, moje úsilí a velkorysá pomoc Madeleine jsou zničené, splacené, tak jako se splácí účet. Ale komu? Nespravedlivosti. Pokládají mne za budižkničemu. (...) 23. června. Knihu *Práce a spory*, kterou napíši, zakončím větou: 'Náš soubor nezemřel, ale byl zavražděn'."²⁴⁾

To je příklad vzpoury v druhé reformě. O necelé dva měsíce později Living Theatre demonstrativně opustil festival v Avignonu. Nastala další drastická konfrontace: Beck proti Jeanu Vilarovi. Absolutní nemožnost najít společnou řeč. Rozchod.

Když pak zanedlouho Living cestoval po Spojených státech se čtyřmi inscenacemi, jež byly nepochybně skvělou manifestací sil nového divadla - *Mysteria, Frankenstein, Antigone a Ráj ted'* - hovořili Julian Beck a Judith Malinová při setkáních a diskusích provázejících turné již jen o revoluci. O rok později se Living rozpadl. Vycházeli z divadla, opouštěli je, negovali. Ale daší osudy skupiny nás nutí chápat tento fakt jinak. Living pracuje nadále. Uvedl hru *Favela - poloha č. 1* pro chudé publikum z brlohů na předměstí Sao Paulo, poté uspořádal v Brazílii představení pro vesničany, které bylo zakázáno policií a přivedlo členy souboru do vězení. Po propuštění se Beckovi vrátili do USA. Připravovali další „revoluční“ a agitační vystoupení.

Nejprve, v roce 1973, hráli *Sedm meditací o politickém sadomasochismu*.²⁵⁾ Později, na první jarní den roku 1975 uvedli kolektivní kreaci *Turning the Earth (Otáčení Země)*. Představení se odehrávalo v městském plenéru v okolí sídla Living na předměstí Pittsburgu. Diváci četli na velkém poutači Vyznání Země:

„1. Jsem krásná, miluji tě a patřím tobě.

2. Jsem zničená, znečišťuje mne šílený průmyslový systém, který miluje zisky, nikoliv život. Stala jsem se otrokyní, vydanou primitivnímu chtíči tohoto systému a jsem využívána tak, že mi hrozí smrt.

3. Vy, moji lidé, jimž jsem tak zázračně dala život, stanete se rovněž otroky a uděte se k smrti, podřízení kapitalistickému systému, který na Východě i na Západě podporují všechny národy světa. Je to chorobný systém se šílenými a bezduchými ambicemi.

4. Osvobodme se!“²⁶⁾

Představení se skládalo z prologu a pěti obřadů: navázání kontaktu s předky, kreslení zaklínadel - znaků na zemi, znovuzrození, pospolitosti a práce na roli.

6. května 1975 Living uvedl *Six Public Acts (Šest veřejných aktů)* v kampusu a v okolí univerzity v Pittsburgu. Byla to opět světská caremonie s procesími a mansiony, která byla provedena proto, aby „násilí mohlo být změněno ve všeobecnou harmonii“. Po prologu herci spolu s diváky putovali šesti „domy“, v nichž rozehrávali krátké scény, četli revoluční texty, zpívali písně, meditovali a diskutovali s diváky. Program rozdáváný divákům obsahoval svérázné „zpytování svědomí“. Kolik je hodin? Kde jsi? Jaký je tvůj osud? Co to je Kainovo znamení? (zde je třeba upozornit, že *Favela*, uvedená předtím v Brazílii, měla být částí zamýšleného rozsáhlého celku, jež byl plánován jako cyklus 150 her pod názvem Kainovo znamení).²⁷⁾ Dále citujeme program šesti veřejných aktů.

„Navrhujeme, abyste navštívili šest míst, poznamenaných Kainovou vládou, a abyste tam vykonali veřejný akt ve jménu trpících národů.

DŮM SMRTI. Proč záhy zemřeme? Co je smrt? Co je to mýtus první vraždy? Kdo byli Kain a Abel? Proč zabil jeden druhého? Co z toho vzešlo?

DŮM VLÁDY. Co je to moc? Co je krev? Kdo vládne? Kdo je ovládaný? Co je to násilí?

DŮM PENĚZ. Co jsou peníze? Co je to zlaté tele? Jsou snad peníze násilím?

DŮM VLASTNICTVÍ. Co je to vlastnictví? Není ono násilím? Kdo je vlastníkem práce? Co je to kapitalismus? Co je to anarchismus?

DŮM VÁLKY. Kdo jsou policisté? Kdo jsou vojáci? Co je to brutalita? Jak překovat meče na pluhu?

DŮM LÁSKY. Jak láska omezuje vlastnictví? Jak láska omezuje stát? Kdo vládne? Kdo podléhá? Co je to otroctví lásky, vlády, násilí a smrti? Jak přetnout okovy?“²⁸⁾

Dům smrti se nacházel v blízkosti budovy stavební společnosti. Dům peněz před bankou. Dům lásky v parku. Mnohahodinové představení končilo v noci.

Ve tmě se rozsvítilo jen několik reflektorů. Herci i diváci utvořili kruh, do kterého se zapojili téměř všichni přítomní. Vzali se kolem ramen - jako kdysi ke konci *Paradise Now*, kdosi udal tón indické modlitby - jako kdysi v *Mysteriích a menších kusech*, a celý kruh se sjednotil ve vlněm se zvuku. Byla půlnoc. Jakýsi hlas mohutně zvolal: „Nastal čas, abychom učinili další krok.“ Jiný: „Jste svobodní?“ Lidé z kruhu odpovídali: „Ještě ne.“ Ramena poklesla, ruce se rozpojily. Neuspořádané skupiny herců a diváků pomalu opouštěly temný park. Na ulici se všichni rozešli.

Scházelo však nadšení, jako po zakončení *Paradise Now*, kdy diváci vycházeli na ulici s herci na ramenou, nebyla tu scéna kolektivního shazování oděvů a vzájemných něžností.

Práce Malinové a Becka, jejich promluvy a písně, byly naladěny na stejnou vlnu s „revoluční“, často i přímo levičáckou a maoistickou frazeologií. Následující představení vyrůstají na podkladě předchozích, pět jarních aktů se proměnilo v šest veřejných aktů, Dům peněz z výše zmíněné inscenace se pak rozrostl v samostatnou inscenaci *The Destruction of the Money Tower (Destrukce bašty peněz)*.

Inszenace byla uvedena v září 1976 v Pittsburgu, a v říjnu 1976 na Biennnale v Benátkách. V USA viděla její představení Jolanta Brach-Czainová: „Herci rozmísťtění na jednotlivých praktikáblech podpírají jako karyatidy vlastními pažemi nejvyšší patra společenské hierarchie. Konstrukce scénických událostí je velmi jednoduchá: je založena na plnění dvou článků jednání, které symbolizují činnost dané skupiny a její funkci v celku společenského organismu, jehož podstatou je práce vytvářející velký kapitál. Pohyb začíná v nejnižších patrech věže a jeho důsledky se postupně přenášejí k patrům vyšším. Nejníže jsou nezaměstnaní a pracující třetího světa. Výše bílá dělnická třída. Pracují v dolech a hutích (Pittsburg je právě městem hornictví a hutnictví). Vykonávají rytmičné, mechanické úkony, přičemž nafkají: Můj život stojí dva dolary za hodinu. Z reproduktorů se ozývá bučení, skřípání, hvízdání, řinčení strojů. Jimi vytvořený produkt je vyvezen zdvíží do nejvyššího patra věže, kde se ukáže, že jsou to dolary. Kapitál zůstává částečně uložen v bankách, částečně splývá dolů tak, že si herci peníze podávají z patra na patro, čím níže, tím méně. Po chvíli

následuje reakumulace: ruce karyatid předávající peníze se natahují vzhůru. Takto probíhá základní rytmický cyklus, který se pravidelně opakuje, s výjimkou jistých zvláštních událostí, jako je stávka, kdy základní články přerušují práci, čímž otřásají celou společenskou strukturou. V těchto kritických okamžicích sbíhá z předposledního na nižší patra vojsko a policie. Střídají. Bijí. Křičí: Toto je naše práce. Konáme svou povinnost. - A po chvíli celá věž funguje jako předtím.⁽²⁹⁾

Toto je názorný příklad divadla vzpoury a protestu, obraz Living Theatre, který působil na mnoho dalších skupin. Vzpoura Living Theatre se vyvíjela od estetiky k politice. Mezi těmito póly osciluje i činnost divadel celého rozsáhlého proudu Guerrilla Street, který v USA tvořila a pěstovala divadla hippies a takové soubory, jako El Teatro Campesino, Pageant Players, San Francisco Red Theatre a Women's Street Theatre, Burning City Theatre z New Yorku a další.⁽³⁰⁾

Některé z nich začínaly jako „slušné“ amatérské soubory, jiné se rodily přímo jako „zbraň“ různých proudů revolučních aktivit, studentských a ženských hnutí, hnutí obránců lidských práv i pracovníků vinic. Tyto soubory většinou vznikaly v letech 1968-1970, v období zesílení protiválečné kampaně v USA. Některé skupiny se rozpadaly již po několika týdnech či měsících. Jejich vznik býval podmíněn jak politicky, tak umělecky. Divadlo se již tehdy zbavovalo omezení a klíše, které brzdilo jeho bezprostřední zasahování do současné politiky a politická seskupení nacházela v novém divadle vhodný a účinný nástroj boje. Oba motivy nelze vzájemně oddělovat. Divadla, která se zabývala pouze aktuální politikou, se rozpadala nejrychleji. Divadla sice politizující, ale soustřeďující se na divadelní práci, přetrvávala a přetrvávají, jako Schumannovo Bread and Puppet.

Vzpoura je ovšem aspektem každé tvorby, dříve než se začlení do kontextu stávajícího umění, takže její projev je vlastně samozřejmostí. Byla vzpoura divadel druhé reformy ještě „romantická“? Faktem je, že tato vzpoura, dokonce i v krajně zpolitizované podobě, pomáhala utvářet nové směry divadelního vývoje; divadlo si ji postupně přisvojilo a asimilovalo. Politika se tak proměňovala v estetiku. Pokud se to nedařilo, umělecká činnost zanikala.

Tyto úvahy jsem zahájil otázkami, jaký byl podíl „romantismu“ v obou reformách a jak byl v té které z nich chápán. Odpovědi na tyto otázky poskytl přímo tvůrci.

V první reformě se romantismus projevoval ve sféře postojů uměleckých osobností a v repertoáru. Romantismus poskytl divadelnímu umělci - inscenátorovi ideologii a filozofický základ. Tento umělec tvořil jako „klasik“, ale při práci s romantickými dramaty postupoval a počínal si jako „romantik“. V druhé reformě byly z možností obsažených v romantismu vyvozeny radikální důsledky a ty pak přímo zaváděny do inscenační struktury. V divadle to byla jedna z rozhodujících podmínek vzniku nových uměleckých kvalit. Avšak tam, kde byla překročena subtilní hranice mezi uměním a životem, umění samozřejmě zanikalo. Tento proces nehodnotím. To je záležitost historie. Popisují pouze dané jevy. Poněvadž se jich sám účastním a vstupuji na toto nové, neznámé území, zmocňuje se mne přirozeně neklid. Ale možná, že „je to pouze malý krok“?

Obě divadelní reformy byly dlouho „avantgardní“. První reforma byla „avantgardní“ v doslovném slova smyslu, to znamená, že se zaměřovala na nejnovější, aktuální jevy,

vytyčovala nové problémy a razila cestu změnám. Reformátoři byli předvojem celku, na který vykonávali podstatný vliv.

Termín „avantgarda“ vyžaduje vždy historický výklad, přesné vymezení doby i kontextu všech jevů. „Divadlo inscenace“, jež bylo výsledkem první reformy, bylo avantgardní kolem let 1920-1935 a pak avantgardním být přestalo. Zato se všeobecně rozšířilo. Avantgardnost první reformy byla ostatně dosti specifická a ambivalentní. Divadelníci vyhlášovali požadavky „obrození“, „reformy“, „modernizace“ divadla. Jejich praxe přinesla mnoho nového. Divadlo přitahovalo avantgardní malíře, básníky, hudebníky, architekty, choreografy, tanečníky, filmaře a spoluprací s nimi hodně získávalo; tento vliv byl ostatně oboustranný. Divadelníci však nikdy nevystupovali s tak vyhrocenými postuláty jako např. futurističtí básníci, neměnili tak radikálně základní pojetí svého umění, jako např. malíři abstrakcionisté. Výkřik Eleonory Duseové - „všechny současné herce je třeba otrávit“ - a sen Gordona Craiga o zastoupení herce loutkou, nenalezly širší ohlas. První reforma, která bojovala o divadlo zůfka, vůbec nechtěla „pálit knihovny“. Obracela se s láskou ke starému divadlu, studovala dokumenty, naplňovala životem ruiny antických amfiteátrů. Lidé provádějící reformu zpravidla dobře znali historii divadla. Protože však nutně byli v tomto oboru samouky - teatrologie se rodila zároveň s reformou - některé oblasti příliš neznali, zatímco jinými byli přímo uchvázeni. Někteří reformátoři viděli možné obrození divadla v návratu k jeho stále živým, leč zapomínaným zdrojům. Leon Schiller v roce 1913 napsal, že inscenace reformátorů „...nejednou hledají vzory a povzbuzení v nejvzdálenějších dobách, nejexotičtějších kulturách, čerpají z moudrosti tradice.“⁽³¹⁾ V počátečním období reformy měly tyto návraty k minulosti někdy dosti muzeální charakter, což se projevovalo v inscenacích historických her u Meiningenských, Antoina, Irvinga a Stanislavského. Z minulosti se pak čerpala především filozofická problematika a vize člověka: člověka integrovaného, s hlubokým vnitřním životem a krásným tělem.

Zájem o tělo, rehabilitace a reedukace těla, změna společenských zvyklostí s ním spojených, s jeho oděním, pohybem a předváděním, tvořily jednu z dobových avantgardních tendencí, na níž se reforma podílela a čerpala z ní.

Společensky a politicky orientované organizace a spolky, které využívaly hromadná cvičení v lehkém odění na volném prostranství, vznikaly již v druhé polovině XIX. století. Český Sokol v roce 1862, polský Sokol v roce 1867. Kolem roku 1880 byla zavedena všeobecná tělesná výchova na anglických a amerických školách. V roce 1896 vzkřísil Pierre de Coubertin Olympijské hry. Émile-Jacques Dalcroze se od roku 1892 zabýval rytmikou, přičemž spojoval cvičení s hudbou. Jeho práce zaujaly mj. Copeaua a Appiu, který s Dalcrozem dlouhodobě spolupracoval. V roce 1901 vzniklo v Rakousku mládežnické hnutí Wandervögel (Střehaví ptáci), jehož členové pořádali pěší túry, oblékali se lehce a volně, pěstovali tělocvik a tanec, hudbu a amatérské divadlo. Američanka Isadora Duncanová tančila od roku 1902 v evropských hlavních městech bosa, oděna v lehkém řeckém chitonu, čímž revolucionizovala balet i divadlo.

Tato vývojová line pokračovala až k Mejercholdově biomechanice. Zájem o tělo a okouzlení prastarou divadelní tradicí se nutně musely setkat s komedií dell'arte. Návrat ke komedii dell'arte se zaměřil na její podstatu, když do popředí vystoupil

herec v pohybu, který využíval celého těla, nikoliv pouze tváře. V komedii dell'arte se přece zakrývala herci tvář právě proto, aby neodváděla pozornost od celého těla.

Tohoto příkladu se vášnivě chopila *druhá reforma*. Zavedla v divadle nahotu herců, a někdy i diváků v přesvědčení, že člověk je krásný celý, a že jeho duchovnost může s neobyčejnou silou emanovat z tělesnosti. I k tomu někdy docházelo. Nahota, která v inscenacích *druhé reformy* vyjadřovala osobitý postoj a poslání, však velice rychle zevšedňovala nadměrným využíváním v komerčním divadle a ve filmu.

Moudrost avantgardnosti *první reformy* se projevovala častými návraty k divadlu minulých dob, k jeho modelu světa, k jeho prostorovým konvencím a výrazovým prostředkům. Modernost a tradice se spájely ve sloučeninu velice zvláštního druhu. Společně vytvářely nový jazyk divadelního umění. Například v *Mystériu osvobozené práce* (Petrohrad, 1. 6. 1920) byl aktuální agitační obsah vyjádřen formou převzatou ze středověkých mystérií. Shakespearův *Hamlet* (Londýn 1925), Schillerovi *Loupežníci* (Berlín 1926), Krasinského *Nebožská komedie* (Varšava 1926) byly hrány v současných kostýmech. Gozziho *Princeznu Turandot* (Moskva 1922) inscenoval Vachtangov na podkladě konvencí a kostýmů komedie dell'arte, které si herci oblíkali na současně večerní úbory.

Druhá reforma udržovala v oběhu vzájemnou inspiraci s veškerým moderním uměním. Divadlo za mnohé vděčilo happeningu (který vznikl v roce 1959) a happening divadlu. Hudbu pro divadlo psal Penderecki. Potworowski a Hasior se pokoušeli tvořit v oblasti scénografie. Divadlo udržovalo krok i s nejrozmanitějšími objevy a zájmy vědy. Jestliže se *první reforma* do značné míry nadchla technikou, pak *druhá* především antropologií. Zde pramení pro *druhou reformu* tak charakteristické výpravy mimo divadlo, k paradižovským jevům, k „*přirodnímu divadlu*“ (jak jsem tuto oblast nazval v *Divadle vzájemnosti*). Inspirátorem těchto zájmů a výzkumů byl Artaud, propagátor divadla z ostrova Bali. *Přirodní divadlo* zkoumali teoreticky i prakticky divadelníci v šedesátých a sedmdesátých letech: známé jsou Brookovy výpravy do Afriky a Schechnerovy na Novou Guineu.

První reforma byla čistě divadelním hnutím. Dostředivým. Vyvětrala starou divadelní budovu a pak ji začala znovu zařizovat. Přestavovala jednotlivé přčky, nikoliv však nosné zdi. Chtěla si podmanit divadelní historii i současné umění. Odstraňovala starý, zaprášený herecký styl, konvence, prostředky, stroje, zařízení a zaměřovala je za podobné - pouze nové.

První reforma byla výbuchem. Julius Bab, svědek tohoto období, použil slovo „exploze“.³²⁾ Soudím, že to byla spíše i m p l o z e. Výbuch „dovnitř“. *První reforma* zrušila starý obsah pojmu divadlo tím, že do divadla včlenila prvky jiných umění, prvky starého divadla, nové vynálezy i nové techniky přenosu a komunikace. Teprve *druhá reforma* byla e x p l o z í. Pohybem odstředivým, směřovaným mimo divadlo, ke světu, pohybem, který staré stěny divadel rozmetl jako granát.

V dějinách kultury lze jen vzácně pozorovat násilné přerovy a radikální skoky, s výjimkou některých etap vývoje. V případě *první reformy* lze říci, že harmonicky, logicky a evolučně vyrůstala z divadla předcházejících desetiletí a staletí. Byla spojena s blízkou i vzdálenou minulostí, a navzdory zdání se nenásilně přikláníla k budoucnosti. Především doháněla, co vzhledem k jiným uměleckým oblastem či prostě vzhledem k rozvoji civilizace a vědy divadlo zameškalo. *První reforma* byla výsled-

kem i součástí, a teprve později také aktivním účastníkem přeměn, zasahujících všechny oblasti života.

Jestliže se během XIX. století rozšířily na železnici točny (které byly vynalezeny v Anglii již v roce 1750), jejichž účelem bylo snadné přetáčení vagonů a lokomotiv z koleje na kolej a jejich obracení na místě, pak zavedení točen do divadel bylo jen otázkou času. Instalováním točen na scéně (poprvé v roce 1896 v Mnichově) reforma pouze doháněla civilizační zpoždění divadla. Naproti tomu - jak připomněl Jan Kosiński, když psal o Appiovi -³³⁾ jakmile Edison vynalezl žárovku (v roce 1879), začala elektřina (již v osmdesátých letech) vytlačovat z divadel plyn a Appia mohl v roce 1895 vydat *Inscenování wagnerovského dramatu* - manifest nového divadelního osvětlování. Dokonce lze říci, že divadlo se muselo proměnit již jen pod vlivem elektrického světla. Herci museli ustoupit z prosceňia do hloubky jeviště, tam, kam svítily reflektory, zprvu zavěšované pouze za portálem; na předscéně bylo při zhasnutém jevišti přítomí. Herci byli rovněž nuceni změnit styl hry, omezit vnější výrazové prostředky; přehnaná gesta a mimika, nezbytné v pološeru a polostínu hlediště i jeviště osvětleného svícemi nebo plynem, začala být nepřijatelná v jasném, klinickém světle žárovek. Ze stejných důvodů bylo nutno plošné dekorace nahradit prostorovými, přičemž musila být plátna na kulisách pevně vypnuta a lépe pomalována. Toto je pouze jeden příklad, ačkoliv takových činitelů jako elektřina, doléhajících na divadlo právě koncem XIX. a počátkem XX. století, byla celá řada. Působily přímo i nepřmo. Velká erupce vynálezů a technických vymožeností, připravená průmyslovou revolucí již hluboko v XIX. století, přitom nebyla jednorázovou vlnou na rozhraní dvou epoch, nýbrž procesem probíhajícím s neslábnoucí silou po celý čas, jaký vyměřujeme oběma reformám: od elektřiny přes automobil, letadlo a rozhlas ke vzniku a rozšíření televize a samozřejmě kinematografie. Vznik a především ozvučení filmu bylo jistě mocným činitelem, ovlivňujícím divadlo. Do zkoumání tohoto problému se však nemohu pouštět; mohu pouze připomenout fakta, která bude muset historik divadla XX. století pečlivě analyzovat. *První reforma* vznikla zároveň s kinematografií a uhasínala právě tehdy, když film plně umělecky dozrál. *Druhá reforma* nastupovala v době rozšíření televize.

K úvahám o *druhé reformě* je termín avantgarda nadále vhodný, avšak zároveň je i nedostačující.

Je vhodný pro objasnění řady jevů *druhé reformy*. Polská studentská divadla, hnutí off a poté off-off-Broadway, Living Theatre a Teatr Laboratorium byly ve své době avantgardní. Řešily nové divadelní problémy, pronikaly prvními kroky do budoucnosti.

Je nedostačující, protože divadlo *druhé reformy*, kromě tradičních funkcí každé avantgardy, které částečně plní dosud, vytvářelo svůj vlastní systém, postupně se měnilo ve výlučné, izolované hnutí, oddělené a oddělované od ostatního divadelního života společnosti mnoha zemí. Vznikaly časopisy věnované výhradně tomuto divadlu. Někteří kritici se zabývají pouze jím. Utvořilo se obecnstvo spjaté pouze s ním. Toto divadlo má své manažery a festivaly, na které zve soubory podle speciálního klíče. Konají se setkání, představení a stáží jen pro „zasvěcené“.

Podobný jev se ostatně vyskytuje i v jiných uměleckých oborech, především ve výtvarném umění³⁴⁾ a v hudbě. Je to fenomén v tomto rozsahu dosud neznámý,

charakteristický pro poslední čtvrtinu XX. století. Bouřlivý rozvoj mezilidské komunikace, otevírání a stírání hranic, rozšiřování možností účasti na kultuře, provází vývoj opačný: přibývá nacionalismu a partikularismu, v umění se šíří underground, vytvářejí se umělecké sekty a uzavřené alternativní skupiny. Kultura se střetává s antikulturou. Umění s antiúměním. Divadlo s antidivadlem.

Dosavadní pojetí avantgardy předpokládalo rozvoj umění podobný rozvoji v jiných oblastech života, například ve vědě, sportu, ekonomice. Podmínkou rozvoje masové produkce jsou výzkumné instituce, které vypracovávají obecně aplikovatelné metody. Nový automobil, který pak sjíždí z pásu v milionech kusů, musí mít prototyp. Každá továrna potřebuje laboratoř. V divadle je takovou laboratoří avantgardní soubor. Tak vznikl Teatr Laboratorium Grotowského i Odin Teatret; předtím zase Théâtre du Vieux-Colombier, Reduta a jiná divadla.

Dnes však umělci začínají svá pracoviště uzavírat. Uchylují se do ústraní. Nepřejí si, aby se jejich „vynálezy“ příliš rozšiřovaly. Proto se před davem ukrývají. Zužují okruhy svých zájmů. Omezují počet míst v hledišti. Hermetizují jazyk.

Je zřejmé, že tak činí z pudu sebezáchovy: nadměrný průtok informací přejí vulgarizaci a připravuje tvorbu o nezbytný rys tajemství. Činí tak v zájmu umění: prostřednictvím masové produkce se z uměleckého díla stává průmyslový výrobek (může se tak dít i s divadelní inscenací), předmět spotřeby, lehce přisvojovaný, lehce odkládáný. V zájmu člověka: umělci bojují o zachování individuálního, neopakovatelného, osobního kontaktu tvůrce s příjemcem, herce s divákem, člověka s člověkem; tento kontakt je pro divadlo konstituující, bez něj divadlo zaniká; umění se z nástroje duchovního rozvoje jedince mění v další anonymní represivní systém.

Ať už by byly příčiny tohoto neobvyklého procesu jakékoliv, fakt oddělování „avantgardy“ od „hlavního proudu“ nelze v divadle přehlédnout. Avantgarda se osamostatňuje a izoluje. Nechává se buď odsunout na okraj, nebo se sama odvrací od celkového proudu divadelního života, který je tímto způsobem zbaven nezbytných podnětů a přílivů nové energie.

K tomu, aby se divadelní organismus (umění, ekonomika, atp.) mohl úspěšně rozvíjet, řádně plnit své funkce, jsou potřebné nejen laboratoře; neméně důležitý je systém zveřejňování, osvojování, vstřebávání výsledků činnosti avantgardy. Avantgarda zde zároveň nachází závažný stimul, kritérium společenského přijetí nebo odmítnutí. Pro divadelního umělce má zásadní význam ta i ona informace. Nemůže pracovat v prázdnotě. Odporovalo by to podstatě divadla jako mezilidského procesu. Kontakt s veřejně provozovaným divadlem dodává avantgardě impulsy, podněty i určité výzkumné „úkoly“. Dosud každá vlna divadelní avantgardy XX. století postupně zvětšovala svůj vliv, všeobecně se rozšířila a poté zanikala. Na její místo však nastupovala nová avantgarda, která byla na základě přirozeného vývoje posléze opět všeobecně přijímána. Pak se přesunula na střední pozici, atd. Tento neustálý proces „látkové výměny“ mezi masovým, institucionalizovaným divadlem a avantgardou zajišťoval život a pravidelné fungování celého organismu. Jestliže však veřejně provozované divadlo avantgardu odmítá, a jestliže se avantgarda od tohoto divadla odvrací, ustává tvůrčí oběh informací a energie. Vznikají samostatné systémy. Uzavřené. Neplodné. Odsouzené ke stulosti.

První reforma si přeje jen - i když s velkými obtížemi, nikoliv bez bojů a proher, prováděných výsměchem a pomluvami - vydobyta autoritu a nacházela spojení s tehdejší divadelní kulturou. V Sovětském svazu Mejerchold po určitou dobu vykonával funkci vedoucího divadelního oddělení Lidového komisariátu osvěty (ministerstva). Osterwa byl předsedou Svazu umělců polských divadel. Schiller v roce 1936 přednesl programové vyhlášení na mimořádném sjezdu tohoto svazu; předtím, v roce 1933 učinil z principů divadla *Velké reformy* základ výuky na fakultě režie Státního institutu divadelního umění ve Varšavě. V roce 1936 pronikli představitelé reformy do Comédie Française, bašty konzervatismu ve francouzském divadle. Copeau tam režíroval Molièrova *Misanropa* (1936), Jouvet Corneillovu *Iluzi* (1937), Dullin Pirandellovu hru *Je to tak - chcete-li* (1937), Baty Labichův *Slaměný klobouk* (1938). Všichni tito lidé byli reformátoři, hlásali názory často vzdálené veřejnému mínění, získávali zkušenosti jako avantgardní tvůrci.

Dnes je situace odlišná. V divadelním životě mnoha zemí pozorujeme někdy až drastické rozdělování cest oficiálního a avantgardního divadla. Existují též oblasti, kde se avantgarda prostě vůbec nevyskytuje. Hluboko ve XX. století se utváří stav srovnatelný s obdobím před *první reformou*.

Divadlo, které není vystaveno nepohodlnému, obtížnému, znepokojujícímu nátlaku avantgardy, upadá v sebeuspokojení a klišé, odtrhává se od skutečnosti. Začíná se podobat společnosti, nepřipouštějící pluralismus. Takové divadlo bývá dobré technicky i profesionálně, duchovně však je prázdné. Netvoří ani nevstřebává nové ideje. Nevytváří vztahy mezi lidmi. Peter Brook je nazval mrtvolným divadlem.

Podobný osud může potkat a kdysi již potkal „avantgardu“, která se osamocovala a uzavírala se svou vlastní problematikou, která se soustavně nekonfrontovala s veřejně provozovaným divadlem a zvláště se společenskými potřebami, narůstajícími uvnitř divadla a kolem něho; taková avantgarda se jednoduše ukáže jako beznadějně zastaralá, staromódní a nepotřebná.

Divadlo *druhé reformy* bylo určitou dobu „avantgardní“ a zároveň „otevřené“. Působilo jako významná součást pluralistického divadelního systému národních divadelních kultur i divadelní kultury světové. Proces uzavírání a oddělování avantgardy od celkového proudu divadelního života (proces dobrovolný i vynucený) by mohl vést až k ohrožení rovnováhy a životaschopnosti celého systému.

POZNÁMKY

1) Osiński, Z.: Teatr Dionizosa, Kraków 1972, s. 308-309.

2) Tamtéž, s. 9-10.

3) Tamtéž, s. 117 - onen Horzycův text říká toto: „Nyní jsme pochopili - řečeno s Nietzsche - že scéna zároveň s akcí byla v podstatě od počátku zamýšlena jen jako vize, že jedinou 'skutečností' je právě chór, který sám ze sebe vizi vytváří a vypovídá o ní veškerou symbolikou tance, melodiky a slova. Tento chór vyhlíží ve své vizi svého pána a mistra Dionýsa a proto je věčně chórem služebným: vidí, jak on, bůh, dochází slávy skrze utrpení, proto také sám nejedná. Při tomto postoji, výlučně zaslíbeném bohu, je on přece nejvyšším, to jest dionýským výrazem přírody a jako ona v prorockém nadšení pronáší i slova moudrosti; jako spolupřítel je zároveň moudrý a pravdu zvěstující z celého srdce.“

4) Tamtéž, s. 118.

5) Tamtéž, s. 119.

6) Tamtéž, s. 315.

- 7) Nietzsche, F.: Zrození tragédie z ducha hudby (přel. Otokar Fischer). In: Případ Wagner. Praha, Jazzová sekce, nedat. (Jazzpetit č. 21), s. 24.
- 8) Tamtéž, s. 27.
- 9) Tamtéž, s. 27.
- 10) Tamtéž, s. 27-28.
- 11) Srov. např. Łempicka, A.: předmluva k: Wyspiański, S.: Dzieła zebrane. Kraków 1957, 1. díl.
- 12) Tamtéž, 5. díl, s. 110.
- 13) Tamtéž, 7. díl, s. 333-336. Uvádíme pracovní překlad, protože jiný není k dispozici (pozn. překl.).
- 14) Srov. citát Horzycy, odkaz č. 3 této kapitoly.
- 15) Wysocka, S.: Teatr przyszłości. Warszawa 1973, s. 30.
- 16) Někteří toto označení přiznávají Heinrichovi Laubemu, v letech 1848-1887 řediteli Hofburgtheater ve Vídni, tedy předchůdci Chronogka. Srov. Kulikowska, A.: Z dziejów reżyserii, Heinrich Laube. In: Teatr 1976, č. 25.
- 17) Podle Nagler, A. M.: A Source Book in Theatrical History. New York 1959, s. 460.
- 18) Op. cit., s. 464.
- 19) Bab, J.: Teatr współczesny. Warszawa 1954, s. 145-233.
- 20) Srov. na toto téma ve 2. části kapitoly nazvané Třetí vlny.
- 21) We, the Living Theatre. New York 1970, s. 30.
- 22) Tamtéž.
- 23) Barrault, J. L.: Gdy teatr stał się barykadą. In: Kultura, 18. IV. 1976.
- 24) Tamtéž.
- 25) Podle Wolicki, K.: Przeświadczenia teatru kontrkultury (2). In: Dialog 1977, č. 1, s. 163.
- 26) Podle The Drama Review, díl 67, s. 54.
- 27) Srov. Dialog 1973, č. 4, s. 92.
- 28) Podle The Drama Review, díl 67, s. 81.
- 29) Brach-Czainová, J.: Wieża pieniędzy. In: Polityka 1976, č. 13.
- 30) Guerilla Street Theater. Ed. Lesnik, H., New York 1975; také některé kapitoly Jotterand, F.: Nowy teatr amerykański. Warszawa 1976.
- 31) Schiller, L.: Teatr ogromny. S. 7.
- 32) Bab, J.: tamtéž, s. 237.
- 33) Kosiński, J.: in: Appia, A.: Dzieło sztuki żywej. Warszawa 1974, s. 6.
- 34) Srov. Majewska, B.: Przewroty i ciągłość w sztuce. In: Polityka 1978, č. 1.

OTEVÍRÁNÍ DIVADELNÍHO PROSTORU

V *první reformě* přicházeli do divadla malíři spjatí s uměleckými avantgardami. Jejich moderní malířství, které přetvářelo dekorace a kostýmy, bylo však nadále komponováno jako výplň scénického obrazu v rámu proscénia. Někteří z nich začali ve větší míře přihlížet ke specifické divadelnímu obrazu, dané pohybem herce, hloubkou a trojrozměrností scénického prostoru. Z těchto malířů se stávali scénografové. Jiní zase podnítli vznik nového, zvláštního útvaru: výtvarného divadla. Inscenátoři *první reformy*, kteří experimentovali s modely, přicházeli s myšlenkou přetvořit vnitřek kukátkové scény tak, aby všechny prvky, které ji vyplňují - herce v kostýmu, proměnlivá dekorace, světlo a pohyb (herci, dekorace, světla) - byly homogenní. Za tím účelem bylo rovněž nutno změnit podmínky vidění a tudíž přestavět hlediště. Vzpouří se tedy týkala celého divadelního prostoru. Inscenátoři-režiséři využívali prostor jako hlavní tvůrčí materiál. Scénografové, kteří byli původem malíři, začínali pracovat jako inscenátoři.

V *druhé reformě* pokračovali malíři-scénografové-inscenátoři ve zkoumání výtvarného divadla, divadla-happeningu, divadla-environmentu, divadla-ambaláže, divadla-debaláže, atp., které v tomto období nepatří již k okrajovým jevům, ale tvoří celý rozsáhlý proud divadelního života s vlastními soubory, obecenstvem a kritikou, specializovanou na sledování inscenací tohoto typu. Myšlenka zreformování divadelního prostoru, která vznikla v *první reformě*, vedla v *druhé* k zásadním změnám v divadelní architektuře a ke vzniku zcela nových divadel v mnoha zemích světa.

Před *první reformou* prošla celá vlna malířského impresionismu mimo divadlo a ani jeden impresionista se tehdy nestal scénografem: Salón Odmítnutých se konal roku 1863, poslední výstava impresionistů roku 1886, Théâtre Libre bylo otevřeno v roce 1887.

Zanedlouho poté však začaly v divadle působit celé skupiny malířů. Vstupovali do něho branami Théâtre d'Art (od roku 1891), de L'Oeuvre (od roku 1893), ruských baletů (od roku 1909) a švédských baletů Rolfa de Maré (v Paříži v letech 1920-1924). Paul Fort přizval ke spolupráci v Théâtre d'Art Pierra Bonnard, Maurice Denise, Paula Sérusiera. Během následujících sezón soustředil Lugné-Poë ve svém divadle celou plejádu nejvýznamnějších současných malířů; v L'Oeuvre vytvářeli scénografie Edward Munch, Henri Toulouse-Lautrec, Edouard Vuillard, jakož i Denis a Sérusier. Dekorace k ruským baletům navrhovali nejprve Bakst, Benois, Golovin. Gončarovová, Jegorov, Larionov. Pak nastalo prolínání. Ruští malíři připravovali

scénografie v pařížských divadlech a v opeře, zatímco Ďagilev naopak angažoval malíře z pařížského prostředí; scénografie pro balet navrhovali Picasso, Picabia, Miró, Ernst, Chirico, Braque, Léger a další. Malíři v divadlech zdomácněli. Tento fakt umožnil Zbigniewowi Strzeleckému oprávněně psát o kubistické, expresionistické a surrealistické scénografii.¹⁾

Malířské umělecké směry nacházely v období reformy v divadle skutečně okamžitý ohlas. Čtenáře, který má zájem o podrobnější orientaci v této oblasti, je nutno odkázat na specializované práce.²⁾ Zde bych chtěl vzpomenout pouze několika vybraných příkladů, které by nám umožnily lépe porozumět výsledkům druhé reformy.

4. července roku 1909 se v zahradním divadle ve Vídni konalo představení nazvané *Vrah, naděje žen*. Autorem textu, scénografem a režisérem byl mladý, třidvacetiletý, ale již tehdy známý malíř Oskar Kokoschka. V představení vystupovali autorovi uměleci přátelé a studenti Akademie výtvarných umění. Na tvářích a tělech měli namalováno lidské nervové ústrojí, vnitřní nervový systém přenesený jakoby navenek. Prováděli podivné a divoké pohyby, kroky, skoky, běhali, vydávali výkřiky a pazvuky. Hrál bohatě obsazený orchestr. Dekoraci tvořila červená věž umístěná uprostřed hracího prostoru. Hra měla prostřednictvím sledu metafor vyjadřovat chtíč. Obecenstvo po celou dobu zasahovalo do akce - spílalo hercům, hvězďalo, smálo se a tleskalo, skupiny diváků se snažily navzájem přehlásit nebo utiшит. Po skončení pokračovaly hádky a vzájemné urážky. Tak vypadalo předexpresionistické výtvarné divadlo v radikálně vyhocené podobě v onom roce 1909. Ovlivnilo řadu reformátorů, zvláště německých.

Téhož roku (1909) vydalo hnutí futuristických básníků a malířů *První futuristický manifest*. V roce 1911 vyhlásil Marinetti *Manifest futuristických dramatiků*. Obsahuje požadavky nevšednosti divadla, podřízení scény vládě stroje, rozchod s fotografováním života; herci pak jsou povinni usilovat o to, aby byli vypískáváni... A skutečně. V roce 1911 vyvolala Marinettiho skupina v Teatro Mercadente v Neapoli takové pobouření diváků, že museli zasáhnout karabiniéři. V roce 1913 vyhlásil Marinetti další futuristický manifest, který se týkal divadla a byl zevrubně zdůvodněnou glorifikací music-hallu. V roce 1915 zveřejnil malíř Enrico Prampolini manifest pod názvem *Futuristická scénografie*. Vyskytuje se v něm kategorické tvrzení, že divadelní reforma byla až dosud iluzorní a neschopná. Opravdovou reformu uskuteční teprve futuristé, mimo jiné zavedením „elektromechanické průzračné architektury“.³⁾ Filippo Marinetti, Emilio Settemelli a Bruno Corra poté v roce 1919 vyhlásili manifest *Syntetické futuristické divadlo* s podtitulem: „antitechnické - dynamické - simultánní - autonomní - alogické - antirealistické“. Je to výstižné a vyčerpávající vymezení ideje futuristického divadla. V „závěrech“ manifestu čteme: „Na scéně je třeba uplatnit všechny vynálezy a experimenty, i ty nejnevěrohodnější, nejpodivnější a jakkoli antidivadelní, jaké umělecký génus a věda každodenně uskutečňují v tajemných zákoutích podvědomí, ve sféře dosud neprozkoumaných sil, v oblasti čiré abstrakce, čistého rozumu, v záblescích fyzického poblouznění music-hallem a cirkusem.“⁴⁾

Autoři manifestu rovněž informují o svých výsledcích: „První divadelní syntézy Marinettiho, Settemelliho, Bruna Corry, Rema Chitiho, Arnolda Ginny (...) předvedly divadelní soubory Bertioho, Nichiho, Zoncady, Petroliniho s úspěchem velkým

množství obecenstva v divadlech v Bologni, Anconě, Padově, Benátkách, Veroně, Janově, Římě, Neapoli, ve Florencii, Lucernu, San Remu, Miláně (...) v Paříži.“⁵⁾

Můžeme prohlásit, že divadelní představení, většinou zamýšlená a realizovaná - řečeno dnešními pojmy - jako exces, skandál, „event“ - patřila od počátku k programu reformy. Futuristické divadlo bylo dítětem reformy, jakkoliv se zřikalo svých rodičů.

Ke Kokoschkově hře *Vrah, naděje žen*, vypískané v roce 1909 ve Vídni, napsal hudbu Paul Hindemith. V roce 1921 ji inscenovali v Dessau jako operu s dekoracemi a kostýmy, které zhotovil Oskar Schlemmer.

Spolu se Schlemmerem se dotýkáme další rozsáhlé problematiky, která zde může být pouze nastíněna: spojení abstrakcionistů s divadlem reformy, a přesněji také vzájemných vlivů Bauhausu a reformy.

Bauhaus sdružoval v rozmezí let 1919-1934 ve Výmaru, později v Dessau a v Berlíně mnoho významných malířů té doby, jako byli El Lissitzky, Moholy-Nagy, van Doesburg, Paul Klee, Vasilij Kandinskij a další, včetně architektů, jako byl zakladatel školy Walter Gropius. Divadlem se zabýval Schlemmer, po Gordonu Craigovi další důsledný teoretik totálního divadla, výtvarného pomocí marionet, světla, předmětů, nerealistického prostoru, rytmizovaného pohybu těl, prvků tance a pantomimy. Výsledkem jeho snah byla kniha proroctví a záznamů zkušeností reformy, *Die Bühne am Bauhaus* (1925). Schlemmer se však nezabýval pouze teorií. V divadle Bauhausu prováděl laboratorní výzkumy, které byly součástí reformy, i když ve své době na divadelní praxi neměly bezprostřední vliv. Později byly stále více připomínány.⁶⁾ Inspirovaly Petera Schumanna a další divadelníky.

Nelze opomenout ani úzké spojení reformy s dadaismem a surrealismem. Již první dadaistický večer v sále Zur Wag v Curychu 14. července roku 1916 byl vlastně divadelním představením.⁷⁾

V souvislosti s vystoupením dadaistů je nutno připomenout také kabaret, divadelní žánr, který rozkvétal zároveň s reformou. V té době vždy za účasti malířů. Když Tristan Tzara, Hugo Ball, Richard Hülsenbeck a Hans Arp hledali tribunu pro své umělecké výpovědi, obraceli se právě k uměleckému kabaretu.

Z okruhu stálých návštěvníků a účinkujících kabaretu Voltaire vyšel i další z teoretiků a praktiků divadla reformy, Kurt Schwitters. Své názory vyjadřoval v časopise Merz, který sám vydával (1919-1932), a ve scénářích představení založených na pohybu a animaci předmětů, činnosti strojů, přednášení fragmentů básní a novinových článků herci, ponořenými do chuchvalců páry a proudů vody, osvětlovanými záblesky lamp a reflektorů. Citát, který uvádíme podle Urszuly Czartoryské, představuje typickou Schwittersovu explikaci: „Divadlo Merz slouží inscenaci dramatu Merz. Drama Merz je abstraktním uměleckým dílem. Podle všeobecně přijímaných zásad je podkladem dramatu a opery psaný text, který už sám, bez divadla, je uceleným uměleckým dílem. Inscenace a hudba slouží pouze ilustraci textu, který už sám je ilustrací děje. Na rozdíl od dramatu či opery jsou všechny složky inscenace Merz vzájemně nerozlučně propojeny; nelze je zapsat, číst nebo vyslechnout, tato inscenace může být vytvořena pouze v divadle. Divadlo Merz zná toliko rozpuštění všech složek v úhrnném díle. Materiály inscenace jsou všechna pevná, kapalná nebo plynná tělesa, jako bílé stěny, člověk, klubka ostnatého drátu, modrá dálka, bodový reflektor. Merz využívá prostorů propojitelných i zanikajících v okách sítí, nebo

takových, které lze skládat, roztahovat a mačkat jako oponu. Lze očekávat i pohyblivé a otáčející se předměty; linie by se rozšiřováním mohly měnit v plochy. Jednotlivé prvky mohou být k dekoracím přidávány, jiné odnímány. Materiál k hudebnímu zpracování mohou tvořit všechny tóny a zvuky, jaké lze vyloudit z houslí, pozounu, šicího stroje, starých hodin, proudů vody atd. Materiálem pro text se mohou stát všechny experimenty, které podněcují inteligenci a emoce. Tyto materiály nemají být užity logicky, v souladu s objektivními vztahy, nýbrž pouze na základě logiky uměleckého díla.⁸⁾

Toto je jedna z krajních vizí divadla *reformy*. Schwitters se ovšem nestal režisérem. Zůstal u teoretizování a konstruování dalších „Merzbau“ - asambláží, v nichž se odehrávalo divadlo jeho snů. Uskutečnila je *druhá reforma*.

Výtvarné divadlo, využívající hlavně malířské a prostorové prostředky při celkové nebo částečné eliminaci slova a herce, bylo logickým, třebaže výjimečným důsledkem příměří, uzavřeného mezi malířem a divadlem již v devadesátých letech XIX. století. Toto divadlo bylo součástí téhož programu, jaký v mírnější podobě, s ústupky vůči principům stávajícího divadla, realizovali mnozí vynikající malíři, ať už navrhovali výpravy přiležitostně, nebo zůstávali s divadlem spjati natrvalo a pracovali pro ně pravidelně: Georg Grosz, Feliks Krasowski, Andrzej Pronaszko, Christian Bérard, Emil Pirchan.

Jestliže se výtvarné divadlo po svém vzniku v *první reformě* příliš nerozšířilo, pak v *druhé* se projevuje jako jedna z jejích významných součástí. Od Kokoschky, Prampoliniho, Schlemmery a Schwitterse směřuje přímá vývojová linie ke Kantorovi, Szajnovi, Wilsonovi a Foremanovi.

O Foremanovi a Wilsonovi píše na stránkách této knihy při jiné příležitosti. Analyzovat nádherná díla Tadeusze Kantora a Józefa Szajny, ostatně vzájemně velmi odlišná, se necítím oprávněn. Záměrem jsem nucen odkázat na práce specialistů.⁹⁾

První reforma byla vůbec velice aktivní v oblasti divadelního prostoru. Nejen tím, že otevírala divadla malířům, kteří často přijímali kukátkovou scénu nekriticky, ale zejména prostřednictvím podnětů ke změně divadelní architektury.

První reforma teoreticky zpochybnila kukátkovou scénu i scénu „théâtre à l'italien“ - divadlo italského typu, jež bylo přímým dědictvím dvorského barokního divadla. Přitom nevytvořila mnoho staveb nové divadelní architektury - což můžeme zřejmě přičíst až na vrub *druhé reformy* - ale provedla tři rozhodující kroky, směřující k narušení monopolu kukátkové scény a ke koncipování nových architektonických řešení.

Tyto tři kroky jsou: 1. hledání nových, paradivadelních míst pro hraní divadla, 2. přestavba existujících divadelních sálů, 3. výstavba, a především projektování nových divadel.

První okruh těchto snah reprezentovala představení v městském a venkovském plenéru a adaptování prostor, které nebyly původně určeny pro potřeby divadla - od kavárny až po cirkus (zhruba před sedmdesáti lety to byla velká módní vlna).

Masové podívané a plenérové divadlo jsou známy od počátku *reformy*. První jev pochází dokonce již z jejího přípravného období: 7. prosince roku

1867 byla ve starověkém odeonu Heroda Attika na úbočí Akropole v Aténách uvedena Sofoklova *Antigona*.¹⁰⁾

V návaznosti na středověké divadelní tradice se během XIX. století hrály v řadě měst a vesnic v Bavorsku, na Slovensku, v Polsku, Rakousku, Švýcarsku, Itálii a na mnoha dalších místech pašijové hry.

Od roku 1894 byly ke hraní divadla využívány staré římské amfiteátry ve Francii: v Orange, Nîmes, Arles, Béziers. V roce 1898 nastudoval režisér Lugné-Poë v pařížském letním cirkus s velikou invencí Shakespearovu *Vetu za vetu*. V roce 1903 realizoval Firmin Gémier ve švýcarském Vaud obrovskou historickou podívanou za účasti 2400 herců a statistiků. V roce 1904 a 1905 navrhoval Stanisław Wyspiański postavit divadlo podle řeckého vzoru na úpatí polské Akropole - Wawelu. V letech 1910-1913 se konala Reinhardtova masová představení ve Vídni, Berlíně, Vratislavi, Londýně. Reinhardt je pak znovu inscenoval ve Spojených státech. V letech 1911-1912 zorganizoval Gémier velké turné po Francii s inscenacemi, které se uváděly v cirkusovém stanu, a v roce 1919 nastudoval v pařížském zimním cirkus za účasti stovek statistiků *Oidipa krále* od Saint-George de Bouhélier a *Pastorálu* (La Grande pastorale). (Téhož roku realizoval Leon Schiller v Polském divadle ve Varšavě *Staropolskou szopku* a pak v roce 1922 v Redutě *Pastorálku*.) V roce 1914 realizoval Adolphe Appia historickou hru v přírodě u Ženevského jezera. V letech 1914-1919 se v USA konala četná pouliční představení (mj. v Hempsteadu, St. Louis, New Yorku). V roce 1920 působil Reinhardt v berlínském cirkusu, který byl přestavěn na Grosses Schauspielhaus. Téhož roku se uskutečnily masové podívané v Sovětském svazu: *Mysterium osvobozené práce*, *Ruská blokáda*, *Ke světové komuně* a největší z nich - *Dobytí Zimního paláce v Petrohradě*. V letech 1924-1930 byla uspořádána pohostinská vystoupení Reduty po celém Polsku, mj. se Slowackého a Calderónovým *Vytrvalým princem*, který byl uváděn v přírodě. V téže době, v letech 1924-1929 probíhala podobná zájezdová činnost Copeau a jeho skupiny Les Copiaux. V roce 1927 byl ve starověkém divadle v Delfách inscenován *Upoutaný Prométheus* a od té doby se tam každoročně konal festival pod názvem Posvátné Delfy. V roce 1929 inscenoval Leon Schiller při stoletém výročí úmrtí Wojciecha Bogusławského na náměstí varšavského Starého města hru *Horale a Krakované*. V letech 1933 a 1935 realizoval Jacques Copeau ve Florencii plenérová představení *Mysterium o svatě Ulivě* a *Savonarola*.

Masové a plenérové divadlo tedy nejen souznělo s „atmosférou“ *reformy*, ale bylo jedním z hlavních bodů jejího programu. Obdivuhodný je však oběh nápadů a myšlenek, jakož i fakt, že se počátky tohoto jevu objevují souběžně. Reinhardtovy a Gémierovy inscenace v cirkuse i Osterwovo a Copeauovo turné se uskutečnily ve stejné době, i když v různých podmínkách a za různých okolností. Odpovídaly však obdobným společenským a tvůrčím potřebám. Umělecké iniciativy tohoto druhu vznikaly neustále, v průběhu celé reformy, od devadesátých let XIX. století až do třicátých let XX. století. Plenérová představení měla charakter lidové zábavy. Veřejnosti i samotnému divadlu ozřejmovala jeho prastarý a lidový původ. Proti měšťánskému divadlu, které přes měnic se společenské podmínky realizovalo na prahu *reformy* ideály a principy dvorského divadla, byla postavena tradice antická a středověká, mysterijní, právě tak jako tradice romantická, kdy se bulvární, pantomimické

divadlo, cykloramy apod. těšily obrovskému zájmu nižších společenských vrstev. Lidové divadlo vcelkem představovalo problém, kterým se od počátku reformy živě zabývala řada teoretiků i praktiků. Diskutovalo se o něm všude, Polsko nevyjímaje.¹¹⁾ Jeho potřeba dala podnět ke vzniku mnoha dramati i k tiskové kampani Romaina Rollanda, který v roce 1903 vydal teoretickou práci *Lidové divadlo*. Tato potřeba vedla v Německu k vytvoření velké organizace Volksbühne a v Rusku ke zrodu Proletkultu (1917). Jedním z jeho iniciátorů byl Platon Keržencev, autor jiného teoretického díla o lidovém divadle, nazvaného *Tvářel divadlo* (1918).

Pleněrová lidová představení mohla přirozeně přejímat také agitační funkce, budit revoluční zápal a vlastenecké city. *Dobytí Zimního paláce* bylo spojeno s oslavami výročí revoluce. S *Vytrvalým princem* objížděla Reduta východní i severní kresy, bývalá polská území v dnešní Litvě a Bělorusku, mj. i vojenské posádky.

Právě tyto dvě inscenace jsou zřejmě nejcharakterističtější pro zde zmiňovaný proud reformy. První z nich ukázala tento proud v největším měřítku na světě, druhá byla nejzajímavější v Polsku a po letech se na ni odvolávala *druhá reforma*.

Dobytí Zimního paláce se odehrálo jako jednorázová událost. Jeho vytvoření umožnily předchozí podobné zkušenosti, především činnost divadla Agitpropu: jeho herecké „oddíly“ cestovaly speciálními vlaky a říčními loděmi, vystupovaly v továrnách, kasárnách, na náměstích, v parcích, ale i v divadle. Inscenovaly dramata, psaná přímo pro tyto účely - jako Majakovského *Mystérie - buffa* (1918), montáže vztahující se k současnosti - jako Mejercholdovo *D. E.* (1924, podle Ilji Erenburga /Trust D. E./, Bernharda Kellermanna, Pierra Hampa a Uptonu Sinclaira), montáže čerpající z historie - o Spartakově povstání nebo o vzpouře Stěny Razina; recitovaly také verše, zpívaly písně, interpretovaly nedávné revoluční události.

Dobytí Zimního paláce (7. listopadu 1920) připravil a celé představení řídil Nikolaj Jevrejev se svými spolupracovníky Alexandrem Kugelem, Nikolajem Petrovem, se scénografem Jurijem Aněnkovem a se skladatelem Hugem Warlichem. Na obrovském Urickém náměstí mezi budovami Zimního paláce a bývalého Generálního štábu se shromáždilo přes 100 tisíc diváků. Kolem nich a mezi nimi se prostírala místa určená ke hře, skrze ně směřovaly trasy přechodů, útoků apod. O polokruhové průčelí Generálního štábu se opírala dvě vysoká pódia, na levé straně (z pohledu od Zimního paláce) „rudé“, zasvěcené proletariátu, na pravé straně „bílé“, buržoazní. Tato pódia měla mnoho úrovní a přiléhala k nim četná schodiště. Obě spojoval vysoký most; pod ním i napříč náměstím protínala davy trasa útoku na Zimní palác. Vojenské jednotky, některé na nákladních autech a obřmených vozech, byly shromážděny v ulicích směřujících k náměstí. V nedalekém parku zaujímalo stanoviště dělostřelectvo. Na Něvě kotvila Aurora, jejíž výstřely zahájily představení. Začalo v devět hodin večer a trvalo mnoho hodin až do noci. Uprostřed náměstí a na průčelí Zimního paláce byly umístěny obrovské reflektory, které osvětlovaly jednotlivá místa hry. Světlo poskytovaly též hořící dřevěné hranice polité benzínem. Jevrejev měl velitelské stanoviště na pódiu uprostřed náměstí, Petrov u „rudého“ pódia, Kugel a Aněnkov poblíž „bílého“, asistenti u dělostřelectva, pěchoty, u automobilů atd. Spojení udržovali polními telefony. Na představení se podílelo kolem 8000 účinkujících. Přesné číslo přirozeně neznáme, víme však, že například na

„bílého“ pódiu bylo zpočátku 2685 představitelů buržoazie, z toho 125 tanečníků a 100 cirkusových artistů.¹²⁾ K dispozici byly stovky kostýmů ze všech petrohradských divadel. Na „rudém“ pódiu se odehrávaly výstupy dělníků, vojáků, bolševiků, které zobrazovaly různé epizody z období Říjnové revoluce. Dění ukončil útok na Zimní palác za účasti diváků, kteří byli strženi účinkujícími, což byl nepochybně největší projev spoluúčasti v historii divadla.

Podobně strhující účín měla Osterwova inscenace *Vytrvalého prince*, i když při představeních, pořádaných v plenéru, nedocházelo k fyzické součinnosti diváků. Premiéra se konala 23. května roku 1926 na nádvoří Univerzity Stefana Batoryho ve Vilně. Další představení byla uváděna mj. ve Lvově, Katovicích, Krakově, Poznani, Vejherově, Varšavě, na čtyřech hranicích Polska - v Bielsku, Pucku, Zaleszczykách, Nieświežu, Pińsku, Krzemieńcu, Poznani, Nakle; dohromady v několika desítkách míst (jen v roce 1927 jich bylo 60!), vždy pro několik tisíc lidí: pro obyvatele měst a městeček, pro venkovany, pro vojáky. Inscenace byla náznaková a úsporná, využívala vždy nějaké historické architektury a přizpůsobovala se prostorovým podmínkám dané lokality. Roli Dona Fernanda hrál Osterwa, který v úvodních výstupech pronášel nádherné monology, seděl na koni. Pokaždé byli angažováni četní statisté na koních, pořádaly se jízdy s pochodněmi, hrál orchestr. Toto splnutí poezie a herců s přírodou a místním obyvatelstvem pokaždé působilo nezapomenutelně.

Představy existujících divadelních budov a sálů. *Reforma* proměnila snad všechny staré divadelní budovy v Evropě. Všude, pokud vím, docházelo k postupné likvidaci spodních ramp, které do té doby tvořily nepřekročitelnou hráz mezi jevištěm a hledištěm. Přistavovalo se proscénium a schody vedoucí z něho do hlediště. Na takových schodech před oponou při polorozsvíceném hledišti hrál Osterwa výstup s maskami ve II. aktu *Vysvobození*. Ozdobné oblouky na předscéně byly natřeny na černo nebo na bílo. Do zlacení a štukových ozdob v hledišti byly zatloukány háky a na ně zavěšováno stále více reflektorů, rušily se některé lóže. Dvorské uspořádání hlediště se měnilo v demokratické. Některá divadla byla přestavěna dosti radikálně. Jako příklad zde posloužila činnost Copeaua, který v divadle Athénée Saint-Germain v Paříži a v Garrick Theatre v New Yorku nahradil iluzivní scénu antiiluzivní, náznakovou konstrukcí, sestavenou částečně ze stálých a částečně z proměnlivých prvků. Z hlediště nechal odstranit lóže. Svá divadla přestavěli Gémier (Théâtre Antoine v Paříži, 1917), Osterwa (Divadlo na Pohulance ve Vilně, 1929), stejně jako reformátoři ruští a němečtí.

První reforma však nevytvořila nový typ divadelního prostoru. Zřejmě proto, že zdědila po celé Evropě a v USA tolik divadelních budov. V letech 1870-1914 bylo v Evropě, od Atén až po Toruň, postaveno velké množství divadel. Všechna byla vybavena zlacenými scénickými rámy, sloupy a pilastry, červenými, višňovými nebo bordó křesly, závěsy a oponami, mnohopatrovými hledišti a kukátkovými scénami. Napodobovaly se tyto vzory: milánská La Scala (postavená v roce 1778), drážďanský Hoftheater (1737-1841), pařížská Opera (1874). Koncem XIX. a počátkem XX. století byla postavena divadla také v polských zemích, mj. v Poznani (1875), Lublině (1886), Krakově (1893), Lvově (1900), v Toruni (1905), ve Varšavě (1913).

Přísne vzato, nepočítáme-li přestavby, je stavební přínos první reformy velice chudý. Po Bayreuthu (1876) bylo nové divadlo s amfiteatrálním uspořádáním hlediště, širokou předscénou a nehlubokou scénou postaveno teprve roku 1907 v Mnichově, a to Fuchsův a Erlertův Künstlertheater. V roce 1921 vycházeli z podobných zásad architekti Pogani a Heisart při stavbě festivalového divadla v Salzburku: navrhli zde polokruhové, amfiteatrální hlediště a mezi ně a scénu umístili širokou předscénu.

Nikdy jsem se nesetkal s jakýmkoliv informací ani jsem neslyšel o postavení nějakého skutečně moderního divadla ve dvacátých a třicátých letech. V roce 1933 byla přerušena výstavba nové budovy Mejercholdova divadla v Moskvě, která byla slibně konstruována právě jako první moderní divadelní architektura, tj. s proměnlivým prostorem.

Naproti tomu se hojně konstruovalo v představách. Ačkoliv se jednotlivé projekty nedočkaly realizace, byly známé prostřednictvím výstav a publikací. Obohacovaly jednak tehdejší divadelníky, jednak přinesly výsledky v druhé reformě.

Nejzajímavější a nejlépe zpracované dokumentace projektů nových divadel vznikaly víceméně současně v Německu a v Polsku (což je rovněž zákonité).

V roce 1927 zpracoval architekt Walter Gropius ve spolupráci s Erwinem Piscatorem projekt tzv. totálního divadla. Výkresy a makety nás zavedou do kopulovitého, oválného sálu s amfiteatrálním uspořádáním hlediště. Naproti němu se rozkládá velmi prostorná scéna, která může být využívána jako homogenní prostor, případně ji lze též dělit na tři velké mansiony. V jedné variantě přiléhá hlediště až ke scéně s oválným půdorysem předscény, ve druhé zaujímá místo mezi jevištěm a hledištěm kruhová orchestra, obklopená ze tří stran diváky; ve třetí variantě může tato orchestra zároveň s předním segmentem hlediště vykonat obrát (dokonce během akce), a tak efektním způsobem vytvořit centrální kruhový hrací prostor, obklopený diváky ze všech stran. Tyto jistě neobyčejně důmyslné možnosti uspořádání hracího prostoru a sledování představení doplňoval ještě systém pláten pro filmovou projekci.

Přesně v téže době jako Piscator a Gropius pracovali v Polsku na projektu nového divadla Andrzej Pronaszko a architekti Szymon Syrkus a Stefan Bryla. Práce postupovala dvěma směry: k vytvoření stálého a zájezdového divadla. Za základ bylo přijato totéž řešení prostoru, různé byly technické podrobnosti. Oválné, amfiteatrální hlediště obklopovaly dva pohyblivé prstence s hracím prostorem, přičemž samotné hlediště bylo pohyblivé a mohlo se nasměrovat proti různým hracím prostorům v různých „koutech“ sálu. První řešení poskytovalo více možností (oba prstence se mohly pohybovat v protisměru). Na tomto řešení spolupracoval Pronaszko se Syrkusem. Projekt nazvaný Simultánní divadlo byl vystavován ve Varšavě (1928 a 1929), v Poznani (1929) a v Paříži (1931). Dokumentace byla publikována v roce 1930.¹³⁾ Druhé, jednodušší a méně nákladné řešení bylo určeno pro divadlo zájezdové. Pronaszko na něm pracoval od roku 1927 a jeho definitivní podobu dokončil ve spolupráci s inženýrem Brylem v roce 1934. Výsledky své práce zveřejnil roku 1935 jednak tiskem, jednak o nich přednášel ve Varšavě, Lvově a v Krakově.¹⁴⁾

Z projektů realizovaných v období první reformy, pokud je mi známo, nejdále dospělo a nejmodernější bylo uspořádání prostoru, užívané v roce 1933 v Divadelním studiu S. Żeromského ve Varšavě, jehož ředitelkou byla Irena Solska. Nebylo

tam však vybudováno nové divadlo, ani nebylo adaptováno staré, ale pro hraní divadla byla upřůsobena bývalá kotelna sídliště Żoliborz Varšavského bytového družstva. Adaptaci provedli architekti Helena a Szymon Syrkusovi. Hrací prostor a prostor pro diváky byl jednotný. Podlahu tvořily dřevěné praktikáblí různé výšky o rozměrech 1 x 2 m, které se rozestavovaly podle potřeb inscenace. Byl to tudíž v plném smyslu slova sál proměnný - „transformable“ a tvárný - „flexible“, takový, jaké se po mnoha letech začaly stavět v různých světových divadelních metropolích. V Bostonu Bernarda Bluma, což byla první a zároveň nejvýznamnější zde uvedená premiéra (31. 5. 1933), se akce odehrávala na několika místech sálu; pomocí nejnutnějších dekorací a nábytku tam byly naznačeny kavárna, park, vězení. Diváci byli umístěni na různých pódii na samostatných židlích po celém sále. Herci hráli co nejbliž k divákům, přecházeli mezi nimi, hovořili spolu přes jejich hlavy. Jednotliví diváci se sice aktivně neúčastnili akce, byli však umístěni tak, že „vystupovali“ jako hosté v kavárně či jako lidé na procházce, kteří odpočívají v parku. Prostřednictvím prostoru se diváci stávali spoluúčastníky představení. Podobný postup uplatnil přibližně o třicet let později Richard Schechner ve své Performing Garage v inscenaci Commune.

Druhá reforma však musela vycházet z kukátkové scény. Denis Bablet kdysi prohlásil: „Appia nikdy neměl divadlo, Craig nikdy nedisponoval divadlem, po jakém toužil. Copeauovy pokusy zůstaly omezeny na Théâtre du Vieux-Colombier, Piscator nikdy nezískal prostředky, aby mohl postavit „totální divadlo“, jež mu navrhl Gropius. Vilar a Planchon dnes pracují v divadlech (Maillot a Villeurbanne), v nichž mohou ukázat nanejvýš nedostatky těchto budov.“¹⁵⁾

Kukátková scéna přetrvávala, měnil se však vztah vůči ní. Je přijímána jako nutné zlo, jako nezbytný inventář - jako taková je modelována, transformována, užívána navzdory jejím předpokladům a proti nejvlastnějším principům, i zesměšňována. Ačkoliv většina z nás s ní musí z nedostatku jiných míst pracovat, málokdo se jí pasívně poddává: Ti, kdo nejsou nuceni pravidelně působit v existujících divadelních budovách, obvykle volí původně nedivadelní prostory. Během druhé reformy vznikala rovněž četná divadla s jiným řešením hracího prostoru než je „kukátko“. V tomto sledu se také daným problémem budu zabývat: 1. Transformace divadla italského typu, 2. Nedivadelní prostory, 3. Nová divadelní architektura.

Transformace divadla italského typu: uvažují o ní na základě vlastních zkušeností, které přirozeně dokládají nejen můj přístup a snažení.

Tradiční divadlo italského typu má velice pevné uspořádání jeviště a hlediště. Hlediště bývá zpravidla vybaveno nejméně jedním balkonem, který omezuje možnost využívat přizemí vzhledem ke zmenšené viditelnosti toho, co je dole, z dalších řad sedadel na balkónech. Takové divadlo má zpravidla také potřeby se zrušením scénického rámu. Tradiční uspořádání hracího prostoru a prostoru pro diváky lze nicméně transformovat různými způsoby.

Centrální arénová scéna - hlediště en rond

Při realizaci Prvního dne svobody Leona Kruczkowského¹⁶⁾ jsem se rozhodl tuto současnou tragédii předvést jako tragédii starověkou. Na orchestře. Na kruhovém půdorysu.

Několik předních řad včetně předscény bylo pokryto kruhovým podestem (v inscenaci jsme použili nejnútnejší doplňky a rekvizity, kostýmy byly realistické). Diváci seděli v přízemí a na balkóně stávajícího hlediště; kromě toho byla sedadla umístěna ve dvou proscéniových lóžích, rovnoběžně s jejich balustrádami; na scéně, na amfiteatrálně uspořádaných praktikáblech bylo připraveno rovněž kolem sta míst. Diváci tedy obklopovali, i když nerovnoměrně, kolem dokola hrací prostor. Na takto vytvořenou orchestr o průměru asi 9 m vedly z průchodů, které vytvářel dvojité scénický rám, dva protilehlé vchody.

Centrální scéna, „ulice“ - hlediště ze dvou stran

Tadeusz Rózewicz píše ve scénických poznámkách ke *Kartotéce*: „Vypadá to tak, jako kdyby Hrdinovým pokojem procházela ulice.“ Když jsem realizoval toto dílo,¹⁷⁾ nechal jsem na vrchní části opěradel křesel v přízemí položit obdélníkový podest o rozměrech zhruba 8 x 6 m. Tento podest, který vyplňoval celou šíři hlediště, se kratšími stranami dotýkal parterových lóží. Přes tyto lóže vedly ze dvou protilehlých stran vchody do hracího prostoru. Uprostřed podestu stála Hrdinova postel. Lidé - postavy hry - neustále střídavě přecházeli podél postele nebo ji obklopovali.

Diváci zaujali místa po obou stranách podestu, rovnoběžně s postelí, z jedné strany ve volné části přízemí a na balkónech, z druhé strany pak na „tribuně“ postavené na jevišti. Představitel Hrdiny i ostatní herci tak měli pro jednu i pro druhou skupinu diváků neustále v zádech jiné lidi. Současná moralita, příběh polského „everymana“, získávala tímto způsobem zvláštní perspektivu. Hrdina byl v popředí, jen na krok vzdálen každému z nás - diváků. Skutečnost, že se diváci mohli navzájem neustále pozorovat, umožňovala vytvářet nadstavbové interpretační „patro“.

Otevřenou scénu spojenou s hledištěm vyžadovala realizace Matky Kuráže a jejích dětí Bertolta Brechta.¹⁸⁾ Děj se odehrává stále v plenéru a zahrnuje jak protagonisty, tak i statisty války. Odtud vyplýval úkol provést v malém sále divadla italského typu sjednocení prostoru, vyprostit akci z „kukátka“, proměnit iluzi v symboliku. Široké proscénium bylo spojeno s prázdnou scénou, plošně ohraničenou (nikoliv pomocí kulis) šedými jutovými plachtami, splývajícími se stěnami. Proscénium bylo spojeno s hledištěm kolmo vedeným podestem. Ze dvou hledišť byly mezi řadami židlí (rovnoběžně s proscénium) vyznačeny dva protilehlé přechody a odchody herců na onen podest. Kromě toho byl na balkóně divadelního sálu umístěn orchestr. Tímto způsobem byl vytvořen rozměrný a členitý hrací prostor, který současně zahrnoval hlediště a pronikal jím. Vzdali jsme se jakýchkoli dekorací, použili jsme pouze vůz Matky Kuráže, opatřený nejnútnejším vybavením.

Přetvoření jeviště i hlediště v jednotný prostor, využívání jiných prostor divadla a jeho okolí jsem použil při realizaci hry Tadeusze Rózewicze *Stará žena vysedává*.¹⁹⁾ První část představení se odehrávala v jednotném prostoru, který se získal zakrytím téměř celého přízemí hlediště divadla italského typu podestem ve výšce scénické podlahy tak, že podest tvořil zároveň se scénou obdélníkový hrací prostor o rozměrech 18 x 8 m. Balkóny byly zakryty černými závěsy; jeden z nich byl spuštěn se stropu sálu na konci kratší strany podestu. Podobný závěs uzavíral z opačné strany vnitřek jeviště. Po obou

dlouhých stranách obdélníkového hracího prostoru byly postaveny dvě řady sedadel pro diváky - asi tak pro osmdesát osob.

Druhá část představení se konala na nádvoří divadla, kam diváci vycházeli přes šatnu (inscenace byla uváděna v létě, v pozdním podzimu a posléze i v zimě). Zde se hrálo na kruhovém půdorysu vymezeném světlými reflektory, a s použitím žebříků také na střeše skladu dekorací. Využívalo se rovněž vchodu na nádvoří z divadelní malířny a vjezdové brány z ulice.

Třetí část představení tvořil průvod diváků a herců za mladým svatebním párem, který projížděl automobilem ulicemi města. Diváci i herci nesli několikametrový nevěstin závoj, vlnící se otevřeného okna automobilu.

Čtvrtá část byla situována v zahradě klášterní školy, jež sousedila s divadlem (od této části se po několika představeních upustilo).

Další část se odehrávala v druhém patře divadelní budovy, v malém sálku, nazvaném Reduta 70. Uprostřed oválného sálu byl nízký stůl z neopracovaných prken a na něm chléb, mléko, ovoce a svíce. Stěny byly zakryty bílými plátny. Tato část se nazývala Noční divadelní bdění a trvala obvykle několik hodin. Herci i diváci se shromáždili bez jakýchkoli rozdílu kolem stolu a společně využívali celý prostor.

Nedivadelní prostory adaptované a využívané pro potřeby divadla.

Jedním z nejznámějších výborně provedených a zaznamenaných řešení je adaptace staré automobilové opravy v New Yorku - Performing Garage Richarda Schechnera.²⁰⁾ Její zčásti neměnné a částečně proměnlivé uspořádání podle potřeb inscenace spočívá na principech úzké sounáležitosti akce a prostoru. Každé místo uvnitř garáže mohou využívat buď herci, nebo může sloužit divákům a každé může být živé, nosné, funkční. Příprava a určení prostoru probíhá v období zkoušek, vzniká tedy aktivitou herců, kteří „tvoří“ prostor (tak jako v *création collective* tvoří text).

Nejběžnější praxí *druhé reformy* se stalo organizování představení v historické architektuře. V návaznosti na tradice *první reformy* se hraje ve starověkých divadlech, ale i v různých památkových objektech nebo zříceninách. V Polsku se hraje divadlo na nádvořích hradů na Wawelu a v Baranově, využívá se pozadí zámku v Chęcínách a radnice v Zámostí. Ve Štětíně byl pro hraní divadla natrvalo uzpůsoben sál na zámku knížete Pomorských. Ve Varšavě se pravidelně hraje divadlo ve Staré Prachárně. Walbrzyské divadlo uvádělo představení v sálech zámku v Książu. Vratislavský Teatr Współczesny využíval k divadelním účelům Muzeum architektury, Muzeum avantgardy a kostel sv. Maří Magdalény. Divadlo v palácích a na hradech se provozuje po celé Evropě: v Avignonu, v Dubrovniku, ve Spolettu a v jiných divadelních centrech.

Je třeba naléhavě zdůraznit princip přijatý a rozšířený za *druhé reformy*: prostor inscenace není předem dán, inscenace není „vlozena“ kamkoli, nýbrž naopak ovládá a podřizuje si každý, i původně sebevíc „nedivadelní“ prostor, to ona prostor artikuluje a organizuje jej pro herce a pro diváky. Se stejnou samozřejmostí se hraje na horách, v lesích, campech, na ulicích měst, v kostelích, na půdách i ve sklepích.

Nová divadelní architektura

V období *druhé reformy* se postavilo již mnoho jejích pomníků, jimiž jsou nová divadla. Ideje této reformy jsou vtištěny do kamene, betonu, oceli, dřeva. Stavby se mezi sebou liší materiálem, velikostí, vybavením, technikou. Mají však společný princip: jejich prostor je proměnlivý-transformable-flexible. Pod jednou stěchou lze organizovat nejrozmanitější varianty rozvržení hracího prostoru a prostoru pro diváky, oddělovat je i slučovat. Může se používat centrální scéna i scéna přiléhající k jedné ze stěn, scéna kruhová i čtvercová nebo mnoho hracích prostorů a mnoho částí hlediště. Divadla s proměnlivým prostorem se budují po celém světě již od padesátých let, ale jejich rozhodující nástup nastal teprve na přelomu šedesátých a sedmdesátých let.²¹⁾ Zřizují se buď jako malé sály ve velkých divadelních objektech, které mají dvě nebo více scén, nebo samostatně. Je možno říci, že v dnešní době se prakticky již nestavějí velké divadelní budovy, které by neobsahovaly malý sál s proměnlivým prostorem. Nejvíce divadel s takovými sály vzniklo v NSR, v USA, ve Velké Británii a ve Francii. Taková divadla jsou v Ulmu, v Düsseldorfu, Münsteru, Karlsruhe, ve Valencii, Milwaukee, Chicagu, New Yorku, v Birminghamu, Hullu, Boltonu, Bristolu a v Londýně, na předměstích Paříže, v Malakoffu, ve Vitry, Manterre, v Grenoblu a v De Meerpaal (Holandsko), v Ottavě a mnoha dalších místech.

Podívejme se na některé z těchto staveb jako na příklady. Nejjednodušší, nejtýpější řešení představuje obdélníkový sál (studio), který může sloužit jak různým shromážděním, tak divadlu a dokonce i jako televizní studio. Sály tohoto typu mají:

- podlahu vybavenou propadly nebo podesty (nebo obojí), jež dovolují nastavit libovolnou výšku podlahy hracích prostorů i prostorů pro diváky;
- 200-800 sedadel, která lze jednotlivě montovat a rozestavovat na jakémkoliv místě;

- strop osazený tahy a závěsy, včetně osvětlovacího zařízení.

Řešení tohoto typu mají například univerzitní divadla v Hull (architekt Peter Moro), v Oxfordu v USA (architekti Hugh Stubins a George C. Izenour), Malakoffu (architekti Serge Lana a Daniel Rosen).

Divadla v Ulmu a ve Vitry mají šestiúhelníkový půdorys. V Ulmu je divadelní sál s proměnlivým prostorem součástí budovy městského divadla vedle velkého, tradičního sálu. Celý objekt navrhli architekti Fritz Schäfer a scénograf Thomas Münter. Experimentální divadlo v Ulmu se nachází v podzemí, pod hledištěm velké scény. Je vybaveno systémem stolů (hydraulických propadel) pro libovolné nastavení podlahy a 200 jednotlivými otáčivými křesly. Průměr sálu je 18 m. Celý strop je osazen světelným a akustickým zařízením. Vchody do sálu je možné vytvářet libovolně pomocí přepážek - koridorů. Množství variant vzájemného rozmístění diváků a herců je prakticky neomezené.

Divadlo ve Vitry, jež bylo vytvořeno na podobných principech a půdorysu, je v samostatné budově a má pouze tento jeden moderní sál. Projektovali je architekt Pierre Braslawski a scénograf Bernard Guillaumont. Na amfiteatrálně uspořádaných podestech uvnitř šestiúhelníku lze postavit až 850 míst, jestliže má sál sloužit veřejným shromážděním či konferencím a je-li tudíž třeba jen malé pódium. Italskou scénu a centrální (arénovou) scénu je možné zřít pro 700 diváků. Při různých variantách volného využívání prostoru lze umístit průměrně kolem 400 diváků.

Sedadla jsou zkonstruována velice důmyslně. Po složení tvoří kostku s plochými stranami, která může být využívána jako hrací plocha. Stoly, které tvoří podlahu, se mění mechanicky. Strop je vybaven velkým roštem s reflektory a určitým počtem tahů.

Souhrnně řečeno: v oblasti prostoru *druhá reforma* demystifikovala iluzivní kukátkovou scénu a podřídila si celou budovu divadla italského typu, zavedla praxi organizování představení, ale také stáží, cvičení apod. ve všech původně nedivadelních prostorech a zároveň podnítla nový typ divadelního stavitelství; je jím výsledkem je sál s proměnlivým prostorem. A co je nejdůležitější: sál skýtá nejen různorodé možnosti utváření hracího prostoru pro divadelní představení, ale je rovněž výborným místem pro pořádání koncertů, shromáždění, přednášek a dokonce zábav. Divadlo se otevřelo nejrozumnějším projevům a funkcím života, jeho prostor přestal být pouze „divadelním“ prostorem. Stal se prostorem společenským. Takový sál má ovšem i jistá omezení: je laboratorním, technologickým prostorem. K novým syntézám v oblasti divadelního prostoru má tedy ještě daleko.

POZNÁMKY

- 1) Strzelecki, Z.: Kierunki scenografii współczesnej. Warszawa 1970.
- 2) Strzelecki, Z.: tamtéž, včetně Polska plastyka teatralna 1963; Bablet, D.: Le décor du Théâtre ..., Paris 1965.
- 3) Prampolini, E.: Scenographie futuriste (manifeste); podle Travail Théâtral, printemps 1973, s. 57.
- 4) Le Théâtre futuriste synthétique. Travail Théâtral, printemps 1973, s. 63.
- 5) Tamtéž, s. 65.
- 6) Srov. např. Michaud, E.: Le dernier chapitre de l'histoire du monde, Travail Théâtral, printemps 1976.
- 7) Srov. Béhar, H.: Dada i surrealizm w teatrze. Warszawa 1975, s. 113.
- 8) Czartoryska, U.: Od pop-artu do sztuki konceptualnej. Warszawa 1973, s. 23-24.
- 9) Významnější informace o díle Tadeusze Kantora:
 - Porębski, M.: Tadeusz Kantor. In: Współczesność 1963, č. 8;
 - Borowski, W.: Malarstwo Kantora..., In: Współczesność 1970, č. 9;
 - Borowski, W.: Założenia Kantora. In: Dialog 1973, č. 8, s. 130-133;
 - Krzemieńová, T.: Przedmiot staje się aktorem (rozmowa s T. Kantorem). In: Kultura 1974, č. 37, s. 11-12;
 - Miklaszewski, K.: Umarla klasa..., In: Magazyn Kulturalny 1976, č. 1, s. 22-25;
 - Czartoryska, U.: Kantor, Nowe propozycje. In: Projekt 1976, č. 4, s. 58-63.
- 10) O díle Józefa Szajny:
 - Czancierová, M.: Szajna. Gdansk 1974;
 - Morawiecová, E.: Józef Szajna. Plastyka, teatr. Kraków 1974;
 - Watraková, Z.: Znak plastyczny w teatrze Szajny. In: Texty 1976, č. 2, s. 47-68.
- 11) Srov. Spór o teatr ludowy. In: Myśl teatralna Młodej Polski, Warszawa 1966, s. 127-140.
- 12) Deák, F.: Russian Mass Spectacles. In: The Drama Review, díl 6, s. 16.
- 13) Srov. Pronaszko, A.: Zapiski scenografa, Warszawa 1976, s. 329.
- 14) Ibid., s. 340.
- 15) Bablet, D.: Le Remise en question du lieu théâtral. In: Lieu théâtral dans la société moderne, Paris 1963, s. 21.
- 16) Teatrul de Stat Galati, Rumunia, premiéra 19. 12. 1971.
- 17) Divadlo J. Osterwy, Lublin, premiéra 13. 2. 1972 a Divadlo Sofia, Sofie, premiéra 19. 2. 1978.
- 18) Teatr Współczesny, Vratislav, premiéra 20. 10. 1976.
- 19) Divadlo J. Osterwy, Lublin, premiéra 13. 6. 1973.
- 20) Schechner, R.: Environmental Theater. New York 1973, zvláště kapitola Space, s. 1-39; Schechner, R.: (Edited by), Dionius in 69, New York 1970; srov. též studii Třídění vlny ve druhé části.
- 21) Srov. speciální číslo L' Architecture d'aujourd'hui, č. 152, Le Lieu du spectacle. Srov. též Bojar, J.: Nowe tendencje w budownictwie teatralnym. In: Teatr 1973, č. 20.

DIVADELNÍ REFORMACE

Uvědomil jsem si, že ze všech našich předchůdců nám má dnes nejvíc co říci Juliusz Osterwa. Jeho poselství nemíří ani tak do sféry estetiky a stylů, výrazových prostředků, vždy historicky podmíněných, zastarávajících, odumírajících, jako do sféry etiky, postojů a motivací, jimiž se divadlo zabývá. Osterwovo poselství směřuje ke společenskému a kulturnímu fungování divadla, do sféry hodnot. Je spojeno úzce a bezprostředně s člověkem. Divadlo je podle Osterwovy koncepce živý jazyk, jímž se dorozumívají lidé.

Divadlo bylo reformováno v mnoha rovinách a proměňováno jaksi zevnějšku; začínalo se u forem a technik ve spojení s literárními móдами, malířskými směry, se společenskými hnutími a politickými událostmi. Osterwa viděl nedostatky *Velké reformy* velmi zřetelně: „Mám dosti pochopení pro všechny reformátory ve všech oblastech. Nemusím se kupříkladu shodovat s Lutherem, Kalvínem, Erasmem Rotterdamským, Husem apod., mohu je dokonce z hlediska katolické věrouky zatratit, proklínat, ale nemohu jim upřít dobrou vůli. Podobně je tomu i s divadelní reformou. Chápu ji, ale považuji ji za nesmyslnou. Současné divadlo je přežitek, jako byl přežitkem Starý zákon. Kristus nebyl reformátorem, ale tvůrcem Nového zákona - aniž zavrhl Starý. Budu tedy považovat za mesiáše umění nikoli toho, kdo odmítne staré divadlo, ale toho, kdo vytvoří nové. (V Polsku byl takový případ: Wyspiański, ale žil příliš krátce a v nepříznivých společenských a v krutých politických podmínkách. Zůstalo pouze u prorocství.) Všichni ostatní reformátoři vyvíjejí marné úsilí, když přeshívají staré šaty, přebarvují je a vydávají za nové.“¹⁾

Osterwa se nepovažoval za reformátora v technickém či formálním smyslu. Chtěl být a skutečně byl tvůrcem divadla nového typu. V období *první reformy* předjímal zákonitosti reformy druhé.

Mohli bychom říci, že *první reforma* začala z odstupů, vzdálena od člověka, vedle něho a kolem něj, ve světle reflektorů, v maketách, v dekoracích a teprve postupně se přibližovala k člověku. Herci i divákovi. Mohli bychom také říci, že *druhá reforma* začala posléze právě u člověka a z této perspektivy anektovala a využívala příslušné výrazové prostředky z oblasti herectví, dramatu a režie.

Jestliže zkonstruujeme dynamické modely obou reforem takto, ukazuje se Juliusz Osterwa jako osobnost, která obě reformy spojuje. Na vrcholu *první* vyzdvihl problémy, které byly v plné míře přijaty a pochopeny o čtyřicet, padesát let později ve *druhé reformě*. Tato reforma, poté, co se vyklubala z obvyklých dětinských iluzí

o tom, že historie začíná právě s ní, si naopak uvědomuje, že má v minulosti na koho navazovat. Má své předchůdce - a mezi nimi i Osterwu. Nelze však na prvním místě nepřiznat zásluhy Stanislavského a před ním i naturalistů. To oni zahájili reformy.

30. března roku 1887 se konalo první, klubové představení Théâtre Libre, které připravil André Antoine. Byly uvedeny čtyři jednoaktovky: *Jacques Damour* Emila Zoly (adaptace novely), *La Cocarde* Julese Vidala, *Mademoiselle Pomme* Paula Alexise, *Un Préfet* Arthura Byla. Théâtre Libre působil do roku 1894. V letech 1890-1906 Antoine vedl divadlo, které neslo jeho jméno, roku 1906 převzal vedení Odeonu, z hlediska hierarchie druhého pařížského divadla po Comédii Française.

V roce 1889 založil Otto Brahm v Berlíně Freie Bühne, v roce 1894 převzal místo ředitele Deutsches Theater v Berlíně.

V roce 1891 založil Jack Grein v Londýně Independent Theatre Club.

V roce 1898 vzniklo z iniciativy Konstantina Sergejeviče Stanislavského a Němroviče-Dančenko Moskevské umělecké divadlo (MCHAT). Stanislavskij již v roce 1888 zahájil práci amatérského divadla při moskevském Spolku pro umění a literaturu.

V roce 1901 Konstantin Christomatos otevřel v Aténách divadlo Nea Skini.

Poslední kruh této vlny představoval opožděný, ale originální vznik Reduty, kterou v roce 1919 založili ve Varšavě Osterwa a Limanowski. Poměrně krátce po příchodu naturalismu do divadla nastala reakce proti němu. Rovněž značně nejednotná. Divadla: Théâtre d'Art (1891) mladičkého, devatenáctiletého Paula Forta, po kterém převzalo úspěchy Théâtre de l'Oeuvre (1893) Lugné-Poa, a dále budapeštské divadlo Thália pod vedením Sandora Havesiho (1904), jež spolu s Théâtre des Arts bylo ovlivněno symbolismem v poezii a v malířství. To nelze říci o Vieux-Colombier (1913) Jacquese Copeaua, divadle syrovém, syntetickém, dnes bychom řekli „náznakovém“.

Antinaturalistické byly rovněž inscenace Gordona Craiga (*Dido and Aeneas* v Londýně roku 1900, *Hamlet* v Moskvě 1910) a Georga Fuchse v Künstler Theater v Mnichově (od roku 1907). Protinaturalisticky zaměřené bylo také divadelní myšlení vyjádřené ve spisech Appiových - *Le Mise en scène du drame wagnérien* (1895), *Die Musik und die Inszenierung* (1899) a *Comment réformer notre mise en scène* (1904), Fuchsových - *Die Schaubühne der Zukunft* (1904) a *Die Revolution des Theaters* (1909) a Craigových - *Die Kunst des Theaters* (1905); tato kniha vyšla nejprve německy, pak teprve anglicky pod názvem *The Art of the Theatre*. Nová redakce tohoto díla měla název *On the Art of the Theatre* (1911).

(Zde jsem použil fragmentu svého článku *Paradoxy divadla faktů*, In: *Kontrasty* 1976, č. 10.)

Hlavním cílem naturalistů byla pravda. Měli přitom být ukázáni skuteční lidé ve skutečném prostředí. Odtud se vyvozoval i psychologický realismus a verismus kostýmů, rekvizit a dokonce materiálů užívaných ke zhotovení a stavbě dekorací. Naturalismus v divadle působil jako živý směr po celé období první reformy a ještě ve dvacátých letech se uplatnil jako základ při utváření moderního divadla.

Domnívám se, že naturalismus dodnes není náležitě prozkoumán a oceněn. Na toto téma existuje mnoho zcela protichůdných názorů. Historikové se nemožno dohodnout, zda naturalismus představoval další bohaté, závažné stádium rozvoje umění

v jeho jednotlivých oblastech, zda byl vyhozením a završením odvěké úsilí o realismus, anebo zda, jako říká jiní, byl projevem degenerace umění, které po staletích vývoje ke konci XIX. století kleslo až tak hluboko. Právě tehdy, v naturalismu, říká, začala poslední fáze rozkladu umění, která trvá dodnes. Další tvrdí, že naturalismus znamenal první fázi rozvoje moderního umění, první zdravou reakci na faleš, umělost a pokrytectví umění, zvyků, politického života a morálky tehdejší společnosti.

Naturalismus byl tak či onak obdobím revolučních přeměn v umění. Jak samotný naturalismus, jeho modifikace a kontinua, tak i dobové reakce na něj a jím vyvolané protichůdné tendence. Naturalismus byl rovněž předělem, od něhož lze v dosud nevídané míře pozorovat souběžná vystoupení nejrozmanitějších uměleckých směrů, koexistenci i soupeření vzájemně zcela protikladných programů a škol. Význam naturalismu ve všech oblastech umění spočívá zřejmě mimo jiné v tom, že poprvé učinil z citátu skutečnosti předmět umění. „Citátem“ byl jazyk ulice Zolových hrdinů, opravdová klika v Antoinově inscenaci, Stravinského napodobující zvuk. „Citátem“ byla fotografie a později filmový obraz.

Zabýváme-li se dnes tehdejšími zuřivými spory a poněkud uměle vydělovány směry a protisměry, skupinami a odbornou klasifikací děl, ukazuje se zřetelně, jak málo ve skutečnosti dělá vědeckou analýzu slunečního spektra a jeho zkoumání expresionisty od Duchampova *Sušáku na lahve*. V prvním i ve druhém případě docházelo k umělecké nobilitaci jevu či předmětu, existujícího nezávisle na umělcově tvůrčí vůli. Od dob naturalismu příslušelo umělci stále častěji objevovat „umělecká díla“, která už existují ve skutečnosti. Lze to říct i ostřeji: již od Duchampovy a Schwittersovy éry se umělec stával tím, kdo - z hlediska ostatních svévolně - prohlašoval nějaký předmět, jev, a v nejnovější době dokonce i lidskou myšlenku, za „umělecké dílo“ tím, že je takto vytrhával (citoval) z obklopující je všední skutečnosti.

Vynikající historik architektury Siegfried Giedon jednu část své stěžejní práce *Prostor, čas a architektura* nazval *Potřeba morálky v architektuře*.²⁾ Hovoří tam mimo jiné o hnutí l'art nouveau (o secesi), o pracích Henriho van de Velda a Victora Horta z konce XIX. století. V tomto období v různých zemích, počínaje Belgií, řada moderně myslících architektů přiznala, že všeobecně praktikovaná architektura je vzhledem k možnostem materiálů užívaných nebo vhodných k použití ve stavebnictví nejen anachronická, z konstrukčního hlediska nevýhodná a neschopná, ale že je především nemorální. Obklopuje totiž člověka umělými výtvoři a falešnými formami. Princip této architektury spočívá v následování, předstírání a imitování minulých historických stylů a zároveň v kamuflování a utajování skutečných vlastností a faktur materiálu. Právě to je považováno za nemorální. Tato reakce na „gotické“ kostely či na „renesanční“ divadla, jaká se hromadně stavěla v XIX. století, snahy o objevení výrazových a funkčních možností železa a železobetonu byly nepochybně bojem o morálku, tak jako jím byly výzkumy impresionistů v malířství a naturalistický převrat v literatuře a v divadle.

Pokud zůstaneme jen u divadla - ačkoliv právě v paralelách, ve vzájemných spojitostech mezi různými oblastmi umění se skrývá fascinující bohatství reflexí - lze říci, že devadesátá léta minulého století jsou rovněž počátkem boje o novou morálku v divadle. Také tento (vlastně filozofický) proud, spojený s etikou, se z časového

odstupu jeví jako nejzávažnější východisko programu *Velké reformy*, jako vymoženost, jejíž dosažení a uznání trvalo nejdéle.

Program bojů o novou morálku v architektuře lze v divadle srovnávat s touhou naturalistů uvést na scénu jako postavy současného dramatu krajany a přátele diváků, zaplnit scénu skutečnými předměty každodenního užívání, zevšednit jazyk, nobilitovat slangy, žargony, hantýrky (Veselka) a dokonce obscenní slova (ibidem). Snažili se zbavit divadlo lži. Přiblížit je životu.

Za nejvýznamnější aspekt působení naturalistů v divadle lze tedy, zdá se, považovat spojené problematiky ryze odborné, zejména herecké, s problematikou morální. Rošiřuje se vědomí přímých závislostí, spojujících herecovo osobnost, jeho charakter a přesvědčení s výsledky jeho jevištního jednání. Proto jsou také profesionální a osobní etika vzájemně propojeny a nazírány jako jeden problém.

Divadlo je formou lidské lásky. Hezky to napsal Giraudoux. V *Pařížské improvizaci* říká Jouvet (dramatická postava): „...mám na mysli lásku. Lásku k lidem, zvířatům, rostlinám. Jestliže se veškeré obecnostvo hned po zhasnutí světel seskupí a rozpustí v houfu, je to proto, že se chce ztratit, poddat, vyjít samo ze sebe. Chce začít nový život v jakémsi vzrušení, objímajícím celý svět. Náhle cítí svůj vlastní úsměv vzdálený na centimetr od svých rtů, vidí slzy svých očí, prožívá trápení svého srdce. Krátce řečeno - miluje. Není to však už láska egoistická, omezená. Strnulé, nehybné obecnostvo miluje tak, jako dovede milovat Bůh, když se mu skrže rozervená oblaka náhle poštěstí zahlédnout nějaké ubohé nebo krásné stvoření.“³⁾

Láska končí tam, kde začíná sobectví. Divadlo vzniká pouze jako výsledek společného jednání všech herců na scéně, společné aktivity herců a diváků. Divadlo končí tam, kde herci mezi sebou a herci s diváky nenajdou společné myšlenky, činy, sny, prožitky, zkušenosti, pocity. Jestliže se neúčastní společné události.

Reformátoři si byli od samého počátku vědomi nezbytnosti všestranného, nejen pouze odborného vzdělání sebe a svých herců. Proto byly konečně doceňovány zkoušky, jdoucí do desítek a stovek, proto se stával pravidlem jejich studijní charakter, proto se množil „studia“ a školy při divadlech jako přislovečné houby po dešti. Školu měl Copeau při Théâtre du Vieux-Colombier. Školou byla Reduta a škola byla při Redutě. Reforma vyhlásila program všeobecného zdokonalování, učení, doplňujícího vzdělání.

Pravděpodobně se koncem XIX. století nerozšířilo vůči žádnému umění tolik predsudků a nepanovala taková omezenost názorů, jako ve vztahu k divadelnímu umění, a to jak uvnitř divadla, tak kolem něj. Většina lidí si tehdy neuvědomovala, že práce v divadle vyžaduje specifický etický postoj, a že profesionální etika divadelníka musí být jiná, než je profesionální etika úředníka, obchodníka, policisty, řemeslníka, a dokonce jiná než u každého jiného tvůrce.

Profesionální etika je etikou, jejíž normy určuje charakter, druh a specifika povolání.

Reforma divadelní etiky byla právě tak potřebná, jako obtížná. Snad nejobtížnější. Divadlo není nic jiného než živí lidé a jejich tvůrčí proces. V divadle nelze oddělit dílo od jeho tvůrce. I když morální postoje, jednání, osobní názory - například spisovatele - mají samozřejmě vliv na jeho dílo, působí přece jen zprostředkovaně a ke čtenáři se přímo nedostávají. Podobně se pouze nepřímo setkává s diváky malíř

a s posluchači hudební skladatel. V divadle se však člověk ocitá tvář v tvář člověku. Nelze odtrhnout to, co dělá, od toho, kým je. Tento fakt si uvědomovali již první reformátoři: nevytvoříme nové divadelní umění, pokud nepřetvoříme lidi, kteří v divadle působí.

Reformátoři věděli, jak důležitá je atmosféra uvnitř divadla. Věděli, že kolektivní inscenace není záležitostí vztahů „vystavěných“ režiséry, ale výsledkem vědomé spolupráce celého souboru. Navíc spříznění celého souboru. Věděli, že bez skupiny přátel neexistuje dobré divadlo, že význam herce – člověka v soukromém životě úzce souvisí s významem herce – jevištní postavy. Reformátoři si byli vědomi, že divadelní práce je prací s lidmi, a tedy práce citlivá, složitá, vyžadující ohleduplnost, jemnost, bystrost a znalost lidí. Proto mnozí z nich působili jako milující a oddaní pedagogové.

Stanislavskij se po řadu let zabýval především reformou herecké techniky, herecké profese. Problematika herce – lidské bytosti zůstávala v pozadí, byla dlouhou dobu druhotná. *Etika* – souhrn Stanislavského volných poznámek – vznikala dlouho. Dnes se jeví jako nejsvětější bod, jako živá pochoď jeho odkazu. Je to jedna z nejobdivuhodnějších knih *reformy*. Poznámky obsažené v tomto souboru byly shromažďovány v rozmezí mnoha let a poprvé byly vydány až po autorově smrti, v roce 1944.

Je to vskutku „kniha“, jak by o tomto textu řekl Ludwik Flaszyn. ⁴⁾ Několik stran neobvyklého manifestu, zpytování svědomí, kázání. Začteme-li se do nich pozorně (a pochybuji, že se tak děje často), jeví se reforma, jejímž poselstvím je tento text, jako hluboký proud morální obnovy divadla a lidí, kteří je vytvářejí. *Etika* podává svědectví o atmosféře a obsahu rozhovorů, jaké se musely odehrávat v MCHATu, v Redutě a jistě i v mnoha dalších divadelních střediscích. Přibližujeme si tu aktéry reformy, či spíše *d i v a d e l n í r e f o r m a c e*.

V Polsku vyšla *Etika* v roce 1951 a poté v „památečném“ vydání Stanislavského spisů v roce 1956. Nebyla to ovšem doba, kdy se u nás četl Stanislavskij nepředpojatě a s chutí.

„Chraňte své divadlo před každou špinou a příznivé podmínky pro tvoření a nezbytnou jevištní náladu vzniknou samy od sebe.“

„Myslete trochu víc na druhé a méně na sebe. Starejte se o společnou náladu a o společné dílo, a tehdy i vám bude dobře. (...) Kdo je svobodnější: ten, kdo chrání jen svou nezávislost, či ten, kdo zapomenuv na sebe, pečuje o svobodu druhých?“

„Miluj umění v sobě, nikoliv sebe v umění.“

„...je třeba věřit, že každý člověk táhne v hloubi duše k dobru, ale že mu něco brání toho dobra dosáhnout. Dosáhne-li ho, už se s ním nerozloučí, protože dobro dává vždy více uspokojení než zlo. Hlavní nesnáze je poznat překážky, bránící správnému přiblížení se k cizí duši a odklidit je. K tomu není vůbec třeba být jemným psychologem, musíš být jen pozorný, znát toho, ke komu přistupuješ, sám se mu přiblížit a prohlédnout ho. To uvidíme jasně průchody do cizí duše, čím jsou tyto průchody zataraseny a co vadí zdárné práci. Přistupujte ke každému člověku zvlášť, promluvejte si s ním...“

„Hercova role nekončí se spuštěním opony, je povinen i v životě být nositelem a vodičem krásna. V opačném případě bude jednou rukou tvořit a druhou bořit vytvořené. Myslete na to od prvních počátků své služby umění a připravujte se na

toto poslání. Vychovejte se k nutné sebevládě, etice a kázni veřejného pracovníka, přinášejícího světu krásu, vznešenost a ušlechtilost.“ ⁵⁾

Stanislavskij vytvořil spolu se svým přítelem a spolupracovníkem Němirovičem-Dančenkem v MCHATu vzor divadelního souboru, který napodobovalo mnoho dalších divadel. Napodobování zde nebylo chápáno v pejorativním smyslu, ale jako projev moudrosti a lásky k umění. Kolektivní hra herců spojuje jeviště s hledištěm nejmocněji. Působí tu ona prostá psychologická zákonitost, která říká, že harmonie a porozumění mezi dítětem a rodiči panuje tehdy, jestliže harmonie a porozumění vládnou mezi rodiči samotnými. Nestačí však, aby tato harmonie byla pouze ve slovech. Musí být vnitřní, musí pronikat úmysly i jednáním. Kolektivní hry herců lze ovšem dosáhnout pouze prostřednictvím kolektivní práce v divadle.

Téměř každé divadlo, které v historii obou *reform* něco znamenalo, se opíralo o kolektiv lidí, kteří si rozuměli. Kromě toho byl téměř každý na pohled individuální úspěch herce, režiséra či scénografa výsledkem spolupráce kolektivu lidí, výsledkem pomoci režiséra hercům, domluvy režiséra a scénografa, spolupráce scénografa s herci, výsledkem toho, že herci vyšli vstříc režisérovi. Vše, čeho jednotlivci v divadle dosáhnou, je výsledkem práce kolektivu a tedy i úspěchem kolektivu. Rovněž naopak. V divadle neexistují individuální porážky. Prohrává kolektiv, soubor a nejčastěji prohrává právě tehdy, když nesjednotil své síly a talenty, byl vnitřně rozklížený a udusil tak v sobě to dobré.

Na divadla západní Evropy působil jako vzor divadelního souboru Vieux-Colombier. Název „Starý holubník“ obsahoval cosi symbolického a konkrétního zároveň. Z holubníku vylétá hejno, skupina, soubor. Holubí let se podobá skupinovému, kolektivní akrobacii. Z tohoto holubníku vyšli Jouvet, Dullin, Saint-Denis, Barsaque, Dasté a řada dalších.

V Polsku byla takovým mateřským divadlem Reduta. Její odchovanci posléze tvořili zárodky nových souborů, stávali se nejlepšími členy jiných divadel. Jejich předností spočívaly nejen v odborné přípravě, nejdůležitější bylo morální i osobní utváření těchto lidí.

V březnu roku 1922 byl v časopise *Polská scéna* zveřejněn první nástin ideového programu Reduty. Zde jsou jeho podstatné fragmenty: „Původ umělecké ideologie Reduty je nutno hledat nikoliv v působení Stanislavského a jeho systému „prožívání“, který je pro Redutu pouze jedním z prostředků k realizaci vlastních uměleckých cílů: základy našich idejí je třeba hledat ve Wyspiańského koncepci divadla. (...) Wyspiańského ideálem je „divadlo, které vyznává pravdu, divadlo, které se světilo zákonům a řádům, jimiž vládne ruka Páně“. (...) „Pravda divadla, pravda vytvářeného díla se musí stát pravdou hercovy vlastní duše. Pravda hereckého umění tu přímo vyrůstá v symbol oběti, v akt vykoupení, vysvobození jiných, jehož herec dosahuje prožíváním před nimi jako před svědky, nikoliv jako před diváky. Vnitřní, obětavá, namáhavá práce v období zkoušek se stává pro činnost divadla základním momentem. Samotná představení jsou již jen druhořadé, téměř nahodilé demonstrace výsledků, neukazují skutečné okamžiky práce, na něž se soustřeďovalo veškeré úsilí vedení. (...) Budování nové psychiky polského herce od základů má ze společenského hlediska význam ideového uvědomění a povznesení celého hereckého stavu, který by se měl zbavit

onoho - ostatními umělci opovrhovaného - kastovního znamení: beznaděného komedianství, a konečně se stát občansky rovnoprávným reprezentantem umění v Polské republice.⁶⁾

Tento fragment jsem citoval ze znamenité knihy Józefa Szczublewského. Provedeme si rekapitulaci.

Reduta chce být divadlem pravdy. Důraz klade nikoliv na estetiku či techniku divadla, ale na morální stránku divadelní činnosti a na její společenské, občanské funkce. Pravda divadla musí být vlastní, osobní pravdou herce. A naopak: herec, který vyslovuje, vysvobozuje sám ze sebe svou vlastní pravdu je zárukou, že pravdu bude vypovídat i divadlo.

Herec nehraje, nýbrž vykonává akt oběti, akt vykoupení diváků, kteří jsou považováni za svědky. (Tuto Osterwovu terminologii převzal po letech doslovně Grotowski.) Podstatou divadla není tedy hraní pro diváky, ale kněžská oběť za lid, vykonávaná spolu s lidem. Tedy akt posvátný, nikoliv umělecký. Lidský čin, jednání jednoho člověka ve vztahu k druhému, a ne hraní rolí, ať už role herce, či diváka.

Zásadní význam v činnosti divadla má zkušební proces. Přenesení důrazu z představení na zkoušení bylo ve své době naprosto revoluční. Odpovídalo veškeré dosavadní divadelní praxi i všeobecně panující koncepci divadla. Tento Osterwův požadavek zavedla Reduta do praxe, ačkoliv se domnívám, že tehdy nikdo ani uvnitř, ani kolem ní nechápal podstatu práce tohoto druhu. Tento požadavek vstoupil do všeobecného povědomí teprve v *druhé reformě*. Osterwa první s takovou přesvědčivostí teoreticky i prakticky zdůraznil procesualní ráz divadelního umění. Ve světle jeho deklarace o prvenství zkoušek v divadle začínají být pochopitelné i jeho studijní práce, založení a vedení Institutu Reduty a divadelní školy, divadelní zájezdy po celém Polsku, organizování školních představení s přednáškami a besedami - i skutečnost, že v divadle dával přednost pedagogice před režii, animaci před reklamou kolem divadla. Osterwa jako první zavedl otevřené, veřejné divadelní zkoušky. Zval mládež na generálky. Přátele zval dokonce na čtené zkoušky. Uvažoval rovněž o vytvoření uměleckého divadla pro děti. Organizoval kroužky přátel Reduty. Podporoval amatérské divadlo. K tomu cituji Osterwu (podle Ireneusza Guszpita s jeho poznámkami v závorkách). „Zdá se, že ve Svazu (Związek Artystów Scen Polskich) existovalo období, kdy se vůči amatérským divadlům nejen projevovala lhostejnost, ale dokonce tu byla snaha z konkurenčních důvodů je ničit. Rozhodně jsem se proti tomu postavil, neboť se domnívám, že nechceme-li je podporovat, je lépe (sluší se) zůstat raději lhostejným. (...) Náš soubor nebude pouze usilovat o podporu všech snah milovníků živého slova (divadla), ale bude jim pomáhat po řemeslné, dovednostní stránce (odborně-řemeslné), bude jim sloužit veškerým svým vlastnictvím (scénickým) - knihami, kostýmy, veřejnými prostorami a účinně jim pomáhat, spolupracovat. (...) Bude je podporovat (...), aby jim usnadnil činnost.“⁷⁾

V poznámce z roku 1931 se píše: „Návrat Reduty do Varšavy ani v nejmenším neznamená novou divadelní konkurenci, neboť to nemá být divadlo, nýbrž teatrologický institut se značně rozsáhlejšími úkoly než pouhé inscenování her a herectví, ty budou tvořit pouze součást celkové práce.“ (...) „Program Institutu zahrnuje: organizování přednášek a výkladů, v nichž budou diskutovány všechny problémy divadelního umění; organizování setkání a kursů pro amatérská divadla, která působí

v pohraničních územích republiky; organizování divadelních soutěží, jak autorských a malířských, tak poprvé i hereckých (spočívajících v nastudování rolí či významnějších scén), dále analýzu dosud neuvedených nebo neadekvátně provedených dramatických děl; šíření dramatické kultury v Polsku organizováním zájezdových divadel. Zvláštním úsekem práce bude zkoumání možností reformy polské dramatické školy (ohledně toho má již řadu Osterwa konkrétní plány, které mohou do značné míry oživit nynější systém dramatických škol), a konečně zkoumání organizace vzorového školního divadla. Tato poslední věc je obzvlášť důležitá. Jedná se o praktické školní divadlo, v němž by si mládež na vzorně nastudovaných hereckých vystoupeních mohla doplňovat školní výuku přímým poznáváním autorů, kteří by byli uváděni na scéně a o nichž se předtím hovořilo ve třídě.“⁸⁾

Osterwa si tehdy jasně uvědomoval, že prvořadým úkolem je přetvářet vědomí lidí, kteří působí v divadle, i lidí kolem divadla. Proto považoval práci s lidmi za důležitější než „práci s hercem“. Přímým důsledkem tohoto zájmu byly klášterní, řeholní metody práce a života, jímž se představitelé běžných divadel vysmívali. Osterwa, který za svého života nebyl pochopen ani v jiných sférách své působnosti, se zde projevil jako předchůdce dnes četných divadelních skupin, které žily a žijí v komunách, společně bydlí, pracují, živí se, dělají se o příjmy. „Ideál dokonalého člověka se cenil více než vzor dokonalého umělce“⁹⁾ - poznamenal Jan Kochanowicz. A spisovatel Jerzy Zawieyski, v mládí rovněž reduťák, to potvrdil: „Jednou z nejdůležitějších otázek se stala otázka vnitřního života v Redutě, života členů souboru jako celku. (...) Osterwa (...) jako součást svých pedagogických metod záměrně využíval metod klášterní výchovy.“¹⁰⁾

Připomeneme-li si Osterwu, Stanislavského, Copeaua a další, ozřejmí se nám inspirační zdroje a dokonce i frazeologie mnoha tvůrců *druhé reformy*.

Velice snadno bychom pořídili ukázkový seznam významných slov, vět a názorů z oblasti filozofie divadla, zejména etiky a axiologie, které tvůrci *druhé reformy* opakovali po svých předchůdcích. Vědomě i nevědomky po letech přijímali z *první reformy* podněty, které byly ve své době zformulovány jako postuláty, ale jejichž uskutečnění naráželo na obrovské překážky, sotva započalo.

Požadavky kladené na herce nikoliv v oblasti odborné a technické, ale ve sféře etiky a morálky, se všeobecně, až na výjimky, podceňovaly, opomíjely a nerozvíjely. Když *druhá reforma* tuto problematiku přejímala, přikláníla se k tomu, co bylo v té první nejlhubší a nejobtížnější.

Nová divadelní etika, kterou požadují a prosazují mnozí současní tvůrci, vede nepochybně k hlubokým proměnám lidí, kteří se zabývají divadlem; tyto změny pravděpodobně rozhodnou o budoucnosti divadla. O těchto vnitřních, duchovních přeměnách, často nejasných a tajemných, nelze však hovořit, nedají se přesně postihnout.

Lze však postihnout evidentní výsledky, které tyto vnitřní proměny postojů, změny okruhu uznávaných hodnot a cílů, kladených sobě i divadlu, vyvolaly ve způsobu přípravy inscenací, v jejich strukturách a výrazových prostředcích, v hereckém řemesle. Dá se mluvit o věcech, jako jsou ústně i písemně formulované programy činnosti, o způsobu života, o veřejných vystoupeních a o výsledcích působení divadelníků v rámci představení i mimo ně.

V druhé reformě se poprvé v historii divadla v divadelních střediscích mnoha zemí veřejně a otevřeně, mj. pomocí hromadných sdělovacích prostředků, dostávala do popředí celé divadelní problematiky hesla z etické sféry. Utvářel se program morální obrody lidí pracujících v divadle; potřeba bratrství, přátelství, chudoby, solidarity a nenásilí se stala zřejmou a začala být naplňována. Divadelní činnost mnoha skupin se odehrávala v neobvyklé atmosféře, dosud známé jen z práce výjimečných souborů (mj. Reduty). Lidé, kteří divadlo autenticky vytvářeli, se přátelili mezi sebou, vzájemně si pomáhali, žili v komunitách. Uváděná představení byla prodchnuta duchem autentické, nesmírně intenzivní kolektivity. Takové sjednocení hereckých skupin a semknutost skupin diváků kolem nich byly neobyčejné. Zároveň se každý z členů tvůrčí skupiny, jako téměř nikdy dosud, cítil osobně odpovědný za celé představení. Bral otázky celku za své. Možná, že právě tento hluboký pocit odpovědnosti emanující z každého herce nejvíce přitahoval a vzrušoval diváky, kteří se účastnili představení v období druhé reformy. To je přece obrovský kontrast oproti téměř anonymním představitelům masových scén nebo oproti rozdělení na hvězdy a staty v první reformě. Divadelní soubor v druhé reformě tvořila skupina jednotlivců spojená vědomím společného cíle, společného přesvědčení, a co je nejdůležitější, vyznávajících společný okruh a hierarchii hodnot.

V úsilí o autenticitu a upřímnost, při kterém se vycházelo ze zásady osobní odpovědnosti herce za to, co veřejně dělá a říká, se zaváděly do té doby (od dob komedie dell'arte) v takovém rozsahu neznámé zkoušky a improvizovaná představení. Na základě improvizace se budovaly a vytvářely etudy i celé inscenace, písně i dialogy. Aby byly vlastní, moji a pouze moji osobní výpovědi, kterou nikdo nevnučuje a nenapovídá. Abych já sám, od sebe a sebou říkal, co považuji za důležité. Upustilo se od kostýmu, převleku a hrálo se ve všedním, každodenním oblečení. Upustilo se od iluzivní dekorace a opuštěna byla dokonce i divadelní budova. Divadlo se vytvářelo zde a nyní.

Prorokování, poučování a moralizování druhé reformy se stalo součástí života i divadla. V divadle musel rozhodující způsobem vzrůst význam herecké profese, což vedlo, jak soudím, ke vzniku specifického hereckého stylu, který představoval jeden ze základních rozlišujících znaků druhé reformy.

První reforma svůj styl měla. Vyvinul se za naturalismu a později jej kodifikoval Stanislavskij. Byl to styl psychologického herectví s jeho evropskými a americkými modifikacemi. Bylo to herectví „role“ nebo „postavy“, založené na proměně, přetělesnění herce v postavu, na prožívání stavů a pocitů postavy hercem. Herec se za postavu schovával, zaštiťoval se jí, jednal, jak by jednala postava, měl myslet jako ona; hrál někoho jiného, třetí osobu. V centru pozornosti byla jevištní postava. Hercova osobnost se skrývala za ní. Přitom je třeba pochopit, že se Stanislavskij i Osterwa snažili zdokonalit osobnost herce proto, aby se zdokonalilo jeho řemeslo; zjednodušeně řečeno: přáli si, aby herec byl lepším člověkem proto, aby se stal lepším hercem. Tyto pokusy byly ojedinělé, nevedly ke skutečným proměnám v herecké profesi. Psychologické herectví rolí s fundamentálním dualismem oddělení herce od postavy jako herecký styl první reformy převládalo. Stejně otázkou první reformy (v oblasti herectví) zůstávalo: jak hrát? Vznik nového hereckého stylu je velice

důležitým argumentem v diskusi o existenci nebo neexistenci druhé reformy. První reforma se takto legitimovala. Ale druhá? Namítá se, že z druhé reformy nelze dělat kapitolu historie divadla právě proto, že nevytvořila osobitý, nový herecký styl. Nemyslím, že by tyto námitky byly oprávněné.

Řada velkých období divadelních dějin skutečně vytvořila své herecké styly, ale nedostatek stylu mohl být rovněž výrazným poznávacím znamením. Například středověké náboženské divadlo, které k vytvoření představení angažovalo celé cechy, bratrstva, obyvatele městečka, bylo živé, jeho projevy byly společensky nesmírně významné, ale nepěštovalo herectví a tím spíše herecký styl. Představení se sloužila (jako bohoslužba), prováděla se, odehrávala, předváděli se svatí i hříšníci, jejich symbolické příběhy a životní skutky. Z dochovaných písemných a ikonografických pramenů vyplývá, že způsob předvedení byl často velice doslovný, oběti byly skutečně mučeny, vládci byli oslavováni. Kristus nesl velice těžké kříž. V jiných případech se v rámci těchto představení uplatnila hra náznaková a symbolická - několik kroků mohlo vyjadřovat celou cestu z Palestiny do Egypta. Nebyli zde herci, nýbrž představitelé (performers).

Je to i případ druhé reformy, nebo má přece jen svůj herecký styl?

Na herectví druhé reformy se podílí několik základních prvků.

Nové požadavky na herce vyslovil již Bertolt Brecht. Jeho vliv působil opožděně, zejména posmrtně, spadá proto do období druhé reformy. Brecht zajímal herce neméně než postava. V průběhu hry měl herec být jakoby partnerem vytvářené postavy, měl ji ukazovat kriticky, s odstupem, komentovat a hodnotit. Měl si zachovávat svůj názor na představovanou postavu i na události, kterými postava prochází. Hercův charakter, postoje i názory byly tedy stejně důležité jako otázky spjaté s jevištní postavou. Podle Brechtovy koncepce měl být herec filozofem, veřejným činitelem, agitátorem, politickým pracovníkem, využívajícím formy divadla ke změně světa. Při rozvíjení Brechtovy koncepce dospěla řada evropských, severoamerických i jihoamerických souborů k rozhodnutí položit důraz především na herce. Ustával zájem o jeho psychiku. Požadovala se technická způsobilost a dokonalost. Jevištní postava byla vytvářena jako symbol, karikatura, loutka, již bylo nutné umět obsluhovat, manipulovat s ní, animovat ji.

Další důležitou součástí hereckého přínosu druhé reformy bylo c h u d é h e r e c t v í, vypracované a kodifikované Grotowským v letech 1960-1968. Psychická, fyzická a hlasová cvičení, včetně techniky práce na sobě, která vznikala v Teatru Laboratorium, se všeobecně rozšířila po celém světě, více než by se polskému pozorovateli mohlo zdát. Tyto techniky Grotowski a jeho herci vyučovali při nesčetných státech, setkáních a pracovních seminářích, konaných během festivalů, na univerzitách a v divadlech v Polsku i v mnoha evropských a amerických zemích i v Austrálii. Chudé herectví nemělo k rozmnožování výrazových prostředků, nýbrž k eliminaci zábran herce při objevování, odhalování a ukázání vlastní osobnosti. Představovaná postava byla postupně zcela vyloučena. Zůstal pouze herec. Nešlo už o to, aby herec hrál. Měl prostě být. Veřejně. „Být plně sám sebou.“⁽¹⁾

Jak Brecht, tak Grotowski svým způsobem zdůrazňovali herce. Brecht ho radikálně odloučil, oddělil od hrané postavy. Grotowski ho vybavil schopností hrát sám sebe a později „být sám sebou“; postava byla pohlcena hercovou osobností.

Proces, který měl vyprostit herce z nadvlády postavy, se v obou případech opíral o obtížná a zdoluhavá cvičení a vyžadoval vynikající individuální techniku. U Brechta převážně vnější, u Grotowského vnitřní. U obou rozhodovala hercova osobnost.

Obě tyto školy se paradoxně ukázaly jako poměrně blízké amatérskému nedostatku techniky u Living Theatre a u jiných podobných skupin, nahrazenému přirozeností a spontánností. Říkalo se zde: „Nehraj, vrhni se do toho!“ Členové těchto skupin si pomáhali různými metodami transu. Snažili se být sebou a pouze sebou. Proto bylo často potřeba překřičet vlastní nesmělost, stud přemoci exhibicionismem. Neumělost pohybu nahradit odvahou. Nedostatky dikce překrýt neartikulovaným zvukem. Avšak i v tomto případě se důraz kladl na herce, na jeho podvědomí, psychofyzické vlastnosti, vnímavost, charakter, osobnost.

Soubory jako Living Theatre, Teatr Laboratorium i postbrechtovská divadla spojovaly podobné morální zásady, odvolávaly se na stejné proroky, byly součástí širokého proudu vzpoury proti starým organizačním, společenským a divadelním formám. Ačkoliv se mezi sebou lišily, měly mnoho společného. Snad nejvíc právě v rovině chápání herce a herectví.

Lze tedy riskovat tvrzení, že v *druhé reformě* se vytvořil charakteristický herecký styl, spočívající v programovém hraní sebe, styl introvertní, herectví bytí, „herectví id“.¹²⁾

Domnívám se, že se jedná o herecký styl, i když je protikladný celé dosavadní tradici spojené s tímto pojmem: *Velká všeobecná encyklopedie PWN*: heslo *HERECTVÍ*; „umění založené na vytváření jevištní postavy (podtrhl K. Braun), která jedná před diváky, přičemž se nejčastěji, ačkoliv ne vždy (např. v komedii dell'arte), opírá o hotový text. K vytvoření, zahrání dané role může herec používat mimiku, gesto, pohyb a odpovídající přednes textu, právě tak jako masku a kostým.“¹³⁾ Herectví tohoto typu nadále převládá ve velkých oblastech divadla a po celá staletí, i dnes, plní své estetické a katarické funkce. Nezdá se být pravděpodobné, že by toto staré herectví bylo někdy zcela opuštěno.

Tak jako potřeba upřímnosti, odkrytí tajemství, sebepoznání, potřeba dát expresivní výraz svým vnitřním prožitkům, sdělit se, je i protikladná a doplňující potřeba hraní rolí určitou přirozenou, mohli bychom říci nepostradatelnou lidskou potřebou; právě tato potřeba se vždy pojila s lidskými tužbami, sny a představami. Lidé vždy snili o neobvyklých místech, o zázračných cestách, toužili po nových schopnostech - například létání, snili sny příjemné i děsivé - o nemožnosti útěku, o nohách vrostlých do země. Právě ve snu a v umění chtěl být člověk od úsvitu svých dějin někde jinde, někým jiným. A být veřejně někým jiným, to je herectví.

Druhá reforma však vypracovala nové pojetí herectví, založené na veřejném bytí sebou samým.

Ukazuje se tedy, že v období *druhé reformy* přímo před našima očima, nedávno (v roce 1962) zredigované encyklopedické heslo přestává význam pojmu herectví vystihovat. Bylo by třeba je rozšířit o současné pojetí herectví, bohatší o zkušenosti Brechta, Grotowského, Becka, Chaikina a dalších.

Vidíme, že změny, které nastaly za *druhé reformy* v oblasti herectví, jsou radikální. Konstatujeme to na základě praxe. Postřehli to teoretikové. „Divadelní postava prožívá krizi. To není nic nového. Ale snadno lze postřehnout, že její stav se

zhoršuje“ - těmito slovy začíná zajímavá studie o jevištní postavě od Anne Ubersfeldové.¹⁴⁾ Analyzuje vrstevnatou strukturu a stanovuje typologii postav. Nepřekračuje však rámec herectví, jehož definici jsme před chvílí vyčetli *Encyklopedie*. Je to krize?

Spíš historická změna. Vytvořil se totiž nejen nový herecký styl, ale rozšiřuje se samotné pojetí herectví.

To však je jen polovina pravdy. Její další část je ještě nejasná, teprve se matně utváří. Je to proces opouštění herectví vůbec, který se zdá být přirozeným důsledkem a logickým následkem vzniku osobnostního herectví jako alternativy k herectví rolí. V různých druzích paradiadelských a postdivadelních aktivit přestává fungovat sám pojem herectví. Nevyskytuje se. Tento proces se prozatím objevil v náznavu, jako předzvěst - a nepochybně se rozrůstá. Čas ukáže jeho další fáze a důsledky.

Pro *první reformu* bylo charakteristické herectví rolí, pro *druhou* osobností herectví. Herectví rolí umožňovalo divadlo posilovat a rozvíjet. Osobnostní herectví otevírá cestu k vykročení z divadla.

Ústřední otázkou *první reformy* zůstávalo: jak hrát? *Druhá reforma* se táže: jak žít?

POZNÁMKY

- 1) Szczublewski, J.: Żywot Osterwy. Warszawa 1971, s. 204.
- 2) Giedon, S.: Przestrzeń, czas, architektura. Warszawa 1968, s. 321.
- 3) Giraudoux, J.: Improvizacja paryska. Přel. M. Żurowski, In: Teatr, Warszawa 1957, s. 29.
- 4) Flaszen, L.: Księga. In: Odra 1973, č. 9.
- 5) Stanislawski, K.: Dotvoření herce. Přel. Věra Očadlíková. Athos, Praha 1949, s. 172-174, 178, 196.
- 6) Szczublewski, J.: tamtéž s. 211.
- 7) Guszpit, I.: Osterwa: wypisy na zadany temat. In: Tygognik Powszechny 1977, č. 29, s. 6.
- 8) Szczublewski, J.: tamtéž s. 355.
- 9) O Zespole Reduty 1919-1939. In: Wspomnienia. Warszawa 1970, s. 56.
- 10) Tamtéž, s. 76.
- 11) Výraz J. Grotowského.
- 12) Srov. kapitolu Herec - básník ve 2. části této práce.
- 13) Wielka encyklopedia. PWN, Warszawa 1962, 1. díl, s. 106.
- 14) Ubersfeldová, A.: Notes pour l'analyse du personnage de théâtre. In: Travail Théâtral, l'été-automne 1976, s. 103; od této autorky srov. Live le théâtre. Paris 1977. kapitola Le personnage; s. 119-151 (která je jinou verzí téže studie).

EDIČNÍ POZNÁMKA

Texty této části knihy vznikly v letech 1976-1977

II.
K DRUHÉ
REFORMĚ

DIVADLO VZÁJEMNOSTI 1970

Od kolektivní tvorby skupiny herců na jevišti zbývá už jen krok k dalšímu vývoji: k dalšímu stadiu divadla: ke kolektivní tvorbě herců a diváků. Společně. Na scéně i v hledišti. A raději již přímo ve společném divadelním prostoru, ve společném čase.

Veškerý dosavadní vývoj nového divadla směřoval k provedení tohoto kroku. Leckde už byl - byť třeba i bezradně - vykonán. Navzdory obavám a překážkám je nutný a logicky vyplývá z minulosti.

Kdybychom chtěli zjednodušit do modelu změny, k nimž v divadle dochází, pomůže nám představit si na jedné straně autora - tvůrce divadelního díla, a na druhé straně nejdůležitější materiál tohoto díla.

V *literárním divadle* je autorem spisovatel, dramatik; materiálem, s nímž pracuje, je slovo.

V *inscenačním divadle* je to režisér-inscenátor, který pracuje na inscenaci (se složkami divadelního díla).

V *novém poetickém divadle* je skutečným autorem herec, který tvoří z materiálu svého těla a psychiky; herec, tvořící v kolektivu, podporovaném a inspirovaném režisérem.

Může se v *divadle komunity* stát autorem divák? Domnívám se, že se stane skutečným spolutvůrcem - spolu se souborem profesionálů, v němž bude i spisovatel a herec. Změní se také materiál divadelního díla. Nejspíš jím už nebude ani slovo, ani herec obětující se divákům, ani inscenace, nýbrž samotný *t v ů r ě í p r o c e s* během kolektivní práce. Jsem přesvědčen, že právě v těchto sférách - v hledišti, v docenění tvůrčího procesu a v nových vztazích uvnitř divadelní skupiny - je třeba hledat nové divadlo.

Toto nové divadlo hledáme všichni. Všichni toužíme po skutečné komunitě v divadle a po rozšíření této komunity na celou skupinu lidí, shromážděnou v jednom časoprostoru.

Tuto touhu nádherně vyjádřil Maurice Béjart v Poselství k Mezinárodnímu dni divadla v roce 1972.

„Slovo DIVADLO je pro mne synonymem JEDNOTY. O této jednotě, o onom společenství mezi hercem a divákem bylo již mnohé řečeno. Jedním z hlavních problémů, zaměstnávajících divadelníky v posledních desetiletích, byla potřeba odstranit onu přehradu, hranici, rampu - skutečnou či psychickou, která dělí pozorujícího od pozorovaného.

Není herce, který by jednoho dne hluboce a bolestně nepocítil onu 'rasovou bariéru', děličí člověka usazeného ve tmě, ve svém běžném oblečení, od člověka v přestrojení, zalitého světlem jeviště.

Jak ten předěl zrušit, jak znovu nalézt a uskutečnit ono spojení?

Soudím, že podstata problému je v něčem jiném.

Jednoho dne, kdy mi veškeré lidstvo připadalo zoufale cizí a nepřátelské, řekl mi přítel, jemuž jsem se svěřil: 'Jak můžeš chtít shodnout se s ostatními, když se nemůžeš shodnout sám se sebou.'

Jak by tedy herec mohl obnovit svazek s obecností, dokud neobjeví sám v sobě jednotu různých složek svého já? Nejhlubší spojitost svého srdce a těla, hlavy a svalů, totálního jazyka, v němž ruka je znakem, tělo tancem a slovo jedním z nástrojů velkého orchestru, tvořeného lidskou bytostí - hercem, jehož myšlení proniká až do prstů u nohou, jehož dech prochází páteří a hlasivky mění harfu, jež slouží celému tělu, které již nepodléhá rozpolcení. (...) Základem divadla je herec, neboť z divadla lze odstranit všechno - dekorace, kostýmy, dokonce i text, všechno, kromě herce.

Nechť tedy herec přestane být strojem na mluvení, nechť nezapomíná, že v dávných vesnických průvodech splývaly zpěv i tanec v jedno: nechť se stane sochařem vlastního těla, malířem svých prožitků i knězem své oběti; nechť zapomene na tvoření ve prospěch bytí.

Až konečně, zbaven všech přitěží, se oddá a bude se vznášet v tanci jak nový Zarathustra, tehdy se stane i tím, kdo na něho hledí a jehož tužba a pocity ztělesňuje jako umělec.

Hranice, která nás dělí od obecnosti, nebude zrušena, dokud budou v našem vlastním domě přepážky a dokud budeme mluvit o různých druzích divadla, zatímco všechno nás pobízí k jednotě."

Dnes už ty přepážky rušíme.

Abychom lépe porozuměli souvislostem podmiňujícím tento nový jev, ponořme se ještě jednou do historie a věnujme chvíli pozornost různým obřadům a předdivadelním formám.

Jestliže parafrázujeme titul známé knihy Lévi-Strausse (Myšlení přírodních národů, Praha 1971), můžeme tyto formy označit jako „přírodní divadlo“.

Přírodní divadlo je bezprostřední, i když časově odlehlou inspirací nového divadla. Nové divadlo se obrací ke starým formám, čerpá z nich, i když je samozřejmě přímo nenapodobuje. Z takové naivity je nemůžeme podezírat.

O přírodní divadlo už kdysi projevíli zájem divadelní reformátoři. Jejich pozornost se zprvu soustřeďovala hlavně na náboženské obřady, zvláště středověké. Navazovali na ně Appia a Fuchs, kteří ostatně nemuseli hledat příklad jen v historii, neboť pašijové hry se dodnes hrají v Oberammergau a Grazu; právě tak je známá Zebrzydowska Kalvárie. Mystérii se inspirovali také Poláci. Craig a Claudel se nadchli divadlem Dálného východu. Artaud jako první rozpoznal výjimečnou divadelnost ve zdánlivě primitivním představení divadla z Bali, „které se opírá o tanec, zpěv, pantomimu, hudbu a má pramálo z psychologického divadla, jak mu rozumíme zde v Evropě, vrací divadlo na jeho vlastní půdu samostatné a ryzí tvorby pod zorným úhlem halucinace a strachu. (...) Divadelníci z Bali zkrátka realizují ve svrchované míře ideu ryzího divadla, kde vše, koncepce i realizace, má váhu a stává se skutečností

toliko stupněm své objektivace na scéně." (Tato část je citována dle úryvků staté o divadle z Bali, uvedené pod titulem K pramenům divadelnosti. In: Divadlo Antonina Artauda. II. Texty. Vybral a přeložil Jan Kopecký. Praha 1988.)

„Veškerá tvorba v tomto divadle se odehrává na scéně, avšak svůj výraz a počátek nalézá v tajemném psychickém impulsu, který předjímá slova. (...) V divadle z Bali lze vidět stav před vznikem jazyka, stav, který si může volit jazyk: hudbu, gesta, pohyby, slova. (...)

Zastánci čistoty a rozlišování druhů ať přiznají, že ve skvělých umělcích z Bali vidí jen tanečnický, kteří mají představovat neznámo jaké úctyhodné mýty, jejichž kvalita obnažuje veškerou nevýslovnou hrubost a dětinství našeho současného západního divadla. Pravda je taková, že divadlo z Bali nám nabízí a přináší již hotová a zpracovaná témata čistého divadla, jímž scénické provedení dodává soustředěnou rovnováhu, zcela realizovanou přitažlivost. (...)

Stává se, že všechny ten manýrismus, veškerá ta nevidaná hieratičnost - se svou proměnlivou abecedou, výbuchy praskajících kamenů, šuměním větví, duněním podtátého a padajícího stromu - tvoří ve vzduchu, v prostoru, jak optickým, tak zvukovým, jakoby ustavičný šepot či šustot, materiální i živý zárovek. A po chvíli se uskuteční magické ztotožnění: Víme, že to mluvíme my..."¹⁾

Artaud, vzrušený kněžskou misí, zvěstováním poselství o autonomním divadle krutosti, zde píše svou, snad poněkud nadsazenou ódu na primitivní divadlo.

Od jeho doby však nikdo z těch, kdo opravdově hledají nové divadlo, nemůže opomenout umělecký a společenský smysl primitivního divadla.

To, co víme o sociálním charakteru divadelních představeních v rodových a kmenových společenstvích, studovaných během posledních desetiletí, o raném období divadla ve starověkém Řecku, o náboženských představeních ve středověké Evropě,²⁾ nás vede k předpokladu, že tyto zdánlivě různé divadelní jevy mají společné rysy, a dále, že existuje nějaký zcela zásadní rozdíl mezi nimi a divadlem barokním, osvícenským a divadlem pozdějších epoch.

V souvislosti neochočeným *přírodním divadlem* musíme nejprve zavést důležité rozlišení: Na jedné straně lze za ně považovat náboženské, válečnické a iniciační obřady, svátky úrody a lovu, zkrátka různorodé projevy společenského života, vyplývající z životního rytmu dané skupiny, jejich činností a z prostředí, které ji obklopuje. Téměř ve všech obřadech lze objevit jisté divadelní funkce. Vyskytují se v kolektivních činnostech různého druhu, které v zásadě nemají charakter divadelní „podívané“. Právě tyto obřady, jejichž cílem není představení, ale které vykazují určité divadelní rysy, budu nazývat divadlem *přírodním*.

Jaký je rozdíl mezi těmito obřady a svátky (původně zamýšlenými jako divadlo), a nejranejšími aktivitami divadelními?

Tyto dvě fáze a dvě skupiny projevů sociálního života nedělí propast; naopak, spojuje je vztah podmíněnosti a mnoho zřejmých analogií.

Domnívám se, že nynější petrifikované a hermetické divadlo je třeba dnes konfrontovat nejen s diváky jiných epoch (to se už děje, a jak víme z historie divadla, bylo tím dosaženo určitých úspěchů), ale právě s minulými i současnými paradivadelními formami, se svátky a obřady lidských pospolitostí. Divadlo v nich bylo přítomné. Klíčilo, pulsovalo, někdy sotva slyšitelným tepem, ale bylo tu. Myslím, že

dnes musíme hledat nové divadlo všude tam, kde společenský život získával a získává autentický, živý výraz. Konfrontace s *přírodním* divadlem nám umožňuje obohatit současné divadlo o prvky autentického každodenního života lidí, o společenskou problematiku. Umožní v divadle znovu nastolit upřímné vztahy. Navzájem si říkat pravdu.

V tomto nejpůvodnějším divadle překvapuje a připadá mi nejdůležitější jak vnější, mohli bychom říci technické spojení, časté promíchání diváků a herců, tak i intenzivní, rozhodující a samotné podstaty jevu se týkající spoluúčast nějaké určité skupiny v kolektivním obřadu, který má stejně velký význam pro všechny jeho účastníky. Odpovědnost za průběh, zdar a výsledek dění bývala naprosto společná, sdílená všemi členy skupiny, nezávisle na úlohách, jaké v jeho průběhu připadly jednotlivým osobám.

V různých stádiích vývoje těchto nejrůznějších jevů (pro něž lze nalézt společného jmenovatele pouze za cenu vědomého zjednodušení) existovala samozřejmě „dělná práce“ mezi herci a diváky, byly samostatné zkoušky, určovaly se role a masky atd. Avšak i tehdy paradivadelní nebo divadelní akce byla významnou událostí pro celé společenství, podléhala okamžitému veřejnému hodnocení a její průběh byl přímo závislý na spoluúčasti všech přítomných. Jak píše J. E. Lips: „(...) v divadle přírodních národů je rozhodujícím činitelem obecnost. Obvykle je to c e l ý k m e n (podtrhl K. Braun) nebo také pozvané kmeny sousední. Divadlo je záležitostí bezprostředně se týkající každého z členů kmene, kteří se neobyčejně živě zajímají o všechna představení. Vzhledem k této okolnosti se divadlo u primitivních národů stalo jedním z nejučinějších prostředků vyjádření veřejného mínění. Vybírání vstupného je tam zcela neznámé, odpadají i starosti o vysoké herecké gáže nebo o honoráře dramatických autorů. Na rozdíl od našich představení, jejichž úspěch nebo „fiasko“ jsou závislé na tom, co napíše profesionální recenzent, u přírodních národů samotné obecnost způsobem, který nebudí pochybnosti, vyjadřuje uspokojení nebo odmítnutí.“³⁾

Při těchto představeních spolupracují shromáždění s účinkujícími: „Představení, které bylo opakováno (nebo šlo o pokračování?) dvě noci za sebou, trvalo pokaždé čtyři hodiny. Chvillemi jako by se Taperahiho zmocnila inspirace, slova i zpěv se z něho jen řinuly: ze všech stran se ozývaly výbuchy smíchu. V jiných chvílích se zdálo, že je vyčerpán, jeho hlas slábl; zkoušel různé motivy, ale na žádném z nich se neustálil. V t o m p ř í p a d ě p ř í s p ě l n a p o m o c j e d e n z a s i s t e n t ů , n e b o o b a z á r o v e ň (podtrhl K. Braun); buď znovu začali něco provolávat, což hlavnímu herci poskytlo chvilku oddechu, nebo mu nadhodili nějaký hudební motiv, anebo konečně sami dočasně převzali jednu z rolí, takže se na chvíli rozvinul opravdový dialog. Jakmile se Taperahi takto ocitl znovu v sedle, jeho invence se znovu rozjela.“⁴⁾

Ve skupině, která se účastní původního divadelního obřadu, se náčelník choru - čaroděj - kněz - vůdce a popřípadě i skupina jeho pomocníků odlišuje. Jejich vydělení jim však neposkytuje ani právo pasívně přihlížet počínání ostatních, ani povinnost dělat něco za ně. Je to role organizátora a udržovatele pořádku, v případě čaroděje či kněze role prostředníka mezi božstvem a shromážděnými.

V iniciačních obřadech, například, když starší kmene v určitém okamžiku podrobují jinochy zkoušce fyzické odolnosti, mohli bychom říci, že to starší před mladými hrají, když kolem nich tančí, čímž je přivádějí do transu, a pak na nich provádějí chirurgické zákroky. Z tohoto hlediska by nejen stařeštinové, ale celý roztančený kmen mohl být považován za herce, kteří před skupinou podrobenou iniciaci hrají představení, do něhož jsou mladí stále více vtahováni. Mohli bychom však také říci, že herci iniciačního obřadu jsou právě jinoši, uvádění do života dospělých, neboť na příznivý průběh zkoušky dospělosti se připravují řadou cvičení, půstů nebo odloučením, a na ně se po celou dobu soustřeďuje pozornost celého kmene. Jednoznačně se přiklonit k jednomu nebo druhému by nemělo smysl.

Podobně je tomu, když při určitém iniciačním obřadu nesmí nahý mladík přivázaný ke sloupu projevit excitaci při pohledu na provokující ho děvčata: nedá se přesně určit, zda tyto dívky před ním jako před divákem hrají striptýz a erotickou pantomimu, nebo naopak, zda právě on je hercem, na kterém spočívá zodpovědnost za vystoupení; na výsledcích tohoto vystoupení závisí jeho životní osudy na několik nejbližších let. Jsou provokující děvčata ve skutečnosti jen aktivním hledištěm? A nebo jak chlapec, tak dívky jsou herci v relaci ke starším kmene, přihlížejícím zkoušce? Jenomže ti zase mezitím tančili, protože hrají v tomtéž cyklu obřadů duše zemřelých předků a mohou povzbuzovat děvčata, aby ještě usilovněji dráždily mladíka, vystaveného zkoušce. Ani zde nelze definitivně rozhodnout, kdo je divákem a kdo hercem.

Podobně když se v jednom indiánském kmene⁵⁾ slavilo válečné vítězství „tancem skalpů“, nemohli bychom zodpovědně říci, že hercem byl hrdinný bojovník, který před diváky - všemi obyvateli vesnice - tancem ztvárňoval své minulé činy; nebo že herci byli starší muži a ženy, kteří přestrojení za bojovníky-dobývatele skalpů tančili před hrdinou-divákem; ani že herci byli všichni obyvatelé vůči divákovi-hrdinovi. Relace divák-herce se tu různě prolínala a proměňovala, proto nebyl důvod celou oslavující skupinu vnitřně dělit na herce a diváky.

Původní forma náboženského mystéria, ať už spojená s Dionýsovým kultem v Řecku nebo s Kristovým kultem například ve středověké Anglii, či s lidovým kultem zemřelých ještě v XIX. století na Litvě, se rovněž realizovala bez účasti pasívních pozorovatelů. V š i c h n i účastníci měli v obřadu aktivní roli. Vůdce-kněz se vůči shromáždění věřících ocitl v roli herce, když intonoval píseň nebo když přikazoval splnění příslušných činností, ale věřící se sami stávali herci ve chvíli, kdy se buď jednotlivě, nebo najednou věnovali kultovní činnosti. Právě tento rys *přírodního* divadla by měl být co nejvíce zdůrazněn: všichni účastníci představení byli buď zároveň, nebo postupně aktivní. Každý byl „také“ herce. Všichni měli provádět to či ono, zpívat, tančit. Průběh i úspěch obřadu záležel na všech. Nikdo nebyl mimo rámec hry, kouzla a víry, nikdo nebyl pasívní, nikdo nepochyboval. Nebylo diváků.

Sled těchto úvah vedl nakonec ke zjištění, že naše dnešní pojmy herce a divák nelze pro nejranější obřady divadelního rázu použít. Máme zde co dělat se skupinou smíšenou společným prožitkem a úsilím, v níž se funkce účastníků střídají, propojují, přesouvají a proměňují. Skupina má společný cíl. Jeho uskutečnění je zároveň sjednocujícím činitelem. Tento cíl je v jistém smyslu vždy mimo skupinu, je nadřazený a pro všechny závazný. Ať už jím je posílení kmene rozmnožením počtu dospělých bojovníků, vyprošení dobré sklizně, erotická hra nebo usmíření rozhněva-

ného božstva, na řádném vykonání a úspěchu obřadu všem zúčastněným záležitosti stejně. Cíl představení je veskrze společný, společenský.

Vidíme, že v tomto primitivním divadle ani vzhledem k zamýšlenému cíli nemá vnitřní rozdělení zúčastněné skupiny smysl. Různé, natož pak protikladné snahy, tak charakteristické pro naše chápání divadla a pro naši divadelní praxi, jež dělí skupinu účastníků představení na poučující a poučované, na soudící a souzené, na horlivé a lhostejné... jsou pro původní skupinu nepochopitelné. V době, kdy úkolem obřadu bylo upevnit moc kmene nebo zajistit jeho vládu nad jinými, realizovala ludické, moralizátorské, kultovní či politické cíle celá skupina společně. Ve společném zájmu.

Prvotní skupinu, která se účastnila představení - nazýváme ji „divadelní skupina“ - nedělil prostor, ani čas. Nedělil ji ani systém a způsob přípravy představení.

V *přírodním divadle* neexistovalo místo připravené a vyhrazené pouze pro představení, které by předtím každodenně neplnilo úkoly spjaté se životem společenství. Naopak - představení se konalo prostě tam, kde se lidé běžně bavili, modlili a pracovali. Tak rané dionýské drama se původně odehrávalo na poli, uprostřed zelené vinné révy, iniciační obřad budoucích bojovníků v lese, ve stepi nebo na návsi, rané mystérium v šeru chrámů.

Speciální, posvátný prostor s určitými charakteristickými vlastnostmi vznikl teprve během představení. Chrám byl místem každodenních modliteb, náměstí sloužilo různým shromážděním, zábavám, obchodu. Teprve akce vytvářela z oltáře Kristův hrob, z náměstí cestu na Golgotu a z návsi indiánské vesnice bojiště dvou kmenů, které se ve skutečnosti střetly jindy a daleko odtud. Stávalo se tedy, že nějaké běžně užívané místo, které plnilo různé obvyklé společenské funkce, získávalo nezvyklé, symbolické i magické významy tím, že se na něm odehrávalo představení. Právě v tom spočívá nejdůležitější aspekt tohoto procesu: obvyklé místo se prostřednictvím divadelního obřadu mění v místo „zvláštní“. Do všedního lidského života proniká mytický a mystický řád.

Toto místo přitom nebylo nějak vnitřně rozděleno na hrací prostor a na prostor hlediště, ani na prostory pro diváky a pro herce, neboť - jak jsem už ukázal - takové pojmy se v těchto představeních vůbec nevyskytovaly. Původně však bylo možné postřehnout ústřední bod, který sjednocoval celý prostor, organizoval pohyb a postupně se měnil v divadelní prostor. Tímto bodem byl oltář, na němž se konala lidská, zvířecí či mystická oběť. Na tomtéž oltáři, u téhož kůlu, byli zabíjeni a obětováni nepřátelé, tam byli mladí podrobováni iniciačním zkouškám, zde byla zabíjena zvířata, zde se zahajovaly satyrské hry, sloužily mše a končila pašijová procesí. Může být něco krásnějšího než děkovné představení za hojné vinobraní, odehrávající se uprostřed vinohradu plného révy, hroznů, sudů, vůně vína i půdy?

V prvotních představeních byl scénický čas totožný s časem reálným. Je pravda, že v nich byly i tance, průvody a písně znázorňující nebo vyprávějící minulé nebo budoucí události, například posmrtný život předků nebo poslední soud. Domnívám se však, že tu hrál roli zvláštní prvek, který nelze ani přehlédnout, ani přecenit: víra všech účastníků v reálný, nikoliv v symbolický význam představených událostí.

Je to, jak říká Eliade, „využívání zpřítomňovaného mytického času“. Dejme mu slovo, aby svým precizním jazykem zpřesnil to, co by se mi zřejmě nepodařilo

vyjádřit: „Kristovo utrpení, jeho smrt a zmrtvýchvstání nejsou jen předmětem vzpomínky v době velikonočních pobožností, ale v tuto chvíli se před očima věřících skutečně dějí, a věřící křesťan musí být přesvědčen, že se stává s o u č a s n ý m svědkem těchto t r a n s h i s t o r i c k ý c h událostí. Jakmile se teofanický čas opakuje, je pro něho časem přítomně aktuálním. Totéž lze říci o magii. (...) Čarodějka hledá byliny se slovy: 'jdem sbírat byliny na rány Spasitelovy.' Díky magičnosti obřadu se čarodějka stává současnici božího utrpení. (...) Tato současnost s velkými mytickými okamžiky je nutnou podmínkou jakéhokoli magicko-náboženského účinku.“⁶⁾ Nemýlíme se tedy, když tytéž principy vztahujeme k prvotnímu představení *přírodního divadla*.

Z hlediska víry, posilující všechny účastníky primitivního obřadu, je zřejmé, že všechny představované události i osoby v něm měly okamžitý, bezprostřední a přímo hmatatelný význam. Jestliže rituální tanec kmene měl u tančících vyvolávat schopnosti hbitých divokých zvířat nebo moudrost předků, pak se tanečníci podle svého přesvědčení i podle přesvědčení svého okolí skutečně stávali pantery, vlastními předky a hovořili nikoliv jejich jménem, nýbrž jako oni. Představení se odehrávala zde a nyní. Je zřejmé, že neexistoval ani „rozdíl časů“ mezi jednotlivými účastníky představení. Neboť stával-li se starý bojovník svým vlastním předkem, nebyl pro budoucího bojovníka někým, kdo představuje jiného člověka, který žil v dávných dobách, ale byl dávným bojovníkem jedním zde a v přítomné chvíli. Předek i potomek se setkávají v jednom čase. Byl to čas jediný. Nikoliv tedy konfrontace dvou časů, nikoliv pohled z jednoho běhu na druhý.

Divadelní skupinu zpočátku nerozděloval ani způsob přípravy představení. Vůdce-kněž-čaroděj se na představení nepřipravoval pokaždé zvlášť. Naučila ho to tradice, zkušenosti, praxe. Ani ostatní zprvu nevykonávali speciální přípravy ke hře. Prvky představení, které přebírali ve formě zvyků, buď znali a v čase obřadu je pokaždé bez obtíží opakovali - jako náboženskou píseň, nebo naopak, měli být překvapováni určitými úkony, které znali jen někteří nebo které jim přikazoval vůdce. Jejich spontánní reakce, chování, jednání, určovaly další průběh obřadu. I když se z tohoto hlediska skupina dělila na zasvěcené a zasvěcované, stupeň zasvěcenosti jednotlivých účastníků se měnil a nedělil skupinu natrvalo.

Představení jakéhokoliv druhu (vinobraní, zasvěcování, iniciace atd.), dokonce i ta obklopená tajemstvím (jako eleusínská mysteria), měla ustálený, pokaždé tentýž, všem dobře známý scénář. Byl to sled písní, tanců, úkonů a gest, které buď všichni už znali, nebo jimž se učili v průběhu obřadu. Akce vycházela ze známých mytických nebo historických událostí, nepůsobila neočekávaně a účastníky nepřekvapovala. Proto se také z tohoto hlediska mezi sebou nedělili na informované a na laiky, na znalce („toto je moje patnáctá *Veselka*, devátý *Hamlet*...“) a prostáčky.

Prvotní obřad aktivizoval všechny členy skupiny. Je nesmírně zajímavé, že právě tyto jeho vlastnosti postřehli, zaznamenali a využívali novodobí psychologové. Na základě pozorování takového divadla se v představivosti Jacoba L. Morena zrodilo psychodrama, které polský odborník charakterizoval takto: „Podmínkou (...) žádoucího fungování psychodramatu je co možná nejniternější a nejvšestrannější prožívání emocí společných hercům i divákům. Herci i diváci jsou sjednoceni ke společné realizaci toho či onoho dramatického díla. Toto dílo má vyjadřovat a uspokojovat

skutečné potřeby a emoce, poskytovat odpovědi na otázky důležité pro každou osobu, která se účastní dramatické hry. (...) Herci se musí rekrutovat z okruhu diváků, s diváky je musí spojovat týž záměr, a právě tak diváci se musí cítit v jistém smyslu herci, osobami co nejkonkrétněji angažovanými na odehrávajícím se představení. Přitom jak herci, tak diváci musí současně chápat probíhající dramatickou hru jako něco, co má bezprostřední význam pro jejich budoucí život. Nemůže zde tedy vládnout přesvědčení, že se účastníme zábavy, která k ničemu nezavazuje, o ničem nerozhoduje a nemá žádný vliv na životní osudy. Podstatné rovněž je, že herci prožívají své role jako něco spontánního, co přináší úlevu a osvobození od trýznivých emocí.

Mnoho výše uvedených prvků nalezneme v mysteriích archaických národů. Zjistíme, že zde není zvlášť vyčleněné hlediště, postřehneme kolektivní emoce, vědomí významu hry pro osudy jednotlivce i pospolitosti i nezábavný charakter realizované inscenace. (...) Kulturní obřady i prvky tance, zpěvu, poezie a hry, které tvoří jejich součást, měly působit očistně. (...)

Pokračovatelem některých výše uvedených tradic bylo nepochybně řecké divadlo. Mysteria jistě nepatří jen Řekům. Nesmíme však zapomínat, že kultura starověkého Řecka i po dosažení vrcholné podoby uchovávala mysterijní obsahy, které nadále měly podstatný vliv na obyvatele řeckých měst. Tyto obsahy byly součástí nejen náboženských obřadů, ale i divadelních představení, jichž měl právo účastnit se každý řecký občan. (...)

J. L. Moreno, skutečný tvůrce psychodramatické procedury, napsal s poukazem na tradice řeckého divadla a jejich souvislosti s psychodramatem toto: 'V řeckém dramatu nejprve vystupovala skupina, chór. Thespis zavedl prvního herce; byl to člen a představitel chóru vystupujícího na scéně. Aischylos zavedl dalšího zástupce chóru a tak byli už dva herci. Psychodrama zveřejňuje na scéně problémy lidské psychiky. Psychická struktura každého jedince má společenský charakter a odvozuje se ze skupiny. Na scéně se odehrávají události, které předkládá 'terapeutické ego' a v důsledku toho se společné problémy v průběhu každého sezení skupiny vždy znovu řeší ve formě psychodramatu'.⁷⁾

Četba (a citování) tak zasvěcených postřehů o divadle, jaké pocházejí z pera psychologů, divadelníků vždy potěší.

Soudím, že aktivita všech účastníků prvotního obřadu, západnímu divadlu po celá staletí neznámá, je fenoménem, na kterém nám nejvíce záleží. Tato aktivita se přitom netýkala vnějších forem představení, půdorysu děje a jeho provedení, ale byla výrazem vnitřního zaujetí zúčastněných. Původní divadlo lidi přetvářelo a měnilo. Vzájemně je spojovalo.

O *přírodním* divadle hovořím proto, abych mohl přímo konfrontovat to, co se dnes za divadlo všeobecně považuje, s jinými možnými výklady tohoto pojmu, podrobit je kritice a verifikovat. Chceme-li se slovem „divadlo“ spojit zcela nové (někdy jen zapomenuté) obsahy, je taková konfrontace nového chápání divadla s jeho původními zdroji nezbytná. Jsme si totiž plně vědomi, jakkoli to nejsme schopni vždy rozeznat, odkud pocházejí obavy, že se současné divadlo odtrhlo od každodenního lidského života, že ztratilo spojitost s hrou, s duchovním životem a především s lid-

skou prací. Že divadlo přestalo pospolitost stmelovat, jako tomu bylo v obřadech a v lidovém divadle.

Nejranější divadelní obřady spočívaly právě na těchto, dnes už neexistujících, vazbách. Tyto obřady plnily v životě pospolitosti běžné a nepostradatelné funkce. Svůj původní charakter práce, zábavy, modlitby či zkoušky neztrácel, ani když do nich začal pronikat prvek divadelnosti. V důsledku teatralizace neustupoval tento jejich základní cíl do pozadí, naopak - byl lépe a účinněji realizován. S použitím současného slovníku a při vědomém zjednodušení lze říci, že dionýský obřad přispíval ke zvýšení ekonomických výsledků vinobraní, že velikonoční mystérium rozvíjelo a prohlubovalo duchovní život věřících a že válečný tanec skutečně posiloval udatnost, morálku i úroveň bojového výcviku válečníků...

Četné obřady divadelního rázu přirozeně vyvěraly z rytmu dospívání člověka, ze střídání ročních období a z rytmu s nimi spojených prací. Účast v obřadu byla tedy nutná i žádoucí. Byla přirozenou formou účasti na životě skupiny.

Praktické činnosti jsou v obřadu formalizovány, získávají symbolický charakter, k přírodnímu prvku přifazují prvek mimopřírodní, účastníkům zprostředkovávají kontakt s duchovní skutečností, přítomné činnosti začleňují do transhistorického plánu existence celé skupiny, iniciace celé generace je včleněna do cyklu narození, dospívání i umírání mnoha generací, žňové práce jsou zahrnuty do procesu klíčení, růstu a odumírání zrna v mezích všech ročních období.

Skutečnost se stává uměním. Vzniká skutečnost umělecká.

Nastává proměna života v umění. Spájí je vztah podmíněnosti.

O prvotním divadle se dá mluvit jako o divadle poetickém. „V každé rozvíjející se živé kultuře, a především v kulturách archaických, má poezie funkci vitální, sociální a liturgickou. Každé staré básnictví je zároveň kultem, sváteční zábavou, společenskou hrou, dovedností, zkouškou či hádankou, moudrým poučením, přemlouváním, zaklínáním, proroktívem a soutěží.“⁸⁾ - píše Johan Huizinga. Všechny tyto funkce se týkají i *přírodního divadla* a prostupují je.

Tato spojitost umění a práce je pro každou společnost důležitým problémem - jak v oblasti utváření správných postojů k práci, učení produktivní práci, která zároveň rozvíjí lidskou osobnost, tak i tam, kde se čas práce začíná krátit a vzniká neodbytná potřeba určitého pojetí volného času.⁹⁾

S *přírodním* divadlem a zvláště s jeho společenskými aspekty srovnáme nyní několik novějších jevů rovněž z oblasti divadla, které nejtěsněji souvisejí se společenským životem - totiž politické divadlo a happening. Termín politické divadlo byl užíván i zneužíván při různých příležitostech. Je to termín dost nepřesný a nejednou označuje zcela různé jevy. Navrhují používat jej v souladu s jeho původním významem.

Jestliže politika je považována za projev moci a jako taková zaručuje její naplňování, vykonávání, uchovávání, upevňování, obranu atd., pak divadlo se stává politickým divadlem tehdy, bude-li záměrně zaujímat nějaký vztah k moci vládnoucí tam, kde se v čase a prostoru děje. Je zřejmé, že politickým divadlem nebylo, jak by se mohlo zdát, v Polsku zahrané představení pranýřující válku ve Vietnamu, zatímco jím par excellence bylo takové představení (např. v divadle Bread and Puppet), hrané

ve Spojených státech. Politickým divadlem sloužícím moci může být jak divadlo, které nezpochybňuje základní principy daného systému, ale kritizuje jeho určité jevy (jako například *Hamlet* nebo *Kordian*, který v éře unifikace postojů a nedostatku svobodného myšlení bojuje proti konformismu), tak i divadlo bojující proti moci, jako například Théâtre du Soleil, které uvedením hry o revoluci z roku 1789 dokazuje, že lid byl po uskutečnění revoluce připraven o moc buržoazii.

Je třeba však co nejlépe zdůraznit fakt, že divadlo, má-li zůstat uměním, vyjadřuje se vždy metaforicky, nikdy přímo. Označení politické divadlo by se v přesném a užším významu mělo vyhradit pro ty umělecké jevy, které vědomě zaujmají vztah k vládnoucímu politickému systému.

Tak je také posuzováno mladé divadlo ve světě, zejména v USA a v západní Evropě. Je to divadlo, které požaduje určité politické a společenské svobody, divadlo vystupující na obranu práv portugalských přistěhovalců ve Francii a portorikánských ve Spojených státech, divadlo protestující mládeže, zběhů z armády, intelektuálů i pracujících. O umění a politice psal velmi pěkně velký humanista Viktor E. Frankl:

„V kulturním životě je politika takřka jedem. Politická tendence umělecké dílo otravuje. (...) Umění nesnese žádný politický program, žádné 'vytyčování směru'; umění samo však vždy tendenční je, neboť směřuje k tomu, co je lidské. Jestliže umělec prosazuje politickou tendenci, zrazuje své poslání, zatímco zachovává-li politickou důslednost, zůstává věrný svému lidství.“¹⁰⁾

Vědomí politického aspektu divadelní tvorby je základem činnosti nového divadla v celém světě. Přitom dochází k zajímavému jevu: mnoho divadelních skupin se ve snaze co nejintenzivněji zdůraznit svou angažovanost aktivně zabývá politikou, přičemž občas překračuje spornou hranici mezi uměním a propagandou. Divadelní představení přerůstají v politické manifestace. Umělci se stávají veřejnými činiteli.

Snad proto se souběžně, jako obranná reakce divadelního organismu, rozmáhají projevy filozofujícího divadla, které - tak jako každé divadlo - není apolitické. Okolnost, zda umění odvyká lidi myslet, nebo zda je to učí, zda myšlení podněcuje nebo umrtvuje, má totiž vždy značný politický dopad. Může se tedy ukázat, že divadlo vybízející k úvaze a k přemýšlení, tedy k rozvoji osobnosti a vědomí jedince, je divadlem výsostně politickým. Některé vládě může totiž rozvoj lidského, vždy kritického vědomí vyhovovat, jiné nikoli. Rozdíl mezi politickým a filozofickým divadlem spočívá tedy hlavně ve výrazových prostředcích, nikoliv v základní koncepci a cílech.

Stefan Morawski ve svém vynikajícím eseji *Happening - původ - podstata - funkce* považuje účast obecnosti, nová práva a nové povinnosti diváků za prvek, jímž se happening strukturálně odlišuje od jiných forem hry, podívané, práce či umělecké improvizace. Morawski se domnívá, že právě to je základní odlišující aspekt, i když mu příliš mnoho místa nevěnuje. O účasti obecnosti na happeningu píše: „Pro někoho není účast nutná, pro jiné je nutnou nebo dokonce postačující podmínkou k tomu, aby bylo možné o happeningu vůbec mluvit. Vostell svou úlohu v happeningu označil jako zprostředkující - podle něho má význam i odmítavá reakce obecnosti, které i tehdy participuje na tvůrčím záměru, neboť je přece jen nějak zasaženo. Podle mínění Cage, propagátora zenbuddhismu, nebo Lebel, teprve souhlasná reakce znamená úspěch happeningu. Oč mi teď nejvíc jde, to souvisí s ludickým a paraob-

ředním charakterem happeningu. Není pochyb, že když happening na participaci rezignuje, může být *pro obecnost* zábavou, ale když počítá s účastí, může a vlastně by měl být hrou, zábavou *s obecností*. Ale i ti, kdo očekávají plnou participaci, ludický ráz spíše opomíjejí. Hra je pro ně souhrnem propedeutických činností, které mají sloužit otevření vědomí nebo nevědomí pro přijetí závažných obsahů.“¹¹⁾

Osobně mám dojem, že happening vznikl ze snahy o nový vztah mezi divákem a hercem. Soudím, že happening je letmo prováděná, ale konkrétní divadelní zkouška - divadelní proto, že z hlediska času a prostoru zde fungují stejné podmínky jako v divadle. Podstatou happeningu, jak píše Morawski, se zdá být skutečně to, že „uměleckým tématem se stává proces tvorby (autorský) a přijímání (participace), vyvolaný vhodnou kompozicí...“¹²⁾ Je jasné, že oba tyto procesy probíhají současně. Když se však na ně díváme jako na tvůrčí procesy, získává tento problém jiné dimenze.

Domnívám se, že se happeningu podařilo pouze částí některých projevů dosáhnout takového sjednocení herce - autora a diváka ve společné a současné tvorbě. Toto sjednocení samo však už není podle mého názoru dílem happeningu, nýbrž nového *divadla vzájemnosti*.

Význam happeningu v historii divadelního umění a jeho podíl na přípravách budoucího divadla je v tom, že nám umožnil uvědomit si tento cíl. Je to podíl nepřímý, ale důležitý. Happening má silné, někdy i křečovitě vazby k předmětné vrstvě skutečnosti a k zápasu idejí současného světa. Je „vynikající školou uměleckých názorů, krajním projevem nutkavého neklidu tvůrců, jejich úzkostí a obav, i neklidu, zmítajícího naším nedokonalým, vnitřně rozpolceným světem. S tímto světem je srostlý podkožní filozofický tonus, podtext happeningu: zaskočilo nám, zakuckali jsme se aleatorismem a hrou osudu, kultem předmětů a zařízením formovaných stále dokonalejší technologií, a zase podléháním amorfnosti a nelogičnosti. Paradoxy a ambivalence happeningu - jeho ulpívání v přítomnosti i motiv naděje, jeho konformismus i neustálá vzpoura, sahají až ke kořenům tohoto světa.“¹³⁾ (...)

Snaha využít navíc také svědectví z dalších oblastí umění a jejich rozsáhlých zkušeností by přesahovala rámec těchto úvah o divadle. Abychom však získali pro zkoumání činnosti nového divadla širší pozadí, věnujme se chvíli úvahám o analogických revoltách mladého výtvarného umění proti muzeím a galeriím, dosti častým proměnám vernisáže v happening, příklonu malířství a sochařství k prostorovým studiím; vzpomeňme na konceptualismus. Považme, co znamená osamělý krok výtvarníka, který prošlapává a stopami vytváří obraz na pusté sněhové pláni. Zamysleme se, co se stalo s hudbou, jak v jejích mechanických formách, vytěšňujících tradiční symfonickou hudbu, tak ve stoupající vlně pop-music. Kdo byl ve Woodstocku nebo shlédl filmovou reportáž z tohoto „festivalu lásky a hudby“, ten ví, že půl miliónu mladých lidí, kteří se tam shromáždili na tři deštivé dny, vytvořilo jakýsi nový, nebývalý kulturní jev. Woodstock byl festivalem nové hudby, přitom však podnítil nový způsob chování člověka k člověku, vznik nové, příznivé komunity. Poskytl důkaz, že takováto komunita, vytvořená prostřednictvím umění, spočívající na vzájemné podpoře, úctě a lásce, je možná.

Pořizujeme-li tento záběh, či spíše jen naznačujeme-li jeho možnosti, nesmíme opomenout nové tendence v architektuře a urbanismu, které otvírají centra měst

i interiéry budov, nezakrývají vnitřní funkce složitými fasádami. Nezapomeňme na novou literaturu, která se čtenáři rovněž jakoby otevírala a přizvala ho k myšlenkové spolupráci, ke spolutvoření prózy i veršů; nové tendence spojení poezie se zpěvem, které upomínají na nejstarší tradice naší kultury, umožňují poezii po letech uzavření v elitních zahrádkách znovu promlouvat k masám. Tak nádherná zpívaná filozofická a bojující poezie tu už dlouho nebyla. Ani film ještě nikdy nebyl v takové míře prodchnut poetickou metaforou, zároveň realistickým a náznakovým viděním, tak svébytnou, v podstatě už nesyžetovou strukturou.

Na pozadí veškerého současného umění bychom nyní mohli snadno porovnat nejstarší obřadní divadlo s nejmladším politickým divadlem a happeningem. Některé jejich vlastnosti jsou podobné, jiné naprosto odlišné.

Taková srovnání nicméně upozorňují na nejdůležitější fakt: nejstarší i nejnovější divadlo bylo a je divadlem s p o l e č e n s k ý m, neboť vznikalo v dobách pro společenství důležitých, mělo společenské cíle, bylo a je vytvářeno kolektivně. Ovlivňovalo skutečnost. Bylo a je, ujmeme toho termínu, d i v a d l e m k o m u n i t y, vzájemnosti.

Tak jako dnes nelze napodobovat starodávné obřady, nelze ani v rámci normálně a náležitě se rozvíjející společnosti uplatňovat příklady z oblasti bojovného politického divadla a happeningu, který už stačil pohltnout sám sebe a dosáhl hranic svých výrazových možností. Nadále však působí mechanismy, které umožňovaly sjednocení lidské komunity na základě jedné ideje.

Prvním činitelem, přicházejícím v úvahu, je p r o s t o r. Sledovali jsme pokusy nových divadel měnit běžné funkce a překonávat omezení kukátkové scény a divadelních budov, uspořádaných na prostorové opozici jeviště a hlediště. V důsledku těchto pokusů byly opouštěny staré divadelní budovy, hrálo se na náměstích, v kostelích, ve stodolách. Happening putoval po parkovištích, smetištích, skladištích. Společným cílem nebylo dělat divadlo na „zvláštních“ místech, nýbrž v autentickém prostoru, v němž žijí lidé.

Takovýto prostor, který by byl využíván společenskými skupinami především k cílům jiným, a teprve na druhém místě ke konání představení, běžné divadlo už dávno opustilo. Tento po staletí probíhající proces vedl k úplnému oddělení prostoru určeného pro divadelní představení od ostatních funkcí prostoru využívaného pospolitostí. Dionýsýs mýtus znamená něco docela jiného uprostřed vinohradu, něco jiného v divadle pod širým nebem a něco jiného v uzavřeném sále. *Jesličky* hrané ve středověkém kostele a *Pastorálka* na divadelním jevišti, to jsou dvě různá představení, mezi nimiž bychom sotva našli skutečné souvislosti. Divadla se uzavřela do budov, sálů a radikálně zmenšila počet diváků. Divadlo se tak proměnilo v elitní instituci.

Představení bylo též znehybněno. Skončily průvody a procesy, různé části obřadu se už neodehrávaly na různých místech, jako tomu bylo v prvním dnu městských dionýzií v Aténách. Toto znehybnění a omezení divadelního prostoru samozřejmě zapříčinilo, že od té doby každá akce znázorňující cestu, pohyb, každý přenos události z jednoho místa na druhé, působily nepřírozně, posiloval se symbolický prvek, ale ztrácely se prvky reálné.

Nestačilo však, že živá rostlina divadelního umění byla jakoby vykopána a přenesena ze svého přirozeného prostředí do prostředí umělého; divadelní prostor nadto

postupně stále více rozděloval jednotlivé účastníky obřadu. Nastalo totiž radikální rozdělení divadelního prostoru na hrací prostor a na prostor pro diváky. Ústřední bod tvořil obětní oltář, jenž byl v řeckém divadle umístěn ještě uprostřed orchestry, působil na všechny shromážděné a sjednocoval herce, členy chóru, stařešiny usazené v první řadě, kněze, kteří přece na začátku představení právě na tomto oltáři vykonávali oběti, i všechny přítomné. Nelze zapomínat ani na fakt, že jedno z kamenných křesel zůstávalo po celou dobu volné - i když ne prázdné: sedával na něm bůh Dionýsos! A jeho přítomnost po celou dobu trvání představení sjednocovala všechny lid.

Stejnou úlohu plnila přítomnost Krista v tabernákle ve středověké katedrále, na jejích schodech nebo na dlouhých pódích umístěných před ní.

Pódium komedie dell'arte, ponořené v davu na náměstí, také ještě nijak převratně neoddělovalo zástupy diváků od herců.

Zásadní změna nastala až se vznikem a rozmnožením dvorských divadel. Kromě malých sálků, v nichž hrávala a vzájemně si přihlížela šlechta, vznikala dvorská divadla, umožňující přístup veřejnosti. Ústřední bod divadelního prostoru se z hracího prostoru přemístil do hlediště. Stalo se jím křeslo krále-knížete-velmože. Tento bod, jenž byl místem pasívního, skeptického, často nevraživého a pohrdavého přihlížení, určoval organizaci celého divadelního prostoru. Diváctví bylo vyhrazeno vyšším třídám. Hraní lidem neurozeným, v mnoha zemích po dlouhá historická období zbaveným práv a exkomunikovaným z církve. Avšak i hlediště bylo rozrůzněno a postupně se v něm zřizovalo stále více bariér. V některých případech stálo u přízemí hlediště jedno křeslo pro panovníka, zatímco jeho doprovod a dvůr stál pokorně opodál. V XIX. století po vítězství buržoazní revoluce ovládalo přízemí divadel bohaté měšťanstvo. Aristokracie se od něho oddělila a uzavřela se ve zlatých klecích lóží v prvním poschodí. Druhé poschodí bylo vyhrazeno pro chudší měšťanstvo a teprve třetí, poslední patro - bidýlko, pro lid.

Také ve dvorském divadle XVII. století byl divadelní prostor organizován se zřetelem k jednomu jedinému panovníckému křeslu v hledišti. Oddělení jeviště a hlediště ze sociálního hlediska umožňoval scénický rám, který zároveň, od dob, kdy byla v divadle zavedena malířská perspektiva, zajišťoval uplatnění tehdy vznikající iluzivní stylistiky. Perspektivní rozestavení malovaných dekorací poskytovalo dokonalou optickou iluzi a plně zadostiučinění pouze divákovi, přihlížejícímu z určitého místa. Tímto místem bylo samozřejmě křeslo pána. Tak vzniklo dříve „divadlo jednoho diváka“, než dnes rozšířené „divadlo jednoho herce“. Pouze jeden divák dobře viděl. Všichni ostatní měli podřadná místa a viděli špatně.

Idea budovy dvorského divadla ze XVII. století, rozšířená a modifikovaná měšťanstvem, zůstala základem uspořádání divadelního prostoru až do dnešní doby. Tato idea předpokládá odloučení od okolního prostoru a prostředí. Vytváří ghetto.

V této knize klademe otázky starému divadlu i všem jeho formám, ověřujeme užitečnost a použitelnost těchto starých forem v nových společenských podmínkách hlavně proto, abychom mohli zvážit tyto předpoklady: Jaké formy jsou pro nás žádoucí? Jaké divadlo může fungovat v nové společnosti?

Z tohoto důvodu je nutno staré divadelní formy zkoumat s veškerou přísností a odpovědností. Je třeba vidět jejich historické a sociální podmíněnosti. V historické

kém vývoji a společenských přeměnách nelze divadelní umění posuzovat ahistoricky a mimo společenské souvislosti. Přesto je takové chápání divadla dnes stále ještě dosti rozšířené.

Tento nedostatek historického a sociologického myšlení je snad nejvíce patrný na příkladu historického vývoje divadelního prostoru, který bývá někdy zužován na historii divadelní budovy.

Mnozí divadelníci, včetně některých „znalců“ této problematiky, jsou vůči faktu nejtěšnější závislosti mezi uspořádáním divadelního prostoru a schopností divadelního umění působit na společnost naprosto slepí.

Přestože v moderním divadle na tento problém už dávno upozornili Appia, Fuchs, Copeau a jiní, přes zajímavé pokusy, které prováděli Gropius, Syrkusovi a Pronaszko, Kroužil i Burian, Allio a další, přes to, co se realizovalo v mnoha novodobých divadlech v řadě míst v Evropě i v Americe, většina divadelníků a architektů, kteří působí v oblasti divadelního stavitelství, preferuje z hlediska stylistiky divadlo kukátkové, iluzivní, z hlediska uspořádání divadelního prostoru divadlo třídní, měšťanské.

Pokusy o smělejší, nový přístup k této problematice jsou tvrdošíjně napadány a snižovány.

Zároveň už téměř na celém světě opouští nové divadlo staré divadelní budovy, z ideových i uměleckých důvodů. Je to významný exodus ducha nového divadla ze starých divadelních budov. Mladá divadla dnes hrají v průjezdech, ve sklepích, na farách, v opuštěných kostelích a na klášterních nádvořích, v barech, starých zbrojovkách, v městském a venkovském plenéru.

Nové divadlo se snaží hrát prostě tam, kde d o p r a v d y j s m e . Jsme totiž přesvědčeni, že při využití a přijetí přirozených podmínek prostředí může divadlo vzniknout kdekoli. Vývoj civilizace vyvolal mezi člověkem a přírodou a mezi člověkem a produkty jeho myšlení a rukou hluboké nepřátelství. Za jeden z úkolů nového divadla tedy považujeme smíření člověka: jak s jeho vlastní civilizací, tak s odvěkou přírodou. Stejně jako smíření a pospolitost mezi lidmi.

Od prostoru směřují naše úvahy k č a s u . Čas je v divadle obzvlášť důležitý. Tadeusz Rózewicz píše v *Přerušované aktu*: „Jako realista neuznávám žádný divadelní, filmový, románový a podobný 'čas'. Můj čas je identický s časem, který ukazují naše hodiny.“ Uvědomte si přitom význam i překvapivost nastoleného problému: čas diváků i herců má být totožný. Má plynout stejnou rychlostí. Dramatické události mají mít reálný čas, stejný, jako ukazují hodinky diváků. Nikoliv čas „jako“, čas symbolický.

Divadlo odedávna pracovalo s časem konvencionalizovaným. Předváděný děj byl zpravidla mnohem rozsáhlejší, odehrával se v čase delším než reálný čas, který uplyne během představení. Shakespeareovy kroniky obsáhnou léta, Wilderova hra *Dlouhá štedrovecerní večere* několik pokolení, Shawova hra *Zpět k Metuzalému* téměř celou historii lidstva.

Domnívám se, že takové užívání času je značně literární a spolu s tím, že herci užívají slov, je snad největším břemenem, jímž literatura divadlo zatěžuje.

Divadelní představení se vždy odehrávalo zde a nyní. Představení nelze zastavit a nelze je nikdy vrátit. Jako celek je divadelní představení též naprosto podřízeno uplývání reálného času. Míjí nenávratně. Nelze je zachovat natrvalo. Lze je pouze opakovat.

V souvislosti s úvahami o nejranějším divadle jsem vyslovil domněnku, že čas všech účastníků obřadu byl shodný. Zdá se to samozřejmě: jestliže po celou dobu jednali současně, ve skupině, pak buď vykonávali okamžité činnosti v reálném čase, nebo kolektivně interpretovali nějaký mytický děj a všichni se pohroužili ve věčnou přítomnost mýtu. Předváděné mytické události měly tedy časově aktuální význam.

Diferenciace času nastala zároveň s rozdělením účastníků obřadu na diváky a herce. Diváci se nacházeli v reálném čase, herci v čase fiktivním; zpravidla předváděli minulé děje, které jako by přibližovali času diváků, přičemž čas předváděných událostí zároveň zužovali, zhušťovali. Aby při tom nedocházelo k příliš velkému posunu mezi reálným časem diváků a fiktivním časem dramatického děje, byl učiněn podivný objev, dnes vyvolávající smích, který byl po staletí zcela vážně nazýván jednotou času. Zdáni pravděpodobnosti mělo být zachováno prostřednictvím takové výstavby děje, která dovolila zobrazované události vtěsnat do rozmezí 24 hodin. Vedlo to k nepravděpodobnostem a k nudit. Nebudeme se jimi zabývat. Připomeňme však, že po tolik staletí uplatňovaná jednotu času byla nepochybně výrazem touhy sladit čas dramatický s časem divadelním. Podobně jako jednotu místa byla umělým ospravedlněním tehdejší divadelní budovy, která disponovala skutečně jen jedním „místem“. Byla to snaha udělat z nouze ctnost, z neschopnosti přednost.

Skutečnost, že do představení byly zavedeny dva časy, způsobila formalizaci dramatického děje a vytvořila mezi herci a diváky propast. Mnohokrát se stávalo, že celá představení se skutečně odehrávala ve dvou různých časových rovinách. V hledišti byli lidé zaměstnáni vzájemným prohlížením, okukováním svého oblečení, probíráním klepů (tomu velice napomáhal oválný amfiteatrální sál z devatenáctého století), zatímco na scéně se odehrával časově odlehlý děj nějakého historického dramatu.

Jestliže divadelní umění chápeme doopravdy jako proces probíhající v čase, pak při náležitém plnění podmínek jeho vzniku je budeme utvářet tak, abychom diváky i herce mohli opravdu ponořit do proudu jednoho času. Učinit jedny i druhé účastníky téhož procesu. K tomu může dojít jen tehdy, bude-li zrušeno rozdělení na herce, postavy a diváky. Děj se odehrává v přítomném čase, ale jeho metaforické odkazy jej přenášejí buď do minulosti, nebo do mnoha úseků historie zároveň. Přesně to vyjádřil Konstanty Puzyna v souvislosti s *Apocalypsis cum Figuris*: „Události se odehrávají v čase, ale jsou stále přítomné mimo čas, před časem, po staletích“. Stejně bylo překlenuto rozštěpení mezi hercem a postavou. Nepředpokládá se tu postava, ale jen herec, který na sebe přijímá současně různé významy spojené s různými lidskými i zvířecími postavami (tak je tomu v *Apocalypsis*, u Wilsona i v divadlech Dálného východu), s výtvarnými představami i abstraktní pojmy (hlavně na Východě). V tomto případě herec jedná v proudu reálného času. Nepřechází trvale na druhý břeh, nevydává se na cestu. Setrvává s námi a pouze jeho hra se postupně nebo zároveň vztahuje k různým bodům minulosti a budoucnosti.

Právě odtud je vidět celkovou slabost, neschopnost a nepoužitelnost někdejšího psychologického divadla, které mělo umožnit herci přetělesnění a přenesení třeba i do půl tuctu historických postav, jednajících v různých časech, ale vždy jedna po druhé, postupně, nikdy zároveň. Nové poetické divadlo vypracovalo umění současného vztahu herce k různým postavám.

Divadlo vzájemnosti však vyžaduje překročit poslední překážku mezi hercem a divákem. Jistě existují různé způsoby, jak toho docílit. Jedním z nich je taková realizace divadelního procesu, aby každý z účastníků měl ve kterémkoliv okamžiku vliv na jeho průběh a mohl rozhodovat o jeho přerušení. Jde o to otřást přesvědčením, že průběh tohoto procesu není na mně, na divákovi, závislý, že je objektivní skutečností, která se řídí svými pravidly, odehrává se a rozvíjí v čase nezávisle na mé účasti. Týdenní souhrnný přehled repertoáru krakovských divadel oznamuje vždy hodinu začátků a konců představení. To je nejlepším příkladem! Představení trvá od - do. S divákem i bez diváka... Je objektivní skutečností. Naproti tomu soudím, že rozhodující by mělo být sjednocení herců a diváků v reálném čase. Diváci by měli být přesvědčeni, že na nich závisí nejen podoba, ale i celkové trvání představení.

Lze toho dosáhnout různým způsobem. Dnes už se například běžně vyměňují určité části představení podle přání diváků (takto jsem to řešil v *Životě v mé dlani*).

Diváky a herce lze sjednotit v čase různými postupy a tak z nich vytvořit jedinou, jednolitou divadelní skupinu.

Nejde tu však jen o představení, ale společenský umělecký akt. Akt vzájemnosti.

Pojetí nového divadla jako aktu vzájemnosti, které reprezentují a prosazují, se může ve vztahu k umění jevit také jako pojetí sociologické. Soudím však, že specifika divadelního umění takového pojetí přímo vyžaduje. Divadlo je už svou podstatou něčím, co se děje mezi lidmi a pouze mezi lidmi. Vždy je především společenským jevem. Teprve potom může být jevem uměleckým. Mám na mysli takové pojetí divadelního umění, které umožňuje tento společenský aspekt nahlížet nově, docenit jej a zdůraznit, aniž by se samozřejmě ztrácel jeho umělecké perspektivy.

Jsem přesvědčen, že právě současné období divadelního vývoje vyžaduje tento pohled a takový důraz. Staré divadlo i některé jeho nové odnože ztratily společenský charakter ve dvojím smyslu: divadlo se izolovalo od hlediště, zatímco uvnitř divadla došlo k oddělení umělecké složky od složky společenské. Divadlo ztratilo kontakt s konkrétním divákem. Tato současná varianta tendence umění pro umění je zvláště problematická. Ohrožuje základy existence divadla. Jako reakce na tyto umělecké či byrokratické vnucené jevy a postoje se objevily pokusy společenský aspekt divadla přehánět: umění se ztrácí ve společenské činnosti nebo politické demonstraci.

V této situaci je třeba dnes v hledišti nalézt tvář každého jednotlivého diváka. Na to musíme rozsvítit. Na scéně je nutno sejmut masku, odhodit kostým, setřít líčidlo a představit se nikoliv fiktivním jménem nějakého hrdiny, ale vlastním jménem a příjmením. Potřebujeme spolu mluvit, pohlédnout si do očí a poslouchat se navzájem. Při takovém rozmluvě se neskrývat za fantazii a fabulace někoho třetího (autora), jež se týkají jiných lidí a událostí, ale mluvit o sobě, o svém osudu, o svých problémech, o svém okolí, práci, zemi i o své touze po štěstí. Je nutno sestoupit se scény. Rozejít se s koncepcí divadla rozděleného na jeviště a hlediště.

Takové divadlo bude nepochybně divadlem společenským, bude něco společensky znamenat a společnosti něco přinášet.

Na divadelníky, kteří jej budou vytvářet a podílet se na něm, bude klást určité větší nároky než nynější divadlo, neboť bude na herci znovu vyžadovat jednoznačně společenské jednání. Prostřednictvím umění. Nebude tedy už existovat herec či režisér, ale jen umělecký pracovník.

Hledání nového vztahu mezi divákem a hercem probíhalo v posledních letech rovněž na základě pokusů o novou organizaci procesu přípravy inscenace.

Když jsem četl, že Ingmar Bergman dovolil v Národním divadle ve Stockholmu obecnstvu sledovat zkoušky, na které stanovil ceny vstupenek. Osterwovo divadlo v Lublinu bylo už od roku 1967 po dobu zkoušek bezplatně přístupné všem, kdo chtěli přijít. Část herců i některá divadla to posuzovala s nedůvěrou. Zatím však vyrůstala stále početnější skupina mladých divadelních nadšenců, kteří divadlo navštěvovali pravidelně. Velice často jsem s nimi po zkouškách rozmloval, odpovídal na otázky, vysvětloval. Když jsme realizovali naši první, a tedy experimentální inscenaci s účastí diváků, bylo nutné během zkoušek ověřit, na kolik to má vůbec smysl, jak s hrajícím divákem zacházet, jak se za jeho účasti bude představení rozvíjet. Vybrali jsme inscenace, které měly vůči divákovi tuto otevřenou formu; děti jsme pozvali na dětské představení a mládež z nejstarších tříd a studenty na představení pro dospělé. Velice nám pomohli. Ne sice ve fázi tvůrčí a koncepční, ale v dotvoření důležitých částí realizace.

André Benedetto a jeho Nouvelle Compagnie šli ještě dále. „Jednoho večera jsme se všichni sešli u stolu a z naší diskuse vzešel projekt, jehož cílem mělo být pozvání všech obyvatel Avignonu, kteří by se chtěli s námi setkat za účelem 'Společné tvorby divadelní hry o Avignonu'. To byl titul výzvy, kterou jsme vylepili po zdech a kterou jsme v podobě letáků rozdávali po ulicích. 17. února 1971 se na prvním setkání shromáždilo padesát lidí, kteří o projekt projevíli zájem. Následovalo několik dalších pracovních víkendů. Scházelo se vždy 30 až 60 osob. Během těchto setkání jsme zpracovali první verzi *Do zobáku a drápů* (inguibus et rostro je heslo Avignonu).

Do zobáku a drápů byl náš druhý pokus o spolupráci s lidmi mimo soubor. Prvním pokusem bylo Obalování, které se uskutečnilo ve spolupráci s dělníky města Le Havru. Při realizaci *Do zobáku a drápů* jsme nechali dveře otevřené všem. Neměli jsme žádný výchozí bod. Zato se objevilo mnoho různých nápadů. Probíhaly nekončící diskuse...

8. března jsme zahráli první scény hry. Prozatím to byl pouze text vypravěče. Tuto část jsme předvedli šestkrát v našem sálu a jednom v kulturním domě mladých dělníků. Po každém představení se konala diskuse a pokaždé jsme doplňovali nové scény. (...) Koncem května jsme se rozhodli, že hru uvedeme v létě. Přepracovali jsme ji, rozvinuli a dodali jsme ještě několik scén, abychom dosáhli celistvějšího inscenačního tvaru."

Takto popisují svůj postup v programu k inscenaci herci Nouvelle Compagnie z Avignonu.

Oproti předchozím pokusům o kolektivní tvorbu na scéně je společná tvorba herců a diváků výrazným krokem kupředu. Diváci jsou plně rovnoprávní, mohou podávat návrhy a provádět úpravy.

Celá práce probíhala sice kolektivně, byla však zaměřena na přípravu inscenace, v níž pak vystupovali už pouze herci. Přípravný proces byl organizován podle nových zásad a byl doceněn jeho význam. Inscenace však zůstávala tradiční.

V další etapě byl položen ještě silnější důraz na přípravnou fázi. Na samotný proces. Tento aspekt nového divadla jsem zmínil už mnohokrát: vynořoval se v souvislosti s různými tématy. Nyní na něj soustředíme pozornost.

Divadlo je umělecký proces v čase. Představení, které trvá dvě hodiny, je jakousi kondenzací zkušebního procesu. 50 čtyřhodinových zkoušek, to je celkem 200 hodin. Je to tedy 12 000 minut tvůrčí práce zhuštěných ve 120 minutách. 100 minut zkoušky připadá na přípravu jedné minuty. Jedna tato minuta je hutná, má obrovské vnitřní napětí, náboj, energii. Ale oněch 100 minut, i když slouží přípravě jedné minuty představení, to je také kolektivní tvůrčí proces. Každá minuta zkoušky má i samostatnou hodnotu: probíhá v ní výměna inspirujícího myšlení, rozšiřují se znalosti i vnímavost, ale především obsahuje záblesk herecké improvizace.

My divadelníci víme, jak jsou první herecké improvizace ve svém napětí, objevnosti, vzrušení a atmosféře neopakovatelné. Na základech, připravených rozumem, je to instinktivní hledání vlastní cesty. Tehdy herec čerpá nejštědřeji z nehlubších pramenů svého podvědomí; s citlivostí jemného čidla reaguje na tlak kolektivních tužeb a předtuch. Tvoří. Tyto tvůrčí stavy dovede už zaznamenat film. Proto i vynikající filmoví herci bývají jen vzácně úspěšní v divadle. Jestliže film rozšiřuje počet zkoušek, stává se divadlem zachyceným kamerou. Z bohatství improvizace se do jisté míry naučila těžit televize. Divadlo tuto schopnost už ztratilo. V dnešní divadelní praxi je improvizace zázrakem prvních zkoušek. Pak musí nastoupit technika, schopnost opakování. Mohli bychom také říci, že dnešní herectví, a divadlo vůbec, je pouze sdělovacím prostředkem - samotného herectví. Divadelní herec musí umět reprodukovat sebe samého z období zkoušek. Pomocí svých technických prostředků, sdělovacích prostředků, reprodukovat sám sebe od představení k představení. Nejsem vůbec proti ovládnutí této techniky. Mám však výhrady přímo proti koncepci divadla jako sdělovacího prostředku. Neboť tento princip reprodukční komunikace divadlo zcela ovládl, pronikl až do jeho hereckých útrob. Režiséři reprodukuji literaturu. Herci reprodukuji koncepci režisérů. Reprodukuji sebe samé.

Z těchto důvodů nyní dochází k ochotnému a cílevědomému návratu k herecké improvizaci během představení. Herci se umožňují spontánní hru, aby se při každém setkání s hledištěm mohli obecnostu přizpůsobit a působit na jeho proměňující se náladu, duchovní a emocionální potřeby.

V politickém divadle je improvizace nutná! Není třeba to podrobně dokazovat. Je přesnou, hroznou zbraní. Právě strach z improvizace způsobil, že v XVIII. století bylo italské divadlo dell'arte v Paříži přinuceno se nějakou dobu odmlčet. Improvizaci nutně potřebuje každé živé divadlo. Improvizace je ovšem neslučitelná s principy literárního díla: Měnit text?! Zakázáno. Je neslučitelná se zásadami *inscenačního divadla*: Porušit při představení - jak se říká - inscenační tvar? Zločin. Je neslučitelná s organizací a kontrolou divadla jako instituce.

Nemyslím však, že by potřeba improvizace při představení a obnovení důvěry k ní i důvěry v morální, politickou a uměleckou odpovědnost improvizujících herců, byla požadavkem výjimečným. Jestliže chceme vytvářet nové divadlo, nemůžeme se bez

vzájemné důvěry obejít! Domnívám se ovšem, že je třeba obnovit a věnovat divákům nejen improvizaci při představeních, ale že je třeba též znovu objevit způsob, jak divák sblížit s původní hereckou improvizací během zkoušek.

Touto cestou dojdeme k podstatě nového vidění divadla. Jak jsem na to již upozornil uvedením příslušného příkladu, důležitý bude nejen onen dvouhodinový proces, v němž se odehrává představení, nýbrž celý dvousethodinový proces jeho tvorby. Divák by měl mít možnost aktivně, tvořivě, na principu rovnoprávnosti se účastnit celého tohoto procesu.

Vždy by se tedy vytvářela tvůrčí skupina, která nesmí být příliš početná, aby se neoslabovala její vnitřní vazba.¹⁴⁾ Tato skupina by pracovala společně na přípravě inscenace. Tak jako každá lidská činnost probíhající v čase, je i proces práce této skupiny jednorázový fenomén. Nelze vyloučit, že se tatáž skupina sejde ke společné práci ještě jednou nebo několikrát, ale neměla by se institucionalizovat, měla by být vždy otevřená. Pouze herci a režisér, kteří se účastní její práce, budou přecházet dále, do jiných, nových skupin. Práce skupiny bude zaměřena bezprostředně na tvůrčí proces, což rozhodně nevylučuje vznik kolektivní inscenace, ale neznamená, že by vždy musela být nutně zveřejněna. Zde se jedná o jiné umělecké a společenské hodnoty.

Divadelní umění by mělo být dlouhodobým sociálním procesem kolektivní práce, společného hledání, vzájemného poskytování informací i spolubyťí. Procesem společné tvorby.

Takto já chápu *divadlo vzájemnosti*. Důležitý, ba nejdůležitější je samotný proces přetváření skutečnosti v divadelní umění. Toto je krajní, ale logický důsledek vyplývající z pojetí divadla jako uměleckého procesu v čase a jako sociálního jevu.

Je zřejmé, že takto míněné divadlo se konečně úplně rozchází s pojetím inscenace, kterou herci hrají pro diváky. Toto divadlo je vytvářeno společně. Ne „pro“, ale „s“, „spolu“. Není to už, jako dříve, divadlo „pro lid“: je to lidové divadlo.

Veškeré konvence a schémata související s pojmem inscenace a s pojmem hlediště jsou zbytečné.

Ideálem a iniciátorem tohoto divadla je tvůrčí člověk.

V tomto uměleckém procesu jsou úkoly i cíle společné. Nejsou zde poučení a nevzdělání. Vychovávajíci a vychovávaní. Různé jsou jen výrazové možnosti uvnitř skupiny. V novém poetickém divadle režisér inspiroval, ale nechal se bez obav inspirovat, korigoval tvorbu, ale nenásilně. Podobně v takovéto skupině, v divadelní komunitě budou režisér a herci vykonávat inspirující, poradní roli, budou sloužit svými znalostmi a hereckou technikou. Je zřejmé, že tuto techniku by herci museli vypracovat během zvláštních cvičení. Taková cvičení ovšem nelze provádět za zavřenými dveřmi. Musí být přístupná všem, kdo mají zájem. K tomu budou nejvíc užitečné zkušenosti a objevy nového poetického divadla.

Kontakt herců s lidmi, kteří jsou každodenně spjatí s nejrůznějšími profesními obory, s prací, s výrobou, vědou, umožňuje hercům lépe sledovat a vnímat současnost a celé divadelní skupině nalézt pro tuto současnost odpovídající umělecký výraz. Tento výraz budou hledat především herci, ale jejich profesionalita bude stále

prověřována a obohacována prostřednictvím společenské rezonance. Inspirativní zkoušky se změní v ideové konfrontace a objevování nejzávažnější současné problematiky.

Práce tohoto typu by snad mohla vést k opětovnému smíření divadla se slovem. Pokud by byli ochotni účastnit se jí spisovatelé. Pokud by klasická světová i národní dramatika byla inspirující četbou, která by sice nebyla určena k realizaci, ale tvořila by stále živý kontext nových výzkumů.

Společenská činnost divadla, zejména podle mínění některých lidí a divadelních středisek, byla dosud činností vedlejší: tzv. setkání herců s pracujícími, účast na akademických a přednáškových... to vše byla jen úzká, nepatrná a okrajová část skutečné vlastní činnosti, a ta za „společenskou“ považována nebyla. V novém divadle bude naprosto samozřejmé, že skutečnou oblastí společenské činnosti divadelníků je vlastní umělecká práce, samotný tvůrčí proces.

Jaké bude zaměření těchto divadelních procesů? Chtít zevrubně odpovědět by bylo totéž, jako chtít v dnešním divadle naplánovat repertoár na několik let dopředu; byla by to neplodná a zbytečná práce. Lze však předpokládat, že materiál těchto divadelních procesů bude odkrývání mytické skutečnosti v běžné zkušenosti účastníků a utváření metafor, vyrůstajících z této zkušenosti; že lidé budou moci sledovat, jak jejich každodenní práce a biologické funkce mohou přerůstat v činnosti symbolické.¹⁵⁾ Můžeme též předpokládat, že předmětem výzkumů a látkou těchto procesů tvorby divadelního umění bude vytváření napodobujících i symbolických znaků¹⁶⁾ a takové přetváření prvních v druhé, kdy tvůrčí proces při výpovědi o reálné skutečnosti vyvolává již samostatnou existenci skutečnosti umělecké. Přitom nezapomeňme, že bychom od nového divadla neměli chtít diskurzivní vyjadřování ve formě tezí a diagnóz. V tomto divadle nemohou být intelektuální návrhy a postoje překládány do jazyka literatury a publicistiky tak jako v divadle současném. Právě tak bude jistě zpochybněno a - konečně! - odmítnuto jak celý princip přeložitelnosti literatury do jazyka a prostředků divadla, vytváření jakéhosi jejího scénického ekvivalentu, tak i možnost překládání divadelního umění do jazyka slov a pojmů. Snad - konečně! - pronikne do všeobecného povědomí, že divadlo přemýšlivé neznamená divadlo užvaněné. Nové divadlo si bude muset s veškerou určitostí klást velmi vysoké intelektuální a morální nároky a pokoušet se jim dostát, ale realizace těchto cílů bude probíhat prostřednictvím svébytných znaků jazyka divadelního umění. „Myšlení divadlem“ přestane být metaforickým výrazem; bude to prostě pracovní popis metody uměleckého uchopení skutečnosti.

Situační zkoušky nebudou markýrovány a zaměřovány na konečný výsledek - inscenaci, ale budou v každém okamžiku plnohodnotným, jakkoli útržkovitým dotykem hereckého umění s tajemstvím bytí. Takový proces společné tvorby musí mít určitou celkovou vzestupnou linii postupného zdokonalování, nejen technického, ale také vzrůstající citlivosti, kritičnosti i samostatnosti členů skupiny. Nevím, z da tyto procesy musí vždy nutně vést ke vzniku inscenací, které skupina předvádí jiným lidem. Jistě mohou. Ale vždy? Tato skupina totiž nikdy, v žádné etapě práce, nemusí být uzavřená, tvořit klan. Inscenace vzniklé na základě takových zcela nových principů mohou tedy zřejmě být předváděny stále novým účastníkům. Jejich laboratorní formy - ukázky, v nichž herci

předvedou zpracování nějakého fragmentu nebo většího celku, mohou snad plnit podobné úkoly a být určitou obdobou nynějších divadelních představení. Bude nutné to ověřit v praxi. Dnes to lze ztěž rozhodnout, nechceme-li zabřednout do fantastické futurologie.

Zůstaneme-li na poli konkrétních vývojových tendencí divadla, můžeme ovšem s určitostí říci, že vznik tohoto typu divadla, *divadla vzájemnosti*, je nutný, má-li divadlo zůstat živé a společensky závažné. Nebude to jistě jediná forma divadla. Nezíská všude stejné rysy, ani nevznikne všude zároveň. Takto chápané a vytvářené divadlo však ještě může smířit nynější rozpor mezi tvorbou a zveřejňováním divadelního umění.

Hledání nového souladu mezi uměním a lidskou prací je dnes nezbytné. Takovéto zaměření může divadlu pomoci prokázat cestu ke vstupu do již nadcházející civilizace volného času. Nechceme-li, aby to bylo období zániku civilizace a kultury, je už teď třeba takové normy chování a tvůrčího využívání volného času předvídat a pěstovat. Takovou formou bude nepochybně účast v divadle nového typu. *Divadlo vzájemnosti* tedy může dnes rozvíjet tvůrčí postoje k práci, zítřka může pomoci tvůrčím způsobem využívat volný čas; vždy však může být účinné a společensky užitečné.

Divadlo, pro které je charakteristická tvůrčí účast širší společenské skupiny v divadelním procesu, může sehrát opravdu důležitou roli zvláště při výchově mládeže. Potvrzují to postřehy Ireny Wojnarové: „Protože umění, jak samotné umělecké dílo, tak estetické zážitky, jakož i obsah dynamicky a všestranně pojatého procesu estetické výchovy, má syntetický charakter, nabízí analogickou syntézu vztahu člověka k práci v novém typu aktivity. Jejím základním rysem má být tvůrčí, koncepční i realizační postoj, postoj intelektuální i ovlivňovaný prožitky, uskutečňovaný empirickým jednáním, jež je řízeno představivostí.“

Výchova prostřednictvím integrace člověka má, jak známo, své teoretické, filozofické tradice, avšak nedostávajíc se jí praktické předpoklady a zkušenosti. Úvahy Herberta Reada (*Výchova uměním*, Odeon, Praha 1967), zejména ty z posledního období, které jsou věnovány analýze souvislostí mezi uměním a prací, úloze i místu umění ve výchově lidí žijících v průmyslové civilizaci, nastolují už určité konkrétní otázky. Umění se projevuje jako vzor i jako syntéza tvůrčí a konstruktivní činnosti zároveň; vhodně diferencovaná činnost se proto může stát základem celého výchovného procesu. (...) Ostatně analogicky vidí tuto záležitost L. Volpicelli, který dokazuje, že hra je první formou kontaktu dítěte s konkrétními skutečnostmi a že tato „expresivní cvičení“ umožňují přechod k tvůrčí práci, neboť hra je identická s invencí (*giuocare é inventare*). Vývoj od hry k práci má v perspektivě narůstajících prvků vlastní tvorby zajistit trvalou ochranu ludické tvořivosti, její přetváření v pracovních procesech.

Podobně (...) Gianni Toti naznačuje souvislosti mezi hrou a tvorbou, a tedy mezi hrou a prací v jejím novém, příštím pojetí. Hra je ukázána jako příklad svobodné činnosti, jež se na rozdíl od nucené činnosti člověka řídí svobodnou volbou. Hra - píše Toti - je předzvěstí přechodu ze sféry nutnosti do říše svobody, od práce k tvůrčí hře, je předzvěstí smíření člověka se sebou samým: člověk budoucnosti bude totiž slučovat práci a hobby, což znamená, že práce bude něčím příjemným a zábava získá tvůrčí ráz.“¹⁷⁾

Kdybychom ve výše uvedeném citátu změnili výraz „estetická výchova“ na „výchova prostřednictvím tvůrčí účasti v procesu vytváření divadelního umění“, vystihoval by tento text přesně ten typ divadla, jaké si představuji. Myslím, že taková změna by nebyla v rozporu s intencemi autorky:

„Tímto způsobem se v perspektivě v budoucnosti rýsuje neustále vzrůstající role tvůrčího postoje ve všech oblastech i ve všech projevech života a činnosti člověka. Estetickou výchovu tudíž čekají těžké úkoly: organizování individuálních estetických prožitků syntetického i dynamického charakteru se může stát základem k obohacení integrované osobnosti člověka i ke zmnohonásobení jeho tvůrčích možností, které se projevují jak ve vztahu k lepšímu a plnějšímu utváření vlastního života, tak i vzhledem k vnější skutečnosti, jejímž tvůrcem se člověk stává tak, jako je nebo může být tvůrcem sebe samého. V lidech samých, v jejich činnosti i v jejich světě existují neomezené možnosti v tom, co lze vytvořit, přeměnit a překonat. Mění se člověk, mění se způsob jeho života i činnosti, mění se svět, ve kterém žije a působí. Není to už svět kontemplativní, ale svět prožívaný a vytvářený lidmi. Perspektivnímu prožívání a utváření světa a tudíž také přetváření prožívajících a utvářejících ho lidí, slouží estetická výchova.“¹⁸⁾ (...)

Přestože za hlavní úkol považujeme spojení divadla se životem společnosti, pokus toto nové divadlo popsat by byl marný. Toto divadlo musí vzniknout v průběhu praktických výzkumů. Lze mu jen pomáhat na svět a vytvářet pro to příznivé podmínky. (...) Divadlo vzájemnosti, umělecké a sjednocené se společností, by konečně splnilo naše sny o divadle, jež by pro lidi, kteří ho vytvářejí, bylo plnou skutečností.

V evropské kultuře existovaly po celá staletí pokusy zjednodušovat obraz světa. Vznikaly univerzální filozofické systémy. Byla tu snaha sjednocovat a unifikovat. Z našeho pohledu přecházely tyto tendence ze sféry ideologie do roviny civilizace. Filozofie a umění se jim brání. Boj o důstojnost každého jednotlivého člověka neschválil. Divadlo, které každému účastníkovi tvůrčího procesu přizná právo na individuální výpověď, se zdá být nositelem nejhumanističtějších současných tendencí. Zde nastíněný průběh divadelního vývoje posledních i nynějších let nepovažuji za jedinou nalezenou cestu, ani za konečné stadium. Naopak vím, že těchto cest je mnoho a že dnes nezbytný způsob vytváření divadla, který zde nazývám *divadlo vzájemnosti* či *divadlo komunity*, se zřít může ukázat jako nevhodný. Dříve či později bude muset ustoupit novým formám. Na podkladě historie divadla i svých zkušeností však soudím, že *divadlo vzájemnosti* dnes představuje formu, která umožňuje nejtěsnější spojení divadelního umění se skutečností. Umožňuje nejúčinněji vyvolávat tvůrčí údiv¹⁹⁾ a úžas nad skutečností. Je to forma humanistického a antropocentrického divadla, která klade důraz na člověka a povznáší jeho důstojnost. Učí odpovědnosti. Při rozšiřování okruhu lidí, na kterých závisí průběh a výsledek uměleckého procesu, *divadlo vzájemnosti* zvyšuje odpovědnost a učí odpovědnost přijímat. Možná, že toto je jeho nejdůležitější aspekt.

1970

POZNÁMKY

- 1) Artaud, A.: Teatr i jego sobowtór. Přeložil J. Bloński. Warszawa 1966, s. 75-86. Část in: Divadlo Antonina Artauda II. Texty. Vybral a přeložil J. Kopecký, Praha 1988.
- 2) Thomson, G.: Aischylos a Athény. Praha 1952. Tam je i bohatá bibliografie. Bibliografii podává a problematiku probírá rovněž A. Nicoll: The Development of the Theatre. 1. vyd. Londýn 1927. Z bibliografie k tématu chci zvláště doporučit díla C. Lévi-Strausse (česky Smutné tropy. Praha 1966) a J. G. Frazer: Zlatá ratolest. Praha 1971.
- 3) Lips, J. E.: U źródeł cywilizacji. Warszawa 1957, s. 325. Tamtéž obšírná bibliografie.
- 4) Lévi-Strauss: Smutné tropy. Praha 1966, s. 252.
- 5) Benedictová, R.: Wzory kultury. Warszawa 1966, s. 190 a další.
- 6) Eliade, M.: Traktat o historii religii. Warszawa 1966, s. 386-7.
- 7) Czapówa, G., Czapów, Cz.: Psychodrama. Warszawa 1969, s. 39-41. Zajímavá a poučná je celá historie divadla, viděná očima psychologů (citované dílo s. 41-46). Český např. Hana Junová: Psychogymnastika. K souvislostem psychodramatu s divadlem je bohatá literatura, jejíž bibliografie je např. v díle Franchette, J.: Psychodrame et théâtre moderne. Paris 1971.
- 8) Huizinga, J.: Homo ludens. Praha 1971, s. 112.
- 9) Gruszyn: Czas wolny. Warszawa 1970. Kamiński, A.: Czas wolny. Wrocław 1965. V obou dílech je rozsáhlá bibliografie.
- 10) Frankl, V. E.: Homo patiens. Warszawa 1971, s. 59.
- 11) Morawski, S.: Happening, Dialog 1971, č. 10, s. 128. Bylo by třeba citovat zde celý esej, uveřejněný v uvedeném předchozím čísle časopisu Dialog, protože je východiskem a nutnou součástí mých úvah o divadle.
- 12) Tamtéž, s. 132.
- 13) Tamtéž, s. 136.
- 14) Viz Newcomb, Th., Turner, R. H., Converse, P. E.: Psychologia społeczna. Warszawa 1970. Tam jsou uvedené úvahy, zvl. s. 381 a další, vztahující se k velikosti skupin. Nejprůběžnější podmínky společné práce vznikají ve skupinách od deseti do několika desítek osob.
- 15) Hauser, A.: Filozofie dějin a umění. Praha 1975, s. 268. Je zajímavé, že tento filosof věnuje pozornost tak zastaralému divadlu (viz s. 279-284) a vážně se věnuje rozboru konvencí tohoto typu, jako by reprezentovaly celý jev.
- 16) Zde by se dalo uplatnit rozlišení bezprostředních a symbolických jednání a bezprostřední a symbolické kultury, jak je uvádí A. Kłoskowská: Kultura masowa. Warszawa 1964, s. 80 a dále.
- 17) Wojnarová, I.: Perspektywy wychowawcze sztuki. Warszawa 1966, s. 256-7.
- 18) Tamtéž, s. 257.
- 19) Jaroszewski, T.: Osobowość i wspólnota. Warszawa 1971, s. 35-6.

Zazní-li termín *příjemce*, je zřejmé, že se jedná o jeden ze základních článků kulturního procesu, jež zahrnuje *původce*, *kommunikát* a právě *příjemce*, což samozřejmě vyplývá z pojetí kultury jako určitého komunikačního procesu. Rovněž v každém individuálním komunikačním aktu lze rozlišit nějakého původce sdělení, (někoho, kdo mluví, vyjadřuje se atd.), to co sděluje i způsoby sdělení (prostředky, kanály atd.), jakož i toho, kdo přijímá; vědce též zajímají výsledky, které příjem způsobuje.

Běžné pojetí divadla shledává *příjemce* v *divákovi*. Nejprve by tedy bylo nutno ověřit, nakolik je toto pojetí z hlediska divadelního umění významné.

Teoretikové i praktičtí divadelníci chápou v nejnovějších pracích a výpovědích divadelní umění skutečně jako určitý svébytný způsob mezilidské komunikace, a každé představení jako společenský komunikační proces. Tento proces probíhá v čase a lze v něm rozlišit (na podkladě sociologických modelů, jimiž jsem se zabýval výše) herce-původce, představení-kommunikát a diváka-příjemce. Pozornost bývá věnována také *interaktivnosti* (termín Zbigniewa Osińskiego)¹⁾ divadelního komunikačního procesu, a tudíž specifické zpětné vazbě, která v divadle vzniká mezi hercem a divákem. *Divák* proto v divadle není pouze *příjemcem*, ale je také *původcem*. Nakolik je *divák* *příjemcem* a nakolik je *původcem*, nakolik je aktivní, nakolik pasivní, a konečně nakolik je objektem a nakolik se může stávat subjektem, a tedy tvůrcem divadelního díla, záleží do jisté míry na divákovi samotném, na jeho předpokladech, osobnosti, návycích, na tzv. *připravenosti*, vnímavosti, duševním životě atd., ale v mnohem větší míře to závisí na dvou ostatních činitelích divadelního umění, na herci-původci a na představení - *kommunikátu*. Protože podstatou divadelního umění je však zároveň právě společenský proces vzájemné komunikace, nelze v divadle v podstatě zkoumat problémy příjemce odtržené od původce a od komunikátu. V divadle prostě neexistuje taková situace jako v případě starého malířství, literatury nebo hudby, kde dílo vytvořené umělcem na jednom místě a v určitém čase bývá vnímáno v jiném čase a někde jinde.

Nemusíme snad zacházet do podrobností ontologie divadelního umění, abychom zjistili, že mluvit o divadle na jedné a o příjemcích divadelního umění na druhé straně by bylo velkým zjednodušením. *D i v a d l o n e m á „ , p ř í j e m c e “ m i m o s e b e*. Příjemce je jedním z konstituujících činitelů divadla, jeho existence i účast na divadelním dění je jednou z podmínek vzniku divadelního procesu. Takto je tedy nutné o příjemci v divadle uvažovat, vidět ho uvnitř samotného divadelního

procesu jako jednoho z jeho spolučinitelů. Během dalších úvah budu proto hovořit o tom, co znamená příjemce v divadle, jak divadlo ovlivňuje a co jej samotného utváří, jaká je jeho situace, jak se tato situace vyvíjí, a konečně k jakým změnám dnes v divadle z hlediska příjemce dochází.

Zjištění, že proces, který v divadle spojuje herce a diváka, má interakční charakter, dovoluje pohlížet na divadelního *diváka* jako na někoho, kdo přijímá i kdo je původcem sdělení, kdo je sám utvářen i kdo utváří ostatní. Proto divadelní divák, na rozdíl od příjemce v mnoha jiných kulturních procesech, přispívá nebo má možnost přispívat svým vkladem, jenž má skutečný vliv, přímý či nepřímý, na celkový průběh procesu, a tedy na samotnou podstatu divadelního umění. Divadelní divák současně může být, tak jako v žádné jiné umělecké oblasti, nepřetržitě vychováván, formován. Divadelní umění má možnost vyvíjet intenzivní a okamžitý vliv na ty, kteří se jej účastní.

Pracovně můžeme shrnout základní prvky, které divák do divadla přináší:

- Prvky spojené se získanými vzorci chování, s úrovní a případnou specializací vzdělání a s příslušností k určitému prostředí. Na jejich základě divák navazuje kontakt s herci, hodnotí jejich výkony, zaujímá k nim vztah, přijímá je nebo odmítá. Nejvšeobecněji řečeno, jsou to prvky spojené s divákovými dosavadními kulturními zkušenostmi. Stává se například, že rozhořčen diváci opouštějí sál, v němž se má odehrávat současné představení, jestliže v něm nenacházejí plyšová křesla a jsou usazováni přímo na podlahu.

- Prvky spojené s divákovými osobními dispozicemi, to znamená se sférami jeho osobnosti, charakteru, vnímavosti, s jeho psychickým životem, s jeho vědomým i nevědomým *naladěním* vůči herci. Například lze hovořit o diváckých-mediích, kteří komunikují s herci v rovině nevědomí. Zjistil jsem to při praktickém pozorování; tento jev jistě vzbudí zájem psychologů.

Právě tak lze pracovně určit základní prvky, které diváka utvářejí v čase divadelního procesu:

- Prostor. Vzájemné rozmístění herců a diváků nebo prostě v souhrnném označení „členů divadelní skupiny“ vůči sobě, má v divadelním procesu stěžejní význam. Vztahy uvnitř skupiny se utvářejí v závislosti na tom, zda se jedná o prostor otevřený - plenérový, nebo uzavřený, zda se užívá *scény* a pokud ano, tak jakého druhu, zda představení je statické či dynamické atd.

- Struktura procesu. Zda je předem daná a má trvalou platnost - jako v případě divadelního provedení známého literárního textu, nebo zda je tato struktura též otevřená a dovoluje nebo dokonce podněcuje pokaždé se opakující modifikace - jako v komedii dell'arte nebo při současných představeních „*svobodného divadla*“.

- Herecká práce. Její druh, stylistika, prostředky, vztah k divákovi atd. Její látka - závisí na tom, zda převládá slovo či pohyb, zda se jedná o *hru* nebo o *býtí* před někým jiným.

Tito i jiní činitelé předurčují divákovu místo, úlohu a jeho možnosti v divadle. Vytvářejí přirozeně různé kombinace, vyskytují se v různých souvislostech a uspořádáních. Tito činitelé způsobují, že se divák herci buď přibližuje nebo vzdaluje, že se s ním ztotožňuje nebo se od něho distancuje. Je to neustále proměnlivý, pulsující proces, který působí v dějinách divadla.

Na tomto místě lze - pracovně - rozlišit dvě hlavní tendence. První je integrace diváků a herců, stírání rozdílů mezi nimi, proměnlivost funkcí, názorů, kompetencí. Tato tendence je přítomna v nejrozmanitějších předdivadelních a paradivadelních formách v divadle, které nazývám *přítrodním divadlem* (parafrázuji přitom název knihy Lévi-Strausse).²⁾ Tato tendence v různých obdobích zesilovala. Svě zastánce nalezla i v *první divadelní formě* v osobnostech Mejercholda, Jevrejnova, Copeaua (ke konci jeho tvůrčí dráhy). Právě tato tendence je zároveň jakýmsi programovým principem výzkumů řady tvůrců. Podstatou divadelního umění jsou zde samotné *procesy* probíhající mezi herci a diváky. Tyto procesy jsou maximálně subjektivizovány až k naprosté nepřístupnosti pro nezasvěcené, jakož i k celkovému stírání hranic mezi uměním a životem. Představení splývá s proudem života jeho účastníků.

Druhá tendence spočívá v úsilí o objektivaci komunikátu - představení až po pokusy jej znehybnit a obdařit jej vlastnostmi díla existujícího nezávisle nejen na příjemci, ale také na původci. Tato tendence pak rozděluje, separuje, odlišuje herce od diváka, přičemž pouze herci přiznává činnou, aktivní, tvůrčí roli. Dovedena do logických důsledků ovšem znehybňuje a mumifikuje i samotného herce, neboť z něj činí pouze součást divadelního díla - inscenace. Takovýto pojetím divadla se vždy vyznačovala období, kdy v divadle převládala jiná, jemu často cizí umění - jako literatura, malířství a sochařství. Divadlo, které se opíralo o tato umění, bývalo maximálně formalizované a konvencionalizované. Ve XX. století se touto cestou - i když rozdílně - ubírali Craig, Tairov, Brecht a další. V divadelní tvorbě tohoto směru zůstává herec zcela podřízen komunikátu-představení, které se mění ve svébytný, častokrát mrtvý kód. Úkolem herce tu je pouze vytvářet, sdělovat znaky, které jsou jednotkami daného kódu. Zde má původ stesk po herci-loutce, který by sděloval jenom určité a předem určené znaky. Rozhodující význam nabývá inscenace, která je objektivní a tudíž nepodléhá ani herci, ani divákovi. Jestliže tento divadelní směr, usilující o maximální zdivadelnění divadla, vede k faktickému vyloučení a odstranění diváka-příjemce a k jeho naprosté izolaci od herce, nastává smrt divadla - divadlo se mění v pohyblivé obrazy, cirkus nebo v předčítání rozdělené na hlasy. Dějiny divadla, včetně nejnovějších, příklady takových úmrtí dovozují.

Ve světle takto provedených - pracovních - rozlišení se nyní můžeme pokusit odpovědět na otázky: jaké tendence lze vysledovat ve světovém divadle vzhledem k příjemci-divákovi, jaké jsou tzv. vývojové trendy a jak tyto procesy probíhají v Polsku. Snad se též podaří oddělit tendence, které přinesly výsledky už v minulosti, od tendencí ještě živých.

Je samozřejmé, a není to nutné dlouze odůvodňovat, že ve světovém divadle lze příjemce nejčastěji oprávněně označit jako *diváka*. Divák je skutečně v jistém smyslu méně či více angažovaným pozorovatelem, který z mnoha důvodů tlumí své reakce. Roli diváka lidem ozřejmují koncepce dnes nejrozšířenějšího divadla.

Tyto - staré - divadelní koncepce jsem kdysi definoval jako staré literární divadlo a staré inscenační divadlo. Neraď bych se teď pouštěl do úzce teatrologických úvah, soudím však, že oběma těmito koncepcím je vlastní statické a pasívní chápání diváka; divák je poučován, je nesamostatný, oproti herci méněcenný. Divadelní proces zde v podstatě probíhá výhradně v rovině vědomí. Prostředkem dorozumění je slovo nebo divadelní znak. Slovo je v divadle nositelem myšlenky jen zdánlivě: ve skutečnosti

jím je akce. Divadlo založené na slově je myšlenkově často velice chudé. Divadlo založené na hromadění inscenačních efektů a divadelních znaků pak nejčastěji bývá přímo bezmyšlenkovité. V obou zde zmíněných divadelních koncepcích je také herec, přes své umístění na kazatelně, profesorské katedře či schůzovní tribuně, podřízen buď literatuře a spisovateli - autorovi dramatu, nebo inscenaci a jejímu autorovi - režisérovi.

Stará literární nebo inscenační divadla v různých variantách a v různém stupni dokonalosti v našem divadelním životě přetrvávají. Jejich jazyk je postupně stále více specializovaný a sublimovaný. Tato divadla diváka ze svých organismů postupně stále více eliminují, a není náhodou, že lze zaznamenat výrazný odliv diváků z divadla. Divák posuzovaný jako částka anonymní masy se totiž v divadle cítí čím dál méně potřebný. Cítí se cizí. Mechanismy fungující v běžném nynějším divadle zbavují diváka stále více svéprávnosti. Proces vzájemného působení, interaktivnost, nahrazují sdělováním pečlivě zakódovaných komunikátů prostřednictvím herců, kteří mnohdy nejsou na samotném procesu sdělení plně angažováni. Rovněž není náhodou, že tuto situaci stále jasněji dokládají statistiky, které sledávají na představeních stále více takzvaných *organizovaných diváků*; na nahánění diváků do divadel si brousí pero fejetonisté; herecké soubory, připravené zahrát představení, často marně očekávají autobus, který má do divadla dovézt podnapilou výpravu. Tyto jevy mají jistě složité a spletité kulturní pozadí. Já osobně bych chtěl jen zdůraznit, že samotné tvůrčí divadelní koncepce, které dnes v Polsku převládají, jsou anachronické, nemají na zřeteli současnost, a jsou hlavní příčinou odporu společnosti k divadlu: takovému, jaké se nyní provozuje. Právě takovéto divadlo nazývá Peter Brook „mrtvolným divadlem“.³⁾

V této části svých úvah využiji několik příkladů z praktických výzkumů. Budou to nutně jen stručné zmínky.

Peter Schumann kdysi v The Bread and Puppet Theatre realizoval hru *Chicken Little* (*Kuřátko*), pro niž tři sta dětí nejprve po týdny vyrábělo masky a loutky a kterou pak po několik hodin hrálo v newyorském parku. Byly tyto děti herci nebo diváky? Nejednaly přece všechny najednou. Kým byli rodiče přihlížející této hře? Byli pouhými diváky? Byly to - z hlediska příprav - jen zkoušky, nebo to byl už společensko-umělecký komunikační proces, a tedy proces divadelní?

Italský režisér Giuliano Scabia mnohokrát realizoval projekt nazvaný *Možná se narodí drak*. „Skupina herců dorazila do nějakého městečka nebo městské čtvrti. Herci spolu s dětmi, s mládeží i s dospělými během třech dní nejprve budovali hrací prostor, potom slepovali z lepenky velkého draka a pak za velké účasti místních obyvatel sehráli o drakovi příběh. Byli v tomto divadelním procesu vůbec příjemci? Nebo pouze původci? Všichni obyvatelé se hry nezúčastnili. Ale všichni prožívali jistý sváteční pocit. Čím pro ně byl tento sváteční pocit? Bylo to divadlo?“⁴⁾

Living Theatre mnohokrát organizovalo setkání tak zvaného svobodného divadla. Nejznámější takové setkání se uskutečnilo 30. dubna roku 1967 v Miláně.

Vypráví o tom Judith Malinová: „Byli jsme pozváni u příležitosti oslav dvaceti-letého výročí italského divadelního časopisu Sipario. Organizátorům jsme nabídli představení *svobodného divadla*. Uvažovali jsme o tom, že bychom pro začátek

uvedli část *Mysterií*. Myšlenku svobodného divadla přijali organizátoři s nadšením. Pochybovala jsem, neboť tam panovala atmosféra společenského večírku. Organizátoři i diváci jsme napřed upozornili pomocí lístečků, které jsme jim rozdávali: „Free Theatre. To znamená svobodné divadlo. Svobodné divadlo vytvářejí herci, kteří se jej účastní. Svobodné divadlo není nikdy předem nazkoušeno. Chceme zůstat věrni svobodnému divadlu. Někdy se nezdaří. Nic není nikdy stejné. Living Theatre.“ Večer byl velice živý. Dostavili jsme se. Přes očekávání těch, kteří přišli na premiéru *Mysterií*, jsme neurčili žádné téma, rozhodli jsme se pouze nepronést ani jediné slovo a po uplynutí hodiny odejít. Bez předchozí domluvy jsme uprostřed rozveseleného a rozdováděného davu vytvořili těsně semknutou skupinu. Byli jsme velmi vážní, nehybní. Naše mlčení bylo víc než mlčení. Bylo niterným výrazem naší pospolitosti. Prostě jsme neobyčejně intenzivně existovali. Nebyl to trans, byl to pocit jednoty. Lidé nás začali postrkovat, líbat, snažili se provokovat naše reakce. Po třicetvrtihodině jejich pokusů zasáhnout a našeho mlčení jsme opustili sál.⁵⁾

Nastalo zděšení, pobouření, skandál, byla přivolána policie. Living obvinili, že nesplnil smluvní podmínky, že nic *nezahrál*. Herci Living Theatre tvrdili, že *zahráli* něco tak pronikavého a hlubokého, co se jim dosud ještě nepodařilo zahrát. Sebe. Kdo tu byl původce a kdo příjemce?

Koncem roku 1972 se Peter Brook vypravil spolu s dvaceti herci na dva měsíce do Afriky. V domorodých vřskách rozkládali koberec a improvizovali krátké scénky. Přítomní domorodci se mnohokrát zapojili do hry - tancem, zpěvem, hrou na nástroje. Herci se pak mnohokrát zapojovali do různých obřadů vykonávaných místními obyvateli. Byly to mimořádné a plodné pokusy na téma hranic divadla, rolí původce a příjemce v divadle. Podobný experiment uskutečnil Richard Schechner v roce 1973 na Nové Guinei. Kdo byl při těchto pokusech původcem a kdo příjemcem? Byla to vůbec divadelní představení? Jaký vztah mělo umění k životu lidí daného prostředí, dané skupiny?

Končil rok 1973. Jerzy Grotowski už třikrát realizoval svůj Special Project. Tisk oznámil, že se nejprve uskuteční veřejná představení *Apocalypsis cum Figuris*. Lidi, kteří se hlásí k realizaci Special Project, uvádí prý do sálu sám Grotowski, po skončení hry je pak svérázným způsobem zkouší. Vybírá několik osob. Potom desítky herců Teatru Laboratorium po deset dní pracuje individuálně s těmi několika vyvolenými. Diváci? Příjemci?

Na všechny otázky, které se v souvislosti s těmito fakty vynořují, však není možné odpovědět. Omezíme se jen na několik postřehů.

Ve všech těch jevech a výzkumech, jakož i ve zde nejmenovaných četných pracích, lze objevit přes obrovské rozdíly, jaké se mezi nimi nejednou vyskytují, jisté společné tendence.

Pro současný vývoj divadelního umění je charakteristické - dávno už neznámé - docenění příjemce. Tak jako ve starém literárním nebo inscenačním divadle bylo snížení divákovy významu spojeno se snížením hercovy role (ačkoliv to není na pohled zřejmé), tak v novém divadle přiznání nejprivilegovanějšího místa divákovi přímo souvisí s prohloubením přístupu k herectví, s ukládáním nových úkolů herci. Herec se dnes v divadle neskrývá za někoho jiného - za skutečnou nebo fiktivní postavu, ale usiluje o co nejhlubší objevení sebe samého. Přitom je třeba zdůraznit, že pokud

nové divadlo směřuje ke stírání rolí herců a diváků, k zadávání stejných úkolů oběma, nedochází k tomu - jak chtějí někteří - rozpouštění *herectví* a hercovy *profesionality* v *amatérství* diváka, ale především zvyšováním nároků na diváka. Splnění těchto požadavků bude možné ne díky profesionalizaci diváka, ale spíš přenesením důrazu z roviny schopností, znaků a technik do roviny *setkání* lidí.

Představení se tedy vyvíjí směrem k *setkáním*. Setkání je umožňováno zvláštním využíváním prostoru, který má spojit a sjednocovat, nikoliv rozdělovat; zaváděním otevřených struktur dění, které pokaždé závisí na konkrétních účastnících; rozvíjením divadelních procesů z improvizace; stíráním hranic mezi místem a časem divadla a života; dokonce rušením rozdílu nejen mezi původci a adresáty sdělení, ale i mezi účastníky divadla a osobami z hlediska divadelního procesu zcela vedlejšími - jak je tomu u happeningu nebo u pouličního divadla. Proto je příjemce dnes oprávněně považován za účastníka - a ještě častěji za spolutvůrce.

Jak jsme viděli na zde uvedených příkladech, nejnovější divadlo činí všechny účastníky divadelního procesu spolutvůrci divadelního umění. Toto spolutvoření se může projevat v souseděném společném pobývání, může též vést k podněcování společných cvičení, her či prací každým členem divadelní skupiny. Jak v průběhu samotného setkání, tak i v přípravném období.

Nové divadlo, které ruší hranice samotného odděleného divadelního procesu a včleňuje jej do reálného života daného prostředí, zavedlo do té doby neznámé praktiky: celý průběh práce, od prvního nápadu, od slepení první masky a od improvizování první etudy, bývá společný a veřejný; proto se po skončení takzvaného představení lidé nerozházejí, ale dále zůstávají spolu; *představení* nepůsobí jako vyvrcholení, ale jako počátek dalších prací, meditací a výzkumů.

Jevy, o nichž tu byla řeč, lze pozorovat po celém světě. Také v Polsku, i když zde byly tyto jevy až dosud odsouvány na okraj divadelního života; přesto stále častěji, stále důrazněji na sebe upozorňují. Jsou výrazem všeobecně pociťovaných, i když ještě nepříliš zřetelně vyslovených společenských potřeb. Jako praktik - a v jistém daném prostoru i jako organizátor kulturního života pociťují tyto potřeby velice silně jak kolem divadla, tak v divadle samotném. Snažím se na ně odpovídat svou praxí. Úspěch a živá odezva rozmanitých iniciativ, jejichž společným jmenovatelem je zvýšení významu příjemce, dokládá velkou společenskou potřebu takové změny.

U mnoha lidí pozoruji potřebu i touhu po umění, jež by mohlo být prostředkem jejich osobního svobodného vyjádření; umělecký proces chápou jako nabídku času a místa, v nichž lze hledat autenticitu a pravdu svou i druhých. Snaží se znovu nalézt sebe, svou identitu; stvrdit své individuální, neopakovatelné hodnoty a své nezadatelné právo na originalitu a tvořivost, jež jsou vlastní každému člověku nezávisle na tom, zda má schopnosti vyjadřovat se a formulovat své tužby umělecky. Nové divadlo jim zřejmě vychází vstříc, když poskytuje všem členům divadelní skupiny možnost sebevyjádření, třebaže za pomoci druhých.

Tyto potřeby už nelze vysvětlit „touhou po divadle“. Někdy se ostatně obávám, že divadlo bylo v očích velice mnoha lidí zkompromitováno nesprávným určením jeho společenských funkcí, a že se samo zkompromitovalo přičiněním řady jeho pseudoobhájců a pseudotvůrců. Rozčarování a ztráta důvěry v divadlo mají mnoho příčin, především tu, že v nynějším divadle lze stále řidčeji nalézt odpověď na

základní otázky po smyslu života, že v něm už nelze zakusit elementární pocity bázně a nadšení, soucitu a strachu. Řečeno konkrétně, postrádá lidskost.

Nicméně takzvané (už i divadelními historiky) *nové divadlo*, které vzniklo a rozvíjelo se v šedesátých letech dvacátého století, divadlo, z jehož prací jsem uvedl několik příkladů, tyto naděje a očekávání podle všeho splňuje.

Ve vztahu mnoha lidí k novému divadlu však pozoruji jakési zábrany. Velice často je nemohou překonat ani teoretikové, ani takzvaní znalci. Četní lidé - znalci označovaní za nepřipravené - však takové zábrany nemají. Ve svých úvahách jsem se rovněž přiblížil k určité mezi. Chtěl bych se pokusit ji překročit. Mám při tom obrovskou trému, neboť je nutné poněkud pozměnit rovinu dorozumívání a užít mnohovýznamových, a možná nepřesných slov. Některé věci však jednoznačně pojmenovat nelze, lze je jen evokovat. Takovéto těžkosti jistě viděl Jerzy Grotowski, když říkal: „Tady nelze jinak, než mluvit v asociacích; pro někoho to snad bude abstraktní a nebo dokonce trapné nebo směšné, ale pro někoho zas tak konkrétní jako pro mne. Podle toho se můžeme rozpoznat. A tak riskuji a říkám vám své asociace, tady jsou - jen některé, je jich mnohem víc: hry, žertování, život, naši, koupání, let, člověk - pták, člověk - hřib, člověk - vítr, člověk - slunce, člověk - bratr.

A to je nejdůležitější, centrální: bratr. V tom je obsažena 'podoba Boha', oddání se a člověk; ale také bratr země, bratr smyslů, bratr slunce, bratr dotyku, bratr Mléčné dráhy, bratr trávy, bratr řeky. Člověk takový, jaký je, celý, když se neukrývá; který žije, tedy ne každý. Tělo a krev, to je bratr, právě tam je Bůh, je to bosá noha a holá kůže, v ní je bratr. A je to i svátek, být ve svátek, být svátkem. To všechno je neodlučné od setkání. Skutečného, plného, ve kterém se nelže: člověk sebou nelže a je v něm celý.“⁶⁾

Takže „to nejdůležitější, centrální: bratr“.

Zopakujeme, jakou cestou jsme došli k tomuto vymezení *příjemce* v divadle. Začali jsme u diváka, pak jsme mluvili o účastníkovi, spoluúčastníkovi, spoluvůdci a nyní o bratři.

Divadelní inscenaci, divadelní komunikát, jsme dosud zkoumali tak jako jiné komunikáty; rozlišili jsme v ní informace a témata, slova a gesta, plán fónický, výtvarný apod. Zkrátka: na divadelní umění jsme aplikovali termíny a vědecké metody vypracované a používané při analýzách rozličných kulturních jevů a uměleckých oblastí. Nyní jsme dospěli k metaforickému, ale jistě i k reálnému vymezení základní lidské situace, v jakém dnes musíme vidět příjemce v divadelním procesu a jeho vztah k vůdci-herci. Jsou to prostě různí lidé. Bratři, jak říká Grotowski. Tedy lidé, které pojí elementární, prvotní a přirozený svazek. Nejnovější divadlo se skutečně jeví především jako sociální situace vztahu.

Situace člověka-příjemce v divadle je především elementární lidskou situací. Její podstatou je moje osobní přítomnost v tomtéž času a místě, v němž jedná druhý člověk. Jedná pro mne a vůči mně. Toto jednání je prvotně bratrské, příznivé, nezištné. Druhotně pak formalizované a umělecké, neboť je zbaveno všednosti a nahodilosti a zároveň je metaforizováno. Jsem-li tomuto jednání přítomen, mohu přijímat znaky, mohu prožívat hodnoty, mohu být intelektuálně aktivní - například dešifrovat symboly, mohu také provádět něco fyzicky nebo biologicky, například kráčet ve společném průvodu nebo se občerstvovat. Ale to

všechno je jen vnější záležitost oproti niterné prožívané situaci přijímání daru, jaký mi nezištně věnuje druhý člověk. Neboť ten druhý, „herec“, vůči mně vykonává akt naprostého odkrytí, usiluje o plné sebepoznání. Tento akt percipuji v rovině vědomí, ale moje autentická lidská situace není situací percepce, nýbrž zkušenosti. Protože zakouším lidství druhého člověka a sám jsem prověřován nejlidštějším a zároveň nekompromisním způsobem: zkouškou daru. Je to zkouška, která nejniterněji zasahuje samu podstatu člověka. Je mi nabízeno veškeré tělesné i duševní soukromí někoho druhého a jsem zván do nehlubších zákoutí jeho nevědomí. Získávám nezištný dar - něčí tajemství.

Pokud bychom zde chtěli setrvat u pojmů komunikace, komunikát, musíme říci, že je to komunikace na základě bezprostřední zkušenosti, že komunikát není „obsažen“, nýbrž je ukryt ve slovech, gestech, pohybech, úkonech, a že tedy právě komunikát je tu aktem bezprostředního poznávání; psychologové tento druh poznání nazývají osvětlením.

Myslím, že takováto zkušenost, která člověka uvádí do určitého stavu vnímání, je v divadle možná, že se někdy uskutečňuje. Jsou to však zřejmě vzácné případy. Nerad bych zde za každou cenu prosazoval názor, že v divadle může každý takovouto zkušenost získat. V určitých zvláštních podmínkách, jsou-li přímo ve struktuře divadelního aktu připraveny, je to však možné.

Domnívám se tedy, že situaci *příjemce* (stejně jako *původce*) v současném divadle lze nejpřesněji označit jako situaci „zakoušení skutečnosti“.

(Do této sféry přirozené v podstatě nepronikají ti, kteří se - jako dříve - do divadla přicházejí informovat, přemýšlet nebo přihlížet.)

Zakoušíme tedy sebe a zakoušíme elementární kategorie bytí. Zakoušíme prostor. Americký režisér a teoretik Richard Schechner říká: „... začínáme svá cvičení na téma seznamování se s prostorem tím, že zkoušíme prostor vymezit. Vymezit (articuler) prostor znamená: dovolit mu promluvit. Čili spatřit prostor, prozkoumat jej, ale ne jako nástroj, s nímž chci něco podniknout, nýbrž tak, abychom dělali to, k čemu nás prostor pobízí.“⁷⁾ Tedy nikoli naše aktivní vyplňování prostoru pobytem, předměty nebo vibrací zvuku, ale otevírání se vůči prostoru a jeho zakoušení.

Zakoušíme čas. Peter Schumann říká: „...Divadelní konvence nás přiměly zvyknout si na zhuštěný, zkondenzovaný čas. Celý Othellův příběh musíme prožít ve dvou hodinách. Lidé si zvykli, že scénická akce slouží sdělení nějaké informace a očekávají, že po jedné informaci bude následovat druhá; jestliže ji nedostávají, začíná je to zneklidňovat. Naše představení tyto konvence opouštějí, neslouží ilustraci žádné teze, zato se snaží nově ukázat čas. Zdá se mi, že čas dnes začínáme chápat jinak, plněji a bohatším způsobem. Dosud šlo o to vměstnat do dané časové jednotky co možná nejvíce informací, povědět toho co nejvíce. My se snažíme čas zadržet, ukázat, co všechno se může přihodit, jaké bohatství rozličných dojmů lze získat v témže časovém úseku, jaký zatím slouží ke sdělení jedné informace.“⁸⁾

Podobně zaujetí někdy prokazuje Robert Wilson ve svých zdánlivě strašně pomalých představeních. Jeho představení trvají mnoho hodin, den a noc, několik dnů. Nejde mu ale o plynutí času, nýbrž o trvání, o zakoušení času.

Zakoušíme lidství druhých lidí. Joseph Chaikin, zakladatel Open Theatre, říká: „Během představení herec zakouší dialektiku protikladů mezi omezením a svobo-

dou, mezi impulsem a formou, mezi osobním aktem a jeho odrazem u diváka. V důsledně vytvořené inscenaci herec při představení hraje v přítomném čase a dospívá k neochvějně jistotě, že jeho akt v jedné a téže chvíli zároveň vzniká i zaniká.⁹⁾

Herec tak dosahuje - veřejně, v přítomnosti svědků - plné míry tvůrčího bytí. Herecťví se stává uměním, které umožňuje dosáhnout plné míry lidství a zároveň dovoluje učinit tento akt sdílitelným. Tímto dospíváme k vymezení specifické situace *příjemce* v nejnovějším divadelním umění. Ze samotné podstaty tohoto umění vyplývá, že *příjemce* může být a vždycky, byť sebeskromněji, také je rovněž *původcem*; ale především může bezprostředně zakoušet podstatu lidství. Svého i ostatních.

Zde se opět ocitáme před jistou bariérou. Bylo by třeba pokusit se blíže určit povahu tohoto poznávání i bytí poznávaným pomocí divadelní zkušenosti. Toto je nový výzkumný úkol.

Proces lidského myšlení vždy dospívá k bodu, v němž řešení jednoho problému se stává rozpoznáním nových problémů.

Bouřlivý rozvoj kultury, jehož se účastníme, dnes velice výrazně projevuje stařeckou sklerózu, neschopnost a odumírání různých forem a institucí společenského života, včetně forem a institucí spojených s uměním, taktéž s uměním divadelním. Je to, jako každý proces stárnutí, proces dramatický, plný utrpení a boje, častokrát vedený nikoliv už ve jménu zásad a hodnot, nýbrž jménem nezadatelného lidského práva na protest a na sebeurčení právě prostřednictvím aktu odporu. I beznadějný boj budí úctu a pozornost. Na mysl přicházejí tajemné obzory lidské hrdosti, patrné i při největším ponížení a úpadku.

Jsme účastníky odumírání forem, zániku zvyků, stírání šablon a vzorů, a zvláště hroucení postojů, které zbaveny dřívějších hybných sil odhalují ze dne na den tragický nesoulad mezi vnějším působením, jednáním, úsilím a jejich morálními základy, světonázorovými orientacemi a tím, čemu se obvykle starosvětsky říká hlas svědomí; a je to skutečně hlas - sice ne vždy zvukný, někdy sotva slyšitelný, občas ztlumený až na úroveň jednotvárného šumu, který však zní a na který se zapomíná právě proto, že zní stále; jeho existenci si uvědomíme v náhlém tichu, v nenadálé prázdnotě, při prudkém náporu. A zachycujeme jeho poplašný signál.

Staré, jakkoli evidentně mizející formy a postoje jsou ještě často hlasitě a s křikem vymáhány. Křikem lze šepot přehlušit. To je pravda. Ale křik se vyčerpá v přímé závislosti na své intenzitě. Dojde mu dech.

Avšak jak v přírodě, tak ve společenském - a tím spíš pak v duchovním - životě je odumírání podmínkou zrození. Cykly, ve kterých se uskutečňují změny, mají mnohdy tu přednost, že určité formy ještě trvají, zatímco se už vyvíjejí nové. V každém okamžiku tedy existují jak ty, které ještě neodumřely, tak formy už živé. Hovořím o tom proto, že si uvědomuji tuto koexistenci různých uměleckých forem. Pluralismus a nutně jej provázející tolerance ve všech oblastech umění je nepochybně potřebou přítomné i budoucí doby. Domnívám se, že i v oblasti divadla je vytváření jeho rozmanitých forem společensky potřebné a že jejich rozmanitost je jistě také jednou z budoucích potřeb.

Proto - a zde nelze být nerozhodný - považuji-li většinu forem a postupů současné divadelní tvorby za sklerotickou, zkostnatělou, stále více prázdňovou a soustřeďuji-li se

přítom na jednu z nových forem, kterou nazývám *divadlo vzájemnosti* - netvrdím tím zároveň, že je to forma či způsob jediný. Není jediný a nebude jediný ani v budoucnosti, kdy se vyvinou nové formy, které dnes intenzivně tušíme, jakož i ty, jež nám nepříjdou na mysl ani v nejbujnějších představách.

Dnes a nejspíš i zítra divák může být a bude prostě divákem. To znamená pozorovatelem, a tedy člověkem převážně pasivním, někým z vnějšku, odděleným a oddělujícím se, někým cizím, a někdy navíc někým ohroženým, tedy nepřístupným a nepřejícím; pakliže se na něj pohlíží spatra, může se divadlu odvděčit pohrdáním, což také velice často činí. Není-li vpuštěn do svatyně, dává najevo, že tam nikdy neměl v úmyslu vstoupit a ze své vlastní citlivosti si tropí žerty. Žertem maskuje dojetí. Nudu proměňuje v snobskou ctnost. Může však též setrvávat v povýšeném přesvědčení, že druhí jsou povinni ho za jeho peníze bavit.

Přesto se objevují divadelní události, při nichž už nejsou diváci ani herci. Pouze účastníci.

Toto účastnictví lze chápat v lidském smyslu, ale také ve významu spíš technickém. Pro mě je přirozeně podstatný jedině onen první význam. Druhý pak pouze vyjadřuje souhrn organizačních a vnějších prostředků, postupů a úkonů vykonávaných ve jménu nadřazeného cíle, jímž je vytvoření vhodných podmínek k navázání bezprostředního lidského kontaktu a k uskutečnění aktu společenství. Rozmanité činnosti v oblasti organizace prostoru, vhodného zacházení se slovním materiálem, dějem, představitostí či aktivitami skupiny jsou tedy pouhé prostředky, které vedou k cíli. Všechny tyto činnosti a postupy jsou služebné. Nemohou nahradit, zastoupit cíl.

Protože však právě tyto vnější, technické postupy jsou dosti často nadměrně zdůrazňovány a poutají pozornost, věnujme jim několik slov.

Především je třeba uvážit problém skutečné fyzické aktivity, divákovy činnosti v divadelním aktu. (V této části mých úvah je pojem divák už vcelku zavádějící; budu ho užívat jen v čistě konvenčním významu, jako termín označující toho, kdo přišel, aby zde pobýval společně s těmi, kteří tu už jsou a očekávají jej.) Přijmeme-li předpoklad, že cíl, k němuž směřujeme, je akt lidské vzájemnosti, je okamžitě zřejmé, že tento akt se týká celého člověka v jeho integrální duchovní i biologické jednotě. To může znamenat jak nehybné společné pobývání, tak jednání jedněch, umocněné - lze-li to tak říci - soustředěným společenstvím druhým. Může to znamenat společnou práci, jednání a činnost, ale i přenášení aktivity uvnitř skupiny od jednoho jejího člena k druhému. Nejdůležitější tu není vnější výraz pohybu, ale vnitřní akt odhodlání. Ne nadarmo přece mnohé školy, jež se věnují zušlechťování ducha, uplatňují jak společné meditace, tak společné práce. Lze však soudit, že společné práce, činnosti, zábavy a hry jsou (zejména v některých případech - podle mně je jedním z nich případ mladého hlediště) mimořádně příznivé pro vznik divadelní komunity.

Vznik takového společenství je v divadle cílem; je to dosažitelný cíl, vyjádřený ovšem zvnějšku; skutečným cílem jsou vnitřní akty, které se uskutečňují v přátelské pospolitosti. Tajemství vzniku těchto aktů se zdá být tím největším dobrem, jehož lze v divadle dosáhnout; jejich účinky jsou patrné ve výchovném působení, ve formování osobností a charakterů všech členů skupiny.

Pokud usilujeme o vytvoření společenství, zjistíme, že jednotlivé členy skupiny by neměly rozdělovat různé, jim určené prostory.

Vědomí významu a role prostoru v divadle, hlavně v posledních letech, vzrůstá - i když s problémy a opožděním. K tomuto uvědomování dochází souběžně s rozsáhlými procesy, které probíhají jak všeobecně v kultuře, tak i v jednotlivých oblastech umění. Tyto procesy sílí v závislosti na výsledcích technické revoluce. Při pohledu na nové průmyslové prostředí umělci kolem sebe s překvapením objevovali spiknutí předmětů, které, přestože je vytvořil člověk, zdánlivě nejevily žádné stopy lidské činnosti. Byly z nich setřeny otisky lidských rukou. Člověk začal spěšně a úpěnlivě chránit to, co mu ve světě předmětů mohlo ještě připomínat jeho vliv i jeho možnost utvářet věci. Právě zde pramení například v současném výtvarném umění pro některé zoufalé kritiky nepochopitelný a paradoxní odklon od nefigurativního umění a návrat k člověku a k přímocaré vizi světa, všestranně ověřitelné kolektivní zkušenosti.

Právě tuto snahu vymanit se spod nadvlády anonymního, odlidštěného předmětu nalézáme mimo jiné u zdrojů hyperrealismu i všech těch směrů nejnovějšího umění, v nichž tvůrce utváří autentický materiál (například hlínu), které vyžadují bezprostřední a osobní angažovanost diváka v tvůrčím procesu (například u konceptualismu), nebo v nichž tvůrce činí uměleckým materiálem přímo sebe, přičemž se komponuje do obrazu, do prostoru, sám se začíná do událostí, sám sebe někdy dokonce destruuje.

Pokud takovéto počínání sledujeme na podkladě úvah o divadle a intelektuální a umělecké klima tohoto druhu předurčí atmosféru našeho zkoumání, pochopíme zákonitost ústupu současného divadla od zastaralé, předmětné, vnější inscenace a jeho orientaci na lidi, z jejichž setkání, podloženého uměním, vzniká divadlo. Proto je rovněž samozřejmé, že výzkumy soustřeďujeme přímo na herce, a stejně intenzivně se snažíme zkoumat problematiku diváka.

Neděláme mezi nimi rozdíly. Nemůžeme je tedy oddělovat. Umísťujeme je ve společném prostoru, v němž se jich zmocňuje a kde je sjednocuje jedna a táž událost.

Barokní budovy dvorských divadel, které byly později adaptovány pro potřeby buržoazie a které si, paradoxem dějin, přivlastnili představitelé socialistické kultury, nejsou samozřejmě ani vhodné, ani (pokud jde o nové divadlo) v podstatě použitelné. Ve skutečnosti je využíváme opravdu jen proto, že i když si už uvědomíme jejich nezpůsobilost, často dosud nemáme k dispozici nové divadelní prostory; skutečně jen proto, abychom násilně nepřerušili kontinuitu divadelního života, abychom místo čekání mohli přece jen tvořit. Když však v těchto starých budovách pracujeme, snažíme se je přetvářet, odstraňovat jejich nevýhody; ale utkáme z nich, jak je to jen možné. A budujeme nové prostory.

O této nemožnosti smířit se se starou budou výstižně i hněvivě píše členové Living Theatre ve své Poslední deklaraci: „... musíme uniknout z pasti. Divadelní budovy jsou architektonické pasti. Do takovéto budovy normální člověk nevkráčí.“¹⁰ V divadelním světě, zejména mezi tvůrci mladého divadla, už dlouho zní heslo: vyjděme! Když mladé divadlo, počínajíc rokem 1968, zaútočilo na Avignon, žádný ze souborů - třebaže jich tam každoročně během oficiálního festivalu hraje obvykle několik desítek - ani nepohlédl na budovu městského divadla na Place d' Horloge. Divadlo

je prázdné, zatímco mladá divadélka hrají v kláštorech, na nádvořích, ve školách, v branách i přímo na náměstích a na ulicích.

Sdružení všech členů divadelní skupiny ve společném prostoru je mimořádně významným integrujícím činitelem. Dovoluje účastnit se události na základě stejných práv.

Domnívám se, že naděje na humanistické vyznění a výsledky těchto různorodých a složitých přeměn, které kolem nás probíhají, se může splnit jen v jednom případě; jestliže tyto změny přispívají k rozvoji člověka, ke zvýšení osobní hodnoty i lidské důstojnosti jednotlivce.

Naši naděje ohrožují mnohá nebezpečí, ale zároveň ji podporují různé příznivé okolnosti. Někdy je jedno i druhé obsaženo v tomtéž jevu nebo procesu.

Je tomu tak v případě rok od roku se zvětšujícího rozsahu volného času velkého množství lidí. Skrývá se v tom strašné nebezpečí prázdnoty, nudy a hlouposti, na něž nejdostupnějšími léky bývají zdánlivě iracionálně se rodící zločin, kruté, zdánlivě ničím nemotivované násilí, uchylování se k narkotikům. Tato nebezpečí hrozí a mohla by přerůst ve společenské jevy, pakliže by člověk, zejména mladý, nebyl na přeměru volného času připraven. Jestliže by byl vychováván jen jako objekt společenského života, manipulace anonymních nátlakových a mocenských sil, jestliže by zůstal pasivní.

Nahlédneme-li však z tohoto úhlu na současné nové umění, objevíme v odporu proti pasivitě, v podněcování a formování aktivních postojů překvapující důslednost.

Stačilo by sestavit jednoduchý přehled forem nejnovějšího umění - poezii počínaje a architekturou konče - abychom získali dlouhý seznam děl a činností s jedním společným jmenovatelem: je jím aktivizace příjemce, snaha učinit z něho účastníka.

Podobně je příležitostí i nebezpečím rostoucí, zvětšující se a obzor zakrývající záplava předmětů a přístrojů. Mohou nás zastupovat, nahrazovat, přijímat naše rozhodnutí, ale také nás mohou zbavit svéprávnosti. Přitom by mohly člověka osvobodit a upevňovat jeho nezávislost. Pohled na nejnovější umění nám znovu potvrzuje, že si umělci tento složitý problém uvědomují, že odhalují dramatickост konfliktu člověka se světem emancipujících se předmětů. Ovládnout je může člověk jen na základě aktivního a kritického postoje. A právě takovéto postoje současné umění formuje.

V mých dosavadních úvahách se vyskytlo slovo účastník. Je třeba spíš říci spoliuúčastník.

Mám totiž na mysli především mladé divadlo a mladé hlediště. I divadlo pro děti. (Většina z toho, co zde říkám, se vztahuje rovněž k dětskému divadlu.)

Nechtěl bych však ze svých úvah vyloučit ani dospělé a starší občanstvo. Nacházíme v něm velice často spojence a lidi, kteří chtějí být s námi. Víme však dobře, že lidé, kteří si už stačili vytvořit vkus, návyky a zvyky, se ke všem novotám staví dosti nedůvěřivě. To se týká jak techniků, kteří jsou podezřívaví vůči novým vynálezům, tak i stálých návštěvníků divadla, které novinky v divadle pobuňují. Tito lidé budou s povýšenou blahosklonností pohlížet na computer a chřástit přitom počítadlem a divadelnímu průvodu herců, kteří se vmísí do pouličního davu, budou přihlížet z okna.

Odstranění překlad a předělů z hracího prostoru je pravděpodobně základní podmínkou, ale ta nestačí. Nejdůležitější je otevřená struktura inscenace.

Lze o ní hovořit v technickém smyslu tehdy, jestliže divák může svou účastí vyvolávat změny v průběhu událostí, jestliže je mu poskytnut hlas a právo jednat; je známo, že tu a tam vznikají inscenace s proměnlivými částmi, které jsou využívány a působí v závislosti na rozhodnutí diváků. Tyto pokusy považuji za velice zajímavé a poučné. Otevřenou formu inscenace však chápu v širším smyslu - jako otevřenost intelektuální, symbolickou i prostě jen lidskou. Poslední z nich je nejdůležitější: je to orientace na setkání a na vzájemnost. Takováto otevřenost vkládá do každého setkání celou, opravdu veškerou schopnost, vřoucnost bez rezerv a dávkování, maximální vypětí ve smyslu duchovním i fyzickém.

Otevřít se totiž musíme vždy aktivně. Ke vzniku divadla spoluúčasti nestačí použít odpovídající prostředky a technické a kompoziční triky. Ty mohou pouze připravit půdu. Divadelní pospolitost však vzniká rozhodnutím být vůči sobě otevření. Teprve tehdy vzniká reálná duchovní skutečnost a uvolňují se psychické procesy, které rozhodují o uměleckém průběhu našeho lidského setkání.

V tom případě se přichozí, kterého jsme kdysi označovali jako diváka, stává nejen spoluúčastníkem. Stává se spoluvůrcem.

Spoluvůření se může projevit v soustředěném společném duchovním bytí, nebo může vést k tomu, že každý člen skupiny přispívá svými podněty ke společným cvičením a pracem, jež jsou pak společně prováděny. Jak v období příprav, tak i v průběhu setkání. Ne náhodou řada souborů tvoří společná představení nejen v profesionálním seskupení, ale zahrnuje do společenství všechny příznivce, všechny přátele, všechny přichozí. Všichni víme, jak těžké je vytvořit příznivé klima pro takovou tvorbu. Když se to však na přechodné, byť i krátké okamžiky podaří, víme, ano, prostě víme, že v nás vzniklo divadlo. Divadlo?

Divadlo, které už nedokážeme ani pojmenovat, ani popsat, které se vymyká definicím a pravidlům, ale jehož existenci pociťujeme s veškerou zneklidňující realitou. Neboť toto divadlo je život sám.

1973

POZNÁMKY

- 1) Osiński, Z.: Interakcja sceny i widowni w teatrze współczesnym. In: Z teorii teatru. Warszawa 1972.
- 2) Braun, K.: Teatr wspólnoty. Kraków 1972, s. 207.
- 3) Brook, P.: Prázdný prostor. Praha 1988.
- 4) Podle: Scabia, G.: Peut-être que naître dragon. Travail Théâtral, hiver 1972, s. 48-65.
- 5) Biner, P.: Le Living Theatre. Lausanne 1968, s. 146-147.
- 6) Grotowski, J.: Święto. Odra, 1971, č. 6. Český in: Texty III, s. 221. Praha 1990. Přeložila J. Pilátová.
- 7) Schechner, R.: Propos sur le théâtre de l'environnement, Travail Théâtral, automne 1972, s. 83.
- 8) Czas i cisza. Rozmowa Malgorzaty Semil z Peterem Schumannem. Dialog, 1972, č. 6.
- 9) Chaikin, J.: The Presence of the Actor. New York 1972.
- 10) Viz: The Living Book of the Living Theatre. New York 1971.

HEREC - BÁSNÍK

Stará Prachárna ve Varšavě. Na pódium přicházejí básníci: Wojciech Siemion je i nás všechny s úsměvem vítá a říká: den, kdy neposlouchám poezii, považuji za promarněný, den, kdy neslyším básníky, je dvojnásob promarněný, ale dnes - to je nádherný den, jsem mezi samými básníky... Tak začínal Varšavský básnický podzim.

V tomto sále se setkáváme s jedním z nejzávažnějších fenoménů současného divadla. Tvoříme totiž skupinu, pospolitost, sjednocuje nás společná záliba, úsilí, zaměření, soustředění; společná láska k poezii.

Na pódiu sedí básníci z různých měst a zemí. Ocitli se v situaci herců, mají funkci herců. Vedle nich sedí vynikající profesionální herci - ale o těch později.

Jiní - rovněž básníci - jsou v situaci a funkci diváků. Opravdu, v sále zdálky poznávám starší i mladé básníky. Je zde mnoho veršujících mladých lidí. Snad všichni přítomní v tomto sále přišli nebo kdysi psali básně, v oblasti poezie zdomácněli, mají v sobě zárodek tvůrčího, osobního poetického prožitku, je v nich určitá, mohli bychom říci, poetická potence, která je třeba nepřevedla přes práh poetického vyjádření, nicméně jistě jejich vnímavost a laď je na tutéž vlnu jako skutečné básníky, kteří pro svou vnímavost, prožitky a myšlenky dovedou poetický výraz nalézt.

Jsme zde tedy jediná, homogenní skupina. Všichni jsme aktivní a činní, ať už aktuálně nebo potenciálně. Když mluví básníci, lidé v sále neposlouchají, ale hltají každé slovo. Básníci nehovoří k nám, ale naším jménem.

Máme před sebou modelovou situaci nového divadla: je zde homogenní skupina, v jejímž středu (a nikoliv mimo ni!) se nacházejí tvůrci, kteří vyjadřují, umělecky artikulují touhy, pocity a myšlenky všech přítomných. Tento model by byl úplný, kdyby se nikdo nevymykal z rámce pospolitosti uvažování či pokusem o analýzu, kdyby v tomto sále nebyl ani jediný pozorovatel; jakmile jsem si uvědomil, že se jím stávám, snažil jsem se zahnat asociace a myšlenky, které mě pronásledovaly, odložit je na pozdější dobu; později jsem zase dospěl k závěru, že tyto asociace nemají přímý vztah ke stávající divadelní praxi, že jsou její nepřímou reflexí. Tento model by byl bezchybný, kdyby básníci improvizovali, to znamená, kdyby se tvůrčí akt odehrával průběžně zde a nyní. Přesto je přítomnost básníka, pronásledujícího své vlastní verše (třebaže napsané předem v pracovně, na rušné ulici či na dalekém ostrově - Graves sem přijel z Mallorky), jeho aktuální vzrušení a napětí, sdíleno shromážděnými a tento čas prožíváme jako čas tvůrčí erupce.

Situace autentická a situace zástupná

Básníci přednášejí. Své verše. Bolesław Taborski přednáší své překlady v sále přítomného Roberta Gravesa, který předtím recitoval své básně anglicky.

Nyní však z rukou Stanisława Grochowiaka, který před chvílí přečetl svou mistrnou báseň o pavoučcích, bere lístek Wojciech Siemion. Čte jinou Grochowiakovu báseň.

Nevzpomínám si jakou. Pamatuji si, že Siemion tu báseň četl nádherně a výrazně, stál přitom mírně stranou k nám, v levé ruce držel lístek, zatímco pravou užíval k pěknému tvárnému gestu. To vše si pamatuji. Nepamatuji si, co četl. Ačkoliv četl určitě lépe, než před chvílí vedle něho stojící autor.

Ještě předtím četl Wojciech Siemion báseň v sále nepřítomného Jarosława Iwaszkiewicze a Zofia Mrozowska četla svým překrásným hlubokým hlasem báseň rovněž nepřítomné Kazimiery Iłkiewiczové. Když recituje Zofia Mrozowska, skane do každého doušku vody z hluboké lesní studánky slza. Vzadu, za herci, seděli jiní básníci. Ale autoři oněch dvou básní zde nebyli. Přestože oba herci výborně četli vynikající verše, všichni jsme cítili, že tento večer ještě doopravdy nezačal.

Začal až ve chvíli, kdy vystoupili básníci. A jeho úroveň kolsala, když vystupovali herci.

Proč tomu tak bylo?

Význační herci přečetli básně s velkým nasazením, byl cítit jejich vřelý osobní vztah k poezii, bylo znát, že se pro básně angažují, žijí jimi, chápou je jako své vlastní výpovědi.

Divák - posluchač onoho večera tedy nemohl v žádném případě pociťovat nespokojenost v okamžiku, kdy lístek přešel z básnickových rukou do rukou hercových; důvodem nebylo horší provedení nebo nedostatečný osobní vztah přednášejícího k textu. Naopak. V této situaci jsme si mohli jasně uvědomit, jak věrohodné, přesvědčivé a fascinující mohou být a jsou talent, individualita a umění vynikajícího herce, s nímž se setkáváme nablízko, tváří v tvář. Přednáší, čte, recituje snad někdo lépe verš než Zofia Mrozowska nebo Wojciech Siemion?

Problém je v něčem jiném. Ve veškerém novém umění, včetně nového divadla, pociťujeme neobyčejně ostré rozdíly mezi autentickou situací a situací zástupnou, mezi skutečností a jejím surrogátem, náhražkou, symbolem, mezi aktem a jeho reprodukcí, opakováním, předstíráním, mezi autentickým činem a jeho napodobením.

V novém divadle nás zajímá p r a v d a . Nové divadlo zkoumá s k u t e č n o s t . Zakládá se na a u t e n t i c k ý c h vztazích mezi lidmi. Uskutečňují se v něm s k u t e č n é děje a činy.

Z tohoto důvodu už v novém divadle nepřijímáme zástupné herectví, nechceme, aby herec zastupoval dramatika nebo režiséra.

V novém divadle od herce očekáváme, že bude sám sebou, chceme, aby vystupoval svým jménem, aby vyjadřoval svou pravdu, mluvil sám za sebe. Chceme se od něho dozvědět, kým je on sám. Od herce tedy očekáváme skutečnou tvorbu.

Proto ve chvíli, kdy se vynikající herec ocitl vedle vynikajícího básníka, došlo ke střetu, přičemž jsme si uvědomili, že jeden z nich je básník a druhý básníka pouze zastupuje. V tom případě je první z nich umělec tvůrčí a druhý jeho zástupce - umělec reprodukční.

Jestliže uvažujeme tímto způsobem, lze dokonce říci, že (v dané situaci) jeden z nich, básník, tu je - ať už čte sám své verše, nebo naslouchá četbě svých básní někým jiným, zatímco druhý, herec, je jen potud, pokud ho k tomu vybídne a zplnomocní autor básně; herec tedy existuje pouze tím způsobem, že naváže vztah se samostatně existujícím básníkem; hercova existence v této situaci není nutná, je náhodná; naproti tomu básníková existence a bytí mezi námi je nezbytnou podmínkou vzniku situace i příčinou našeho pobytu v tomto sále.

Situace herecká a situace lidská

Básník a herec tedy stojí vedle sebe jako dva bratři. Jsou spojeni světlem téhož reflektoru i osobní přízní; dýchají též horký vzduch a sdílejí tutéž lásku k poezii. Oba jsou původci, oba jsou pozorováni i posloucháni, oba veřejně vystupují před ostatními, oba se nacházejí v situaci herce. Oba „hrají“.

Jeden z nich je profesionální herec a mistr ve svém oboru. Pobyt a jednání na scéně pro něho znamenají přirozenou situaci. Třebaže je vystaven veřejnému zájmu, chová se svobodně. Ví si rady. Používá známou a vyzkoušenou výzbroj, vskutku, vyzbrojil se, ukryl, schoval - za gesto, za ovládnutí výrazu tváře, za účelné držení těla i očí, za techniku řeči. Setkáváme se tudíž s jeho řemeslem, s repertoárem jeho prostředků a obranných mechanismů. Uzavřel se. Víme, jaký je herec. Skvělý. Nevíme, jaký je člověk.

Přesně to se chceme dozvědět od lidí, kteří sem k nám přišli.

Proto nás v této modelové situaci ve Staré Prachárně neuchvacuje herec, nýbrž básník, který vedle něho vystupuje na pódiu: člověk, který se ocitá v situaci herce. Protože nevlastní obranné prostředky. Nedovede se skrýt.

Právě ve chvíli, kdy není schopen ovládnout trému a dojetí, když se zmýlí při četbě, dokonce i kdyby se choval výstředně - tím více je sám sebou. Tím více se otevírá. Čím více potvrzuje svůj status ne-herce, tím více nás zajímá. Při střetnutí s profesionálním hercem, který je uzavřen v krupici obranných prostředků, nám básník ukazuje sám sebe.

A on, především on, je také v tomto střetnutí, paradoxně, skutečným hercem.

On - básník - je zde sám sebou. Je autentický. Nepotřebuje vynalézavě interpretovat své verše. Stačí, že je prostě čte. Jsou to j e h o básně. On j e básník.

V kategoriích nového divadla je tento nedostatek herectví - paradoxně - nejlepším herectvím.

Setkání ve Staré Prachárně tedy vytvořilo divadelní situaci, v níž skutečným herectvím byl nedostatek herectví.

Nebyli zde také diváci, pouze účastníci.

Neboť my, shromáždění v sále, jsme nepřišli poslouchat poezii, jakkoliv v nejlepším provedení. Přišli jsme, abychom ty tři hodiny společně pobýli s básníky. Myslím, že ani oni nám nepřišli číst básně. Také oni chtěli být s námi. Přišli zakusit, pociťt život své poezie v nás. Poezie je podstatou, cílem i náplní jejich života. Přišli si tedy ověřit realitu a intenzitu svého života. To je možné jen na základě kolektivní zkušenosti. To mohou potvrdit pouze jiní lidé.

Vzájemně jsme se tedy potřebovali.

Tak jako nezbytnou součástí situace byla osobní přítomnost tvůrce uvnitř skupiny, právě tak nezbytná se ukázala přítomnost otevřených, vstřícných, přátelských - a jak už jsem řekl - potenciálně tvůrčích diváků.

Setkání lidí se tak stalo nejdůležitější základnou. Ráz setkání určila poezie; ale mohla to být i hudba nebo happening. Chápeme tedy, proč se profesionální herec v této situaci neuplatnil a proč se důraz přenesl z herectví na lidskou osobnost.

Událost reálná a událost předváděná

Soustředěním pozornosti přímo na osobu člověka-herce, zároveň s redukcí nebo opuštěním prvku hry, se stírá hranice mezi herectvím a běžným jednáním. Celková rezignace na předvádění událostí ve prospěch organizování reálných událostí a skutečných situací, tedy proměna inscenace (představení) v setkání lidí, pak nutně nastoluje otázky po hranici mezi divadlem a životem; co odlišuje a vyděluje divadlo z proudu probíhajících mimouměleckých životních událostí?

Na otázku po odlišujícím činiteli divadla, po tom, co vystihuje rozdíl mezi běžným jednáním, obvyklým mezilidským komunikačním procesem a na druhé straně herectvím a divadelním procesem, se nejčastěji dozvídáme, že zatímco je v životě jednání, mluvení, dorozumívání obvykle (přinejmenším zdánlivě) jednoznačné a jednorozměrné, v divadle je vždy nejméně dvojnásob komplikované (text a *podtext*!), přičemž skrytá, symbolická či metaforická rovina výpovědi nebo jednání je základní, rozhodující, nejdůležitější.

Pokud je o herce, říká se, že od ne-herce ho odlišuje způsob jednání. Jestliže ne-herce jedná jednorozměrně a jednoznačně, pak v hercově jednání je vždy podvojnost: řeči a činu, všednosti a obřadnosti, doslovnosti a metafor.

Podobné odpovědi nás v divadelní teorii i praxi ještě poměrně nedávno uspokojovaly; dnešní analýza jevů nového divadla prokazuje jejich neúplnost. Každodenní lidské činnosti, jednání, výpovědi nebo chování jsou totiž velice často jednoznačné a jednorozměrné jen zdánlivě. Stupeň jejich složitosti přitom vzrůstá zároveň s komplikovaností společenských struktur a situací, do nichž člověk sám vstupuje i je vtahován. Nová a nová technická zařízení a společenské instituce vyžadují neustálé přizpůsobování, vhodné chování a reakce, zkrátka postupné a často souběžné přijímání stále nových společenských rolí. Člověk od rána do večera přijímá a mění role řidiče a pasažéra, představeného a podřízeného, žáka a profesora.

Působení současného umělce v lidech vyvolává vědomí složitosti životních procesů a umožňuje intenzivnější, mnohorozměrnější zakoušet život. Dovoluje prožívat ho jako svébytný umělecký proces.

Dnes už tedy nehledáme, v čem spočívá odlišnost divadla a netrápíme se, jestliže ji nemůžeme nalézt, ale raději objevujeme divadelní prvky ve všem, jak říká Cage, „co je vidět a slyšet“.

Dřívější divadlo se v mnoha svých obdobích snažilo v divácích uvolnit podobné mechanismy a zavést do divadla prvky běžného života. Tyto snahy se týkaly herecké techniky i scénografie. Jsou známy pokusy přenést na scénu jak životní chování, tak předměty převzaté „ze života“.

Nové divadlo požaduje a uplatňuje pravý opak. Uvádí divadlo do života, odkrývá divadelnost v životě, usiluje o to, aby herci byli schopni vyrovnávat se s náhodnými změnami, jako hrací prostor využívá ulici, park, náměstí.

Zatímco tedy dřívější divadlo desakralizovalo a zevšeobecňovalo samo sebe, aby se přiblížilo osudu každého ze svých diváků, aby posilovalo jejich sebevědomí tím, že jim v dekoracích předvádělo iluzi prostorů, které obývali a v hercově hře jim ve zhuštěné podobě předkládalo jejich vlastní chování a reakce, pak nové divadlo na základě slučování se životem sakralizuje obyčejné prostory a z všedního chování a událostí činí chování a události slavnostní.

Citovaný Cageův výrok znamená ani ne tak záměr divadlo zevšednit, jako úsilí vyprostit všednost z její triviality, objevit v ní sváteční prvky.

Skutečnost „hry“

Někdejší divadlo založené na hercově podvojně hře odráželo život, podávalo o něm svědectví, herec v něm demonstroval a napodoboval každodenní jednání obyčejného člověka; vzhledem k běžnému lidskému chování bylo toto herectví v technickém smyslu tautologické. V životě i v divadle přece - jak řekl Norwid - „každý někým je i není“.

Každý člověk je sám sebou, ale v obrovské většině případů nehraje sebe, hraje *společenskou roli*, neustále tedy jakoby osciluje mezi ego a superego. Na scéně starého divadla herec opouštěl své ego, hrál už jen superego, připadal si skvělý a vysvobozený ze své každodenní existence. Pro diváka uvězněného do každodenní hry iluzí, přetvářky, podbízivosti, přizpůsobivosti, mimiky, ješitnosti a pýchy byl tento herec vzorem dokonalé a úspěšné proměny v někoho jiného. Proto divák tak ochotně a poslušně upadal do tranzu, v němž se identifikoval s jevištní postavou. Aspoň na chvíli chtěl vykonat akt transformace a navléknout přiléhavou masku. Divadelní herec před jeho očima provozoval přesně tutéž hru, jíž se on sám denno-denně účastnil. Nejen, že ji akceptoval, ale učinil ji hodnou obdivu. Herec tak diváka nabádal, aby život posuzoval jako hru, oslavoval faleš, a navíc ukazoval způsob, jak se zřící svého vlastního autentického já ve prospěch příležitostně hraných rolí. Staré herectví tedy umocňovalo působení společenských mimetických mechanismů.

Skutečnost hry má však specifickou zvláštnost: zmocňuje se celkového obrazu lidského jednání a postupně se mění v plnou a jedinou skutečnost. Kromě ní zbývá už jen skrytý vnitřní život člověka. Jestliže se veškerý život stane hrou, na místě protikladu život - hra se objeví protiklad vnitřní život - vnější, okázalý život; vnitřní život zůstane osobitý a individuální, ale přehluší jej onen život vnější, společenský. Hru už nelze odlišit od života.

(Nepřipomínám poprvé, že tímto podivuhodným jevem se zabývala řada dramatiků: Norwid v *Herci*, Wyspiański ve *Vysvobození*, Pirandello, Szaniawski, Sartre, Genet a mnoho dalších.)

Staré divadlo odráželo život, přičemž ukazovalo jeho složitost i jednoznačnost lidského jednání. Bylo tedy zásadně popisné a diagnostické. Divák sledoval a prožíval činy dramatického hrdiny jako projekci svých vlastních vášní.

Katarze ve své podstatě znamenala smíření člověka se sebou samým na základě souhlasu s vlastním každodenním jednáním. Divák krvavé tragédie se ani tak neočišťoval od zločineckých sklonů, jako spíš získával dojem, že mechanismus jednání každého člověka je podobný a proto lze katastrofě uniknout vhodnějším, nikoliv však zásadně odlišným jednáním. Výsměch vadám zbohatlého hrdiny pranic nezměnil životní koncepci zbohatlíků sedících v hledišti. Tím, že se smáli svým vlastním představitelům, kompromitovaným na scéně, se utvrzovali v přesvědčení, že sami jednatelství a že v životě je třeba prokazovat víc důvtipu a chytrosti, aby se nevystavovali posměchu.

Staré divadlo ve své celkové koncepci tedy smiřovalo diváka se sebou samým i se společností. Upevňovalo stávající vzory chování, oděvních i intelektuálních módy, společenských i uměleckých koncepcí, stabilizovalo vládnoucí společenský pořádek.

Zřejmě proto v dějinách divadla pozorujeme celá dlouhá období, kdy divadla využívala vládnoucí třída k udržování existujícího systému; divadlo se přitom jevílo jako nesmírně užitečný nástroj. Snad proto také v letech stabilizace daného režimu historie zaznamenává období rozvoje divadla. Obecně si v takových dobách přichází do divadla pro pozhledání a schválení svého stylu života. Divák vychází ze sálu přesvědčen o víře ve své ideály a do značné míry uspokojen faktem, že se herec projevil jako „jeho člověk“. Rozhodně ne náhodou a z pouhé konvence se nějaký soubor nazýval *Královci herci* a jiný *Služebníci knížete*.

Herec - mistr charakterizace, hry a proměny - je ve všech těchto případech laskavým zpovědníkem, nejen odpouštějícím, ale i akceptujícím hříchy; je šamanem podněcujícím k omamujícímu tanci, v němž se skutečnost mění v pole barevných kruhů a každodenní starosti a strasti v jediný tón smířlivého šumu.

V tomto divadle je rozhodující způsob jednání. Největší hodnotou je hra - model vnějšího chování, prospěšného každému z diváků, v obecnějším smyslu hra - model řádně fungujícího společenského systému.

Hra se postupně stává samostatnou hodnotou, tak jako fungování společenského mechanismu se postupně mění v dobro, odtřžené od toho, co je dobré pro jednotlivce: přestává přihlížet k jeho zájmům a osobnímu štěstí. Vyrůstá soběstačnost institucí a uspořádání. Divadlo se odvrací od diváka a začíná se věnovat svým vlastním problémům, zdokonaluje se, což zde znamená, že konvencionalizuje pravidla hry; hra se začíná ve stále větší míře zabývat sama sebou místo skutečností lidských osudů, které měla odrážet. Divadlo už neodpovídá na principiální existenciální otázky. Lidé pak už nenacházejí důvody, proč přicházet do divadla; scénická hra se jich přestává dotýkat, hlediště zejí prázdnotou; aby se tedy hra nepřerušila, naplňuje se hlediště uměle, zdánlivá hra herců se odehrává před zdánlivě plným hledištěm. Ve skutečnosti je hlediště prázdné: nic se v něm neděje; i jeviště pustnou: už na nich nejsou lidé, ale jen loutky a figuríny.

A tehdy člověk, který zabloudil do tohoto starého domu, v němž už jenom straší, člověk, který se naléhavě potřebuje s někým dorozumět, vykřikne. Odpoví mu prázdnota. Člověk vykřikne znovu, a v tom výkřiku zazní tolik lidských, jeho vlastních, osobních pocitů, že to je slyšet dokonce i mimo onen starý dům. Někdo se přidá. Někdo, kdo se chce rovněž setkat s druhým člověkem. Pak se přidávají další. Jiní se zase vymaňují z ohlupujícího tance na prázdné scéně před prázdným hledištěm.

Vzniká skupina. Tak vzniká zpěv „Akropolis naše!“, průvod „Volání lidu po mase“, tak vzniká stovkami úst opakované volání „Ráj teď!“

Osobní výpověď. Odmítnutí hry na scéně i v životě. Herec v novém divadle ukazuje faleš i absurditu nepřetržitého tance masek a přijímání stále nových rolí. Odmítá hru ve prospěch *bytí*.

Skutečnost „bytí“

Tuto formulaci, jež se často objevuje v úvahách o novém divadle, je však třeba podrobit analýze. Využijí zde v přeneseném významu freudovskou teorii, kterou samozřejmě nechápu jako souhrn pojmů vztahujících se ke konkrétní skutečnosti lidské existence, nýbrž jako soubor metafor, užitečných, jak soudím, právě zejména hovoříme-li o divadle a o herectví.

Jak jsem již řekl, mohli bychom dřívější herectví nazvat uměním *s u p e r e g a*. Toto herectví uvádělo pomocí určitých postupů vnější vzory chování do roviny záměrného jednání. Herec díky svému umění jakoby přecházel od *bytí* v rovině *ega* na úroveň *superega*. Tuto cestu zvládal na zkouškách, v procesu přípravy veřejného vystoupení. Divák se s hercem setkával v okamžiku, kdy se pohyboval už výhradně na úrovni *superega*. Podvědomě se snažil herci vyrovnat. Dosáhnout jeho úrovně. Proto se snažil přenést rovněž do stavu existence *superega*.

Herec vybízel diváka, aby v čase představení vykonal spolu s ním onu dalekou cestu, kterou sám vytýčil v období zkoušek. Jestliže použijeme - i nadále metaforicky - tuto terminologii, můžeme říci, že zatímco dřívější herectví bylo „*h e r e c t v í m s u p e r e g a*“, směřuje nové herectví k objektivizaci *id*, které se snaží uvést na úroveň vědomého prožívání. V tomto smyslu můžeme místo o *hře* hovořit o veřejném, intenzivním, uměleckém *bytí*.

Neboť „*h e r e c t v í i d*“ těžší materiál přímo z nitra člověka, živí se obsahy, jež vězí v něm samém, objektivizuje je a zvyšuje jeho osobní tajemství. Proces, který v tomto herectví probíhá, míří do nitra člověka, nikoliv mimo ně. Jestliže v herectví *superega* člověk překračuje své vlastní meze a přizpůsobuje se vzorům, modelům, předstávám, pak v herectví *id* člověk intenzifikuje, obohacuje a rozvíjí sám sebe.

Rozdíly mezi někdejší *hrou* a novým *bytím* můžeme vidět též v cílech.

Z osobního hlediska měla hercova *hra* za úkol diváka vtáhnout do *hry*, z obecně společenského hlediska ho měla celkově na *hru* připravit. Působení herce na diváka prostřednictvím *hry* lze chápat jako proces, v němž si herec diváka podmaňuje. Dřívější divadlo tímto způsobem odráželo ve své struktuře hierarchické uspořádání celé společnosti, založené na vládě jedněch nad druhými, na životě v přísné podřízenosti a závislosti. V tomto smyslu také někdejší divadlo sloužilo jako nástroj upevňování daného režimu.

Divadelní historie zná rovněž výjimky, které toto pravidlo potvrzují: hra jako proces, v němž si herec diváka podmaňuje, mohla též přispět k boření vládnoucích struktur tím, že se vyslovuje pro nové třídní uspořádání, nebo že prosazuje novou hierarchii hodnot. Tak tomu bylo například v období Velké francouzské revoluce nebo ve zrevolucionizovaném Německu po první světové válce i kdekoli jinde v revolučních obdobích.

V novém divadle herec divákovi neukazuje cíle, které existují mimo něj, nepodmaňuje si ho. Nepůsobí na něho ale vůči němu. Hlavním hercovým cílem je autopenetrace, porozumění sobě a objasnění sebe sama. Divák není pro herce objektem. Je jeho partnerem. Herec nového divadla je nezištný. Divák může samostatně a podle svého čerpat z jeho bohatství. V tomto dalším významu je nové divadlo individualistické a anarchistické. Nevytváří skupiny a pospolitosti podle hierarchie, nýbrž na základě partnerství; nesnáší institucionalizaci; je otevřené a nepříliš formalizované; opouští kritérium profesionálních výsad.

Proces, který v sobě herec v novém divadle vyvolává, je od začátku do konce veřejný. Divák se nesetkává přímo s konečným výsledkem, ale může tento proces provázet od prvního impulsu. Je to proces každému přístupný. Nepůsobí jako vzor, ale může být inspirativní.

Staré herectví bylo uměním vůdcovství. Nové je uměním bratrství.

Herecovo hraní postavy a divákovo přijímání této hry dříve vyvěralo z proudu všednosti. Proces hercovy a divákovy autopenetrace se do každodenního života naopak noří. Ve starém divadle směřovalo hercovo jednání k oddělení hry od života a posléze k přenášení pravidel ze hry zpět do života. V novém divadle se hercovo jednání stává modelem života zbaveného prvku hry, předstírání, napodobování, přizpůsobování, modelem prostého a původnějšího života.

Snad jednorozměrného? Nikoliv. Jestliže totiž model někdejšího herectví hry bylo možné přirovnat k pyramidě stojící na poušti, pak model nového herectví bytí by představoval ledovec, který je téměř celý ponořen a jen jeho nevelká část vyčnívá nad hladinu.

V někdejší divadle herec jednající na scéně dával život *postavě*, jež byla ve vztahu k němu i k divákovi určitým způsobem „třetí osobou“. *Role*, *postava* plnila tedy funkci „uměleckého předmětu“, objektu nezávislého na tvůrci i na příjemci. Herec-člověk a divák-člověk byli na jedné úrovni, „role“ na jiné. Během představení se herec-člověk pohyboval v rovině *postavy* a divák-člověk se identifikoval s hercem, neidentifikoval se s ním však jako s člověkem, nýbrž jako s postavou. Oba tedy jako by opouštěli stav každodenního života a přecházeli do stavu *žití rolí*, od reálného bytí k bytí intencionálnímu.

Herec v novém divadle nevytváří *postavu* či *rolí*, tak jako v novém výtvarném umění umělec často nevytváří žádný *předmět*. Herec nového divadla, místo aby diváka vytrhával z reality jeho bytí a naváděl ho k hraní *rolí*, orientuje ho k realitě jeho já, k jeho vnitřnímu životu, k upřímnosti; tím mu pomáhá vymanit se z postoje *hráče* či *herce*. Herec objevuje rovněž dosud nepoznané a nepojmenované hybné síly lidského konání, ukazuje vztahy mezi jednotlivcem a společností, mezi člověkem a prostředím.

Ve světle všech těchto rozdílů se hra jeví jako proces směřující vně člověka, jako proces, v němž člověk touží po přeměně, chce dosáhnout nějakého nového způsobu existence. Bytí pak je proces obrácený do nitra, v němž člověk usiluje o sebeidentifikaci. Hra musí přirozeně jít cestou obohacování výrazových prostředků, rozmnožování prvků, které podstatu věcí zastírají, maskují. Bytí se ubírá cestou odkrývání, objevování.

Jak *hra*, tak *bytí*, pojímány jako umělecký proces, to znamená proces podléhající pravidlům a tak či onak směřující k vyjádření, jsou dvěma podobami jedné a téže celkové koncepce umění.

Bytí tedy neznamená radikální odmítnutí jakékoliv *hry*, je spíš jejím dialektickým protikladem, tudíž doplněním.

K novému sjednocení

Odhalování divadelnosti života, proměna hry v bytí, nadšení vyvolávané všezahrnujícím uměním, to už je vymezená a uzavírající se etapa divadelního myšlení a praxe - období nového divadla spjaté chronologicky i spleť rozličných vazeb a souvislostí s beatnickou poezií, happeningem (včetně celé jeho prehistorie), s novou hudbou, Deveyovými a Oldenburgovými environmenty. Odpovídá jim teorie i praxe Schechnerova environmental theatre, Cageova Ticho 4'33" souzní s mlčenlivými a pomalými pohyby Schumannových velkých marionet, events rezonují v Malinové a Beckově free theatre; arte povera a minimal art jsou ozvěny chudého divadla...

Dnes vidíme, že celý tento obrovský a nevyhnutelný pohyb, který změnil proporce i hlediska, zvrátil vývoj procesů i průběh myšlení, přece jen logicky a harmonicky vyplynul z předchozího umění, byl jeho další etapou.

Při odmítnutí umění jako takového byly jeho dosavadní vlastnosti přiznány celé skutečnosti. Místo přenášení životních mechanismů a jevů do oblasti umění byly v životě objevovány mechanismy a jevy umělecké. Proces byl tedy opačný, zakládal se však na těchže principech. V obou případech spočíval na dualismu hmoty a ducha, těla a duše, člověka a přírody, všedního a umělého, života i umění.

Nová citlivost, ještě neujasněná touhy a starosti, provázející naše dnešní hledání, potřebují, jak se zdá, nějaké nové sjednocení.

Dnes se mu aktivně přibližují práce mnoha tvůrců. Na základě přesné teoretické reflexe se už dnes dají rozpoznat úkoly a řešení, objevovaná praktickými zkušenostmi. Tyto úvahy bych rád zakončil reflexí všeobecné povahy.

Při pohledu na pódium ve Staré Prachárně jsem přemýšlel i o této neobyčejné, daleké cestě, kterou divadlo urazilo během dvou a půl tisíce let a o tom podivuhodném návratu k prameni, tak příznačném pro nové divadlo.

Před námi stojí básník a herec - ale to je přece jedna osoba, kterou ovšem divadelní praxe v průběhu staletí stále více rozděluje a rozštěpuje. Dnes však (nikoliv poprvé) uvažujeme o jejím opětném sloučení, o sjednocení těchto dvou lidí i těchto dvou funkcí.

Kdysi byl přece básník sám hercem; chór zpíval jeho písně a tančil v rytmu jeho kroků.

Ještě dříve však stál před chórem kněz. A když ještě víra všech přítomných ve skutečnou moc vykonávaného rituálu byla prvotní a čistá, nebyl tam ani kněz, nýbrž samotný bůh. Kněz se pro dobu obřadu stával bohem, byl Dionýsem, nezastupoval ho a nepřevtěloval se v něho, ale cele a přirozeně jím byl.

Toto jsou etapy oné cesty:

kmen

vykonávající obřad

pod vedením samotného boha

bůh

je přítomen

kněz

představuje boha

intonuje všem známé popěvky

provádí všem známé tance

přičemž improvizuje

kněz usedá na trůn

odloučil se od společenství

to je první náznak dělení

skupina ze sebe vyděluje chór

chór řídí

básník

který chór naučil nové stasimony

sám diriguje zpěv a určuje směr průvodu

sám zpívá a tančí

sám ohlašuje a objasňuje písni

vysvětluje gestikuluje

hraje

stává se hercem

básník je hercem

herec je básníkem

jsou jedním

Následuje něco strašného; končí jedna epocha a začíná nová doba: historie divadla. Nastává rozkol a rozklad dosavadních pravidel: básník a herec se rozdělují, básník opouští chór, usazuje se poněkud vzadu za knězem, naslouchá svým písním, které zpívá chór; chór však musí někdo řídit - básník tedy určuje svého zástupce, náčelníka, který se vyděluje z chóru. Jakmile se náčelník stane hercem, chóru opět chybí náčelník, vynoří se z něho nový, i ten se posléze stane hercem, chór vydá dalšího a takto až do počtu tří herců. Později se individualizuje celý chór, hra se zmocní všech, vznikne skupina herců. Básník mezi nimi není.

V dnešní době můžeme zaznamenat návraty. Básníci sami s oblibou předstupují před shromáždění. Sami reprezentují své verše. Recitací i zpěvem. Herci improvizují. Jak pohyb, tak text. V těchto aktivitách je obsaženo - často ovšem nepodařené - směřování k novému sjednocení. Je v nich touha po kdysi ztraceném pocitu bezprostřední sounáležitosti s kmenem a splynutí s kosmem, potřeba zahájit přímý dialog s nevyslovitelným.

V okamžiku rozdělení básníka a herce skončilo mytické divadlo a začalo divadlo historické. V průběhu divadelní reformy se divadelníci obraceli k jednotlivým obdobím divadelní historie - na divadelní antiku navazovali Wyspiański a Reinhardt,

středověkým divadlem se inspirovali Claudel a Brecht, komedii dell'arte Vachtangov a Copeau, romantismem se zabýval Schiller... Divadelní historie se zdá být vyčerpána. Přitom se mnoho lidí domnívá, že už skončila, alespoň v té podobě, jak ji známe po staletí.

Dnes se tedy neuchylujeme k divadelní historii, ale k t a j e m s t v í divadelního mýtu.

Cítíme, že se v rozpětí mezi starými mýty a duchovními potřebami současného člověka ozývá předzvěst zcela nové koncepce umění a zcela nové koncepce jeho společenského uplatnění. Zde se otevírá jakási perspektiva a jsou znát první otřesy starého umění - jako předzvěst blížícího se zemětřesení.

1975

UYCHÁZENÍ Z DIVADLA

Znalec a svědek proměn Teatru Laboratorium Tadeusz Burzyński nazval jeden ze svých článků *Vycházení z divadla*.¹⁾ Rád bych si tento název od Burzyńského vypůjčil. *Vycházení z divadla* bylo logickým důsledkem snah druhé reformy. Viděli jsme, jak se Beckovo politické divadlo s přispěním divadelních fines změnilo v politikaření.

V ý c h o d ů směřujících ven z divadelního labyrintu se našlo už mnoho. Právě tak bylo prozkoumáno mnoho oblastí společenského i individuálního lidského života, k nimž je divadlo branou, do kterých lze divadlem vstoupit. Paradivadelní proud je stále širší, množí se jeho odnože a modifikace, zasahuje do oblastí, jimiž se divadlo dosud nezabývalo, ukazuje tvůrčí, společenské, politické, terapeutické možnosti divadla. Divadlo se objevuje na nových místech, objevuje nová pole působnosti.

Pokusme se o stručný přehled oblastí, do kterých divadlo vstupuje, přičemž opouští své tradiční budovy, struktury, role a typy. Všechny tyto cesty vedou od nějakého konkrétního, jednotlivého člověka ke druhému, stejně konkrétnímu, až po jméno a přijmení.

Dříve se o hercově kontaktu s divákem hovořilo všeobecně a anonymně. Dnes divadlo zakládá osobní vztahy mezi l i d s k ý m i b y t o s t m i . Mezi jednotlivci a skupinami.

Małgorzata Semilová napsala výstižně o alternativním divadle v USA, že jedním z jeho hlavních rysů je odvážný kontakt s konkrétním prostředím. Je to buď vlastní, místní společnost kdesi v Omaze, Knoxville či v Baltimoru, nebo třeba nějaká vybraná, vyhraněná kategorie lidí - dětí, vězňů, nemocných, žen, starých lidí - na niž se divadlo obrací a dodává jí představení téměř doslova do domu.²⁾

Chceme-li s divadlem k někomu přijít, vstoupit do něčeho domu, je zapotřebí projít jistou cestou. Jakými cestami se tedy ubírá a kam proniká dnešní divadlo?

Cesta k nemocným

Divadlo na ni vykročilo dvěma způsoby: lékaři, psychoterapeuti a psychoanalytici buď využívají staré i nové divadelní prostředky a techniky, nebo naopak - různé divadelní aktivity mají výrazný psychoterapeutický ráz i cíle.

P s y c h o d r a m a , které používal už od roku 1920 ve Vídni J. L. Moreno, je dodnes praktikováno po celém světě. Spočívá v „herecké“ aktivitě pacientů, v přehrávání událostí, rolí, problémů, představ, které jsou příčinou jejich onemocnění.

Lékař je zde „režisérem“. Partnery nemocného jsou buď připravení terapeuti, nebo jiní pacienti.³⁾

G e s t a l t g r o u p s : kolektivní cvičení a výzkumy v oblasti mezilidských vztahů realizované od roku 1947 v Massachusetts Institute of Technology. Užívá se tam paradivadelních metod, uvolňuje se umělecký, herecký projev pacientů. Účastníci se snaží na základě hry vzájemných kontaktů a vlivů, odkrývající autentické pocity a rysy osobnosti, dosáhnout porozumění s ostatními a důkladněji poznat sami sebe.⁴⁾

I m a g i n a t i o n W o r k s h o p s (dílny představitosti) se používaly od roku 1969 jako léčebný prostředek v Mount Sinai Hospital, a od roku 1972 též ve State Psychiatric Institute v New Yorku. Pod vedením lékařů se konala cvičení, známá z práce mnoha divadelních skupin: navázání kontaktu, pohybové nebo zvukové reakce na vyřčené heslo („radost“, „agrese“, „známý“, „milý“ apod.).

Připravovala se také představení, složená z krátkých scén, vznikající na základě improvizací nemocných během „dílen“.⁵⁾

Cesta k vězněným

Mnohé divadelní skupiny pořádají už řadu let představení ve věznicích, přičemž svou činností chtějí zasáhnout lidi, kteří to snad nejvíce potřebují. Takovou činnost se zabývá mj. Odin Teatret Eugenia Barby.⁶⁾ Existují i soubory, které se zaměřily výlučně na práci pro vězně nebo s vězni, jako například americké Cell Block Theatre, jež působí ve věznicích státu New Jersey, The Theatre for the Forgotten z New Yorku a další. Tyto soubory pořádají pracovní setkání (tvůrčí dílny) se současnými i bývalými vězni, během nichž na základě společných cvičení a improvizací vznikají „hry“ a představení, které hrají sami účastníci setkání, tj. vězni a nedávno propuštěné osoby. Provádějí se kontaktní cvičení, trénink tělesného i slovního vyjádření. Vězni - ženy i muži - sami rovněž skládají hudbu, zpívají a hrají na hudební nástroje. V USA působí vězeňské divadlo od poloviny šedesátých let. Psychologové a sociologové upozorňují na jeho zásadní roli při resocializaci. Vězeňové-herci získávají větší sebevědomí a sebekontrolu svých pocitů a činů. Zlepšuje se jejich psychické rozpoložení. Bylo zjištěno, že obtížné, mnohonásobné opakování nějakých činností v době zkoušek učí nejlépe i novému vztahu k práci. Divadelní aktivity znamenitě rozvíjejí společenské cítění a vědomí. Ukazují jednotlivci jeho vazby s pospolitostí. Výzkumy prováděné v roce 1973 ve státech New York a New Jersey prokázaly, že oproti 85% bývalých vězňů, kteří se stávají recidivisty, je to ve skupině takovýchto účastníků divadelních dílen pouze 10 - 15%.⁷⁾

Cesta k utiskovaným, k národnostním a rasovým menšinám

Známa a zevrubně popsána je činnost El Teatro Campesino, které vzniklo během stávkového boje kalifornských vesničanů, vykořisťovaných na vinicích.⁸⁾ Známe je rovněž hnutí Černého divadla v USA, které má už dlouhou historii a úctyhodné výsledky.⁹⁾

Polské diváky uchvátil španělský lidový soubor La Cuadra, o němž se hodně mluvílo a psalo po jeho vystoupeních ve Vratislavi v roce 1975. Mnoho takových

souborů působí v Jižní Americe. V Severní Americe zase vzniklo tak zvané Nuyorican Theatre (název vznikl z jmen New York a Puerto Rican), divadlo Portorikánců, a celá řada podobných souborů. Zakládají je Portorikánci, mišenci, afroameričané, bílí i černí Američané. Mají své vlastní autory, z nichž nejznámější je Miguel Pinero. Uvádějí představení pro smíšené publikum. Jejich způsob hry bývá prudký, násilnický, nevyhýbá se krutosti. Nejčastěji hrají na ulicích a témata čerpají rovněž z ulice. Zabývají se rasovými a společenskými nerovnostmi. Jejich program však není rasistický: řada černošských a etnicky definovaných souborů - jako Nuyorican Theatre - se vyslovuje pro rasovou a společenskou integraci.¹⁰⁾

Cesta k zablokovaným a frustrovaným

Divadlo se zřetelnými terapeutickými cíli provozují různé skupiny. Nejznámější je paradivadelní a paraterapeutická činnost vynikající tanečnice a pedagožky Ann Halprinové, která po mnoho let vede San Francisco Dancers Workshop, avšak od roku 1974 už nepřipravuje veřejné představení, ale soustřeďuje se na práci v „dílnách“. Těmto dílnám už nepřihlížejí diváci, ale působí v nich pouze aktivní účastníci. Někdy se cvičení účastní všichni, někdy se skupina rozděluje; část lidí hraje a tančí pro ostatní, a posléze si vyměňují role. Jestliže se nepořádají představení, nemají jednotlivé schůzky už charakter zkoušek, ale spíš pracovních setkání. Prací se může účastnit každý - důraz je kladen nikoli na technickou přesnost, ale na mezilidský kontakt a na hledání svobodného pohybového vyjádření všech snů, tužeb, pocitů, uvolnění od zábran a bloků. Halprinová pořádá dílny i pro náročnější zájemce. Přijímá jednotlivce i skupiny. Nejdůležitější zásadou je vždy účast všech přítomných.¹¹⁾

Podobné výzkumy organizuje Alec Rubin. Theatre of Encounter Company, které vedl, vystoupilo v roce 1975 se skupinovou kreací *Orphans (Siroťci)*, připravovanou formou improvizovaných zkoušek více než půldruhého roku. Její proměnlivá, otevřená struktura obecenstvo pokaždé uchvátila. Herci podněcovali přítomné a dělali jim průvodce během cvičení a etud. Vzájemně se poznávali, vyprávěli o sobě, herci improvizovali scény podle nápadů a asociací diváků. Po skončení setkání se diskutovalo, účastníci si vyměňovali postřehy a analyzovali své pocity. Všechno to mělo usnadnit přirozené, spontánní lidské city. Na otázku, zda to je divadlo, nebo terapie, Alec Rubin rozhodně odpověděl: „Je to divadlo s výrazným terapeutickým aspektem a naše práce vykazuje přesvědčivé výsledky. Hlavním cílem je však tvořivost. Naše - i lidí, s nimiž se setkáváme.“¹²⁾

Cesta k postiženým

Zde máme jiný příklad: divadlo neslyšících - pro neslyšící i pro slyšící. V roce 1965 vzniklo kolem studentského souboru, který působil při divadelní katedře Gallaudet College ve Washingtonu (jediná vysoká škola pro neslyšící na světě), National Theatre of the Deaf (Národní divadlo neslyšících). Věnuje se dodnes pravidelné činnosti. Inscenují tam normální dramatický repertoár ve speciálních úpravách. Uvedli O'Neill, Molière, Büchnera a další autory. Pořádají také dílny, připravují představení pro děti a mládež. Divadlo působí po celých Spojených státech, hraje pro veškeré obecenstvo ve městech i v univerzitních kampech.¹³⁾

Přirozenou formou, jakou mohou neslyšící provozovat divadlo, se zdá být pantomima. Z četných pantomimických souborů neslyšících je umělecky nejzajímavější Olsztyňská pantomima, založená už v roce 1957. Přise o ní (v poznámce zvlášť připravené na mou prosbu) Ewa Kusiorská:

„Olsztyňská pantomima (kterou víc než 18 let vedl B. Głuszczyk) slaví dvacet let své existence. Umělecký životopis souboru tvoří sled deseti pantomimických pořadů, bohatý seznam ocenění a diplomů, i četné zahraniční zájezdy (USA, Anglie, Spolková republika Německo, Nový Zéland) a vystoupení v televizi. Nejdůležitější inscenace, které se zde realizovaly, byly: *Miniatury*, *Caprichos*, *Apokalypsa* a *Polská szopka*. Pro tyto inscenace byla charakteristická inspirace výtvarným uměním (Goyovy grafiky v *Caprichos*, Dürerovy dřevoryty pro *Apokalypsu*, lidové sochařství v *Polské szopce*), spektakulárnost a mnohostrannost užitých výrazových prostředků - bohatými kostýmy a scénografií počínaje, přes uplatnění hudby, zvukových a světelných efektů až po filmovou projekci. Specifika inscenací spočívá v odlišném, osobitěm estetickém principu, jehož určujícím prvkem je tělo dělníka-herce. Soubor se totiž skládá z pracovníků olsztyňského družstva invalidů, výhradně z lidí neslyšících (nyní má 34 členů, z toho 4 působí v souboru dvacet let). Okruh úkolů, které si Olsztyňská pantomima stanovila, překračuje rámec pouhé umělecké činnosti. Rehabilitační funkce, které toto divadlo plní, se ze sociologického hlediska jeví neméně důležité než funkce umělecké. Projevuje se samozřejmě silná závislost obou těchto činitelů, neboť bez úspěchů v oblasti divadla by rehabilitační efekt byl neporovnatelně menší.“

Významné byly práce Roberta Wilsona s hluchoněmým Raymondem Andrewsem a postiženým Christopherem Knowlesem.¹⁴⁾

Wilson není jen animátorem, demokraticky usměrňujícím práci své skupiny; nejen že pozorně naslouchá všem návrhům a vnímá reakce ostatních; působí i jako médium.

Veřejnost, obecenstvo i kritika a nepřítomní čtenáři časopisů a knih měli možnost seznámit se s Wilsonovými neobvyklými divadelními inscenacemi. Slavné byly zejména inscenace *Pohled hluchoněmého*, *Hora Ka a terasa Guardenia*, *Život a doba Josefa Stalina*, *Dopis královně Viktorii* a další. Zpočátku mnoho lidí nevědělo, že tyto inscenace byly připravovány zcela neobvyklými postupy: za značného a dokonce rozhodujícího přispění mladičkého hluchoněmého Raymonda Andrewse, a posléze rovněž ve spolupráci s mladým chlapcem, Christopherem Knowlesem, který se narodil s vážnými a neodstranitelnými poškozeními mozku.

Wilson se v obou případech nepokoušel po vzoru terapeutů přizpůsobit mladé lidi společnosti, naučit je vyjadřovat a dorozumívat se, jako to činí „normální“ lidé. Naopak. Snažil se poznat „nenormální“ způsob percepcie světa se záměrem v s t o u p i t do něj, do jeho struktury, rekonstruovat obrazy a zvuky, které se v něm vyskytují. S neobyčejnou intuící navazoval kontakt s oběma mladými lidmi, naučil se jim rozumět a interpretovat jejich vize a jazyk. Za pomoci obou chlapců učinil tyto vize a tento jazyk základem svých inscenací, v nichž ostatně Andrews i Knowles sami aktivně vystupovali. Vzpomínám na neobyčejně soustředěnou černou postavu Raymonda Andrewse zavěšeného na houpačce v *Pohledu hluchoněmého*. Po nekonečně dlouhou dobu byl absolutně nehybný.

Robert Wilson se zajímal o děti a mládež s opožděným vývojem nebo „nenormální“ a prováděl s nimi cvičení ještě předtím, než se začal věnovat divadelním výzku-

mům. Tehdy byl začínajícím architektem a malířem. Později, když už pracoval s divadelní skupinou Byrd Hoffman School of Byrds, pořádal pro tuto mládež rovněž tvůrčí dílny. Tak se v roce 1968 setkal v Summitu (New Jersey) s jedenáctiletým hluchoněmým chlapcem. Andrews ho uchvátil. Wilson začal poznávat, jak probíhají myšlenkové pochody hluchoněmého, který přece nemyslí ve slovech. Všiml si například, že některé události a mezilidské situace, které jeho vlastní pozornosti unikly, Andrews vnímal přesněji a mnohem rychleji než ostatní. Po nějaké době Wilson zjistil, že Andrews svérázným způsobem slyší i zvuky, nebo spíš že jeho tělo reaguje na určité vibrace: tělo slyší. Andrews určoval, zda se z klavíru ozývají vysoké nebo nízké tóny. Vnímal rovněž zvuky napodobující ty zvuky, které sám vydával.

Wilson a členové Byrd Hoffman School of Byrds se začali učit zvuky a pohyby, které vznikaly v Andrewsově těle. V *Divadle vzájemnosti* jsem psal o představení *Prologu*: „Znovu (...) průvod. V čele mladý černoch. Vždy po několika krocích se zastavuje, vykonává pár tajemných gest a vyrazí ze sebe pronikavý neartikulovaný zvuk.“¹⁵⁾

Andrews byl v jistém smyslu skutečným režisérem některých částí *Prologu* a dalších inscenací, a zároveň Wilsonovi i celému souboru ukázal cestu. Jeho pohyby a zvuky byly nefiltrovaným vyjádřením jeho vnitřního života a spontánně odrážely vize skutečnosti, kterou vnímal. Pod jeho vlivem byla práce Wilsonovy skupiny usměrňována tak, aby každý člen souboru zkoumal své vnitřní vidění světa a hledal vlastní, individuální způsob pohybu a vydávání zvuků. Každý člen skupiny se snažil objevit svůj a jen svůj neopakovatelný, pouze své individualitě, citlivosti a fyzickému ustrojení vlastní jazyk pohybů a zvuků. Proto také „zkoušky“ (a zase jsou nutné uvozovky: všechny staré divadelní termíny, používané ve vztahu k nejnovějším výzkumům, prozrazují svou naprostou umělost, nezpůsobilost a neúplnost) byly značně individualizované. Každý den mohl někdo jiný přinášet materiál k práci a každý měl při hledání úplnou volnost. Pouze část času se věnovala kolektivní přípravě inscenací, ale i tehdy s velice citlivým důrazem na vzájemné reakce. Jednotlivé prvky cvičení, pohybové sekvence a obrazy, které Andrews a další členové skupiny během pracovních setkání vytvářeli, se pak začleňovaly do inscenace.

V roce 1974 Wilson jako režisér-médium zahájil další výzkumné práce. Věnoval je navázání kontaktu s Christopherem Knowlesem, který se stal spoluautorem inscenací *Život a doba Josefa Stalina*, *Dopis královně Viktorii*, *Dolarová hodnota člověka* - a částečně *Hora Ka*.

Knowles se - jak jsem uvedl - narodil s neodstranitelnými poruchami mozku, způsobenými léky, které matka užívala během těhotenství; v dětství se obtížně učil mluvit a poté se stejně velkou námahou číst a psát. Chodil do zvláštních škol. Jednou vytvořil s použitím dvou magnetofonů jakousi rozhlasovou hru nazvanou *Emilie má ráda televizi*, která se skládala ze zvuků nahraných přes sebe a z dekomponovaných slov. Knowles byl Wilsonovi doporučen, vzbudil jeho zájem a ten jej začlenil - jako interpreta variací na téma jeho vlastní hry - do inscenace *Život a doba Josefa Stalina*. Christopher Knowles se potom stal členem souboru Byrd Hoffman School of Byrds, ubytoval se ve škole a účastnil se pracovních setkání, přičemž dokonce vedl některá cvičení.

Podobně jako v případě Raymonda Andrewse si Wilson přál pochopit Knowlesův jazyk a navázat s ním kontakt na jeho úrovni, odkrýt jeho vnitřní svět. Wilson i celá skupina se učili Knowlesovy pohyby a tance. Dorozumívali se vzájemným napodobováním pohybů a reakcí. Další etapa spočívala ve vyjadřování svérázným obrázkovým písmem. Knowles se rád vyjadřoval a své myšlenky sděloval grafickou formou. Konečně po čase se utvářelo dorozumívání jazykové, slovní: Knowles psal na stroji celé dlouhé básně, přičemž zapisoval slova s pečlivým důrazem na grafickou úpravu každé stránky. Celkově se zdálo, že vizuální a zvukový aspekt jsou pro něho rozhodující. Jeho svět byl grafický a tudíž magický.¹⁶⁾ Slova pak se v něm rozkládala v morfémy; tyto morfémy se spojovaly v nová seskupení, jež opomíjela pravidla tvoření slov a skladby. Tato nová, nezvyklá slova, která Knowles vytvářel, Wilson uplatňoval ve svých inscenacích. *Dolarová hodnota člověka* byla dokonce na plakátech podepsána Wilson-Knowles - autoři a režiséři.

Spoluprací Roberta Wilsona s Andrewsem a Knowlesem vznikaly inscenace, jejichž skutečnost, obrazivost, symbolika a struktura byly odrazem vnitřního světa lidí podle obecných norem nenormálních nebo postižených, lidí, kteří byli z určitého hlediska skutečně níž, než předpokládají všeobecné normy, z jiného pohledu však projevovali mimořádnou inteligenci a pronikavost - stáli výše.

Andrews i Knowles byli bytosti se ztíženými a omezenými možnostmi kontaktu s vnějším světem - jak z hlediska přijímání, tak i vyjadřování myšlenek, vizí, pocitů - oba však měli rozsáhlý a subtilní vnitřní svět. Některé selektivní signály přicházející ze skutečnosti v nich vyvolávaly reakce a vize, „normálnímu“ rozumu nedostupné. Svět vnitřních prožitků u obou chlapců převládá, byl základní úrovní, na níž existovali. Wilson tento svět odhalil a zviditelnil. Vytvořil podmínky pro vznik divadelní vize, která ho vyjádřila. Byl to neobyčejný čin: režie snu, skutečnosti reálné existující v lidské mysli - v určitých rovinách přesnější, inteligentnější a svobodnější, než je intelekt „normálního“ člověka. Proto se také Wilsonovo divadlo nepodobá žádnému jinému divadlu, které lidé dosud vytvořili.

Je však třeba jasně si uvědomit, že myšlenka takového divadla a její realizace jsou logickým vyústěním proměn v divadle *druhé reformy*, která se mohla uskutečnit pouze v atmosféře experimentu, zkoumání lidského nitra a uvolnění spontánní tvořivosti jednotlivce, po zkušenostech chudého divadla, divadla tranzu a divadla snu. Mohl je realizovat režisér, který svou úlohu nahlížel novým, inspirátorským, služebným a zprostředkovatelským způsobem.

Je nutné dodat, že Wilsonova spolupráce s Andrewsem a Knowlesem, jež měla explorativní divadelní cíle, nebyla jednostranným procesem. Wilson získal do svých inscenací fantastický materiál, ale i oba mladí lidé se během této práce nesmírně obohatili; setkání mělo tudíž i velký terapeutický význam.

Cesta sebepoznání, cesta lidí pracujících na rozvoji své osobnosti, cesta osobní askeze

Tento aspekt práce mnoha divadelníků je natolik zřejmý, že dokonce i článek v populárním magazínu o Odin Teatret nese název *Herci nebo asketové?*, a v textu jsou

členové Barbova souboru přirovnávání k mnichům.¹⁷⁾ Faktem je, že rytmus a systém práce Odin Teatret a různých dalších skupin je velice podobný řádovým předpisům. Zahnuje duchovní i fyzická cvičení. Práce a služby ve prospěch celé komunity. Dobré skutky a schopnost dělit se o prospěšné věci s ostatními.

V mnoha souborech se četly práce psychologů. Pofádala se cvičení a sezení čerpající z Freudova, Jungova apod. učení. Perls například inspiroval laboratorní práce, které vedl George Tabori v Bremen Theater. Zkoušky se zde proměňovaly v opravdové psychotherapeutické herecké seance. Na obecnost se přitom pohlíželo jako na pacienty.¹⁸⁾

Patrně neexistuje na světě experimentální soubor, který by po určitou dobu nebo trvale necvičil jógu, nečerpal z odkazů zenu a zazenu, spjatých s meditací a duchovními praktikami v součinnosti s určitým jedním, životním rytmem a životosprávou.

Po staletí je známo, že ve Východních i Západních náboženských řádech a shromážděních jsou duchovní rozvoj jednotlivce a modlitba nerozlučně spjaty s fyzickou prací a s asketickým způsobem života. Rovněž je všeobecně známo nejen pedagogům, lékařům, duchovním, vědcům - ale i vyšetřovatelům, že vytváření dlouhodobého psychického nátlaku ve spojení s fyzickou zátěží, jako nadměrná únava, nedostatek spánku, narušení čtyřadvacetihodinového denního rytmu, nedostatečná strava, bičování, klečení apod. napomáhají lidem „otevřít se“ a uvolnit, intenzifikují vnitřní procesy, umožňují jednání a slova, jaká by v normálních podmínkách nikdy nenašla uplatnění. Takové mimořádné podmínky se při paradivanálních aktivitách vytvářejí často záměrně s cílem rozvíjet duchovní život a uvolnit projev vnitřního já. Metody tohoto typu jsou charakteristické pro mnoho divadelních skupin. Takové skupiny často zdrazňují svůj světský ráz; přesto však se kdysi v Teatru Laboratorium nerozpakovali hovořit o svatém herci. Ostatně existují soubory i lidé, vědomě a programově vytvářející náboženské divadlo se záměrem působit na duchovní rozvoj herců a diváků. Opět se soustředím jen na jeden příklad.

Režisérka politických a levicově orientovaných inscenací Saphira Lindenová, která dříve spolupracovala s Theatre Workshop z Bostonu, se v roce 1969 rozhodla změnit svou činnost, již považovala za příliš úzkou a časově podmíněnou, a začala pracovat na vytvoření „duchovního divadla“. Velký úspěch zaznamenal cyklus jejích velkých inscenací nazvaný *Cosmic Mass* (*Kosmická mše*). Lindenová toto dílo realizovala několikrát, pokaždé se skupinou několika set účastníků, kteří byli angažováni z řad obyvatel daného místa. Věkové rozpětí se pohybovalo od mladistvých až po dospělá a starší lidi. *Kosmická mše* byla takto připravena v roce 1974 v Bostonu, v Los Angeles, v San Franciscu, v roce 1975 v Chamonix (ve Francii, na úpatí hory Mont Blanc) a v New Yorku. Práce na této inscenaci měla zdokonalit náboženský život účastníků, vyvolat pocit bratrství mezi věřícími různých vyznání a podněcovat shromážděné obecnost. Přípravy trvaly vždy několik týdnů a jejich součástí byla duchovní i fyzická cvičení, jež vycházela ze sufismu (mystický směr v islámském náboženství), hinduismu, islámu i katolicismu a obsahovala i rituální tance a průvody, četbu náboženských textů různých vyznání, meditaci - a v druhé řadě - také přípravu prvků inscenace *Kosmické mše*.

Aspekt mezilidských vztahů, který během příprav a při představeních *Kosmické mše* převládá, nás přivádí na další cestu vedoucí z divadla. Je jí

Cesta k pospolitosti

Zdrazňování vzájemnosti, společenství, pospolitosti je pro celou *druhou reformu* snad nejcharakterističtější. V divadle, v tvůrčí skupině se pracuje společně, tak, aby se soubor stal pospolitostí. Společenství je zároveň rozšiřováno a otevíráno i pro lidi zvenčí, vůči lidem, k nimž se přichází. Kolem divadel se vytvářejí velké, početné - třebaže neformální - komunity.

Toto počínání muselo samozřejmě vyvolávat problémy i otázky: jak se dorozumívá? Pohybem? Zvukem? Slovem? Co si počít, jestliže je skupina mnohojazyčná, složená z lidí různé barvy pleti, a setkává se s obecností jiného jazyka a jiné kultury?

Když se Arthur Sainer obrací na Komunitu radikálního divadla¹⁹⁾, přise výstižně o shromáždění, které se uskutečnilo 29. května roku 1972 v sídle Performance Group. Byli tam čelní představitelé nového divadla.²⁰⁾ Zamýšleli se nad budoucností hnutí. A tehdy někdo navrhl vytvořit kruh a společně si zacvičit. Všichni si stoupli do kruhu, chytli se kolem ramen a společně vyvolali slabý, vibrující a všechny sjednocující zvuk: staré cvičení uplatňované v Open a v Living a po nich v mnoha dalších skupinách. Všichni je považovali opravdu za společné.

Dorozumívání mimoslovním divadelním jazykem zkoumal Peter Brook v Divadle krutosti, v improvizovaných etudách během cesty po Africe, které se staly základem inscenace *Orghest*.²¹⁾

Po návratu z Afriky Brook organizoval mnohahodinová setkání-zkoušky-seance: cvičení za účasti evropského i amerického obecnstva. Jedno z nich se konalo 19. listopadu roku 1973 v Brooklyn Academy of Music v New Yorku. Podal o něm zprávu známý kritik Clive Barnes:

„Když jsem v neděli ráno vstoupil do nedávno přestavěného prostorného tanečního sálu Brooklyn Academy of Music, zastihl jsem tam už kolem sta osob. Byli to převážně mladí lidé. Seděli na obvyklých dřevěných lavicích a sledovali nevelkou skupinku mužů a žen, kteří prováděli jogínská cvičení, prozpěvovali si a kolébali se. Vypadalo to jako začátek nějakého rituálu a tak tomu v jistém smyslu bylo. (...)“

Ranní setkání začalo rozcvíčkou, připomínající baletní cvičení u tyče. V této divadelní laboratoři je vůbec velmi mnoho tanečních pohybů. Toto divadlo se pokouší vytvářet nový druh partnerství s divákem, zprostředkovávat bezprostřednější divadelní prožitky. Proto pracuje s elementárními podněty, k nimž přistupují základní zvuky a pohyby. Jde za skutečností, ale vůbec se nesnaží ji sugerovat, sdělovat doslovně. Je to divadlo, které se chce oprostit od literatury ve prospěch přímého kontaktu s divákem. (...)“

Účast obecnstva, jeho podněcování nebo neustálé zapojování do dění, to všechno jsou důležité aspekty práce střediska, (...) V Brooklyn Academy of Music (...) se aktivní účastí diváků na cvičeních dosáhlo velmi rychle. Nejprve byli požádáni o spolupráci na několika antifonálních hlasových cvičeních, jejichž prostřednictvím měli překonat danou jazykovou symboliku a docílit prvotních pocitů. (...) Diváci byli rozděleni na skupiny. Vedoucí skupin museli opakovat velice složité neverbální zvuky, a všechno to řídil člověk, který plnil jakousi roli dirigenta. Byl to vzrušující zážitek - jako kdybychom byli přítomni zrodu hudby. Shodně s laboratorním charak-

terem setkání Brook krátce před přestávkou na oběd požádal šest diváků, aby předvedli improvizovaný tanec. Stáli v řadě. Rytmus se vytukával na buben a diváci měli přejít z jednoho konce scénického prostoru na druhý, obrátit se a vrátit zpět. Nejprve improvizovala jedna osoba, a poté opakovali všichni po ní až do chvíle, kdy další člověk instinktivně poskytl tvůrčí impuls. Následovala přestávka na oběd a po ní vášnivá diskuse. Po obědě herci provedli cyklus improvizčních cvičení. Vybrali si nějaký předmět - v tomto případě motocyklovou pneumatiku - a pokoušeli se s ní zacházet stále dramatičtější způsobem. (...) Potom Brook dvě hodiny odpovídal na nesčetné otázky. Bylo to překvapivé. Byl srdečný a soustředěný. V otázkách ani v odpovědích nebyl ani stín nepřátelství. V tom, co říkal, se čas od času objevil efektní obrat, ale spojení nepřesnosti s pronikavostí v jeho výpovědích bylo bezesporu okouzlující a inspirující zároveň. Večer jsme shlédli představení *The Conference of Birds* (*Ptačí sněm*). Bylo to dílo částečně improvizované na podkladě perské básně z dvanáctého století. Zde jsme viděli experimentální techniku souboru ve formálnější a uspořádanější podobě.²²⁾

Herci zde tedy byli průvodci diváků. Cvičili společně. Vyměňovali si dary. Představení, k němuž nakonec došlo, věnovali herci těm, s nimiž se sblížili, s nimiž předtím mnoho hodin pracovali, rozmlouvali a občerstvovali se. Společně žili.

Poslední fázi prací Grotowského lze nazvat (podle Norwida) „divadlo bez divadla“. Podobně jako u některých dalších zde popsanych experimentů je podstatou Grotowského výzkumů nejspíš zdůraznění samotného tvůrčího procesu s vyloučením diváka a rezignací na výsledný produkt divadelní práce - představení. V tomto pojetí zbývá tedy už jen živý, jednorázový mezilidský proces, v němž jsou všichni aktivní. Tento intenzivní proces, neopakovatelný v tom, co v něm je individuální, osobní a jedinečné, je - jak se ukázalo - opakovatelný ve své základní struktuře. Vychází z etud divadelního původu, z obřadů a tanců známých z různých náboženství, z rituálních iniciačních aktivit uplatňovaných při zasvěcování a při lidových svátcích. Vyskytují se zde obřadní pokrmy, bloudění temnotou a pustinou, omývání vodou a zkoušky ohněm (psalo se o nich mnoho).²³⁾

Tyto práce komentoval sám Grotowski. „Žádné slovo tu nebude přesné, řekněme tedy, že jde o radikální rozhod s konvencemi, s automatismem běžného života; jde o to zanechat hry, nepoctivých nebo ziskných úmyslů, oprostit se od vzájemného strachu a skrývání.“²⁴⁾

„...Věděl jsem, že se musí díť to nejprostší, nejelementárnější, to, co je mezi bytostmi důvěrné; že se to opírá o etapy, úrovně, ale nemůže to být ritus - v tom smyslu, že by to byl komponovaný obřad, protože to musí být prostší než rituál. Musí to spočívat v takových momentech, jako je rozpoznání někoho, sdílení substancí, sdílení živlů - dokonce i v tom archaickém významu, ale bez úvah o něm - jako se sdílí prostor, sdílí voda, sdílí oheň, sdílí běh, sdílí zem, sdílí dotyk. Je takový průlom, takové překročení hranic vypočítavosti a úzkosti; jsou setkání související s větrem, se stromem, se zemí, s vodou, s ohněm, s trávou - se Zvířetem. (...) A zakoušení letu. Člověk se zřká všech možných vyprávěnek na vlastní nebo na cizí téma, zřká se veškerého zastírání - je přivracen obcování.“²⁵⁾

Každá z naznačených a příkladem doložených cest vycházení z divadla souvisí nějak s minulostí. Ještě nikdy nenastalo přerušení pupeční šňůry s divadlem. Naopak. Všechny tyto cesty a experimenty mají bezprostřední divadelní zázemí, čerpají z bohatství minulého i nejnovějšího divadla. Lidé ubírající se těmito cestami mají odbornou divadelní průpravu, a pokud už dnes nepůsobí, tak předtím působili jako herci, režiséři, scénografové - nebo byli jejich přímými žáky.

Zabývá se jimi divadelní tisk i populární deníky, od *Trybuny Ludu*, přes *Le Monde* až po *New York Times*. Ilustrované týdeníky uveřejňují fotografie ze stáží a tiskových konferencí. Televize natáčí pouliční vystoupení a rozhovory. Filmují se sestavy cvičení i inscenace (Wajda natočil Kantorovu *Zemřelou třídu*). Bez elektronických sdělovacích prostředků a zájmu tisku by světová veřejnost o nových paradivadelních výzkumech mnoho nevěděla a jejich iniciátoři by nebyli obléháni. Jako umělci ještě stále vzbuzují zájem a jejich divadelní zázemí nebo původ nepřestávají rozhodovat o jejich věhlasu - a často přímo i o získání prostředků na jejich činnost.

Paradivadelní výzkumy ještě stále popisují a propagují divadelní kritici. Znají minulost lidí, kteří provádějí experimenty a samozřejmě se jimi zabývají především proto, že znají předchozí (nebo nynější - souběžnou - jako v případě Brooka a dalších) divadelní činnost těchto lidí. Americká kritička Margareta Croydenová, když byla pozvána na Special Project (Grotowského), který se konal ve zkráceném rozsahu 24 hodin v okolí Vratislavi, napsala: „... sled událostí byl ovlivňován krásou „hrdiny-vůdce“ Cieślaka;“²⁶⁾ jak uvádí předtím, vzpomínala na „nádherného Ryszarda Cieślaka a na uchvacující kouzlo jeho *Vytrvalého prince*.“²⁷⁾ Účast na paradivadelním zasvěcování pod osobním vedením velkého herce mohla být - a byla - pro Margaretu Croydenovou i pro řadu dalších lidí fascinující. Je možné se ptát, zda bez vzpomínek na *Vytrvalého prince*, bez Teatru Laboratorium, by byla Margareta Croydenová a ostatní tak okouzleni novými obřady a zasvěcujícími akty.

Tytéž mechanismy působí při recepci a hodnocení paradivadelních prací Brooka, Barby, Gregoryho a dalších. Je to přirozené a zcela opodstatněné. Není náhoda, že poslední pozůstatek divadelní činnosti Teatru Laboratorium, *Apocalypsis cum Figuris*, se drží „na programu“ po řadu let. Je stále středem zájmu a podněcuje zájem o účast v dalších, jiných pracích souboru.

Spektakulární a nesmírně nákladné Brookovy a Wilsonovy experimenty v Šíráz/Persepolis, vystoupení Grotowského, Barbova a Jasińského divadel tamtéž by se nemohly uskutečnit, nebýt divadelního zájmu iránské císařovny. Prostředky na paradivadelní práce jsou přece po celém světě dosud čerpány ze soukromých a státních zdrojů, poskytovaných divadlu. Zatím jen v malé míře financují divadelní programy též zdravotnické a vědecké instituce či organizace sociální péče. Argonauti nového umění už ostatně finanční bariéry překonávají různými způsoby, přestože je to velice těžké: místo peněz se využívá výměnného obchodu a plateb v naturáliích. Hraje se za ubytování a za stravu, a především se praktikuje chudoba. Nemyslím však, že by finanční problémy mohly rozhodovat o směru přeměn, i když mohou brzdit jejich tempo.

Jinak je tomu se společenským statutem tvůrců a s místem, jaké umění zaujímá - přes své proměny - v životě společnosti. Neboť něco jiného je překračovat hranice

dosud známého a všeobecně provozovaného divadla směrem k novému divadlu, k novému druhu umění, pro něž ještě neexistuje označení (ale je to stále oblast umění, tvorby, prostor umělecké činnosti) - a něco jiného je rezignace na tvorbu, odmítnutí umění, zřeknutí se statutu a role umělce (neboť je to role společenská). Je třeba zdůraznit, že k opravdovému rozchodu s divadlem nikde nedošlo a že tak dosud nepostupoval žádný z tvůrců provádějících „para“ i „post“ divadelní práce. Nikdo nezačal publikovat své výpovědi pouze ve speciálních sociologických nebo lékařských časopisech místo v divadelních novinách, magazínech a časopisech. Nikdo také v praxi nepopřel svou divadelní minulost a organizačně se nevzdálil divadelnímu zázemí.

Nové divadlo přitahuje psychology, lékaře, sociology i semiology, získává podporu, ne však proto, že by do jednotlivých vědních oblastí bezprostředně a konkrétně přinášelo něco nového. Spíš z toho důvodu, že je fascinující a intelektuálně plodné sledovat analogické výsledky, jichž někdy umění a věda dosahují velice různými, sobě vlastními cestami. Toto analogické, souběžné poznávání skutečnosti, které provádí umění a věda, je důkazem základní jednoty lidské povahy a lidského poznání. Básnířova představivost a fyzikova zkušenost mohou objevit též tajemství.

Vycházení z divadla? Raději snad, ještě stále, rozšiřování hranic divadla, jeho přetváření. V hlavě mi utkvěl takový obraz z kielecké vsi: stará chalupa pokrytá doškovou střešinou, kterou obestavovali cihlovou zdí. Projížděl jsem tamtudy poprvé a podruhé. Jakmile nová zeď dosáhla střešiny, začal starý dům bourat, rozebrat trám po trám. Potom nad novými zdmi vstýčili krokve a pokrývali je taškami. Dveřmi ještě dlouho vynášeli staré harampádě, zárubně a suť. Potom byl nový dům osazen dveřmi a širokými okny. Ale po celou dobu uvnitř bydleli lidé.

Stará divadelní budova nebyla ještě zbourána. Nebyla ani opuštěna. Přestože se už buduje nové divadlo.

Někdy v období počátků *druhé reformy* prohlásil John Cage: „všechno je divadlo“, „všechno je umění“. Je uměním. Neprohlásil: umění neexistuje, nic není umění, ani umění jako takové. Cageův postřeh, objev, program i proroctví se potvrzuje a nepřestává být aktuální. Divadlo dobývá a osvojuje si stále nové oblasti lidské činnosti, a pod jejich vlivem se ustavičně proměňuje. Mění a rozšiřuje pojetí kultury.

Z hlediska psychologických kategorií bylo a je hnutí *druhé reformy* zásadně introvertní, zaměřené na zkoumání svého vlastního já, na uvolňování a povzbuzování energií vyvěrajících z hlubokých vrstev osobnosti všech účastníků představení-setkání. Je to jev protikladný předchozímu, extrovertnímu období divadelní historie, orientovanému na vcítování diváka v herce a herce v postavu.

Z hlediska estetických kategorií je extrovertní umění objektivizované, realistické; vytváří hotová umělecká díla - věci. Introvertní umění je subjektivní, abstraktní, procesuální. Právě proto se za klasický a základní útvar divadla *první reformy* považovala inscenace; pro divadla *druhé reformy* je to samotný tvůrčí proces.

Nejdůležitější pro celou dosavadní historii *druhé reformy* od dob jejího vzniku až po dnešek bylo uvědomit si tento fakt a vyvodit z něho logické důsledky. Jednotlivé její etapy, kdysi nezřetelné, se dnes skládají v logický a souvislý celek: od inscenace

přes její otevírání a spoluúčast, přes docenění a nadcenění zkoušek až po zánik inscenace, přeměnu zkoušky-procesu v ohnisko divadelních prací.

Z tohoto hlediska se také zpřehledňuje průběh přeměn v divadle už od počátku *první reformy*.

Tehdy byly „vynalezeny“ divadelní zkoušky. V divadle se samozřejmě vždycky konaly zkoušky. Ale koncem XIX. století byly poprvé radikálně doceněny, rozmnožil se jejich počet a intenzita, změnily se v umělecký tvůrčí proces. Avšak i tehdy byly zkoušky podřadné, ve vztahu k inscenaci služební, znamenaly pouze etapu a cestu. Předem stanovený cíl měl být dosažen a splněn teprve na základě zkoušek, po jejich skončení. Zkoušky byly důležité - inscenace důležitější. Období zkoušek se změnilo v období výzkumů, cvičení a příprav inscenace. Přičiněním druhé reformy tento poslední prvek odpadá. Někdy už inscenace nevznikají. Dílny, stáže, setkání, „úly“, projekty, „bdění“ jsou samostatné a soběstačné. Neodvíjejí se už od inscenace, ale vycházejí ze zkoušení.

Právě překročení této bariéry - psychické, estetické, organizační, strukturální - je kritériem divadelního vývoje. Je tedy nutné si uvědomit, že *druhá reforma* v prvním období přetvářela inscenaci, do níž se v jistém smyslu vkládaly prvky ze zkoušek; v současné době se odehrává důležitá změna: hlavní a základní součástí divadelních prací se stalo zkoušení, které v průběhu jakoby obráceného procesu posléze získává určité vlastnosti představení, podívané. Není to však už inscenace naplněná prvky zkoušek - cvičení, diskusí, reflexí, etud atd., nýbrž zkoušení rozšířené o inscenační prvky, které v jistých okamžicích získává podobu nebo buď zdání inscenace: je to zkoušení obohacené o tance, hry s předměty, obřady, rituály, průvody, zpěvy, třebaže improvizované, o slova, jakkoli nejsou řádně artikulována. S použitím těchto pojmů lze říci ještě jinak: v dnešní době se už nepořádají představení, ruší se rozdíl mezi diváky a herci, představení, jichž se všichni aktivně účastní, ale organizují se zkoušky, při kterých mají všichni rovnocenné možnosti tvůrčího vyjádření a všichni jsou přirozeně aktivní.

Skutečnost, že divadlo je živý mezilidský proces, byla zřejmá už od počátků *první reformy*. Divadelní tvůrci se naučili vytvářet podmínky jeho vzniku na zkouškách. Pochopili, že procesualita je podstatou divadla a že základ představení tkví v živém, oboustranném proudění emocí, informací, prožitků, psychických energií; během představení se musí mezi diváky a herci něco dít, musí vzniknout proces. Snažili se tudíž promítnout zkoušky do inscenace. Inscenace však nutně petrifikovaly, zmrazovaly tuto výměnu, nebyly plně procesuální. V divadle *první reformy* nebyl tedy vyřešen základní rozpor mezi procesuální podstatou divadla a nehybným, uzavřeným rázem inscenace.

Zkoušky byly živý proces. Na zkouškách se uvolňovaly mezilidské tvůrčí procesy. Inscenace však byly pouze jejich slabým odleskem; jen někdy, fragmentárně, za výjimečných okolností, atmosféry, nálady, byly tak živé jako zkoušky.

Druhá reforma začala tento rozpor řešit. Vyvodila logické důsledky z procesuálního charakteru divadelního umění. Postupně zpochybnila a odmítla - a poté eliminovala - v divadle vše neprocesuální nebo antiprocesuální. Čili: ukončené a uzavřené

struktury, opakovatelnost (bez ohledu na to, kdo, kdy a kde se divadelního procesu účastní), *role* jako vzorce a osoby (v Jungových kategoriích), role objektivní a nezávislé na vnitřních aktuálních obsazích a nepodléhající proměnám podle vnějších podnětů - a konečně - odmítla inscenaci jako umělecké dílo, autonomní výtvar, intencionální bytí existující nezávisle na divácích, ale nadřazené rovněž hercům. V souladu se specifikou divadelního umění se jeho materií stal mezilidský proces.

Jak se ukazuje, není tato proměna antidivadelní, parativadelní nebo postdivadelní. Je nejnitemější, bytostně divadelní. Umožnila totiž vydobýt, odhalit a osvobodit to, co bylo odedávna podstatou divadla, obnažila jeho nervový systém. To, co se nyní v divadle odehrává, dovádí do krajních důsledků samu podstatu divadelnosti.

Zopakujeme ještě jednou: podstatu divadla tvoří proces, který probíhá mezi lidmi. *Druhá reforma* tento proces oprostila od všech cizorodých vlivů, zbavila jej služebnosti, rušivých a zdržujících prvků a učinila divadlo divadelnějším než bylo kdykoliv předtím. Vrátila divadlu jeho podstatu, záměr a schopnost být sám sebou.

Domnívám se, že divadlo se nachází ve fázi rozpoznávání svých vlastních, třebaže teprve podkrytých možností. Tato fáze teprve začala. Nazval jsem ji *druhá reforma* divadla.

Zdá se, že to není ani tak „vycházení z divadla“, jako spíš objevování jeho nové tváře. Divadlo znovunalezlo a uvnitř sebe začalo rozpoznávat své vlastní, dosud neznámé síly a schopnosti. Vymykají se dosavadní praxi, pojetí divadelního umění i způsobu, jakým se divadlo po staletí provozovalo. Jejich zárodky, náznaky a prvky lze však nacházet jednotlivě, rozptýlené a ukryté v celé dosavadní divadelní historii. Zejména v dějinách *první reformy*.

Při bližším pohledu vidíme, že nové divadelní síly se vzpěčují všemu zdání, jsou ve sporu se vším vnějším, co provozování divadelního umění obrůstá, a naopak jsou v souladu s vnitřními souvislostmi, které v hloubi divadla objevují. Divadlo jako takové nevyvracejí, ale spíše rozšiřují a doplňují naše porozumění divadlu.

Tyto dnes rozeznatelné a překvapivé způsoby provozování divadla i nové významy, které se přikládají pojmu „divadlo“, se přibližovaly ve vlnách předzvěstí, vizí, utopických manifestů a fragmentárních náznaků už během XIX. století. Jejich nápor způsobil zejména zahájení *první divadelní reformy*. Během ní nebyly tyto předzvěsti ještě prakticky artikulovány. První reforma řadu svých poetických a teoretických postulátů nesplnila. Přesto byly její výsledky a dosažené cíle tak významné a zjevné, že se důrazně a samostatně zapsala do divadelní historie. První reforma však uspěla nejen svými výsledky. Připravila rovněž půdu pro *druhou reformu*, která uskutečnila řadu jejích postulátů, poté však sama definovala svou odlišnost.

Soudím, že se nacházíme v pozoruhodném přechodném období, v němž se stále více, výrazněji polarizují různé způsoby provozování divadla a vyostřují se protiklady mezi nimi. Čím jsou ostřejší, tím více se blížíme novým, nepochybně rozmanitým syntézám a novým kulturním kvalitám.

1976—77

POZNÁMKY

- 1) Burzyński, T.: Wyjście z teatru. Kultura 1975, č. 11; srov. též: Bonarski, A.: Staż, Polityka 1976, č. 8; Kolankiewicz, L.: Człowiecza calość i ludzka rodzina. Odra 1976, č. 5; Burzyński, T.: Special Project. Scena 1976, č. 4; Bzowska, A.: Nieco inna relacja z „Uli“. Dialog 1976, č. 3; Cieślak, R.: Bez gry (Rozhovor Ryszarda Cieślaka s Bogdanem Gieraczyńskim.) Kultura 1975, č. 11; Česky in: Texty III, s. 232-237. Praha 1990. Přel. J. Pilátová; Croydenová, M.: Nowe przykazanie teatru: nie oglądać. Odra 1976, č. 5 (podle Vogue); Dzieduszycka, M.: Latać? Kultura 1975, č. 32; Grotowski, J.: Przedsięwzięcie góra. Odra 1975, č. 6; Grotowski, J.: Rozmowa z Andrzejem Bonarskim. Kultura 1975, č. 13; Česky in: Texty I, s. 1-25. Praha 1990. Přel. J. Pilátová; Grotowski, J.: Poszukiwania Teatru. Laboratorium. Trybuna Ludu 1976, č. 252; Grotowski, J.: Otworzyć drzwi. Rozhovor Grotowského s Colette Godardovou v Le Monde. Teatr 1976, č. 17; Kolankiewicz, L.: Co w Laboratorium. Polityka 1977, č. 6; Mennen, R.: Parateatralne wprowadzenia Jerzego Grotowskiego. Odra 1976, č. 5, podle The Drama Review 1976 (leden).
- 2) Semilová, M.: Nowy teatr w USA: współpraca. Dialog 1977, č. 2, s. 143.
- 3) Jacob Lévy Moreno, americký psycholog a sociolog, zakladatel tzv. mikrosociologie a sociometrie, nar. 1892 v Bukurešti. Ve Vídni, kde pracoval jako psychiatr, založil Das Stegreiftheater, spontánní, improvizované divadlo. Z této zkušenosti se rozvinulo Morenovo „psychodrama“ a „sociodrama“. Od r. 1926 v USA opracovával tyto metody pro psychoterapeutické a diagnostické účely. Vystupující osoby docházejí prostřednictvím divadla k sebepoznání i k pochopení svých vztahů osobních, skupinových i společenských. (Pozn. red.) Viz Franchette, J.: Psychodrame et théâtre moderne, Paris 1971; tamtéž rozsáhlá bibliografie; srov. též Braun, K.: Teatr wspólnoty. Kraków 1972, s. 219-227.
- 4) Srov. Gestalttheorie i nowy teatr. Twórczość 1975, č. 8, s. 157-159.
- 5) Podle Goodman, P., Prosperi, M.: Drama Therapies in Hospitals. The Drama Review, 69, s. 20-30.
- 6) Více o tomto divadle: Odin Teatret Experiences. Holstebro 1973. Česky Soprová, J.: Odin Teatret. Praha 1988.
- 7) Ryan, P. R.: Theatre as Prison Therapy. The Drama Review, 69, s. 31.
- 8) Viz Jottrand, F.: Nowy teatr amerykański. Warszawa 1976, s. 214-221. Guerilla Street Theatre. New York 1973, s. 190-250 a další. Tam i rozsáhlá bibliografie.
- 9) Viz Jottrand, F.: tamtéž, s. 229-262.
- 10) Viz Morton, C.: Nuyorican Theatre. The Drama Review, 69, s. 43-49.
- 11) Viz Jeanová, N., Deák, F.: Ann Halprins Theatre and Theatre Workshop. Tamtéž, s. 50-54.
- 12) Podle Rubin, A.: Primal Theatre. Tamtéž, s. 62.
- 13) Podle Hays, D.: Theatre of the Deaf. In: American Theatre (3) 1969-1970, I.T.I., s. 132-139.
- 14) Srov. Aronson, A.: Wilson/Knowles: The Dollar Value of Man. The Drama Review, 67, s. 106-110; Simmer, B.: Robert Wilson and Therapy. The Drama Review, 69, s. 99-110 a dále.
- 15) Braun, K.: Teatr wspólnoty. Kraków 1972, s. 196.
- 16) Viz Jung, C. G.: Archetypy i symbole. Warszawa 1976, s. 266.
- 17) Viz Nouvelles Littéraires, přetisk z Forum 1976, č. 43.
- 18) Podle Eksperyment psychologiczny w teatrze. Rozhovor K. Seuerlanda s Georgem Taborim. Literatura 1977, č. 10.
- 19) Sainer, A.: The Radical Theatre Notebook. New York 1975, s. 359-365.
- 20) Tamtéž, s. 23.
- 21) K africkým pracem P. Brooka viz: Brook's Africa. An interview by Michael Gibson. The Drama Review, 59; Poszukiwania Petera Brooka. Zaznamenal W. Osiatyński. Kultura 1974, č. 1; Brook, P. interview in: The New York Times, podle Forum 1974, č. 17.
- 22) Wędrowek Brooka ciąg dalszy. Dialog 1974, č. 3, s. 173-174.
- 23) Srov. bibliografii uvedenou v odkazu 1).
- 24) Grotowski, J.: Przedsięwzięcie góra. Odra 1975, č. 6, s. 26.
- 25) Grotowski, J., Bonarski, A.: Rozhovor s Grotowským (autorizovaný). Kultura 13, 1975. Česky in Texty I, s. 25. Praha 1990. Přeložila J. Pilátová.
- 26) Croydenová, M.: Nowe przykazanie teatru: nie oglądać. Odra 1976, č. 5, s. 56.
- 27) Tamtéž, s. 55-56.

Rozpad dialogu

Richard Foreman je ve svém divadle demiurgem: píše, či spíše komponuje scénáře, vymýšlí mechanismy a vyrábí scénografické prvky, režíruje a podobně jako dirigent sám přímo řídí všechna představení.¹⁾ Sedí v první řadě na pravé straně uzoučkého hlediště (asi 80 míst) v jakémsi boxu nebo kazatelně, má před sebou scénář, pravou i levou rukou obsluhuje dva magnetofony. Vedle něj se ve výklenku u malého pultíku hrbí osvětlovač. Během představení Foreman jedenkrát vychází ze své ohrady a chvíli vystupuje na scéně. Herci pronášejí minimální množství textu přímo k divákovi. Celkově však je textu dost: z pásky je slyšet Foremanův hlas. Ostatně nejčastěji je to tak: mluvit začne herec na scéně, ale po několika slovech jeho text přejímá hlas z reproduktoru, opakující celou repliku od začátku. Občas se herec plete do textu reprodukováného mechanicky, něco podotýká.

Nacházíme se v odlidštěném světě: herci nehrají, pouze vykonávají určité činnosti a „předvádějí“ situace. Obsluhují předměty, zařízení a loutky. Nechodí, ale pohybují se. Jejich tváře připomínají masky. Jsou bez výrazu. Oči doširoka otevřené. Tváře obvykle obrácené do obecnstva. Hledí na nás. Jsou chladní a neteční. Nedávají najeho žádné city a pocity. Jejich všední a uválené oděvy jsou jejich těly. Jejich nahá těla jsou kostýmy. Ať oblečení či nazí, chovají se naprosto stejně. Nahota je oddělena od sexu. Předmět od jeho funkce: stůl má jednu na konci zaoblenou nohu, matrace na lůžku se otáčí v ose, šálek je přilepen na svisle drženém podnosu. Slovo je odděleno od mluvčího.

Rozpad dialogu. V divadle se odedávna hledalo v textu také vyznění, prvotní emoce i čistě zvukový výraz. Ale text i zvuk, slova i popěvky sloužily k vyjádření pocitů, vnitřních stavů, dorozumívání herců mezi sebou a komunikaci s divákem. V některých současných experimentech dialog zanikl. Herci mezi sebou nemluví. Celá hra Roberta Patricka *Kennedyho děti*,²⁾ jež se hrála s velkým úspěchem na Broadwayi, je založena na monolozích pěti postav, které se obracejí přímo na diváka. Nikdy nepromluví mezi sebou. Patrick, mladý veterán hnutí off- i off-off-Broadway, hoře ironizuje ústy jedné z postav pokusy o odlidštění herce, vystupujícího v „roli“ předmětu: „Od osmi jsem hrál roli levého palce v kolektivní kreaci *Ruce pryč* v Episkopálním farním středisku v Merrymontu, a pak od devíti v Experimentální hospodě masových dramatiků v *Bonnie a Clyde* s herci převlečenými za ženy; hrál jsem filmový projektor, v ústech jsem měl blikající žárovku.“ U Foremana i u Patricka

se herci i reproduktor také obracejí pouze na diváky, nebo lépe řečeno: do hlediště všeobecně. Neosobně. Nemluví, ale ohlašují. Nepromlouvají, ale vypovídají.

Ve hře Petra Handkeho *Jízda na koni přes Bodamské jezero* (v The National Arts Center Theatre Company v Ottawě)³⁾ se herci přes zdánlivě realistický dialog zásadně neobrací k sobě, nýbrž na obecnstvo. Pokud si někdy vzájemně kladou otázky, častěji vyprávějí než spolu hovoří. Informují o sobě, o svých reakcích, stavech, postřezích, o fungování částí svých těl. Psychologický dialog je nahrazen dialogem mechanickým.

Na zobecnění je ještě brzy, ale v nejnovější dramatičce, jejímž typickým představitelem Handke podle všeho je, začínají budit pozornost opakující se zákonitosti. Jako by se uzavřel cyklus vzájemné podmíněnosti dramatiky a divadla. Jako by vznikl uzavřený, soběstačný systém, který nepotřebuje čerpat energii zvnějšku. Systém sterilní.

V padesátých letech přece začaly proměny divadla od dramaturgie. Právě dramatika postupně vyvolávala změny přímo v inscenační struktuře, ve stylistice herecké hry, v metodách využívání prostoru, ve způsobech komunikace s divákem. Nové divadlo, které - zejména v USA - za mnohé vděčilo nové dramaturgii, se však postupně emancipovalo: kolektivní improvizace, účast autora na zkouškách, scénáře vytvářené divadelnicky přesvědčivě vytlačily literaturu z divadla. V období největšího rozkvětu se nové divadlo a tradiční, literární, před započatím zkoušek napsané drama nadobro rozešly. Divadlo se oddělilo od dramatu. Užívalo sice i slovo, ale jen jako pomocný, druhotný tvůrčí materiál; čas a prostor inscenace organizovalo samostatně.

Rada divadelních tvůrců se zcela odvrátila od dramatu, leckdy i od slova. Divadelníci přestali věřit v jeho tvůrčí energii. Přestali čerpat inspiraci z literatury. Herec improvizující jednání, jež vyvěralo z vrstev nevědomí, mumlal, ječel, mručel a chvílemi zpíval ukolébavku známou z dětství. Pronášel nesouvislá slova. Nejčastěji slogany, hesla, „klíče“. Právě tak osobní, jako všeobecné. Vzácné objevné - častěji banální. Jestliže síla osobního prožitku tranzu byla intenzívní, získávala slova pronášená hercem nosnost, vyvolávala pozornost a pohnutí. To v nejlepších případech. Vzácně. Častěji zůstávalo u hloupostí. Ale i ty literatuře nejvzdálenější práce tohoto období z nějakého textu - dramatu, básně či prózy - vycházely, nebo - pokud práce začínala skutečně čistou improvizací - v konečné fázi se jakoby zaoblovaly, doplňovaly hodnotným, literárním slovem. Braly si na pomoc nějakého autora nebo používaly citáty převzaté od klasiků.

Logický a důsledný rozvoj tvorby tohoto typu musel však vést - a vedl - ke dvěma extrémním výsledkům.

Za prvé: v divadle bylo možné zcela rezignovat na jakoukoliv „mimodivadelní“ literaturu; to je případ samostatných tvůrců Wilsona a Foremana; to je příklon výhradně ke sféře mluveného jazyka v nejnovějších, postdivadelních aktivitách Gregoryho nebo Barby.

Za druhé: autoři mohli - pokud divadlu záviděli jeho emancipaci - od divadla převzít jeho nový vztah ke slovu, k textu, k literatuře; tímto směrem se orientovala řada dramatiků. Při snaze prosadit realizaci svých děl začali užívat mimikry: „podívejte“ - jako by říkali režisérům a hercům - „proč byste se namáhali s improvizacemi, šmejdním po knihovnách a hledáním citátů, proč byste se vystavovali výsměchu pro

svůj neobratný, neliterární způsob vyjádření; my vám všechno připravíme, ihned, jako polotovar na talíři z alobalu; a bude to působit dojmem kolektivní improvizace, bude to velice nové, moderní..." Tak tomu také bylo. Ovšem, často čtu strojopisné texty, které jsou už hotovou konzervou „nového“, zoufalého divadla. Takové hry uveřejňují už i časopisy, hrají je divadla. Jsou to hry stejně zábavné jako prázdné. Neautentické a mrtvé.

Ukazuje se totiž, že i když divadlo v určitých výjimečných případech může čerpat přímo ze života (ať už se s ním identifikuje, nebo se z něj bezprostředně a samostatně napájí), obecně se musí napájet dramatem; drama, které čerpá pouze z divadla, musí být nutně prázdné. Paradoxně - drama zahleděné do divadla umírá na leukémii a posléze způsobuje úpadek divadla.

V historii vzájemných vztahů literatury a divadla se už jeden takový případ vyskytl. Jestliže si ho připomeneme, může nám to mnohé objasnit, i když nelze samozřejmě zapomínat na úskalí, která se skrývají v historických analogiích. Pokusme se však přesto určitou analogii nastínit.

Komedie dell'arte byla v podstatě neliterárním divadlem. Kdesi v polovině XVII. století se s ní setkal Molière. Od komedie dell'arte převzal typy, základní způsoby výstavby, různé výrazové prostředky, a dokonce druhy situací („spor zamilovaných“, „qui pro quo“, „poznání“ atd.); celou touto výzbrojí vyhubil svá dramata, v nichž základní rovinu netvořila jevištní hra, nýbrž morální poselství, kritika mravů, existenciální reflexe; to vše vyjádřeno umělecky dokonalou literární formou. Molière psal s použitím technických prostředků komedie dell'arte rozhněvaná současná dramata. V tomto případě se stávající divadelní forma stala odrazovým můstkem pro vznik nové dramatické literatury, z níž pak nejrozmantější pozdější podoby divadla čerpají dodnes.

Molière začal u komedie dell'arte a pak ji opustil. Ve své dramatické tvorbě získal jistotu. Přitom komedii dell'arte neopouštěl a vyvíjela se nadále. Na náměstích francouzských a italských městeček hráli herci v maskách nadále tytéž příběhy postav, které nicméně pod maskami získávaly rysy každou chvíli jiných žárlivých starců, lyrických zamilovaných nebo chlubitvých vojáků: byly to rysy lidí, obklopujících pódium. Stejně samostatně pak začala existovat Molièrova dramata. Soubory komedie dell'arte je na repertoáru neměly. A Molièrova společnost od jisté doby přestala komedii dell'arte hrát.

Na přelomu šedesátých a sedmdesátých let dvacátého století lze pozorovat opačný jev: existují dramatické, kteří v novém divadle čerpají prostředky a techniky, ale nepřetvářejí je a nezřkají se jich, nevstupují na půdu literatury. Zdá se, že divadlu podlézají. Předstírají. Na tuto všehochnu nelze samozřejmě nalákat lidi, kteří sami zakusili námahu, radost i hořkost samostatného vzniku slova - v divadle, na zkouškách. Tuto falešnou minci berou pak tradiční bulvární divadla. Režiséři imitátoři. Herci plagiátoři. Lesklý povrch. Obsah lehce stravitelný. Servírování snadné. Není třeba celé měsíce improvizovat. Stačí na pár zkouškách přihnát polotovar.

Zajímavé je ale i to, že dramatictí autoři, kteří ještě před několika lety s novým divadlem spolupracovali, přičemž buď samostatně, nebo souběžně s ním hledali v dramatu nové cesty, se do této hry nedávají zatáhnout. Maškarního plesu se neúčastní.

Z nastíněných historických analogií nutně vyplývá jedno: jak divadlo, tak drama se musí napájet energiemi, bezprostředně vyvěrajícími ze života společnosti. Pakliže čerpají pouze ze sebe navzájem, vzniká uzavřený systém, který neobyčejně rychle podléhá entropii.

Vraťme se však k Foremanovi.

Je zde mnoho předmětů. Jarmark předmětů. Invaze předmětů. Jsou dokonalejší než lidé. O to jsou však mrtvolnější.

Prostor před námi je do hloubky členěný. Plochu celého úzkého dlouhého sálu zaujímá hlediště a jeviště v poměru 1 : 4.

Na scéně se mění světlo. Hlediště je po celou dobu osvětleno dvěma silnými lampami. Převrácený proces. My nesledujeme herce. Oni pozorují nás. Lékaři specialisté zkoumají naše reakce. Nad výsledky zkoumání ostatně neprojevují ani zájem, ani údiv, ani radost.

Jsme v nátlakové situaci. Oni též. My jsme jim podřízeni. Oni jsou podřízeni předmětům, které obsluhují, i hlasu z pásku, který určuje jejich jednání. Neosobně. Foreman sedí naproti nim, ale nemluví k nim přímo („lidsky“), nýbrž z pásku (dokonce ani mikrofonem). Mluví z pásku, ale dívá se. Pozorně. Hlídá. Vidí. A všechno ví: co se má stát, jak má být natažen provázek, pootočeno kolo, upuštěn umělý brambor. Toto představení diváka neodkazuje k jiné skutečnosti, ale omezuje jej a uzavírá jen sem, do tohoto malého sálu. Do nepohodlné pozice na lavici, kde divákovi praží do očí prudké světlo.

Ekologie divadla

Sídlo The Performance Group, místo kde se konají zkoušky i představení, se nachází v prostorách po automobilové opravě, kterým se říká The Performing Garage na Wooster Street č. 33. „Garáž“ je malá krabice (vešly se tam tak čtyři vozy), vysoká kolem šesti metrů; jako každá automobilová oprava má i montážní jámu, která se při některých představeních užívá jako propadlo. Kolem sálu byla zřízena dvoupodlažní sestava praktikáblů asi metrové šíře. Sedí na nich diváci se svěřenými nohama; někdy slouží jako hrací prostory.

Pro každou inscenaci poněkud jinak, ale podle podobných principů, bývá střední prostor zastavěn rovněž soustavou praktikáblů nebo věží, takže například v inscenaci Shepardovy hry *The Tooth of Crime*⁴⁾ musejí diváci přecházet z jednoho místa na druhé, aby mohli sledovat děj jednotlivých scén. Právě o to jde, různým způsobem „rozhybat“ obecenstvo: dovoluje se mu nebo prikazuje přecházet po sálu, diváci jsou vybízeni nebo nuceni ke spoluúčasti. Mohou sedět na podlaze nebo na praktikáblu, popřípadě stát. Musejí přecházet z jednoho do druhého kouta. Nemohou zaujímat jedno stále místo.

V *The Commune* divákům u vchodu přikázali zout boty. V *Dionisus in 69* byli uváděni jednotlivě, čímž byli od sebe přátelé či členové rodin rozdělováni.

Vše je v pohybu. Vše je relativní. Záleží právě tak na osobní volbě, jako na náhodě. Člověk není nikdy sám. Divák vůči herci, ale i herec vůči herci: partner je vždy nahlížen na pozadí diváků nebo je zamíchán v davu; jeho chování tudíž závisí na

lidech, kteří ho obklopují. Stejně jako na okolním prostoru. Ovládají nás ostatní, ovládá nás prostor.

Herec, který se obrací přímo na tebe, místo aby tě povzbudil, vyvolává v tobě obranné reakce. Herec, který tě nutí zahrát vietnamského venkovana z vesnice My Lai (jako tomu bylo v *The Commune*), je pro tebe vrahem. Ty jsi oběť. Představení v Performing Garage nám připomíná neustálý stav ohrožení a nepřímé nebo přímé agrese, jíž se na nás nepřetržitě dopouštějí jiní lidé.

Východ je zamčený. A když se na konec představení otevrou železná vrata vjezdu do garáže a diváci se vyhnou na ulici, narazí znovu na uzavřený prostor: strašná ohavnost opuštěných domů, stohy odpadků, pomačkané automobily u chodníků. Město.

Environment - okolí, prostředí, to co nás obklopuje, v čem existujeme, co nás ovlivňuje, působí na naše smysly a psychiku, určuje možnosti našeho pohybu a - nepřímě - i způsob našeho myšlení. Psychiatrie zná chorobu zvanou klaustrofobie: uzavřený prostor - nemusí to být nutně vězeňská cela nebo výtah - přímo ovlivňuje lidskou psychiku a mimo jiné vyvolává i toxické změny. Známe pocit - tělesně, nervově, fyzicky zakoušený pocit závanu velkého prostoru. Je to závan, který nesouvisí se skutečným závanem větru: závan moře, horského údolí, velké dálky, autostrády. Jiné je naše rozpoložení, jednání, počínání na lesní mýtině a jiné v těsném kupě vlaku. Vztahům člověka a prostředí, které ho obklopuje, se dnes věnuje dynamicky se rozvíjející věda - ekologie.

„Umělcova činnost v naší společnosti se od jisté doby začíná stále více podobat funkci ekologa: někoho, kdo se zabývá vztahy s prostředím. Ekologie bývá definována jako celkový soubor nebo soustava vztahů mezi organismem a jeho okolím. Proto tvůrčí akt pro nového umělce neznamena ani tak vynalézání něčeho nového, jako objevování předtím nerozpoznaných souvislostí mezi existujícími fyzickými a duchovními jevy. Je tedy zřejmé, že ekologie je umění, a to v nejzákladnějším a zároveň konkrétním významu: rozšiřuje naše chápání skutečnosti.“ Toto píše Gene Youngblood ve své knize *Expanded Cinema*.⁵⁾

Žijeme v době, kdy řeč prostoru zajímá stále širší kruhy vědců a umělců. Jazyk, jímž prostor k člověku promlouvá, má tu vlastnost, že lidský organismus a lidský intelekt se chtě nechtě podřizují vnějším signálům a znakům, aniž by však si toho byl člověk vědom. Leckdy je poslušen imperativů prostředí navzdory svému údivu. Rozšifrovat a uvést do roviny vědomí vše, co k nám prostor emituje, by mohlo - alespoň jak se domnívám - člověku pomáhat utvářet prostředí tak, aby bylo příznivější jeho přirozenosti a příhodné pro jeho počínání. Znalost jazyka prostoru by navíc umožnila vyhnout se porušování pro člověka blahodárných vlivů přirozeného prostředí a usnadnila by budování umělých prostředí, vhodných pro určité práce, odpočinek nebo tvorbu.

Všechny tyto (i příbuzné) problémy člověk od počátku své existence řešil intuitivně, instinktivně, pocitově. Dnes se staly předmětem výzkumů. Bylo to nezbytné, neboť člověk, obklopený stále sílící ohradou umělých prostorů, začal pociťovat jejich vražedný účinek den ze dne bolestněji.

Zájem umění o tyto problémy se projevil ve chvíli, kdy se stala nesnesitelnou umělost různých uměleckých technik, umělost používaných materiálů, v divadle pak zejména umělost prostoru, ve kterém se má uskutečnit akt spojení diváka a herce.

Je to podobný pocit, jako bychom se probudili v pštmí horské salaše. Okna jsou zavata sněhem. Dveře zapadané. Je nutné se prohrabat. Musíme vyhrabat tunel, abychom se dostali na povrch, do volného prostoru, na vzduch.

V automobilech, u nichž nelze pro nesnesitelný hluk rozráženého vzduchu na dálnici ani pootevřít okno, v místnostech, u nichž se okna neotevírají vůbec - je slyšet pouze jemný šum klimatizace. V tunelech, při pouličních zápách (vybavuje se mi překrásná scéna z Felliniho filmu *Osm a pět*), ve výtazích, na pohyblivých schodech, ve frontách k číslovaným pokladnám, v určitém pásmu provozu, na jediném správném nástupišti, v očíslovaných sedadlech divadelního hlediště, v uměle otráveném a uměle čištěném vzduchu, v určeném a beze zbytku změněném prostoru jsme náhle pocítili, jak odříznuti jsme od skutečné materie života, od přírody, od sebe navzájem.

Tyto vztahy zkoumá věda. Objasňuje podstatu vlivu prostředí na člověka a člověka na prostředí, vztahy mezi lidmi - v prostoru.⁶⁾ Tyto vztahy lze vyjádřit ve vzorech a definicích, aby se člověk mohl cítit opět bezpečný a svobodný. Konečný cíl umění je totožný. Nicméně metoda je opačná. Umění nevede z nevědomosti ke vědomosti, ale spíš člověk otevírá možnost prožívat tajemství, nabízí nediskursivní chápání řeči prostoru a prostředí.

Environmental theatre, ve kterém se herec pomocí cvičení, a spolu s ním divák, otevírá řeči obklopujícího jej prostoru, dovoluje prostoru, aby k němu promlouval a určoval jeho počínání - je však divadlem uzavřeným. Je to divadlo, jež se rozbíjí o mříže klece. Je to vězeňské divadlo. Je to divadlo zbavující iluzí. Je to divadlo tragické.

Tragédie deziluze

Dimenze této tragiky jsou současné a současné jsou i její reálie. Každodenní, běžné. Automobilová oprava předělaná na divadlo nebo podlouhlý sálek ve starém činžáku. Blůzy US Army a padák v *Matce Kuráži*. Džínsy. Nahota. Žargon ulice a podsvětí v Shepardově hře. Foremanova surrealistická, poetická próza promlouvající jazykem současných filozofů pop-kultury. Po staletí se umělci snažili odkrývat v každodenní činnosti mytickou skutečnost, v běžné, předmětné i přírodní krajině otevírat metafyzické perspektivy, představovat člověka jako prostředníka a vyslance Boha.

Praxe mnoha současných uměleckých směrů nejspíš směřuje k něčemu opačnému: věc bude objasněna, prozkoumána - a zůstane pouhou věcí. Změněný, podmaněný prostor - oloupený o tajemství. Obnažený a vivisekci podrobený člověk se potom bude jevit jen jako souhrn reflexů a reakcí na prostředí a na ostatní lidi. Konečně samotný mýtus, přirovnávaný k současné orgii, k současné absurdní vraždě, se jeví jako pouhé vyprávění o sexu a o zločinu. Představení nás neodkazuje k univerzální a kosmické skutečnosti. Přivádí nás do garáže ve špinavé ulici města, nakaženého smrtí.

Cit pro tragédii, který naše kultura zdědila po francouzském klasicismu a po německém a polském romantismu, vždy souvisel s pojetím hodnoty. Tento pocit tragiky posléze převzala i mladá americká kultura - jak o tom svědčí Williamsova.

Millerova, Steinbeckova, Faulknerova a Hemingwayova díla. Podle něho byla tragédie založena na střetu, na tragickém konfliktu hodnot. Povinnost a láska. Čest a loajalita. Služba bohům a služba přátelům.

V klasické tragédii byl nositel hodnot rozdrčen, ale daná hodnota uchráněna. Každá hodnota. Žádná hodnota vstupující do tragického konfliktu s jinou hodnotou neměla být odstraněna. Naopak, každá vítězila. Ani hrdina, přestože musel snášet utrpení nebo zemřít, nebyl vlastně poražen.

Boj dobra se zlem, charakteristický pro mytologii mnoha „přírodních“ národů, ve spojení s velkými společenskými a národními zvraty jakož i s velkými náboženstvími, nebyl v tomto pocitu rudimentárně tragický, neboť síly zla, hříchu a zločinu mohly triumfovat jen dočasně a prozatímně. Nebyly způsobily otiřat obrazem a konstrukcí světa dobra, poctivosti a ušlechtilosti, světa patriotismu a demokracie, humanismu a bratrství. Dobro zůstávalo dobrem. Tragédii pak vyvolával konflikt, v němž se jeden aspekt dobra, abych tak řekl, dostával do konfliktu s druhým. To ovšem nemohlo otiřat podstatou samotného dobra a jeho všeobecným uznáváním jako dobra. Takže nejprotikladnější, neřešitelná tragická opozice se z tohoto pohledu ukazovala paradoxně jako nekonfliktní. Nanarušovala všeobecnou koncepci světa a všeobecnou vizi člověka. Existence tragických konfliktů nenarušovala, ale naopak pomáhala udržovat kosmický řád.

Zdá se, že jednou ze základních vlastností kulturních přelomů je proměna v chápání tragičnosti. Právě zde lze odhalit, jak se mění úhel sklonu osy otáčení zeměkoule, jak se mění citlivost a vědomí generací.

Jeden z takových přelomů podrobně zaznamenala řecká literatura na rozmezí IV. a III. století př. n. l. Tehdy probíhal přechod od pozitivní, optimistické vize Olympu, ochranných a přátelských bohů k ateistické prázdnotě nebo antropomorfizaci bohů, řazených pro jejich zlomyslnost, krutost a především neodpovědnost na úroveň nejhoršího člověka. Odhalení tohoto katastrofálního úpadku nebe, porozumění této skutečné tragédii pokolení peloponéských válek dnes nepochybně vrhá světlo na podstatně rozsáhlejší problém soumraku řecké kultury, zejména pak na konkrétní mechanismy politického úpadku Athén a posléze celého Řecka. I z naší historie víme, že úpadek začíná zevnitř. Potom teprve se mohou zevnitř zteřelé stěny stát snadnou kořistí uragánu.

Další tragédie deziluze v historii kultury se s takovou silou a tak zřetelně nejspíš odehrává před našimi očima. A s naší nevyhnutelnou účastí.

Tragédie založená na střetu hodnot se mění v šarvátku, ve které nemá nikdo pravdu, v níž se bojuje o nic; veškerá aktivita je nesmyslná.

Jestliže totiž prostor zredukujeme na jeho reálnou existenci, jestliže jej naplno osvětlíme, vyčistíme skrytá místa a zákoutí, jestliže jej demystifikujeme a desakralizujeme, ukáže se, že je prázdný. Jestliže zredukujeme rituál na řadu činností a manipulací, změníme se v loutky, vykonávající mrtvá gesta. Jestliže vysvětlíme jednání člověka na základě výčtu činností, jimiž na něj působí ostatní, jestliže ho ukážeme jako sexuální stroj, jako nástroj produkce, jako stroj na zabíjení, přestane se člověk lišit od okolních výtvorů vlastní mysli a svalstva. Sestoupí na dno své existence. Kultura bude zredukována na kulturu technickou. Jejím protikladem bude už jen příroda. Země, rostliny, zvířata. Čili krajina bez lidí.

Takováto krajina se v umění objevuje stále častěji.

Jaké jsou důsledky těchto přeměn? Odpovědět by mohla snad jen Cassandra. Třeba takovouto krajinu už vbrzku vytvoří nějaký poslední tragický básník naší kultury.

Snad Samuel Beckett? V malinkém divádelku off-off-Broadwaye uvádějí tři krátké Beckettovy hry.⁷⁾

První: na scéně jsou troje ústa. Ostatní - změť lidských těl i s obličejí - je zakryto jakousi hnílobnou plazmovitou látkou. Ústa hovoří. Mechanicky. Slova. Zvuky. Člověk zredukován na ústa. Herec zredukován na ústa. Dialog nahrazený třemi přístroji vyluzujícími zvuky a vyvrhujícími je přímo před sebe. Do prostoru? Do prázdna.

Druhá: na scéně zrcadlo, v něm odraz tří lidských postav sedících vzadu, na balkónku, za zády diváků. Herec oddělený nejen od svého hlasu, ale i od těla. Přítomný v divadelním sále. Avšak nepřítomný na scéně.

Třetí: několik desítek osob přítomných v hledišti, usazených do tvaru podkovy. Těsně u sebe, na praktikáblech. Jen malý prostor uprostřed. Vše uzavřeno závěsy. Cítíme se jak v pytli. V rukou držíme kukátku, jež ležela na praktikáblech. Tma. Úzký proužek světla baterky vyjímá z přítmi krabičku. V ní jsou maličké figurky lidiček snad centimentrové velikosti. Zaprášené kukátko je trochu zvěšuje. Ke stěnám krabice jsou přistavěny žebříky.

Herec. Nestvůrný Gulliver nakloněný nad liliputány mluví o zoufalství a o pokusech dostat se ven. Marných. Má drsný, skřehotavý hlas starce. Když se poněkud rozsvítí, ve světle reflektorů ukrytých v pódiu je vidět, že tomuto herci je opravdu asi 50-60 let, je vysoký, vyzábělý - strašlivě vyzábělý. Když pak po chvíli svlékne kalhoty a košili, podobá se figurkám človíčků v kleci, kteří se marně pokoušejí vystoupit na žebříky. Text je vyprávění. I zde schází dialog. Chybí zde dokonce i monolog. Myslím tím výpověď zjevně nebo skrytě (podle zvyklostí) adresovanou divákovi. Herec mluví o sobě a k sobě. Pardon, vlastně také k mrtvým lidským figurkám. Ony nepředstavují člověka. Spíš my představujeme je. Mužův hlas zní jako z telefonního záznamníku, který informuje, že jeho majitel je nepřítomný a prosí zanechat jméno a číslo telefonu, že zavolá. Hlas z automatu je hlasem člověka, s nímž jsem chtěl hovořit. Toho člověka znám! Ale ten hlas mi říká, že jeho majitel je nepřítomen. Majitel telefonu - automatu - i hlasu. Hlas - automat může ke mně promlouvat a pokaždé když zavolám mě bude stejně srdečně, tímž tónem informovat. Bude ke mně promlouvat. I já k němu budu mluvit. Po třicet vteřin. Tolik, abych stačil sdělit jméno a číslo telefonu. Mohu samozřejmě zavolat znovu a říci ještě něco jiného. Zaznamenává se to. Ale dialog nevznikne.

Herec se pohybuje ve tmě, někde nablízku, ale nemluví ke mně. Po chvíli pohyb světla odhalí přítomnost druhé postavy. Je to žena. Sedí na zemi vedle krabice. Nahá. Herec nyní mluví o ženě. Nemluví však k ní. Žena nic neříká. Dívá se do prostoru. V určitém okamžiku rozvírá nohy. Tajemství neexistuje. Jen postupné předvádění něčeho, co je známé. Znovu tma. Pozvolna se rozsvěcuje. Herci už zde nejsou. Byli to lidé? Zůstaly pouze ohavné figurky umělohmotných lidiček poházených po podlaze klíčky.

Netleská se.

Ve znovurozsvíceném světle sedíme všichni mlčky. Vedle mne André Gregory. V této inscenaci nepochybně rozvíjí svou nedávnou inscenaci *Konce hry* od téhož autora v Manhattan Project: herci zde byli uzavřeni v kleci z drátěného pletiva se železnou podlahou. Kolem dokola seděli diváci. Když vycházeli z divadla, zanechávali v kleci postavy dramatu - herce oddělené od diváků, dokonce i po skončení děje. Nebylo možné jim poděkovat, pohovořit s nimi, společně vykouřit cigaretu. Jako s těmito lidičkami z umělé hmoty. Člověk - herec - figurka - věc.

Dezintegrace herectví

V novodobém evropském divadle působily vždy dva základní články divadelního procesu: jeviště a hlediště. Nebyla známa forma divadla, v němž by se nevyskytoval herec nebo divák. Spoluúčast, duchovní nebo fyzická spřízněnost vznikaly v menší nebo větší míře a opět se vytrácely. Jak se zdá, byly a jsou základem procesu v „*přírodním divadle*“. Tyto dva prvky se vyskytovaly i v tomto divadle, třebaže „role“ diváků a herců byly nejen zaměnitelné, ale také přijímány současně.

Určité jevy v dnešním divadle různým způsobem svědčí o narušení oné zásadně diachronické struktury západního divadla. Zabýváme se jimi blíže.

Nastává postupná dezintegrace herectví i samotného herce. Jak první začal tyto změny provádět Bertolt Brecht, který z nich učinil přednost a model. Podobně jako Stanislavskij, vytvořil Brecht nejen určitý herecký styl, ale objevil, ve formě diskursivní teorie uspořádal a v praxi využíval po léta známé způsoby herecké hry, u nichž demonstrace, technika a úvaha převažovaly nad přetělesněním v postavu, nad spontaneitou a prožitkem.

Je známo, že tyto dva - ne nutně protikladné, často se doplňující - typy herectví existovaly odedávna: herectví *prožívání* a herectví *předvádění*. Brechtovský herec měl nepochybně větší kvalifikaci pro účinkování ve starověkém divadle. Krista v mystériu mohl jistě lépe zahrát herec prožívající.

Od Brechtovy doby se v širokém měřítku začalo hovořit o oddělení herce a postavy, o kritickém hraní rolí, o herci jako o lidské individualitě a o herci jako o jevištní postavě. Takže herec a postava se stále více oddělovali, obzvláště v ortodoxním pojetí Brechtových následovníků, brechtovštějších než sám Brecht. Herec - celý člověk, citlivý a složitý umělec, ukazoval pouze některé vlastnosti, hrál určité okamžiky „ze života“ postavy. Demonstrativně. Užíval však při tom tradiční prostředky - řeč (včetně dialogu), pohyb, gesto; a také rekvizity a kostým. Zároveň se zde zavedly nové prostředky: nepsychologizovaný apel přímo do hlediště, zpěv (song), nápisy, masky, loutky, formalizované gesto, různé druhy pantomimy.

Přechod od neuvědomělé praxe k jejímu uspořádání v teorii je vždy momentem zvratu pro samu praxi. Urychluje řešení problémů a všeobecně vede ke změnám vývoje. Tak tomu bylo rovněž s herectvím pod vlivem Brechtových úvah. Brechtovská tradice nového divadla se však musela v určitém okamžiku setkat a střetnout s tradicí odvozenou od Stanislavského. Nastala konfrontace. Na jedné straně byla tradice a škola Stanislavského (ve vztahu k USA je třeba termín „škola“ chápat doslovně). V šedesátých letech právě ona iniciovala pokusy, jejichž výsledkem měla být identifikace herce s postavou, později převaha postavy nad hercem, a konečně

vytvoření postavy, přičemž herci byly přiznány vlastnosti a funkce, které dříve plnil spolu s postavou. V této linii, dovedené v Grotovského chudém herectví do extrému, se po Grotovském zdá nemožné pokračovat. Je možné - a všeobecně tomu tak je - pěstovat tento druh herectví nadále, ale po určitém ústupu, po návratu k ranějším technikám a metodám méně radikálním než u Grotovského. Nelze však už nebrat v úvahu hodnoty vytvořené v Teatru Laboratorium; především se už herec nemůže vyhýbat plné osobní odpovědnosti za to, co v divadle činí. Nastal totiž celkový přechod od řádu umění k řádu lidské povahy.

Druhá linie, brechtovská, dosáhla v sedmdesátých letech zřejmě rovněž hranice možností. Nastala zde naprostá dezintegrace herce a postavy a později v důsledku toho dezintegrace herectví vůbec. Jazyk a řeč, slovo a pohyb, fyzická přítomnost a její vnitřní výraz se rozdělily. Herec na scéně nahradilo zrcadlo.

V avatgardním divadle sedmdesátých let se herec může například už jen pohybovat. Nepotřebuje mluvit. Nebo mluví a nepohybuje se. Nebo pouze animuje loutku či předmět, uvádí do pohybu zařízení. Herec nemusí být už ani přítomný.

Ale přítomnost člověka je hranicí. Mimo ni už divadlo neexistuje.

Samozřejmě, že rozmanité změny v herectví, které zacházely tak daleko, se musely dotknout i diváka. Změnila se jeho úloha i funkce. Ještě především jsme hovořili o účasti jako o cíli - a když ho bylo dosaženo, jako o výsledku hodném pychy. Včera jsme dospěli k setkáním společenství - bez diváků. Byli zde toliko účastníci. Soustředění nebo zhysterizování, v tranzu, při tanci, při kontemplaci. Vždy však s pocitem blízkosti a touhy po sjednocení. Herectví linie Stanislavskij - pozdní Grotowski skupinu integrovalo. Herectví linie Copeau - Brecht ji rozdělovalo. První linie vedla k utváření komunit, „úlu“, jaké pořádal Institut Teatru Laboratorium, mj. v červnu roku 1975 během činnosti Univerzity výzkumů Divadla národů ve Vratislavi. Druhá linie směřovala ke zpředmětnění diváka a k manipulaci s ním. Není náhoda, že druhá linie se nejvýrazněji projevila v divadle USA - to znamená tam, kde existovaly obě podmínky: rozsáhlý rozvoj stárnoucí „předmětné“ civilizace a přítomnost svěžích, málo opotřebovaných Brechtových myšlenek.

Přijímání praktických i teoretických poznatků Bertolta Brechta v americkém divadle je problémem, jehož implikace přesahují oblast divadla a zasahují až do sféry široce chápáné kultury a ideologie.

Ovšem praxe citlivého umělce Brechta byla přirozeně mnohem méně ortodoxní než jeho teorie. Soudím, že určité části inscenací Berliner Ensemble působily dokonce i navzdory této teorii. Avšak po smrti jejich tvůrce Brechtova teorie a teorie vystavěné na této teorii nabyly vrchu.

Charakteristickým znakem amerického divadla, celé jeho nedlouhé historie, je přejímání evropských vzorů (což se nakonec přirozeně netýká jen divadla).

Osudy recepce odkazu Stanislavského v USA jsou už dosti dobře zmapovány.⁸⁾ Když se ve dvacátých letech dostal do Spojených států, znamenalo to důležitý mezník v historii amerického divadla. *Metodu* prakticky vyučovali herci MCHAT, kteří se ve Spojených státech usadili. Teprve později se tam objevily Stanislavského spisy. *Metoda* se stala souborem pravidel a základem herecké výchovy v Americe. Lee Strasberg a jeho Actors' Studio setrvávají v této poloze dodnes. *Metoda* zapustila hluboké kořeny a stala se základním rysem amerického divadla (a prostřednictvím

herectví samozřejmě i filmu). Zcela jistě byla a je živá proto, že prostřednictvím zkušeností a odborné výuky pronikla do praxe, že byla postupně modifikována a přizpůsobována místním potřebám a podmínkám. Američtí herci si ji přisvojili. Stala se organickou součástí amerického divadla. Je populární i nadále: když jsem odcházel z lekce v Actor's Studiu, přistoupil jsem k Lee Strasbergovi, abych mu poděkoval; zprvu jsem nepoznal nevysokého tmavovlasého muže, s nímž Mistr právě rozmlouval. Až pak vidím, že je to Al Pacino.

Jinak tomu bylo s Brechtem.

Američtí divadelníci se s Brechtem seznamovali z druhé ruky - hlavně na základě četby jeho dramát a jeho teoretických spisů, ale také prostřednictvím kritiky a zpráv, ať už z Berlína nebo z Paříže, když Berliner Ensemble hostoval v Théâtre des Nations. Brechtův pobyt a práce v USA během druhé světové války sice probíhaly už poté, co napsal vynikající dramatická díla, ale ještě před velice plodným obdobím jeho inscenací v Berliner Ensemble.

Celkově se brechtovské inspirace, dnes velice výrazně patrné, uplatnily nejčastěji v doktrinářských, vnějškových, chladných divadelních formách. Zároveň dodnes v USA nevznikly opravdu živé, tvůrčí, originální inscenace Brechtových her. Američané neměli svého Ludwika René, ani Konrada Swinarského nebo Irenu Babelovou, ani Dzwonkowského, Eichlerovou, Zbyszewskou, Rysiovou nebo Kucovou... abych uvedl některé polské režiséry a herce, kteří osobitým, tvůrčím způsobem Brechta interpretovali a zprostředkovali polskému obecenstvu.

Američané měli v šedesátých letech výjimečnou inscenaci nikoliv nejlepší Brechtovy hry *Muž jako muž* v Living Theatre s hereckým výkonem Josepha Chaikina, a rovněž v Living Theatre historickou inscenaci *Antigony*, v níž Judith Malinová a Julian Beck vycházeli právě tak z Brechta, jako z Artauda.

Brechta využívají i rozličné politické a politizující soubory, přičemž však jej chápou spíše jako upotřebitelného ideologa a teoretika (píše o tom K. Jakubowicz v *Dialogu* 1975, č. 12). Před rokem přenesl Richard Schechner Matku Kuráž z třicetileté války do války vietnamské.

V New Yorku nedávno vzbudila pozornost Chaikinova inscenace *A Fable (Bajka)*.⁹⁾ O této inscenaci (kolektivní kreace za spolutvorství Jeana Clauda van Itallie - text a Josepha Chaikina - režie) všichni hovoří jako o brechtovské, ale chválí ji zejména Brechtovi apoštolové.

Opravdu, tato inscenace, která nemá přímo s Brechtem nic společného, je zároveň jakýmsi cvičením, jež bychom mohli nazvat „Použij na libovolném materiálu Brechtovy základní výrazové prostředky“: je zde oponka na lanku, chór komentující děj, songy, zcizovací efekty, oddělení herce od role, epické vyprávění atd.

Uvážíme-li, že tuto inscenaci vytvořil člověk, který ze všech amerických divadelníků navázal s Brechtovým dílem snad nejbližší kontakt, je *Bajka* příkladem, na němž je vidět, jak dalece Brecht - na rozdíl od Stanislavského - nebyl ve Spojených státech pochopen a jeho poetika vstřebávána. Dosud se z něho čerpá více technika a doktrína, než divadelní materie a filozofie.

Třštění vlny

Vyšel jsem z jiného představení off-off-Broadway a zamířil ke stanici metra. Byl jsem ve střehu: drž se dál od zdí a zákoutí, choď rychlým a rozhodným krokem, nenes nic v rukou; neměj u sebe peníze, ale vždy musíš mít 10 dolarů a na první výzvu je hned odevzdat, jestli nebudeš mít, on ti neuvěří a může se rozčlít, ale když mu dáš větší obnos, bude si myslet, že můžeš dát víc; můžeš mluvit, ale klidně, i když mluvíš cizím jazykem; nevolej o pomoc, leda by byl někdo poblížku a mohl bys předpokládat, že ti pomůže; na policii nespolehej - tam ona není; pokud víš, jak daleko jsi od nějakého bezpečného místa a věříš ve svou rychlost, můžeš začít utíkat, ale jen zprudka, dřív než se přiblíží na vzdálenost, kdy může skočit, pak to nezkoušej; pamatuj si, že jakmile na tebe už zaútočil, tak jestli ho už nevytáhl, určitě má nůž, pistoli nebo aspoň boxer, když už se rozhodl loupit; jistě moc potřebuje alkohol nebo drogy, snad chce i chleba, je vydrážděný, takže ho ještě víc neprovokuj. Postranní ulice Greenwich Village jsou vylištěné jako po válce. Jako po vymření. Opuštěné, špinavé domy. Oranžové světlo lamp odhaluje hnědné barvy odpadků povalujících se na chodnících.

Jdu sám. Ale uvědomuji si, že v téže době jako já vycházejí lidé z několika set divadelěk off-off-Broadway.

Každá skupina složená z několika nebo několika desítek osob se okamžitě rozprchne. Většina nasedá do automobilů.

Ostatní se snaží proklouznout do podzemky.

Před sto lety řekl Stanisław Koźmian, že divadlo určují tři činitelé: dramatická literatura, herec a obecenstvo. Dramatická literatura se rozpadá. Zaniká dialog. Herec dezintegroval své umění. Jaké je obecenstvo?

Nové americké divadlo si koncem šedesátých let vytvořilo vlastní obecenstvo a asimilovalo určitou část diváků tradičního, bulvárního divadla. Za hlavní rysy, které v souhrnu podmiňují vznik určitého stylu a vzorů chování obecenstva v novém divadle, lze považovat nenucené chování, ochotu ke spoluúčasti, oblíbené oblečení „mládeže“, překonání bariéry mezi hercem a divákem a zrušení tabu scény jako nedotknutelného prostoru. Dnes je zřejmé, jak tento styl zkonvenčnil, jak se mnohdy vyčerpal a je umělý. Obecenstvo nového divadla konce šedesátých let ve své době upřímně podléhalo entuziasmu a vzrušení, bylo spontánní a vstřícné; nyní je často blazeované, či přímo bezostyšné a agresivní.

Nechovají se tak účastníci někdejšího nového divadla, pamětníci z doby před deseti nebo před pěti lety, nýbrž mladší diváci, kteří od svých předchůdců přejali vnější vzory chování, nedokázali je však naplnit dřívější vstřícností a vnímavostí. Někdejší bojovníci nového divadla a studentských bouří ukončili studia a začali se věnovat usudlému životu, čímž se buď vzdělali intelektuálním a uměleckým střediskům nebo přicházejí nadále, ale jsou zahleděni do svých vzpomínek. Uchovávají dřívější přání. Jsou sice poněkud ztraceni, ale jsou trpěliví.

Nové, mladé obecenstvo, které nedostalo hledané podněty a nebylo ještě získáno pro nové pokusy, zachovává vnější zdání, iluzi. A právě „obecenstvo“ se dnes někdy jeví jako nejanechotější součást nového divadla.

Například kdysi byl živý zvyk (zajisté bude jinak živý zítra), že diváci po skončení představení zůstávají spolu s herci. Bylo to spontánní pokračování života hry v životě lidí, které zasáhla, vzájemnost charakteristická pro komunitu. Stává se to často i teď. Rozhovory, které se odehrávají, jsou však většinou banální. Neupřímné. Všechny jako by přešlapovaly na místě.

Obecenstvo *nového divadla* dnes je na rozdíl od šedesátých let opět nejednotné, rozvrstvené, rozdělené. Samozřejmě nikoliv ve společenském smyslu, ale z hlediska citlivosti a postojů.

Nicméně je zde. A je velmi početné.

Co vede ty tisíce lidí k odhodlání podnikat každý večer nebezpečnou výpravu špinavými ulicemi do malých, podivných sálků? Co způsobuje, že vysedávají na nepohodlných lavicích nebo na podlaze, že si nechávají svítit do očí, že poslouchají mnohdy banální texty a sledují divné pohyby postav? A co je ještě důležitější: proč ty tisíce herců, kteří pracují nebo studují, se za mizerný peněz nebo v podstatě zadarmo každý večer scházejí zkoušet nebo hrát? A zdá se, že množství těchto divadelníků - chudých, hledajících a někdy nejasně se vyjadřujících - neubývá, ale vzrůstá.

Odpovědi může být mnoho. Snad všichni tito lidé hledají v divadle možnost být spolu, něco společně dělat, něco nadindividuálního, nenáhodného, nadčasového? Snad - navzdory vnějškově manifestovaným stereotypům vlastního chování, navzdory tomu, co jim dnes divadlo nabízí.

Snad je to tedy též prastará naděje na znovunalezení posvátného času a místa, která je vždy základem divadelního života, naděje na znovuoživení sebe sama i své každodennosti v kosmické perspektivě?

Nyní nám však divadlo nabízí možnost změnít se v předmět.

Je to hypernaturalistický odraz dění a tlaků, jimiž na nás působí a doléhá celý okolní svět. Život a umění splynuly v jedno.

Nuže, takto se naplnilo heslo a úsilí nového umění šedesátých let? Je snad nadějí opětovné nastolení protikladu umění - život? Ovšem na jiné úrovni. Snad tam, kde se umění velice lačně napájí mizou života, a kde se každodenní život člověka stálým stykem s uměním prohlubuje?

Prozatím se divadlo brutálně a neobratně opět uzavírá do sebe. Odděluje se od diváka. Znemožňuje onu téměř zautomatizovanou spoluúčast. Herci se distancují od diváků. Světlem. Rekvizitami. Loutkou. Textem. Herci se odmítají identifikovat jak s jevištními postavami, tak s diváky. Nadto už nechtějí odhalit, odkrýt sami sebe. Chrání se a ukrývají. Jenomže se neschovávají za postavu, nýbrž za předmět, formalizovaný pohyb, za technická zařízení a za techniku hry. Je to ale ještě herecká hra? Přesto i toto je opět divadlo; divadlo poloviny sedmdesátých let. Kde se však ocitli hrdinové *nového divadla* USA šedesátých let?

Judith Malinová a Julian Beck utvořili nový soubor Living Theatre a vyjeli znovu do Evropy. Zdá se, že museli vyjet. Neví se o nich. Vrátil se ověnění úspěchy a podniknou zase triumfální turné jako v sezóně 1968-69?

Peter Schumann a jeho Bread and Puppet provádí, po svém, bez věhlasu, práce na venkově, tentokrát v Maroku.

André Gregory odjel - pořádal stáž v Tunisu - na poušť...

Richard Schechner obnovil *The Tooth of Crime* a *Matku Kuráž*. Nedělá nic nového. Počátkem roku 1976 odjel na půl roku do Indie - právě s *Matkou Kuráž* - hledat nové zkušenosti a podněty.

Joe Chaikin inscenoval *Bajku*...

V La Mamma jsem viděl přehřívající muzikál...¹⁰⁾ Zato Robert Patrick, jeden z autorů spjatých kdysi s Café Cino, slaví úspěchy na Broadway. Titulek z jedné novin (volně přeložený):

„Může se chlapík z Cino stát velkým dramatikem?“ Může.

Nemohlo tomu být jinak. Ve všech formách společenské existence, především pak v umění, je zákonem života neustálá proměna. Pakliže se jakékoliv formy v určitém okamžiku začnou považovat za trvale závazné, odumírají před očima.

Každá normativní estetika se stává ihned estetikou zkosnatělou. Její uplatňování vede ke smrti. Opakovat sám sebe nemůže nikdy přinést něco lepšího než to, co napodobujeme. Mnohdy bolestný, ale neúprosný vnitřní imperativ, právě tak naléhavě jako poučení vyplývající z historie umění, nutí skutečného tvůrce (nikoliv imitátora, epigona, padělatele nebo kšeftmana), aby ustavičně opouštěl svou minulost. Nutí ho neustále se ubírat do neznáma. Často je to ovšem krok do tmy.

Většina lidí *nového divadla* šedesátých let to dobře ví. Vědí, že exploze - zejména let 67 - 68 - 69 - se nemůže opakovat. Vědí, že si jako lidé i jako umělci musí stanovit nové úkoly. Nemohou konzervovat své práce, ani sami ustrnout. Vydati se tedy znovu hledat. I když není jisté, zda se někomu podaří dosáhnout nějakého výsledku, může jen takovýto postoj skýtat naději na další vývoj - a budit úctu.

Některé odjízdy někam daleko - v doslovném smyslu i symbolicky; jiní záměrně zanechávají práce a přecházejí pokles a tříštění vlny. Další mění směr cesty.

Opustit dosažené výsledky, odpoutat se od sebe, neznamená zpochybňovat minulost a distancovat se od ní. Když se dnes - v roce 1975 - marně vydáváme po stopách divadla šedesátých let, nepociťujeme stesk po něčem ztraceném, ale spíš pocit uvolnění. A zároveň se objevují nové předtuchy a touhy.

Nynější výpravy „starých“ tvůrců nového amerického divadla šedesátých let přinesou nejspíš nové výsledky. Kromě nich jsou tu mladší, kteří hledají svou první velkou příležitost a první lásku, realizují díla ještě nezralá, nesrozumitelná, ale nadějná.

Z nich Richard Foreman a Robert Wilson dosáhli už značných uměleckých výsledků i úspěchů. Wilson po cyklu inscenací, jež se hrály dokonce mnoho hodin a řadu dní, po dvou divadelních „biografiích“ a operách o význačných lidech, pokračuje v práci *terapeutického divadla*. Neví se, kdy z řady pracovních setkání vznikne nová inscenace.

Možná podobně jako v šedesátých letech přinese v tomto cyklu přeměn druhá polovina probíhajícího desetiletí svit nových hvězd a objevy nových ostrovů?

Co z nového divadla šedesátých let přetrvává, působí dnes už nejen ve sféře prostředků a způsobů provozování divadla nebo protestů proti němu, ale v rovině mnohem hlubší. V morální oblasti.

Právě tady lze nacházet odpovědi na otázky nového divadla sedmdesátých let. Od divadelníků předchozího období přejalo vědomí a přesvědčení, že morální problematika a lidská perspektiva nemůže už dnes být v divadle pocíťována jen jako doplněk

k představení. Jako přilepený, nikoliv nezbytný epilog, který si můžeme odpustit. To, co se v důsledku divadelního aktu v lidech skutečně odehrává, není určitá nadstavba inscenace, kterou si tvůrce nebo příjemce uvědomují či nikoliv, ale je to základní úroveň, na níž se řeší všechny hlavní problémy divadla. Morální perspektiva se zkrátka musí nepochybně otevírat před jakoukoliv uměleckou činností; bez ní, což dnes chápeme s naprostou samozřejmostí, je umění zmrzačeno.

Proměny v umění, ty minulé i ty nynější, před našima očima probíhající, jsou jen zdánlivé, řekl bych chorobné a vnější, pokud se týkají jen estetiky, stylů, výrazových prostředků a technik. Zásadně, skutečně a plně se změny prosazují v rovině společenské funkce umění a jeho role v lidském životě.

Proto se také všechny toliko divadelní problémy dnes jeví prostě jako mrtvé, a diskuse o nich jsou neplodné - pokud divadlo nepřesáhne a nestane se částí všestranně lidské problematiky.

K tomuto poznání dospělo v Americe divadlo šedesátých let. V tom byla také jeho velikost. Zasahovalo do politiky, do ideologie, do velkých společenských hnutí, snažilo se ovlivňovat morálku a usměrňovat výchovné procesy. Jeho nejvýznamnější tvůrci - radikálně nebo postupně - divadlo opustili a stali se politiky, pedagogy, moralisty. To je zákonitě.

Divadlo sedmdesátých let zatím tkví v dramatickém rozporu. Na jedné straně se snaží, bez výraznějších výsledků, navazovat na někdejší úspěchy, zhostit se přesahujícího poslání, objeveného pracemi předchůdců. Na druhé straně se soustřeďuje na drobné, dílčí divadelní problémy, uzavírá se v divadle a znovu se zavrtává do scény či do dramatu. Mnohé naznačuje, že divadlo takto soustřeďuje síly k novému rozvoji.

1975

POZNÁMKY

- 1) Všechny hry, které se realizovaly v Ontological—Histeric Theatre, založeném v roce 1968, napsal, režíroval a scénografi k nim vytvořil Richard Foreman. Zde je chronologický přehled důležitějších premiér: *Angel Face* (1968), *Ida-Eyed* (1969), *Total Recall* (1970), *Hotel China* (1972), *Sophia: Part II: The Chiffs* (1973), *Practical theory*, „une semaine sans l'influence de...“ (1973), *Pain(t)*, *Hotel for Criminals and Vertical Mobility* (1974), *Pandering to the Masses and Rhoda in Potato Land (Her Fall-Starts)* (1975); tuto poslední uvedenou inscenaci jsem zhlédl 28. 11. 1975 na generální zkoušce, právě když z důvodu nemoci chyběl jeden herec. Byl to jediný možný termín a ještě jednou děkuji Richardovi Foremanovi, že mi umožnil zhlédnout zkoušku.
- 2) Patric, R.: *Kennedy's Children*. Golden Theatre, New York; představení jsem viděl 22. 11. 1975. (V pražském ND 7. 9. 1978)
- 3) Handke, P.: *The Ride Across Lake Constance*. The National Arts Centre Company, Ottawa; představení jsem zhlédl 8. 12. 1975.
- 4) Shepard, S.: *The Tooth of Crime*. The Performance Group; představení jsem navštívil 8. 11. 1975.
- 5) Youngblood, G.: *Expanded Cinema*. New York 1970, s. 346.
- 6) Viz Hall, E. T.: *Ukrytý wymiar*. Warszawa 1976.
- 7) Beckett, S.: *Play, Come and Go, The Lost Ones*. Mabou Mines, v sále Theater for the New City; představení jsem viděl 1. 11. 1975.
- 8) Srov. např. Jotterand, F.: *Nowy teatr amerykański*. Warszawa 1976, s. 15-19 a 50-53.
- 9) *A Fable*, společná práce, Jean-Claude van Itallie (Writer), Joseph Chaikin (Director). Music-Theatre Performing Group; představení jsem navštívil 2. 11. 1975.
- 10) Leach Wilford, C.O.R.F.A.X. (*Don't Ask*). La Mama Annex Theatre, New York; představení jsem viděl 7. 11. 1975.

III. DOSLOV

I.

Kniha divadelního světoběžníka Kazimierze Brauna *Druhá divadelní reforma?* je příliš bohatá na fakty, než aby k ní mohl domácí pozorovatel něco objevného dodávat. Nemůže-li zasvěceně sledovat Braunův pohyb po divadelní mapě, zdrží se raději kritiky a polemiky, i když cítí, že některé teze jsou diskutabilní, některá zobecnění upřílišněná a některé závěry předčasné, dokonce že i sám ústřední pojem druhé reformy je problematický. Kniha byla ostatně napsána v druhé polovině sedmdesátých let a sám Braun by k ní dnes jistě mnohé dodal nebo snad i něco vypustil.

Není-li účelné Brauna doslovit, může být užitečné ho doplnit. Doplnit o náš domácí pohled na naše domácí věci (proto ten jiráskovský titul) více nebo méně paralelní předmětu Braunova uvažování, ale bez direktiv daných Braunovými metodickými východisky. Dosti však výhybek a vysvětlování. K věci.

Naše „druhá reforma“, to je především dlouhý návrat k normalitě - proces postupný, často zdržovaný a přerušovaný různými překážkami a tlaky, ale konec konců nezadržitelný. Návrat k normálnímu divadlu, to jest divadlu vymykajícímu se z moci ideologie a politické manipulace.

Tím nenormálním divadlem byl závazný model padesátých let. Říkalo se mu socialistický realismus, ale s realistickým uměním v běžném smyslu měl pramálo společného. Připomínal je pouze pravděpodobnou kresbou povrchu skutečnosti. Způsob zpodobení a hodnocení skutečnostních jevů se však neřídil autonomním uměleckým poznáním, ale byl určován ideologickými a politickými postuláty. Psaly se hry výrobní, v nichž se předváděl boj o zvyšování produktivity práce, hry vesnické, v nichž se předváděl boj o zakládání jednotných zemědělských družstev, hry historické, v nichž se předváděl boj pokroku s reakcí. Existoval vlastně jediný dramatický konflikt: boj nového se starým, při čemž bylo apriorně dáno, co je pokrokové a co reakční. Způsob jevištní tvorby se orientoval jediným směrem, který představovala vulgárně, deformovaně chápaná „metoda Stanislavského“. Umělecké postupy předválečné avantgardy byly pranýřovány, avantgardní režiséři museli rezignovat na svůj osobitý styl a jejich konce byly smutné.

Panství socialistického realismu v jeho dogmatické podobě netrvalo sice dlouho, ale přece jenom déle než bylo zdravé. Tendence směřující k proměně mrtvolně nadšeného stavu spadají do druhé poloviny padesátých let a přicházejí ze dvou stran. Jednak přímo z oficiální divadelní sféry, kde se postupně formuje latentní opozice ke

schematickému modelu realismu. Tato opozice má paradoxní charakter. Režisér Otomar Krejča směřuje v Národním divadle k psychologicky prohloubenému zpodobování života, nevyhýbá se jeho stinným stránkám a proti dřívějšímu podřizování člověka společenským procesům akcentuje individuální lidské osudy a problémy. Naproti tomu brněnská činohra s režiséry Evženem Sokolským, Milošem Hynštem a Aloisem Hajdou, za ideového vedení dramaturga Bořivoje Srby navazuje na Bertolta Brechta i sovětskou avantgardu a předvádí lidský úděl v soukolí dějin. Jestliže Krejča působil provokativně svým zájmem o intimní lidskou sféru při poměrně tradiční umělecké metodě, brněnští při problematice „filozofii dějin“ provokovali svým ostentativním antiiluzionismem, který se z hlediska socialistického realismu musel jevit jako čirý formalismus. Za originální osobní řešení zmíněného dilematu lze považovat inscenace nejvýznamnějšího českého poválečného režiséra Alfréda Radoka. Hluboké psychologické sondy se v nich promítají do složitých znakových struktur: autentické se promyšleně vyjevuje skrze umělé.

Druhým zdrojem opozice proti schematismu byla nově vznikající „malá divadla“, která se stala mluvčím mladé generace a výrazem jejího životního pocitu. Koncem padesátých let se v sále Reduty provozovaly tzv. text-appealy, v nichž herec a spisovatel Ivan Vyskočil četl své povídky, provozovala se hudba a Jiří Suchý zpíval své písničky. Roku 1958 zakládají oba jmenovaní spolu s mimem Ladislavem Fialkou Divadlo na zábradlí, které se brzy ustálí jako spojení samostatné činoherní a pantomimické skupiny. Pro vznik „malého divadla“ je příznačných několik okolností, jež vtisknou novému divadelnímu směřování charakter přičfíc se vládnoucí divadelní konvencí.

Běžné repertoárové divadlo je především budova-instituce, trávící nezávisle na lidech, kteří v ní a kteří ji tvoří. „Malé divadlo“ tvoří dříve než existuje: sejde se skupina duchovně spřízněných (hospodářů, zda a jak vyškolených) jedinců a společně vystupují, protože mají společnou potřebu vyslovit se. Teprve druhotně a dodatečně hledají institucionální zajištění svého vystupování. Napřed je idea, teprve potom instituce.

Běžné repertoárové divadlo je více nebo méně dokonale zařízeno pro produkování divadelních představení: diváci sedí v hledišti na očíslovaných místech, od herců jsou odděleni rampou a oponou, kouření je v hledišti zakázáno (o to více se kouří na jevišti), jeviště je vybaveno pro pohyb i statování herců, pro proměny dějů i různá jevištní kouzla. „Malé divadlo“ začíná v prostoru, kde by se normální divadlo nedalo hrát: v malém zakoupeném sále se stolovým zařízením, kde jeviště představuje pódium nepatrných rozměrů. Tato výchozí nevýhoda předznamenala v kamenných divadlech nedosažitelnou výhodu všech „malých“ (ale i pozdějších „studiových“ nebo „autorských“) divadel: těsný kontakt mezi jevištěm a hledištěm, mezi těmi, co hrají, s těmi, co se dívají. Ivan Vyskočil o tom podává lapidární svědectví: „Když se podařilo odlákat zájem návštěvníků od řízků, vína a zábavy se sousedem u stolu, bylo to dobré. A když to bylo moc dobré, tak bylo v Redutě ovzduší, jako by všichni seděli u jednoho stolu, jako by byli spolustolovníky, dobrými známými, i když jsme se třeba viděli poprvé a třeba naposled. Těhle prožitek volnosti a společenství, to bylo asi maximum, které text-appealy dávaly. Účinkujícím i účastníkům.“

A konečně, do třetice: to, co se předvádělo, nebylo hotové, profesionálním dramatikem napsané drama, byly to osobní výpovědi aktérů, ať už měly podobu čísel literárních (epicko-dramatické texty v hereckém podání) nebo hudebních (zpívané poezie, orchestrální a instrumentální skladby). Příznačně i pozdější, už v plném smyslu divadelní, produkce raného Divadla na zábradlí vznikaly spojováním samostatných činoherních, hudebních a pantomimistických výstupů do větších celků.

I když se cesty jednotlivých iniciátorů zanedlouho rozešly, duch „malého divadla“ v různých proměnách trval. Ivan Vyskočil zůstal po celý život věrný své představě tzv. *nedivadla*, jevištního vytváření *díla ve stavu zrodu*, v němž se organicky prolíná připravené s nahodilým, kombinuje se scénické vyprávění s názorným předváděním a s interpretací vyprávěného a předváděného. Spojení s diváky a posluchači stupňují neustálé improvizované odbočky, doplňky, komentáře. Chudé divadlo disponuje bohatou škálou významových a výrazových možností dramatického textu: od parodistických variací na vlastní i převzaté motivy k poetickému nonsensu, od epicko-dramatických seriálů k pouhým „hovorům“ před publikem a s publikem. Jiří Suchý zakládá vlastní scénou revuálně-kabaretního typu Semafor, kde hledá různé formy moderního hudebního divadla. A konečně Divadlo na zábradlí se pod vedením Jana Grossmana formuje jako programově i stylově vyhraněná scéna, jejíž dramaturgie se opírá o poetiku absurdního dramatu a nalézá v tvorbě souborového dramatika Václava Havla i jeho svéráznou domácí variantu. Vzhledem k tomu, že se vnějším provozem Divadlo na zábradlí nejvíce přibližuje normálnímu repertoárovému divadlu, lze na něm nejnázorněji demonstrovat příznačnou dobovou proměnu divadelního slohu.

Režisér Grossman vycházel z teorie i praxe české i světové meziválečné avantgardy. (Ne náhodou pracoval jako dramaturg v Děčku E. F. Buriana v době, kdy se jeho zakladatel vracel ke svým avantgardistickým počátkům, a jistě pozorně studoval teoretické stati průkopníka naší divadelní sémiotiky Jindřicha Honzla. Avantgardistický rodokmen vystopujeme i u dalších vůdčích režisérských osobností té doby. Alfréd Radok se u Buriana „učil režii“ už za války a jeho poválečné experimenty v Opeře 5. května lze považovat za originální, ale bohužel též poslední projevy divadelního avantgardismu před nástupem panství socialistického realismu. Rovněž Otomar Krejča prošel Burianovou školou než se stal na Vinohradech „Frejkovým hercem“. Krejčův životopisec Jindřich Černý shrnuje: „Polarita E. F. Burian - Jiří Frejka, to jsou Krejčovy kořeny v českém divadle.“) Grossman přejímal společenskou apelativnost avantgardy, osvojil si její antiiluzionistickou technologii, ale nesdílel její levicové iluze a futurologické fikce. Přehodnotil její estetiku v duchu odlišné společenské situace a odlišného životního pocitu. Když inscenoval Jarryho avantgardistický kus *Král Ubu*, vyhnul se loutkové stylizaci i všem estétským hříčkám a koncipoval dílo jako hrůzný podobenství moderního boje o moc umístěného na smetiště dějin. Základní jevištní prvky - stará železná postel, popelnice a dřevěné bedny - mění hereckou manipulací svou funkci a význam. Naturalistický fakt a detail má zároveň platnost scénického náznaku, v podstatě metonymického znaku s metaforickými asociacemi.

Tento příklad je více než příklad, je to pars pro toto, v níž se zračí proměna estetického postoje, nový divadelní názor a styl. Grossman sám jej pojmenoval

jednoduchým výrazem *věcnost*. Vyjadřuje mu požadavky úspornosti, zkratkovitosti, „understatementu“ a zejména nadřazení významu nad výraz. Jestliže předválečné divadelní avantgarda měla zřetelné estetické ambice a formovala se v opozici k měšťanskému realismu s jeho životním i uměleckým iluzionismem (byla programově a polemicky antiiluzionistická), české divadlo doby poststalinistické (nebo přinejmenším jeho předvoj) je určováno především opozicí společenskou. Nebylo-li možno tento společenský postoj vyjadřovat přímo a otevřeně, hledaly se formy nepřímé a ukryté (podobnosti a alegorie, symbolizující znak). Omezená míra svobody (ve skutečnosti neustálý proces postupného uvolňování s občasnými recidivami utahování šroubů) se paradoxně ukázala jako umělecky podnětná, protože si vynucovala hledání složitých způsobů a rafinovaných prostředků, jak vyslovit pravdu, a ušetřila české divadlo oněch výstředků přímočaré politické agitace, které v té době bujely v zemích neomezené svobody. Navenek byly tyto skryté opoziční projevy českého divadla označovány a interpretovány jako kritika deformací kultu osobnosti, ve skutečnosti však nikdo nepochyboval, že ve svých vrcholných podobách mýřily proti samotné podstatě totalitistického systému s jeho snahami o „systemizaci“ lidské osobnosti. Bude to platit i za změněných okolností posrpové „normalizace“. S tím rozdílem, že v opozičním postoji let šedesátých působily ještě, tu více tu méně, iluze o reformovatelnosti socialismu překonáním jeho dogmatických pozůstatků, kdežto v letech sedmdesátých už tuto iluzi nikdo jen trochu rozumný nesdílel.

Proměnu dramatické metody, opírající se o nosná paradigmatu světového dramatu (o odideologizovaného Brechta, o „modely“ Friedricha Dürrenmatta, Samuela Becketta, Eugena Ionesca), provázela ovšem i proměna metody divadelní, proměna inscenačních postupů a prostředků. Na jedné straně divadelníci obnovují avantgardistické pojetí neiluzivního divadla, divadla jako obnažené hry, vědomě pracující se složitými znakovými strukturami. Na druhé straně však těží z příkladu realismu a naturalismu smysl pro krutou věcnost, pro autentický výraz a smyslově působivý detail, jež vymaňují z popisnosti a povyšují na výmluvný znak obecnějších významů. Schematicky řečeno: proměna divadla, která se u nás děje od konce padesátých let, je společensky podmíněným procesem, jehož umělecká podstata spočívá v úsilí o tvořivou syntézu divadelních tendencí, které v dobách minulých stály (často ostře a polemicky) proti sobě. Výchozími složkami této syntézy jsou na jedné straně realismus a naturalismus, na druhé straně antiiluzionistický modernismus vrcholící meziválečnou avantgardou. Co je však nejdůležitější: tento proces se odehrává na bázi nové společenské situace s novými historickými zkušenostmi a s novým životním pocitem.

Šedesátá léta jsou dobou rozkvětu českého divadla. Jeho příčiny je třeba hledat v nebyvalém rozrůznění divadelní tvorby, ve vyhraňování individuální tvářnosti jednotlivých režisérských osobností a divadelních organismů. Tato rozmanitost je nicméně proniknuta spřízněným aktivním společenským postojem, namířeným proti všem formám dogmatismu, schematismu a ideologické manipulace.

2.

Slibný vývoj šedesátých let brutálně přerušila sovětská invaze v srpnu 1968. Nastávají dlouhá únavná léta politické nenormality, která jsou paradoxně označována za období normalizace a konsolidace. Je to doba represí a zákazů, doba přerušené kontinuity. Ale navzdory všemu administrativnímu a ideologickému nátlaku neprojeví divadelníci vcelku příliš ochoty aktivně a iniciativně kolaborovat. Nadšený duch padesátých let se už nedal vzkřísit. Divadelníkům nezbývalo než reagovat pasivní resistencí, což je jistě osvědčený český způsob obrany, ale rozhodně to není příznivá poloha pro uměleckou tvorbu. Proto působí obraz divadelního dění sedmdesátých i osmdesátých let tak matně, nevýrazně, nudně.

Nejpozitivnějším jevem divadelního života normalizačních let se stává hnutí *studiových* nebo *autorských divadel*. Rozvíjejí starší podněty „malých divadel“ novými směry, s autentičtější uměleckými záměry. Některá z nich vznikla už v letech šedesátých („nedivadlo“ Ivana Vyskočila, Studio Ypsilon v Liberci, brněnská Husa na provázku, která musela být s ohledem na prezidenta Gustáva Husáka přejmenována na Divadlo na provázku). K nim přibyla další, z nichž třeba zmínit alespoň dvě – Činoherní studio v Ústí nad Labem a prostějovské, později brněnské HaDivadlo. V činnosti autorských divadel můžeme vystopovat řadu styčných bodů s jevy a tendencemi, které Kazimierz Braun zahrnuje pod „druhou reformu divadla“.

Především je to fenomén, který tomuto hnutí poskytl pojmenování: *autorské divadlo*. V literárním smyslu to znamená, že soubory hledají a nalézají své dramatiky, kteří pší hry divadlu tak říkajíc na tělo. V Činoherním studiu jde zejména o hry Karla Steigewalda, vůdčího opozičního dramatika osmdesátých let, v Divadle na provázku o autorskou spolupráci (utajeného) Milana Uhda a Ludvíka Kundery. V Ypsilonce a v HaDivadle jsou pak autory přímo členové souboru, zejména režiséři Jan Schmid, Svatopluk Vála a Arnošt Goldflam (občas s dramaturgem Josefem Kovalčukem).

Ale autorský princip se uplatňuje i ve smyslu divadelním: konečná podoba hry vzniká mnohdy zároveň s partiturou inscenace *kollektivní tvorbou a improvizací* celého souboru při zkouškách pod vedením dramaturga a režiséra, a proces improvizace někdy pokračuje i při představeních. Mezním případem jsou improvizované „večery na přidanou“ a „večery pod lampou“ Studia Ypsilon, při nichž se střídají připravená čísla (zejména hudební a zpěvní) s improvizovanými hovory herců a jejich hostů nejrozličnějších zajímavých profesí a s různými mimouměleckými činnostmi (jako např. komentované zabíjení, kuchání, smažení a konzumování vánočního kapra).

Východiskem dramaturgie autorského divadla nejsou tituly, ale *témata*. Materiálem, který slouží k vyjádření tématu, může být stejně hotová hra (vlastní nebo cizí, vesměs nekonvenční, často „nehratelná“) jako epická, lyrická nebo dokumentární literatura. Výsledkem autorsko-dramaturgické aktivity je *divadelní scénář*, nový typ dramatického textu: a) po stránce *genetické*: text se rodí přímo pro divadelní dílo a zároveň s ním, ať už jde o text původní nebo převzatý, pro jevištní potřebu přizpůsobený, ať už jde o dílo individuální nebo kolektivní; b) po stránce *funkční*: text je složkou konkrétního divadelního díla, obsahuje nejen dialogickou vrstvu hry, ale v náznaku i její scénický projekt; c) po stránce *tvarové*: text nerespektuje konvenční dramatické zákonitosti s požadavky přísné výstavby děje, používá nových tvárných

principů - epizace, lyrizace, fragmentarizace, montážní techniky, jevištní metaforičnosti; d) po stránce *určení*: text neslouží k univerzálnímu použití jakýmkoli divadlem, ale konkrétní potřebě divadelního díla.

Kvůli spravedlnosti a kontinuitě třeba dodat, že v tomto pojetí dramatického textu se jeví zřejmé přibuznosti s autorskými postupy meziválečné české divadelní avantgardy, např. s hrami Voskovce a Wericha nebo s dramatizacemi a adaptacemi E. F. Buriana.

Praxe autorského divadla problematizuje nejen pojem konvenčního dramatu, ale i konvence divadelní. Vedle synkretismu žánrového (slučování různých žánrových poloh) dochází i k synkretizaci jednotlivých divadelních druhů, s nimiž jde ruku v ruce i synkretismus výrazových prostředků. Problematické se hranice mezi divadlem činoherním a hudebním. Do divadla převážně činoherního založení proniká ve značné míře zpěv a tanec. Hudební složka ztrácí charakter náladového doprovodu a hudební ilustrace, stává se dramatickým činitelem, jednou z *řečí divadelní komunikace* - hudba se teatralizuje. Posiluje se úloha mimojazykových prostředků a postupů, pohybové a gestické složky, mnohdy až na hranici pantomimy. A naopak mimové (Boleslav Polívka!) nerespektují čistotu pantomimického umění a vypomáhají si slovem, kdykoli to situace žádá. Problematické se hranice mezi divadlem činoherním a loutkovým. Přední loutkářské soubory, liberecké Naivní divadlo a hradecký Drak, dovedly používání „živáčků“ do takového stupně, že už nejde o pouhý ozvlášťující prvek, ale o průběžnou konfrontaci tří výrazových rovin - loutky, loutkoherce a činoherce.

V autorském pojetí divadla dochází k proměně všech složek jevištní struktury. Společným jmenovatelem všech těchto proměn je prvotnost herecké akce, která si podřizuje jak složku hudební (herci většinou produkují hudbu vlastními silami přímo na jevišti), tak složkou výtvarnou (dynamická akční scénografie jako výsledek hereckého zacházení se scénickými předměty).

Proměňuje se pochopitelně i pojetí herectví. Namísto realistického „přetělování“, „přetělesňování“ v mezích životní pravděpodobnosti, namísto imitování mimo-divadelních projevů se používá prostředků přesahujících normální lidské chování, a to jak co do charakteru (různé způsoby nápadné stylizace řeči, pohybu, gesta), tak co do intenzity (nasazování krajních emocionálních a výrazových poloh od šepotů po výkřiky, od věcného komentáře až po citové vytržení, extázi, křeč). Zde se herecké metody jednotlivých souborů diferencují. Pro Divadlo na provázku (ale i Činoherní studio) je charakteristická záliba v extrémních afektech, karikatuře, groteskní deformaci na hranici ošklivosti. HaDivadlo směřuje k větší niternosti, vycházející při ztělesňování psychických jevů z přirozeného založení jednotlivých herců, kteří se stávají nositeli příznačných témat (tematizované herectví). Herecká metoda Ypsilonky je dána uvolněným vztahem herce k roli: herec si hraje s rolí, prostor mezi rolí a hereckou osobností se stává vlastním hracím prostorem. Společným jmenovatelem však zůstává autenticita hereckého projevu plynoucí z toho, že je položen větší důraz na živou osobu, která hraje, než na fikci, která se hraje. Autorský herec není pouhým vykonavatelem rolí, je doslova a do písmene tematickou jednotkou divadelního díla.

Vnitřní proměna divadelních složek vede druhotně k proměnám vnějším. Akční pojetí scénografie si vynucuje aktivní práci s divadelním prostorem. Konvenční

kukátkový prostor často brání těsnému kontaktu a účinné komunikaci mezi hercem a divákem. Proto se hledají stále nové způsoby, jak jeho ustrnulost a jednosměrnost narušovat (příchody a odchody herců z hlediště a do hlediště, přenesení některých akcí mezi diváky) nebo nahrazovat jiným řešením: postavení scény na střed, do kruhu, diagonálně, prolínání jeviště a hlediště.

A poslední v tomto směru je přesah činnosti mimo divadelní soubor a sál. Zejména Divadlo na provázku (a v poslední době i HaDivadlo) hýří různými mimodivadelními akcemi a projekty (dělky, přednášky, diskuse, koncerty, výstavy, happeningy). Uskutečňuje se i řada mezisouborových setkání a konfrontací (společné dělky, přehlídky, společná inscenace *Cesty*). I tam, kde nejsou pro podobné aktivity vhodné podmínky, hledají se příležitosti, jak přenést působnost divadla mimo jeho rámec (herci Ypsilonky vystupují např. se svými zpívanými nebo hranými scénkami při vernisážích, autogramiádách apod.). I tyto pokusy mají svůj předobraz v praxi meziválečné avantgardy - viz zejména mnohostranné iniciativy E. F. Buriana (výstavy, koncerty, přednášky, divadelní škola, divadelní časopis).

Přirozeným důsledkem tohoto směřování k přesahu vlastní divadelní činnosti je i kritická a teoretická reflexe, kterou autorská divadla do značné míry sama iniciovala. Marně bychom hledali v sedmdesátých nebo osmdesátých letech konvenční divadlo, jež by mezi teoretiky vyvolalo takovou pozornost a odezvu jako jmenované autorské scény. Nové cesty divadelního tvoření provázejí i nové cesty myšlení o divadle.

Vše dobré, co v českém divadle vzešlo z údělých let padesátých, nadějných let šedesátých a z frustrace let posrpnových, se muselo namáhavě prosazovat a vyrostit tak říkajíc navzdory společenské determinaci. Toto sevření - tu těsnější, tu volnější, ale vždy citelné - nepřipouštělo ani bezhlavý radikalismus, ani bezstarostné úniky. Ve srovnání s děním světovým se mohou jevit české divadelní výboje jako krotké. Ale to je zrakový klam. V podmínkách nesvobody mají pouhé náznaky svobodného myšlení, cítění a tvoření větší váhu než bezmezná otevřenost tam, kde si to lze bez rizika dovolit. Ale ať už bude historické hodnocení českých divadelních snah té doby jakékoli, jedno jim nelze upřít: že vytvářely předpoklady pro přirozený život divadla.

Problematika divadelních reforem budila vždy velkou pozornost našich divadelníků, avšak až na občasně, nesystematické, většinou časopisecké zmínky, navíc velmi starého data, zájem o tuto problematiku nepodnítl dostatečně iniciativu teoretickou a vydavatelskou (s výjimkou několika málo publikací Orbisu v šedesátých letech). Přes vzdálenost, jaká nás dělí od konce Velké divadelní reformy, nebyly u nás vydány základní práce A. Appii, E. G. Craiga a dalších reformátorů, nemluvě ani o pracích monografických či syntetizujících určitý umělecký směr, seskupení nebo historické období.

O druhé divadelní reformě pak nacházíme ještě méně zpráv. Přestože toto období je už také záležitostí historie, podobná práce jako je Braunova Druhá divadelní reforma? nebyla u nás přeložena ani vydána. Na takto široce založené téma nevznikla ani žádná práce domácí.

Kniha Druhá divadelní reforma? vznikala, podobně jako některé další větší Braunovy práce, na podkladě dlících časopiseckých studií a jako přímé pokračování předchozích úvah na toto téma, obsažených v publikacích Nové divadlo ve světě 1960-1970 a Divadlo komunity (stejnomený fragment přechází i do Druhé divadelní reformy). Zabývá se - ve své základní linii - nejprogresivnějšími jevy ve světovém divadle od druhé poloviny padesátých let, tzn. jevy označovanými jako „nové“, „avantgardní“ či „alternativní“ divadlo.

Název Druhá divadelní reforma? a zároveň pojem vystihující tento proud nachází Kazimierz Braun v analogii s předchozí etapou dění ve světovém (přesněji evropském) divadle, která probíhala zhruba od konce 19. století do začátku druhé světové války, pro níž se vžil pojmenování první nebo také Velká divadelní reforma. Z tohoto důvodu autor před úvahy o projevech a důsledcích druhé reformy, jimiž celá práce vrcholí (inspirace primitivními divadelními formami a z nich vyplývající proměny společenské funkce novodobého divadla, proměny vztahů mezi herci a diváky, proměny funkcí herce a autora, paradivadelní výzkumy a jejich význam, průhled do budoucnosti reformy) předsazuje část první, v níž zkoumá okolnosti vzniku a průběhu obou divadelních reforem, srovnává je, hledá souvislosti a usiluje z nich vyvozovat zásadní proměny, k nimž v divadle v příslušných etapách vývoje docházelo.

Kontinuita výzkumů Kazimierze Brauna i samotná práce Druhá divadelní reforma dokládají autorovu schopnost rozpoznat ve vytčené tematické oblasti podstatné jevy, přesně je pojmenovat, zajímavě formulovat otázky a problémové okruhy, které je

třeba objasnit. Výklad, doložený četnými příklady a důkazy, soustřeďuje a organizuje bohatý faktografický materiál. Využívá přitom nejen historie a teorie divadla, ale též zkušeností jiných uměleckých druhů - architektury, výtvarného umění, hudby, poznatků dalších vědních oborů - filozofie, psychologie, sociologie, kulturologie, kulturní antropologie apod., i zkušeností z nejrůznějších sfér života.

Kromě probírané otázky, problému, tématu, nás upoutá také autorův osobitý styl, který se nevyhýbá ani poetizaci, metafoře; styl spíše reflexivní, esejistický. Jeho předností je otevřenost, která umožňuje sledovat postupy, jimiž autor ke svým zjištěním dospívá. Kniha tedy nepředkládá hotové soudy, výsledky bádání, ale zaznamenává pohyb autorova myšlení, který podněcuje intelektuální aktivitu čtenáře, pobízí jej k neustálé pozornosti, ke srovnávání, k souhlasu či k pochybnostem.

V této souvislosti bude českému čtenáři jistě nápadné, že autor podrobněji nezkoumá také působení české divadelní avantgardy a v okrajové zmínce připomene jen práci E. F. Buriana. Kazimierz Braun vysvětluje tuto okolnost nedostatkem materiálu, který měl k této oblasti k dispozici. Naproti tomu nesouhlasí s názory, s nimiž jsem se u nás setkal a na něž jsem se ho rovněž tázal, že jako Polák ve svých knihách Velká divadelní reforma a Druhá divadelní reforma přeceňuje a nadsazuje význam polských reformátorů a divadelních reforem v Polsku.

Průběh druhé divadelní reformy Kazimierz Braun samozřejmě sleduje jen do doby vzniku knihy, tj. do let 1976-1977. Ve své práci zmiňuje rovněž spory o to, zda druhá reforma na počátku 70. let už skončila, či nikoliv. Shoduje se s tím, že tehdy vyvrcholila práce Teatru Laboratorium, Living Theatre, Bread and Puppet a dalších souborů, které tvořily hlavní proud druhé reformy, avšak tento fakt považuje pouze za ukončení jedné její etapy. Poukazuje zároveň na „roziřštění vlny“ původně poměrně jednotných vývojových tendencí ve světovém avantgardním divadle i na vznik řady nových souborů, které reprezentují nové směry.

Z dnešního pohledu je zřejmé, že se Braun ve svém odhadu nemýlil, nicméně se ukázalo, že přelom 70. a 80. let už znamenal útlum reformátorských snah. Při své návštěvě v Praze v dubnu roku 1991 vyjádřil Kazimierz Braun dokonce názor, že počátkem 80. let se druhá divadelní reforma zcela vyčerpala a v zásadě skončila.

Chybějící možnost odstupu od sledovaných jevů způsobila i některé dílčí faktografické nepřesnosti a zastarávání informací. Pokud to bylo možné bez zásahu do Braunova textu, snažili se editoři drobné omyly napravit. Naproti tomu autorovy odkazy, původně uvedené pod čarou, jsou přemístěny za příslušné kapitoly, k nimž se vztahují.

Čas také proměnil důležitost a aktuálnost jednotlivých kapitol knihy. Z dnešního, řekněme už historického pohledu, zůstávají živé především kapitoly z první části, v nichž některé pasáže autor psal se záměrem oponovat kritikům svého hodnocení divadelního vývoje z přelomu 60. a 70. let, a postavit svá předchozí tvrzení na serióznější divadelně teoretický základ. Kapitoly nazvané DIVÁK - PŘÍJEMCE - ÚČASTNÍK - SPOLUTVŮRCE, HEREC - BÁSNÍK a TRÍŠTĚNÍ VLNY lze naopak chápat jako brilantní a ve své době velice aktuální reakce na problémy, jimiž se autor ve více zobecňující rovině zabýval už v předchozích částech knihy.

Jiří Vondráček

JMENÝ REJSTŘÍK

Aischylos 84, 99
 Alexis Paul 63
 Allio René 90
 Andrews Raymond 127, 128, 129
 Aněnkov Jurij 54
 Anouilh Jean 26
 Antoine André 15, 16, 17, 18, 19, 22, 23, 37,
 43, 63, 64
 Appia Adolphe 15, 16, 17, 18, 19, 22, 23, 36,
 43, 45, 48, 53, 78, 90, 164
 Arden John 26
 Armstrong Neil 38
 Aronson Arnold 137
 Arp Hans 51
 Artaud Antonin 19, 20, 25, 26, 27, 28, 29, 44,
 78, 79, 99, 148

Bab Julius 38, 44, 48
 Babelová Irena 148
 Bablet Denis 57, 61
 Bakst Lev 17, 49
 Ball Hugo 51
 Barba Eugenio 8, 9, 21, 22, 35, 125, 130, 133,
 139
 Barker Granville Harley 17
 Barsaque André 67
 Batory Stefan 55
 Baty Gaston 16, 18, 23, 47
 Barnes Clive 131
 Barrault Jean Louis 19, 22, 39, 48
 Beckett Samuel 145, 152, 160
 Beck Julian 21, 22, 24, 25, 27, 39, 40, 41, 72,
 121, 124, 148, 150
 Beethoven Ludwig van 32
 Béhar Henri 61
 Béjart Maurice 77
 Benedetto André 93

Benedictová Ruth 99
 Benois Alexandr 49
 Bérard Christian 52
 Berghof Herbert 28
 Bergman Ingmar 93
 Bernhardová Sára 19
 Berti Ettore 50
 Biner Pierre 29, 112
 Blažek Bohuslav 7
 Bloński Jan 99
 Blum Bernard 57
 Bogusławski Wojciech 18, 53
 Bojar Jerzy 61
 Bonarski Andrzej 137
 Bonnard Pierre 49
 Borowski Wiesław 61
 Braque Georges 50
 Brahm Otto 18, 22, 23, 25, 37, 63
 Brachová-Czainová Jolanta 41, 48
 Braslawski Pierre 60
 Braun Kazimierz 5, 7, 8, 9, 24, 29, 72, 80,
 112, 137, 157, 161, 164, 165
 Brecht Bertolt 16, 18, 19, 20, 25, 28, 58, 71,
 72, 102, 123, 146, 147, 148, 158, 160
 Brook Peter 8, 19, 21, 22, 24, 26, 27, 29, 35,
 44, 47, 103, 104, 112, 131, 132, 133, 148
 Brown Keneth 21
 Bryła Stefan 56
 Bugajski Leszek 29
 Burian Emil František 16, 90, 159, 162, 163, 165
 Burzyński Tadeusz 124, 137
 Büchner Karl Georg 126
 Byl Arthur 63
 Bzowska Agnieszka 137
 Cage John 19, 20, 86, 116, 117, 121, 134
 Calderón de la Barca 53

Cieślak Ryszard 25, 32, 133, 137
 Claudel Paul 23, 39, 78, 123
 Cocteau Jean 25
 Converse Philip 99
 Copeau Jacques 15, 16, 17, 18, 19, 23, 39, 43,
 47, 53, 55, 57, 63, 65, 69, 90, 102, 123, 147
 Corra Bruno 50
 Comeille Pierre de 47
 Coubertin Pierre de 43
 Craig Edward Gordon 15, 16, 17, 18, 19, 22, 23,
 26, 28, 29, 37, 43, 51, 57, 63, 78, 102, 164
 Crommelynck Fernand 28
 Croydenová Margaret 133, 137
 Cynkutis Zbigniew 25
 Czapow Czesław 99
 Czapówová Gabriela 99
 Czartoryska Urszula 51, 61
 Czannerlová Maria 61
 Černý Jindřich 159

Dalcroze Émile Jacques 23, 43
 Dasté Marie Héléne 67
 Davis Ronnie 21
 Deák František 61, 137
 Dejmek Kazimierz 6
 Denis Maurice 49
 Devey Ken 121
 De Vos 16
 Ďagilev Sergej P. 17, 23, 50
 Doesburg Theo van 51
 Drabik Wincenty 17
 Dréa (Saglio Jacques-André) 17
 Duchamp Marcel 64
 Dullin Charles 16, 18, 47, 67
 Duncanová Isadora 16, 23, 43
 Duseová Eleonora 43
 Dürer Albrecht 127
 Dürrenmatt Friedrich 160
 Dzieduszycka Małgorzata 29, 137
 Dzwonkowski Aleksander 148

Edison Thomas 45
 Eichlerówna Irena 148
 Ejzenštejn Sergej M. 30
 Eliade Mircea 82, 99
 Eliot Thomas Stearns 25, 26
 Erasmus Rotterdamský 62
 Erenburg Ilja 54
 Erler Fritz 17, 56
 Ernst Max 50
 Eurípidés 28

Faulkner William 144
 Fellini Federico 143
 Fialka Ladislav 158
 Fiková Marta 29
 Fischer Otokar 48
 Flaszen Ludwik 66, 73
 Foreman Richard 19, 21, 52, 138, 139, 141,
 151, 152
 Fort Paul 15, 16, 18, 19, 22, 23, 49, 63
 Frankl Victor E. 86, 99
 Franchette Jean 99, 137
 Frazer James George 99
 Frejka Jiří 159
 Freud Sigmund 21, 130
 Fuchs Georg 15, 16, 17, 18, 19, 22, 23, 56,
 63, 78, 90

Gelber Jack 21
 Génier Firmin 19, 23, 25, 28, 29, 53, 55
 Genet Jean 25, 26, 117
 Gibson Michael 137
 Giedon Siegfried 64, 73
 Gieraczyński Bogdan 137
 Ginna Arnoldo 50
 Giraudoux Jean 36, 65, 73
 Gluszcak Bogdan 127
 Godardová Collette 137
 Godwin Eduard 28
 Goldflam Arnošt 161
 Golovin Alexandr 49
 Gombrowicz Witold 61
 Gončarovová Natalja S. 49
 Goodman Paul 137
 Goya y Lucientes Francisco de 127
 Gozzi Carlo 44
 Graves Robert 113, 114
 Gregory André 21, 22, 133, 139, 146, 150
 Grein Jack 23, 63
 Grochowiak Stanisław 114
 Gropius Walter 51, 56, 57, 90
 Grossman Jan 159
 Grosz Georg 52
 Grotowski Jerzy 5, 6, 14, 21, 22, 24, 25, 29,
 30, 31, 35, 46, 68, 71, 72, 73, 104, 106,
 112, 132, 133, 137, 147
 Gruszyn B. 99
 Guilbertová Yvette 16
 Guillaumont Bernard 60
 Guszpit Ireneusz 68, 73

- Hajda Alois 158
Hall Edward T. 152
Halprinová Ann 126
Hamp Pierre 54
Handke Peter 139, 152
Hasior Władysław 44
Hasse Friedrich 37
Havel Václav 159
Havasi Sándor 16, 63
Hauser Arnold 99
Hays David 137
Heisart Max 56
Hemingway Ernest 144
Hermas Czesław 17
Hindemith Paul 51
Hofmannsthal Hugo von 36, 38
Honzi Jindřich 159
Horty Victor 64
Horzyca Wilam 16, 30, 31, 35, 47, 48
Hořínek Zdeněk 5, 157
Huizinga Johan 85, 99
Hus Jan 62
Hülsebeck Richard 51
Hynš Miloš 158
- Chaikin Joseph 19, 21, 22, 23, 24, 28, 72, 107, 112, 148, 151, 152
Chiltonová Nola 28
Chirico Giorgio de 50
Chiti Remo 50
Christomatos Konstantin 23, 63
Chronegk Ludwig 37, 48
- Ilijinskij Igor 28, 29
Iłakowiczówna Kazimiera 114
Irving Henry 37, 43
Itallie Jean Claude van 148, 152
Iwaszkiewicz Jarosław 114
Izenour George 60
- Jacksonová Glenda 27
Jakubowicz Karol 148
Jaracz Stefan 16, 17
Jaroński Jerzy 26
Jaroszewski Tadeusz 99
Jarry Alfred 19, 25, 26, 159
Jasiński Krzysztof 28, 133
Jeanová Norma 137
Jegorov Vladimir 49
Jessner Leopold 16
Jevrejnov Nikolaj 16, 54, 102
- Jotterand Franck 48, 137, 152
Jouvet Louis 16, 18, 23, 47, 67
Jung Carl Gustav 130, 136, 137
Junová Hana 99
- Kačalov Vasilij 16
Kalvín Jan 62
Kamiński Aleksander 99
Kandinskij Vasilij 51
Kantor Tadeusz 5, 20, 21, 28, 52, 61, 133
Kaprow Allan 21
Kean Charles 37
Keelerová Christine 27
Kellermann Bernhard 54
Kemble Charles 37
Kennedyová Jacqueline 27
Keržencev Platon 23, 54
Kirby Michael 22
Klee Paul 51
Kleist Heinrich 28
Kłoskowska Antonina 99
Knowles Christopher 127, 128, 129, 137
Kochanowicz Jan 69
Kokoschka Oskar 50, 51, 52
Kołankiewicz Leszek 29, 137
Kołankiewicz Zenon 137
Komissarževská Věra 17
Komissarževskij Fjodor 17
Kopecký Jan 79, 99
Korzenievski Bohdan 19
Kosiński Jan 45, 48
Kouřil Miroslav 90
Kovalčuk Josef 161
Kozmian Stanisław 23, 149
Krański Zygmunt 38, 44
Krasowski Feliks 52
Krejča Otomar 158, 159
Kruczkowski Leon 57
Krzemieńová Teresa 61
Kucówna Zofia 148
Kugel Alexander 54
Kulikowska Anna 48
Kundera Ludvík 161
Kusiorská Ewa 127
- Labiche Eugène 47
Lana Serge 60
Larionov Michail 49
Laube Heinrich 48
Leach Wilford 152
Lebel Jean-Jacques 86
- Léger Fernand 50
Lempická Aniela 48
Lesnik, H. 48
Lévi-Strauss Claude 78, 99, 102
Limanowski Bolesław 17, 23, 63
Lindenová Saphira 130
Lissitzky El 51
Lips Julius 80, 99
Littmann Max 17
Lugné-Poë Aurelien Marie 15, 16, 18, 23, 25, 49, 53, 63
Luther Martin 62
- Macready William 37
Maeterlinck Maurice 17, 38
Majakovskij Vladimir 54
Majewska Barbara 48
Malinová Judith 22, 24, 25, 27, 39, 40, 41, 103, 121, 148, 150
Mann Thomas 31
Marczak-Oborski Stanisław 29
Maré Rolf de 49
Marinetti Filippo Tommaso 50
Marowitz Charles 21, 26
Meiningenský Jiří II. 37
Meiningenský 15, 17, 19, 36, 37, 43, 48
Mejerchold Vsevolod E. 16, 17, 18, 22, 23, 28, 30, 43, 47, 54, 56, 102
Mennen Richard 137
Michaud Eric 61
Mickiewicz Adam 38
Miklaszewski Krzysztof 61
Miller Arthur 144
Miró Juan 50
Mnouchkinová Ariane 28
Moholy-Nagy László 51
Molière 39, 47, 126, 140
Monková Meredith 22
Morawiecová Elżbieta 61
Morawski Stefan 86, 87, 99
Moreno Jakob L. 83, 84, 124, 137
Moro Peter 60
Morton Carlos 137
Moskvin Ivan 16
Mrozek Sławomir 6
Mrozowska Zofia 114
Munch Edward 49
Munková Erika 22
Münter Thomas 60
- Nagler Alois M. 48
Newcomb Thomas 99
Nichi 50
Nicoll Allardyce 99
Němrovič-Dančenko Vladimír 15, 63, 67
Nietzsche Friedrich 16, 31, 32, 47, 48
Norwid Cyprian Kamil 32, 117, 132
- Očadlíková Věra 73
Oldenburg Claes 121
Olivier Laurence 19
Olmrová Jiřina 7
O'Neill Eugene 126
Osiatyński Wiktor 137
Osiński Zbigniew 25, 29, 30, 31, 47, 100, 112
Osterwa Juliusz 16, 17, 18, 25, 47, 53, 55, 61, 62, 63, 68, 69, 70, 93
- Pacino Al 148
Patrick Robert 138, 151, 152
Pawlikowski Tadeusz 17
Penderecki Krzysztof 44
Perls S. 130
Petroliński Eltore 50
Petrov Nikolaj 54
Pheps Samuel 37
Picabia Francis 50
Picasso Pablo 50
Pilátová Jana 5, 137
Pinero Miguel 126
Pirandello Luigi 25, 47, 117
Pirchan Emil 52
Piscator Erwin 16, 23, 56, 57
Pitoëff Georges 16
Planchon Roger 57
Pogani Ilans 56
Poręba-Jaracz viz Jaracz Stefan
Porębski Mieczysław 61
Potworowski Piotr 44
Prampolini Enrico 17, 29, 50, 52, 61
Profumo John D. 27
Pronaszko Andrzej 30, 36, 52, 56, 61, 90
Prosperi Mario 137
Puzyna Konstanty 91
- Raczak Lech 6
Radok Alfréd 158, 159
Razin Stěna 54
Read Herbert 97
Reinhardt Max 16, 17, 18, 28, 53, 122
Renaudová Madeleine 40

Ronconi Luca 22
 Rosen Daniel 60
 Rostiva Mira 28
 Rouché Jacques 17, 18, 23
 Rózewicz Tadeusz 7, 21, 58, 90
 Rubin Alec 22, 126, 137
 Ryan Paul Ryder 137
 Rysiówna Zofia 148

 Sainer Arthur 131, 137
 Saint-Denis Michel 67
 Saint-Georges de Bouhélier 53
 Sartre Jean-Paul 117
 Scabia Giuliano 103, 112
 Semilová Małgorzata 112, 124, 137
 Sérusier Paul 49
 Settimelli Emilio 50
 Seuerland Karol 137
 Shakespeare William 26, 36, 37, 44, 53, 90
 Shaw George Bernard 90
 Shepard Sam 141, 143, 152
 Schäfer Fritz 60
 Schechner Richard 21, 22, 23, 35, 44, 57, 59, 61, 104, 107, 112, 121, 148, 151
 Schiller Friedrich 36, 44
 Schiller Leon 16, 17, 18, 19, 23, 25, 28, 29, 30, 31, 35, 43, 47, 48, 53, 123
 Schlemmer Oskar 51, 52
 Schmid Jan 161
 Schumann Peter 21, 22, 24, 28, 35, 42, 51, 103, 107, 112, 121, 150
 Schwitters Kurt 51, 52, 64
 Sielicki Krzysztof 14, 29
 Siemion Wojciech 113, 114
 Simmer Bill 137
 Sinclair Upton 54
 Skuczyński Janusz 29
 Slowacki Juliusz 38, 53
 Sofokles 53
 Sokoliczová Antonina 29
 Sokolovský Evžen 158
 Solská Irena 25, 56
 Soprová Jana 137
 Spartakus 54
 Srba Boživoj 158
 Stanislavskij Konstantin Sergejevič 15, 16, 17, 18, 19, 24, 25, 28, 37, 43, 63, 66, 67, 69, 70, 73, 146, 147, 148, 157
 Starke 16
 Steigerwald Karel 161
 Steinbeck John 144

Stewartová Ellen 21
 Strasberg Lee 147, 148
 Stravinskij Igor 64
 Strindberg August 25, 34, 38
 Strzelecki Zbigniew 50, 61
 Stubins Hugh 60
 Suchý Jiří 158, 159
 Suleržickij Leopold 16, 17
 Svoboda Josef 36
 Swinarski Konrad 26, 30, 31, 35, 148
 Syrkus Szymon 56, 57, 90
 Syrkusová Helena 57, 90
 Szajna Józef 52, 61
 Szaniawski Jerzy 117
 Szczublewski Józef 68, 73
 Szyfman Arnold 17

 Tabori George 130, 137
 Taborski Bolesław 26, 29, 114
 Tairov Alexander Jakovlevič 16, 18, 23, 102
 Taperahi 80
 Thespis 84
 Thomson George 99
 Toti Gianni 97
 Toulouse-Lautrec Henri 49
 Trzciński Teofil 16, 23
 Turner Ralph H. 99
 Tzara Tristan 51

 Übersfeldová Anne 73
 Uhde Milan 161

 Vachtangov Jevgenij 16, 18, 23, 24, 44, 123
 Vála Svatopluk 161
 Valdez Louis 21
 Vallentin Karl 16
 Velde Henri van de 64
 Vidal Jules 63
 Vilar Jean 19, 40, 57
 Volpicelli Luigi 97
 Vondráček Jiří 7, 165
 Voskovec Jiří 162
 Vostell Wolf 86
 Vuillard Edouard 49
 Vyskočil Ivan 7, 158, 159, 161

 Wagner Richard 15, 17
 Wajda Andrzej 133
 Warlich Hugo 54
 Watraková Zofia 61
 Wedekind Frank 38

Wilder Thornton 90
 Williams Tennessee 26, 143
 Wilson Robert 19, 21, 52, 91, 107, 127, 128, 129, 133, 137, 139, 151
 Witkiewicz Stanisław Ignacy 21
 Wojnarová Irena 97, 99
 Wolicki Krzysztof 48
 Wysocká Stanisława 17, 34, 48
 Wyspiański Stanisław 16, 17, 18, 23, 31, 32, 33, 34, 36, 38, 48, 53, 62, 67, 117, 122

 Yeats William Butler 16
 Youngblood Gene 142, 152

 Zarathustra 78
 Zawieyski Jerzy 69
 Zbyszewska Maria 148
 Zelwerowicz Aleksander 17
 Zola Emil 63, 64
 Zoncada 50

 Žeromski Stanislav 25, 56
 Zurowski Maciej 73

OBSAH

Jana Pilátová: O dohánění	5
I. MEZI PRVNÍ A DRUHOU REFORMOU DIVADLA	
Čas, místo a osoby dramatu	13
Modely světa, modely divadla	30
Otevírání divadelního prostoru	49
Divadelní reformace	62
II. K DRUHÉ REFORMĚ	
Divadlo vzájemnosti	77
Divák-Přijemce-Účastník-Spoluvůrce	100
Herec - básník	113
Vycházení z divadla	125
Třštění vlny	138
III. DOSLOV	
Zdeněk Hořínek: U nás	157
Jiří Vondráček: Poznámka překladatele	164
Jmenný rejstřík	166

Kazimierz Braun, Druhá divadelní reforma?

Edice Světové divadlo. Řídí Jana Patočková

Odpovědné redaktorky: Jana Píátová, Ladislava Petišková

Vydal Divadelní ústav v Praze, Celetná 17, jako svou 399. publikaci ve spolupráci
s Městskou lidovou knihovnou, Akademií múzických umění v Praze a Janáčkovou
akademií múzických umění v Brně

Redakční uzávěrka v květnu 1993

I. vydání

Náklad 800 výtisků

Produkce: 