

Divadelní ústav



321700023791

**LIDOVÉ
DIVADLO
AUGUSTA BOALA**

184

L I D O V Ě D I V A D L O A U G U S T A B O A L A

jako prostředek třídního boje v Latinské Americe

Z prací Augusta Boala vybral, přeložil a zpracoval

Jan H e n d l

Tato práce je příspěvkem souboru Lucerna k Roku
českého divadla

Kulturní dům hl. m. Prahy
Prosinec 1983

Augusto Boal, narozen v roce 1931 v Rio de Janeiru, studoval chemii a divadelní vědu na Columbijské univerzitě v New Yorku. V létech 1956 - 1971 byl vedoucím divadla Teatro de Arena v Sao Paulu. V Teatro de Arena byla koncem padesátých let a začátkem let šedesátých vyvinuta nová koncepce lidového divadla, která se stala známá v celé Latinské Americe a která byla úzce spojena se jménem Augusta Boala. V divadelní škole, kterou založil, byly kolektivně napsány a nazkoušeny hry, které se obracely k těm, kteří žili v nouzi. Boal hrál tyto hry na venkově, před analfabety a ve čtvrtích chudiny. Objevil nové techniky hraní, které osvobozovaly diváky z jejich pasivního postoje a učinily z nich samotné účinkující. V roce 1971 byl Boal zatčen a držen ve vyšetřovací vazbě.

Po propuštění rozvíjel svou divadelní činnost v dalších zemích, v Argentině, Peru, Uruguayi, USA a Mexiku. Po příjezdu do Evropy začátkem roku 1978 žil v Lisabonu. Nyní je docentem na Sorbonně v Paříži, kde též vede vlastní divadelní institut.

Jeho nejznámější hry jsou: Hubený manžel, Revoluce v Jižní Americe /1960/, José od narození až po smrt /1961/, Torquamada /ve vězení Tirandetes v Sao Paulu napsal první část této hry, kterou pak dokončil v roce 1971/, Pěstí proti ostří nože /1978/.

Boal ve svých hrách klade sociální otázky, zabývá se křiklavými rozpory a boji ve své zemi a vypráví o možnosti překonání tohoto stavu.

LIDOVÉ DIVADLO AUGUSTA BOALA

Lidové divadlo v Brazílii

"Divadlo utiskovaných a jeho formy (neviditelné divadlo, novinové divadlo, divadlo soch, mýtus-divadlo a fórum-divadlo) vznikly jako odpověď na represe v Latinské Americe, kde jsou denně mláceni lidé na otevřené ulici, kde jsou systematicky rozbíjeny organizace dělníků, rolníků, studentů a umělců, jejich vůdcové jsou zatýkáni, mušeni a vražděni, nebo jsou nuceni odejít do exilu. V této části Ameriky vzniklo divadlo utiskovaných.

Na vesnickém náměstíčku vykastrovali muže. To se stalo v Otusco, v Peru. Skladatelovi usekli obě ruce na národním stadiónu v Chile. Rolníci v brázijském Pernambucu zasadili po celém těle rány nožem, pokapali jej medem a položili do mraveniště.

Studenty university La Pas v Bolívii zahnali na náměstí a smetli je salvou z kulometů hloubkových letadel,

Na Plaza de las Tres Cultures v Maxiku rozmačkaly 300 studentů tanky. Vojákům předtím dali drogy.

Tam vzniklo divadlo utiskovaných.

Chile: 50 000 mrtvých v 15 dnech. Argentina: 50 000 mrtvých v 15 měsících. Brazílie 500 000 lidí pomalu vyhladovělo, aniž by to vzbudilo velký rozruch.

Ve vězeňské kobce v Paraguaji hnil za živa muž. Stál po kolena ve vodě a nakonec utonul.

Latinská Amerika - krví prosáklý kontinent. Zde vzniklo divadlo utiskovaných, divadlo lidu."

Pro Boala je lidové divadlo to, které vidí svět z perspektivy lidu, tj. chápaný v nepřetržité změně, se všemi protiklady a pohyby těchto protikladů, a které přitom ukazuje cestu k osvobození člověka. Tato perspektiva ukazuje, že lidé, kteří jsou zotročeni prací, návyky a tradicemi, mohou svoji situaci změnit. Boalovi jde o to, aby tuto změnu popohnal kupředu. Je mu jasné, že pouze 10% normálního publika

Brazílie tvoří bohatci. Toto publikum není schopné udržet žádnou hru na repertoáru dlouhodobě. Boal se nechce vzdát zbývajících 90% diváků tím, že jim dá nálepku utlačovatelů, buržuu, měšťáků či bohatců jenom proto, že by se jimi event. chtěli stát. Utlačovatelská vláda bojuje o sympatie této mlčící většiny, která je k mlčení přinucena. Boal jí chce dát slovo zpět. Proto dělá lidové divadlo - divadlo z perspektivy lidu.

První kroky, které učinil v Teatro de Arena, byly ozvěnou silného tlaku vyvolaného importem italských divadelních manažerů a režisérů do Brazílie, kteří vnucovali hercům svůj styl. Divadlo evropského typu reprezentovalo Teatro Brasileira de Comédia /TBC/, které bylo dlouhá léta měřítkem dramatického umění v Brazílii. V Escola de Arte Dramática při TBC byli vychováváni herci s evropským přízvukem. Naproti tomu se Boal snažil přiblížit divadlo skutečnosti. Jeho herci mluvili jako člověk z ulice.

Tradiční brazilské divadlo hraje převážně bulvární kusy podle cizího vzoru. Tedy to, co stejně jako většinu televizních seriálů a importovaných filmů považuje Boal za "lid znetvořující" a v jádře "zhlouplé umění". Aby se vetřeli se svojí ideologií do vědomí obyvatelstva, potřebují ti, kteří kontrolují kulturu, používat hlavně dvě metody. Ignorují témata, která jsou důležitá pro společnost, a omezují se na sféru "soukromí", mikrokosmu diváka, jemuž se předvede společnost z perspektivy několika osob, jejichž problémy se dají řešit výhradně soukromými prostředky: pijáctví jako následek špatných vztahů, homosexualita jako absence rodičovské lásky, lajdáctví jako osobní vada. Samozřejmě, že nakonec v této produkci vítězí "morálka" a hřích je potrestán. Zároveň se oceňují vlastnosti a ideje, které garantují, že vše zůstane při starém a nic se nezmění, např. poslušnost úředníků, ctnost žen v domácnosti, dobrosrdečnost lidu atd.

Zaručené recepty hollywoodského filmového průmyslu, exportujícího filmy do této oblasti, představují především schémata typu (G. Sadoul/: "Od myče nádobí k milionáři" a "Chudý, ale šťastný". V duchu hesla "The best thing in the Life are free" (Nejlepší v životě je být svobodným) oslovují

především myče nádobí, kteří to nedotáhli moc daleko. Těm, kteří ani potom nejsou přesvědčeni, že bohatství nedělá člověka šťastným, jsou určeny filmy o nebohých boháčích (neboť čím je kdo bohatší, tím je na tom vlastně hůř), kterými se proslavila např. Grace Kellyová, která pak jako monacká princezna určitě byla velmi nešťastná.

Import zahraniční kultury seukázal v mnohém směru "užitečný". Podařilo se přibrzdit brazilskou avantgardu a zároveň odvést pozornost od neveselé brazilské reality, kterou dokládaly evropské statistiky: 40% dětí na severovýchodě umírá dříve, než dosáhnou jednoho roku života, 95% Brazilců trpí infekčními chorobami. Výzkum specialisty pro výživu Nelsona Chanese, zadaný Fordovou nadací, dokázal, že počet kalorií, které denně přijímá brazilský rolník, stačí právě na to, aby se za přísného klidu na lůžku udržel při životě. To jsou fakta a čísla, která se již několik let nemění. Nemohla na nich nic změnit ani relativně liberální vláda prezidenta Goularta, která se zabývala diskusí o agrární reformě a o povolení zemědělských odborů, přičemž o tomto svém úmyslu informovala občany prostřednictvím dvousettisícových nákladů tří největších brazilských deníků. V této době bylo 40 mil. Brazilců negramotných. Pro ty pořádala organizace Mobral alfabetizační kurzy, jejichž cílem bylo "naučit lidi písmena, aby lépe rozuměli zákonům a předpisům".

Jak vypadal všeobecně přijímaný obraz štěstí běžného Brazilce? - "Kopaná, ženy a samba. Lid nevěnuje umění velkou pozornost". - Lid se právem nezajímal o to, co TBC a jemu podobná divadla každým rokem produkovala. A nic jiného neexistovalo, tím méně ve zchudlých provinciích.

Koncem 50. a začátkem 60. let však nastala změna. Ze sílilo studentské hnutí a brazilská levice, která ve znamení populismu věřila v demokracii a socialismus, se odvážně pouštěla do korektur společenských poměrů. Pod vedením Francisca Juliáa se spojili rolníci ze severovýchodu do Ligas Camponesas, byly založeny dělnické a rolnické odbory,

objevily se tisíce kulturních center /CPC/, která vedli studenti UNI (univerzity) v úzké spolupráci s progresivním klérem. První CPC vzniklo v Recifé. Jedním z jeho ústředních programových bodů byla alfabetizace venkovského obyvatelstva a obyvatel městských chudinských čtvrtí metodou Paula Freireho - pedagogikou utiskovaných: alfabetizací pojímanou jako politicko-uvědomovací proces.

Teatro de Arena de Sao Paulo, kam patřili žáci dřívější TBC školy, založil Boal, sotva pětadvacetiletý, v roce 1956. Bylo to malé divadlo pro zhruba 180 diváků v centru Sao Paula. Boal pořádal se svými 12 spolupracovníky a alfabetizačními skupinami CPC hned od počátku pouliční akce; psali a na předměstích, ve favelách nebo na vesnicích hráli krátké agitky ke konkrétním událostem /např. v době kubánské krize a po vítězství kubánské revoluce, která značně zneklidnila brazilské mocnáře/.

Se stále militantnějšími brazilskými studenty, intelektuály a revolučním hnutím na vesnici sympatizovali nejenom vysocí duchovní, jako Carlo Carmalo Motta, kardinál v Sao Paulu. Také vojáci a poddůstojníci se organizovali do "vojenského dělnického komanda" / Comando dos Trabalhadores Militares/. Politika presidenta Goularta vykazovala značnou dynamiku. Goulart zestátnil americké naftové podniky, rozhodl o provedení agrární reformy, a dokonce poskytl analfabetům volební právo. V očích svých protivníků i členů vládního hnutí zašel Goulart příliš daleko.

Činnost studentů v lidových kulturních centrech a v některých nově vzniklých progresivních divadlech jako Teatro de Arena a Teatro de Oficina v Sao Paulu, které bylo založené bývalými amatérskými herci z právnické fakulty, však nesmí zastřít skutečnost, že stále existovalo TBC a Teatros Municipas. Tyto instituce reagovaly na náhlou konkurenci tím, že se pokusily udržet obyvatelstvo němé a apolitické, provozováním laciných zábavných pořadů "Made in USA do Brasil".

Boalův soubor připojil k divadlu také hereckou a dramaturgickou školu, ve které se psaly hry o brazilských poměrech a vychovávali herci, kteří mluvili jako normální li-

dé z ulice. Nahrálo se na vyvýšeném iluzivním jevišti, nýbrž v kruhovém prostoru mezi diváky. Technická aparatura byla viditelná, herci seděli na podlaze tváří v tvář divákovi. Pro diváky nebylo již toto divadlo žádným kultovním místem.

Pod vedením Augusta Boala prošlo Teatro de Arena v letech 1956 - 1971 několika uměleckými fázemi, které mají význam pro Boalovu pozdější práci v Americe i v Evropě. Až do prvních zakázkových prací (šlo o sociálně kritické brazilské hry) hrál soubor např. Steinbecka, S. Howarda a především Brechta. V hereckém studiu se studoval Stanislavskij, v dramatické dílně Brechtovy hry a jeho práce o divadle. Boal však nepřijímal postoj kritického odstupu od dění ve hře, který požaduje Brecht. Spíše sázel na dialektický vztah mezi hrou a publikem. V únoru 1958 vznikla v dramatické dílně první hra *Eles nao usan Blackties (Pryč s kravatami)*, kterou napsal Gian - Francesco Guarnieris. Na repertoáru zůstala do roku 1959. S ní začala fáze fotografického realismu v Aréně, vypořádávajícího se s brazilskou realitou: s chudobou a korupcí. Teatro de Arena se na delší dobu uzavřelo zahraničním textům a omezilo se na inscenování takových her, které informovaly brazilské diváky o Brazílii, tak jako neorealisticke filmy proudu Cinema Novo te doby. Podobně jako filmy G. Rocha nebo Pereiry dos Santos, nebo film *Vidas secas / Ubohý život/* podle G. Ramose, znázorňující nouzi zemědělců, zobrazovalo Teatro de Arena ve svých hrách realitu velkoměsta. Diváci byli úředníci a studenti, kteří tuto realitu tak jako tak znali. Teatro de Arena proto pořádalo mnoho pohostinských představení v předměstských oblastech Sao Paula, aby se tak dostalo blíže k dělnickým divákům. Ve vnitrozemí a na severovýchodě hrály soubory Nucleos, skupiny z herců Areny a amatérů, studentů UNI nebo spolupracovníků CPC. Nucleos však nepředváděly jen divadelní hry, spolupracovali s CPC, psaly a inscenovaly společně s dělníky a rolníky agitační a propagační hry.

To vše skončilo v dubnu 1964. President Goulart byl svržen. Jeden ministr nové vlády vedené C. Brancem prohlásil:

"Vše, co je dobré pro USA, je dobré také pro Brazílii". Zatracovala se "kubanizace" a "komunistická infiltrace" Brazílie. Odbory a studentské organizace byly rozpuštěny, četné redakce novin byly zrušeny, mnoho poslanců ztratilo svůj mandát, většina z 5500 misionářů musela odejít, brazilští duchovní byli stavěni před soud nebo byli pronásledováni pravicovými organizacemi jako CCC /Comando de Caca aos Comunistas/. Dům "kardinála utiskovaných" Helderera Camara byl několikrát ostřelován samopalem.

Cenzura zakázala realismus ve filmu a divadle - tak jako tak již média nestačila držet krok se skutečností. Boal a Teatro de Arena se vátili ke klasikům internacionální divadelní literatury, které uváděly v pěkných dekoracích také TBC a jiná oficiální divadla. Úřady však nemohly zakázat hostování divadel na vesnicích. Jednotlivé skupiny Teatro de Arena cestovaly jako předtím po provinciích a hrály staré i moderní klasiky /Lope de Vegu, Goldoniho, Shakespeara/. Nepoužívaly přitom ani stylizované kulisy, ani kostýmy. Machiavelliho Mandragora byla za panujících poměrů vysoce výbušnou aktualitou, parabolou bezohledného usilování o moc.

Hrálo se na venkovských náměstích, na schodech kostelů, na nákladních autech. Technická realizace se řídila podmínkami místa představení. Např. lampičky na helmách horníků se staly "jevištními reflektory". Jestliže se horníkům představení nelíbilo, lampičky vypnuli. To se ovšem stávalo jen velmi zřídka. Po představení docházelo k dlouhodobým diskusím a často se přihodilo, že diváci navrhli změny ve hře, které pak herci respektovali v dalších představeních.

Jako ukázka následují teď zkrácené Boalovy texty popisující jednotlivé vyjadřovací formy, které používal při své práci jeho soubor.

Divadlo propagandy.

V Brazílii se dělalo divadlo propagandy dlouhé roky v Centres Populares de Aurora, až do státního převratu

v roce 1964. Hlavními tématy tohoto divadla byly aktuální otázky. Nejednou hru "napsali" sami dělníci, jindy se spojili se studenty, kteří většinou tato centra vedli. Centra se zúčastňovala volebních kampaní a vystupovala často na úvod veřejných shromáždění. Jeden ze skečů, který býval uváděn před volební řečí levicového kandidáta, se jmenoval Da Silva a anděl strážný. Ukazoval jeden den života brazilského dělníka, který od rána do večera odvádí daň americkým firmám. Ráno se probudí a rozsvítí světlo / Light and Power/, vyčistí si zuby /Colgate, Palmolive / a umyje si ruce /Lever Sunlight/, vypije kávu /American Coffee Company/, posadí se do fordky či jde do práce v botách firmy Goodyear, jí jídlo z konzervy /Swift, Anglo/ a večer v kině /Air-condition/ zhlédne western s Johnem Waynem. Když se nakonec v zoufalství pokusí o sebevraždu, objeví se v posledním okamžiku anděl strážný kapitalistických zájmů a požádá chudáka Josého da Silvu o vyrovnání se s firmou Smith and Wesson. Právě pro svoji přímost objasnila tato scéna rolnickému a dělnickému publiku všudypřítomnost imperialismu; nebylo to už pro něj pouhé slovo.

Z původně pětiminutové scény se stal hodinový pořad, neboť herci reagovali na podněty z publika nebo zařazovali do jednání různé regionální detaily.

Na každou významnou politickou událost reagovala centra novou odpovídající inscenací. Ještě téže noci, kdy Kennedy vyhlásil námořní blokádu Kuby, sešli se někteří autoři z Unia Nacional dos Estudiantes de Estado de Guanabará a do rána napsali hru, kterou nazvali Jednoaktovka o bloková-
né blokádě. Příští den byla hra nazkoušena a téhož dne večer sehrána na schodech městského divadla. Text vysvětloval příčiny konfliktu a předpovídal možný vývoj. Tento text přispěl velkou měrou k solidaritě národa s kubánskou revolucí. Hrál se každý večer až do skončení blokády se změnami, které zachycovaly nejnovější vývoj událostí, a tím jasně plnil osvětovou funkci. Stejně vznikaly další hry, které sledovaly podobné cíle.

Je přirozené, že tyto hry byly plakátové. Na nákladním voze, v cirkuse pro 2 000 diváků i na jiných hlučných místech, kde byly předváděny, se nemohla uplatnit subtilní symbolika a psychologické jemnosti. Toto divadlo bylo provokující, trpké a z estetického hlediska hrubozrné. Tato "estetika" však není ani lepší, ani horší než jakákoliv jiná. Konečně commedia dell'arte nebyla také nijak zvláště subtilní.

Cíle divadla propagandy byly jasné a jednoznačné: vysvětlit lidu určitou událost a neztratit přitom moc času. Podnítit diváka k volbě určitého kandidáta, k účasti ve stávce, k odporu proti policii apod.

Didaktické divadlo

O didaktické divadlo se pokoušela lidová kulturní centra CPC i profesionální divadla, jako právě Teatro de Arena. Nešlo přitom o to, aktivizovat publikum v souvislosti s určitou důležitou událostí, jako jsou volby, stávka či demonstrace, nýbrž o teoretickou a praktickou osvětovou práci.

Jedním z témat souborů byla spravedlnost. Je známo, že vládnoucí vrstvy chtějí ovládaným třídám vnutit svoje ideje a morální hodnotová měřítká. Tvrdí, že existuje pouze jedna spravedlnost, přičemž zamlčují, že oni, vládnoucí třída, právo tvoří a že jejich justice toto právo prosazuje. Vyjdeme-li však z toho, že právo není božského původu, nýbrž z toho, že společnost je společností třídní, pak se stane zřejmým, že každá třída má své pojetí práva a ten silnější toto pojetí vnucuje ostatním. Avšak takto abstraktně pojaté vysvětlení nepronikne do vědomí mas. Z toho důvodu se pokusilo didaktické divadlo představit divákům toto téma konkrétním a názorným způsobem.

Tři měsíce byl soubor na cestách s hrou Lope de Vegy El mejor alcalde el Rey /král nejlepší soudce/. Herci hráli na nákladních vozech, v kostelích, na náměstích pro dělníky a rolníky, drobné řemeslníky, studenty atd. Obsah hry je následující. Mladý rolník Sancho miluje krásnou Elvíru, která je lásku opětuje. Sancho žádá dívčina otce o její ruku. Otec dá požehnání, ale pošle Sancha za velkostatkářem, kterému patř

všechny pozemky v okolí a tím i způsob výkladu práva. Don Tello ve své velkorysosti obdaruje mladý pár dvaceti ovce a několika kravami, ale chce být svědkem na svatbě. V noci před svatbou oba vyhledá, a jak se dalo čekat, zamiluje se do mladé nevěsty. Nechá Elvíru unést a trvá na svém právu první noci, navzdoru jejímu odporu. V zoufalství se Sancho obrátí na krále. Král je však až příliš zaměstnán válkami a mimo to je odkázán na finanční podporu Dona Tella. Zklamáný Sancho se vrátí domů. Tu napadne jeho přítele lest. Převleče se za krále, nechá Dona Tella zatknout rolníky, zorganizuje soud a při něm vysloví otázku: Máme co činit se dvěma rozličnými pojetími práva. Právem ženicha a rolníků a právem pána a šlechticů. Jak můžeme vynést rozsudek, když obě strany jsou v právu?

Začne přelíčení. Zatímco byl Sancho na cestě ke králi, byla jeho nevěsta znásilněna a nesměla se tedy podle tehdejší španělské tradice za Sancha provdat. Nakonec se podle rozsudku znásilnění odčiní svatbou šlechtice s Elvírou. Na tomto místě se ozývaly z publika hlasité protesty. Avšak dříve než diváci mohli přerušit představení, začne druhé stání při kterém se uplatní právo Sancha: šlechtic je odsouzen k smrti, protože si osvojuje práva, která mu nebyla přiřčena rolníky. Sňatkem se šlechticem získala Elvíra opět svoji čest a jako vdova zdědí teď polovinu majetku. Hra končí svatbou Sancha s Elvíry. Všichni pochopili, že dokud budou existovat vykořisťovatelé a vykořisťování bude také existovat dvojí právo. Teprve s odstraněním tříd nastane spravedlnost.

Po představení diskutovali rolníci, pro něž se hrálo, s herci o obsahu hry. Když přišla řeč na Dona Tella, zeptal se jeden: "Kdo, starosta Firminio?" Sancha zase srovnávali s jedním prostým, dobromyslným člověkem z vesnice. Pochopili, že na pozadí minulé epochy byl ve verších skrytě zobrazen jejich protivník.

Na této hře je vidět, jak Boal zachází s textem originálu. V původní předložce totiž rozřeší při popsáním způsobem sám král. Tento motiv se objevuje i v dalších hrách Lope de Vegy, který byl, jako mnoho jiných pokrokových lidí v jeho

době, stoupencem centralizovaného absolutismu, v němž viděl ochranu proti zvůli feudálů.

Folklór

Tak jako při uvádění klasiků upřednostňuje buržoazie ty verze textu, které jsou v souladu s jejími zájmy, tak se také pokouší manipulovat v tomto směru i s folklórem. Snaží se předvést neporušený svět, lid, který je a zůstane věrný svým tradicím, který jakoby nebojoval již od nepaměti za svoji lepší budoucnost. Tak se staly obrovskou turistickou atrakcí "Capoeria" - večery v Bahii. Capoeria byl původně bojovým tancem: útočníci i napadení se pohybovali v okruhu za zvuků marimby, přičemž udržovali rovnováhu podle promyšleného krokového systému. Šlo o bojový tanec černých otroků, kterému bílí páni, proti nimž byl namířen, nevědomky tleskali. Tyto dějinné kořeny lidových zvyků, tanců a písní bylo nutno znovu objevit, aby se posílilo revoluční vědomí. Proto používalo politické divadlo před rokem 1964 často folklóru. Předváděly se písně a tance buď v původní podobě, nebo s originálními změnami.

Velmi známý je tanec Bumba meuboi, při kterém se rozčtvrtí symbolický býk a rozdělí se mezi zúčastněné. Srdce dostane ten, kterému přejeme dobro, vnitřnosti nepřítel, rohy oklamáný manžel atd. Na konci tance se býk znovu sestaví a probudí k novému životu. V Bumba představení v Centro de Culture v Bahii byla býkem Brazílie. Jeho díly - rudy, kávu, naftu - si přivlastnily zahraniční koncerny. Znovuzrozený býk - revoluční Brazílie - přechází do protiútoků proti režimníkovi, který má červeno-modrý oblek a cylindr s hvězdičkami.

Velmi oblíbená je smíšená forma /divadlo, politika a hudba/, při které herci a zpěváci improvizují na aktuální téma. Může se hrát celé hodiny, přičemž kolemjdoucí představení nejen komentují, nýbrž také spolupracují. Obdobně probíhají průvody škol samby během karnevalu. Brazilský karneval měl vždy funkci jakéhosi ventilu. Tři dny se mohou překračovat zákony a mravy, aby se pak všichni vrátili pod křídla pořádku a zákona. Proslulé školy samby jsou subvencovány

vládou, což je "velkorysost", která jako protihodnotu vyžaduje autocenzuru ve výběru a zpracování témat i glorifikaci brazilské historie. "Pokrok" opěvují vyhladovělí, jejichž vykořisťování tento "pokrok" umožňuje.

Koláž, funkce žolíka

V Sao Paulu uspořádala Arena "trh názorů". Požádali dramatiky, komponisty a výtvarníky, aby transformovali své názory na diktaturu. Z představení se stalo soudní přelíčení. Obviněn byl stát Sao Paulo. V té době ještě mohla být podobná představení realizována, přestože soubor musel o povolení žádat soud.

Každý účinkující vypovídal svým příspěvkem /scénka, šanson, obraz, plastika/ o Brazílii roku 1968. Jeden vypravoval o rybáři, který byl zatčen, protože jako jediný z vesnice uměl číst, což je dostatečný důvod k tomu, aby mu policie nedůvěřovala! Druhá scéna ukazovala policejní úředníky při cenzurování divadelní hry. Třetí líčila chudobu na venkově. Další příspěvek se zabýval schopností masových médií určovat obecné mínění. Koláže z textů Fidela Castra a Che Guevary vyprávěly o guerillové válce. Takové divadlo je možné si představit pouze ve fázích přechodného politického uvolnění.

Příkladem je také představení Arena conta Bahia /Arena vypravuje o Bahii/, jež vzniklo jako koláž ze zážitků z průzkumu veřejného mínění, který soubor provedl, a z textů a hudby samby Bahia, terra da felicidade /Bahia země štěstí/. Herci vyšli do ulic a ptali se chodců, zda jsou toho názoru, že Bahie je skutečně šťastná země. Odpovědi odhalovaly principy ohlupující strategie sdělovacích prostředků a zábavného průmyslu.

Za nejvýraznější produkci Teatro de Arena se považuje Arena conta Zumbi od Augusta Boala a Gian - Francesca Guarnieri s hudbou od Edu Lobo. Hra vypráví o životě černošského otoka, který v 17. století založil v brazilském státě Alagoas svobodnou černošskou republiku Palmeri, jež se po 60 let ubránila všem pokusům portugalské koloniální armády o je-

jí svržení. Hra je na jedné straně legendou, na druhé straně obsahuje citáty z brazilského všedního života, z projevů úřadujících politiků. To vše je podtrženo hudebním doprovodem. A jak tuto inscenaci posuzuje Boal?

"Touto hrou jsme rozbili staré divadlo se všemi jeho předpisy a recepty. Konvence jsme již nemohli dále přijímat. Vydo-
byli jsme si na divadle stejnou svobodu jako černošský otrok Zumbi v politické praxi. Chtěli jsme ukázat realitu procházející neustálými změnami. A toho jsme nemohli dosáhnout zajetými nezměnitelnými stylovými prostředky".

Pro Boala byla tato hra nejdůležitějším a největším přiblížením k divákovi, od kterého očekával zároveň kritický odstup od dění. Boal se to pokusil vyřešit tím, že zavedl něco na způsob "žolíka". Tento prostředník stojí k divákovi blíže než postavám ve hře. Má představovat současníka a přítele. Může nechat přerušit jednání, zopakovat jednotlivé scény, zeptat se publika na jeho mínění. "Zumbi" se pohybuje stále ve dvou rovinách - v rovině bajky a analýzy. Diváci se mají ztotožnit s postavami, ale zároveň je mají pochopit a distancovat se od nich. Všechny postavy jsou hrány všemi herci. Role se znovu rozdělují pro každou scénu. Každý herec může vklouznout do každé postavy. "V žolíkovém systému se strhává hráz mezi protagonistou a chórem, všichni mají být zároveň chórem i protagonistou." Ani tím se však ještě zcela nepřeklenula propast mezi herci a diváky.

Novinové divadlo

Se stupňujícím se fašistickým útlakem po vojenském puči v roce 1968 se stalo v Brazílii skoro nemožné hrát lidové divadlo před větším publikem. Bylo trpěno pouze zábavné divadlo, které bylo vládou dokonce podporováno. Vojáci a policie kontrolovali odbory, školy a univerzity. Mezi dělníky a studenty se vetřeli špiclové. I představení bez politického charakteru končila - pokud byla organizována odbory - masovým zatýkáním. Jestliže chtěl Boal ve svém projektu lidového di-

vadla pokračovat, musel nalézt nové formy a cesty.

Dělat divadlo neznamenal pro Boala, že výrobce prodává své zboží konzumentovi. Nejde mu o předvedení hotového uměleckého produktu, který vznikl bez přičinění diváka. Boal odstranil princip "divák - tvůrce" a udělal z lidu tvůrce jeho vlastního divadla.

Jednou z prvních divadelních forem bez zprostředkující přítomnosti umělce je novinové divadlo. V něm je zrušen rozdíl mezi umělcem a divákem. Poprvé se přitom stal lid aktivní a kreativní.

Boal tak útočí na vytváření "zpráv" hromadnými sdělovacími prostředky a tvrdí: "Zpráva uveřejněná v novinách je čistá fikce." Podle jeho názoru všechno záleží na kontextu a jediný způsob, jak obnovit pravý kontext novinářské zprávy, je položit ji do historické perspektivy. Novinové divadlo je útok na kapitalistické hromadné sdělovací prostředky, které vytvářejí fakta a číslíčky, je radikální nejen v dramatické formě a společenské funkci, ale i ve svém filozofickém chápání příčin a způsobu této fabrikace dat. Formálně nemá nic společného s živými novinami, provozovanými v USA v 30. letech.

Jedná se o jednoduchou divadelní techniku, která ani laiky nestaví před žádné problémy. Cílem novinového divadla je odhalit tzv. objektivitu novinářství a naučit správně číst. Novinové divadlo se pokouší znovu sestavit realitu faktu tím, že jednotlivé zprávy vyjme z novinového kontextu a postaví je bez zprostředkujícího zkreslení před diváka. Tak jako každý může přednést své myšlenky na shromáždění, aniž by znal umění rétoriky, tak také může každý dělat novinové divadlo. Každý může být divadelníkem, každý prostor se může stát divadelním prostorem, každé téma je tématem pro divadlo. Neexistuje nic, co by divadlo nemohlo upotřebit: zprávy z novin, politické projevy, reklamní slogany, školní knihy. Novinové divadlo, později provozované více než čtyřiceti skupinami, bylo vyvinuto skupinou Nucleo de Teatro de Arena a objevilo jedenáct technik. Uveďme si některé z nich:

a/ Jednoduché čtení: zpráva se vyjme z kontextu a bez komentáře se přečte. Skupina Club Teatro de Montevideo

přečetla např. na slavném stadiónu Peñarol ve všech novinách uvedené menu banketu, který dával viceprezident Areco na počest amerického velvyslance. Byly citovány pouze jednotlivé chody. Při prvním se ještě obecenstvo smálo, ale při hlavním chodu smích ztichl. Nejpozději v tomto okamžiku si posluchači vzpoměli, že úřadující prezident zakázal na dobu čtyř měsíců v celé zemi pojídání hovězího masa.

b/ Doplnující čtení: záleží na vhodném doplnění nutných vedlejších informací jako doplňku k zatajeným podstatným informacím. Když diktátor Stroessner zase jednou uspořádal volby, aby světu předvedl, jakéže v jeho zemi vládnou demokratické poměry, všude byly vyvěšeny plakáty: "Kdo miluje svobodu, volí Stroessnera!" To byla dobře míněná rada která konec konců odpovídala pravdě. Neznámý člověk doplnil tento plakát větou: " ... nebo si tě vyzvedne policie!"

c/ Rytmičké čtení: projevy politiků dostávají zcela nový význam, když jsou předneseny v rytmu samby, valčíku, tan- ga nebo pochodu; každý rytmus vyvolává v posluchačích určité asociace.

d/ Pantomimické čtení: tato technika spočívá v tom, že objasňuje text kontrastním pantomimickým jednáním. Herec předčítá řeč ministra hospodářství o závažnosti situace a sedí při tom u bohatě prostřeného stolu. Tím se stane srozumitelné, co za touto řečí stojí. Situace je vážná pro lid a ne pro ministra.

e/ Pointované čtení: text odhalí svůj pravý význam, když se reprodukuje nebo komentuje ve stylu jiného žánru. O státním pohřbu zavražděného admirála se referuje ve stylu bulvárního tisku - pohřeb je zmíněn pouze krátce - potom následuje podrobný popis garderob zúčastněných. Podob- ho účinku docílila reportáž z pohřbu dítěte z chudinské čtvrti s detailními popisy smutečních obleků.

f/ Čtení s vazbou: nezřídka přinesou noviny v tomtéž vydání zprávy, které si navzájem odporují, navzájem dementu- jí se nebo se ruší. Přečtené za sebou dávají nový smysl. Vzhledem k vysoké dětské úmrtnosti byl v provincii San Juan

vyhlášen nouzový stav. Členové jedné skupiny novinového divadla zprávu četli v předměstském vlaku v Buenos Aires tak, že ji spojili s reportáží o herečce, která v televizi propagovala jisté delikatesy. Oba texty byly přečteny bez komentáře: druhy sýrů, ceny a exportující země, počet vyhladovělých dětí, ceny léků. Samotná konfrontace stačila k tomu, aby se na panující poměry yrhlo nové světlo.

g/ Historizující čtení: zde jde o to, dát současnou informaci do souvislosti s minulostí, s dějinami. Předvádějí se scény, které evokují podobné události v jiných časových okamžicích, jiných zemích či společnostech. Přitom se ukáží různá možná i nemožná řešení minulých situací jako příklad nebo protipříklad k současnosti. Nejedná se tu o následování návrhu nýbrž o zpřítomnění historické perspektivy a přezkoušení přítomnosti podle ní, tedy o poučení z dějin.

h/ Zkonkrétnělé čtení: denní proud zpráv a přežilý slovník zakrývají a zkreslují jednotlivé informace a způsobují u čtenáře spíše omámení a ohluchnutí než adekvátní reakci. Zkonkrétnělé čtení se ptá: o čem se opravdu píše? Znamená scénicky, nebo graficky ztvárnit to, co opotřebovaná slova již neukazují nebo ukázat nemohou.

ch/ Čtení v kontextu: v masových médiích se nezřídka stylizují jednotlivosti, pravé vztahy se však zjednodušují, nebo zamlčují. Jeden seriál argentinské televize se například "kriticky" zabíral životem v Buenos Aires. Příklad jedné části: lékař si splete diagnózu a je denuncován jako vrah dítěte z chudinské čtvrti. "Může se něco podobného stát ve městě, které se nazývá civilizovaným?" ptá se vzrušeně komentátor, zatímco na obrazovce se objevuje detailní obraz lékařovy tváře. Abychom posoudili význam takového obvinění, musíme jej postavit do sociálního kontextu, ve kterém se "zločin" stal. Musíme dōdat informace o životních podmínkách ve slumech, o vysoké dětské úmrtnosti, o stavu přepracovaného lékaře, který jako "nezodpovědný zločinec" z reportáže vykonává své povinnosti až do úplného fyzického vyčerpání, přičemž své služby provádí často bezplatně.

Divadlo šifry

Boal ukazuje, jak se používá původní indiánské divadlo a divadlo misionářů v politickém divadle. Práce lidového divadla na venkově je stížena nedůvěrou především indiánského obyvatelstva vůči všem cizincům. Divadlo hledá prostředky, jak překonat tuto nedůvěru a komunikační bariéru.

V čistě indiánských oblastech se omezuje lidové divadlo na oživení uchovaných mýtů, aby se posílila sebedůvěra Indiánů a jejich hrdost tím, že si připomenou velkou minulost. Pořádají se slavnostní **představení** Tance obrů nebo hry Rabinal Achí a různých rituálních tanců Mayů a sluneční tance Kečuů. Také se používají různé uchované formy profánního indiánského divadla. Otevřeně nebo zastřeně se s ostrým humorem ukazuje, čím lidé trpí a co by se mělo změnit. Smích je přitom formou protestu proti snášenému utrpení.

Všude v Latinské Americe, kde přísná cenzura brání otevřené diskusi, se nově interpretují biblické texty. V mnoha případech jsou to pokrokoví kněží, kteří tímto způsobem působí v svých farnostech didaktickým a emancipačním způsobem. V roce 1968 napsal Jaime Silva (Chile) drama Janovo evangelium lidov interpretací textu Nového zákona, v kterém vystoupil kritický Ježíš. Někdy je život Ježíše interpretován přístupem, který je vlastní indiánské mytologii - jako hrdinský epos. Častěji jde spíše než o biblický text o vlastní problémy lidu, které lze popsat pomocí biblických příběhů a analyzovat ze současného pohledu. Rozhodující je okolnost, že text slouží jako kód, pomocí kterého se vyslovuje veřejně určité politické mínění, aniž by docházelo k represím. V Paraguaji hrálo Teatro Popular de Vanguardia pro vesnické obyvatelstvo epizody ze života Ježíše Krista. Hrálo se v místním nářečí jazyka guaraní. Pouze Římané a zástupci římské moci v Palestině mluvili španělsky. Necelých 10% obyvatelstva v Paraguaji mluví španělsky; totiž úzká vrstva městských zbohatlíků.

POKUSY S LIDOVÝM DIVADLEM V ARGENTINĚ

Po státních převratech v roce 1964 a 1968 byla činnost umělců a vědců podrobena tvrdé kontrole. Přátelé radili Boalovi, aby se mírnil v kritice režimu. On se však odmítal přizpůsobit a považoval pokračování své práce v tomto historickém okamžiku za nutnost.

V roce 1971 byl zatčen a uvězněn. Po protestech domácí i zahraniční veřejnosti byl propuštěn a brzy nato opustil Brazílii. Tím prakticky skončila fáze lidového divadla soubo-ru Teatro de Arena. Augusto Boal odešel do Argentiny.

Konfrontován se skutečností v této zemi, kde jsou pomě-ry do jisté míry stejné jako v Brazílii, vyvinul pod tlakem okolností tzv. neviditelné divadlo. Jde o formu lidového di- vadla, která zahrnuje účast diváka, aniž ten si je toho vědom. Je nepozorovaně vtahován do děje a stává se spoluúčinkujícím, reaguje tak, jak by reagoval v normálním světě.

Podniklo se již mnohé pro to, aby se rozbily strnulé di- vadelní rituály, aby se strhla zeď mezi publikem a herci. Ovšem i když byli diváci vyzváni, aby přišli na jeviště a zúčastnili se hry, i když s aktéry vstoupili do téměř orgia- stického kontaktu, jako při představení Living Theatreu Ráj teď, pořád ještě nemůže být řeč o zrovnoprávnění diváků s herci. I tam si slovo ponechává herec, který diváky opět pošle do hlediště. Každý má svoji roli, své předem určené místo. Neviditelné divadlo nemá také nic společného se seve- roamerickým typem politicko-emancipačního divadla šedesátých let - Guerilla - divadlem. Také v divadelní scénografii se dě- laly mnohé pokusy, aby se zrušilo rozdělení na diváky a her- ce. Od časů scény ala italiene je hrací plocha a hlediště odděleno. Od alžbětinské scény, která proniká do hlediště, až pé japonské kabuki a kruhovou arénu sahají tyto experi- menty. Přesto však zůstalo rozdělení na jednající a pozoro- vatele.

"Jinak je to v neviditelném divadle. Při něm si diváci neuvědomují, že jsou diváky a jsou proto zároveň i aktéry. Jednají rovnoprávně s herci, kteří předem vědí pouze to, o čem se bude hrát. Toto divadlo se osvobodilo a nepotřebuje jeviště jako herecký prostor. Scéna se uvádí tam, kde se stala, nebo by se mohla stát. Neexistuje žádné jeviště, žádné reálné místo se netransformuje do fikce. Skutečnost je svým vlastním jevištním obrazem. Nejde zde totiž o to, trvat malicherně na místě jednání, kde by všechny detaily souhlasily. Jestliže by scéna mohla probíhat v restauraci, hraje se v restauraci, jestliže v metru, tak se hraje v metru, na ulici, v hotelu, na nádraží, kdekoli. Jevištní obraz je reálný, ne realistický."

"Neviditelné divadlo vychází z napsaného textu, z pevně popsané konfliktní situace. Musí být do detailů připraveno vše, nejen co se týče scény samotné a souhry herců, nýbrž i s ohledem na "spolupráci" diváků. Herci musí být dobře připraveni, aby mohli přijmout všechny myslitelné příspěvky "diváků" do hry. Toto myslitelné vniknutí je třeba se naučit předvídat a brát v úvahu tak říkajíc jako volitelný text. Neviditelné divadlo je umění, protože smyslově vyjadřuje určitě poznání skutečnosti. Chce zprostředkovat zkušenost herce, něco ozřejmit a používá k tomu smyslové prostředky. V protikladu k happeningu trvá na strukturovaném pojmání reality. Nesleduje uvolnění energie jako účel, nýbrž ji směřuje k určitému cíli."

Neviditelné divadlo se rozvíjí na místě s mnoha lidmi. Šok této exploze působí ještě dlouho. Boal stanovil tato pravidla a cíle neviditelného divadla:

1. Neviditelné divadlo chce zviditelnit útlak
2. Herci se nikdy nesmějí ~~nachat~~ svést k násilnostem na "divákovi" nebo jej ohrožovat. Musí postupovat nenásilně, protože jde o to, aby se odkrylo násilí ve společnosti.
3. Scéna by měla být divadelně profesionální v tom nejlepším smyslu, tj. měla by být proveditelná i bez spolupůsobení diváků.

4. Herci musí nastudovat písemně fixované texty hry, musí však zároveň brát ohled na možné nebo předpokládané reakce diváků.
5. Scéna vždy předpokládá spolupůsobení více herců, kteří se nepodílejí na vlastním jednání. Jejich úkolem je "diváky" zahřát tím, že s nimi navazují rozhovory na téma scény.

Jak neviditelné divadlo účinkuje, ukáží nejlépe příklady:

Premiérový večer

Ztrhaný štíhlý herec, skromně oblečený, šel pomalu foyerem a díval se smutně na elegantní ženy a muže. Ostatní herci stáli poblíž. Krátce před začátkem představení, když premiérové publikum zamířilo ke svým sedadlům, se muž zhroutil. Mdloba se odehrála v tomto časovém rozpisu: herec napodobil pocit nevolnosti, hledal oporu u zdi, prosil jednu dámu o pomoc, a teprve potom, když na sebe upozornil, upadl do bezvědomí. Stanislavského metoda neztratila nic ze své platnosti. Přirozeně mu někteří diváci a uvaděči přispěchali na pomoc. Bylo slyšet změť hlasů. Herec hraje roli Doktora přispěchal na místo. Zatímco ostatní herci rozpumpovali atmosféru hovory o hladu ve třetím světě, řekl Doktor svou diagnózu: "Je to pouze slabost. Ten muž, zdá se, celý den nejedl". Někteří herci okamžitě poprosili okolostojící o jejich vstupenky, aby mohli chudému něco koupit. Vypočítávali, co všechno by mohli za vstupenky na premiéru koupit. Někteří herci nabídli své vstupenky a začali shromažďovat peníze na nákup potravin. Jednotliví diváci byli dotazováni, zda si skutečně myslí, že jejich uspokojení z uměleckého zážitku vyváží tolik a tolik mouky, vajíček či masa, které by mohly nasytit rodinu chudého. Dosáhlo se toho, že každý, přepočítal cenu za svůj premiérový lístek na množství mouky a jiných potravin. Většina přítomných nenabídla nic. Přinejmenším se sami cítili odhaleni. Bylo důležité vztáhnout cenu vstupenky k ceně jídla nebo mzdě dělníka. Kolik

hodin tvrdé práce vyváží árie z Traviaty? Kolik vstupenek se může koupit za plat šoféra nebo uvaděče?

Kdo je vinen ?

Herci vstoupí do vlakového kupé a sednou si proti sobě. Vlak odjíždí. Než odjede do druhé stanice, zabývají se herci přípravou akce. Zavřou okna a zařídí určitá bezpečnostní opatření. V zemích se silnou policejní mocí je třeba také počítat s tajnými policisty. Potom se dají do hovoru se spolucestujícími, kvůli "zahřátí". Jakmile vytvoří potřebné podmínky, jeden z herců předstírá, že v kupé objevil známého. Začne se odvíjet přátelská debata o rodině, zaměstnání apod. První herec vypravuje, že pracuje u firmy Standard Oil; žádal o zvýšení mzdy a to mu bylo slíbeno. Živobytí je den ze dne těžší a dražší. Člověk se musí ptát, kdo je vinen tímto nekonečným závodem mezi náklady na živobytí a zvyšováním mzdy. Druhý herec tvrdí: přece obchodníci se zeleninou. Žijeme v zemi, která exportuje maso /Argentina/, ale protože se maso nedá koupit, jsme odkázáni na zeleninu. A zelináři tak mohou stále zvyšovat své zisky. Herci, kteří se bezprostředně nepodílejí na rozmluvě se starají o to, aby cestující věnovali tomuto rozhovoru pozornost. To je velmi důležité. První scéna nemá trvat příliš dlouho. Herci sami rozhodnou, jestli se má pokračovat, nebo rozhovor zakončit /nastupování a vystupování cestujících může znemožnit konverzaci/. Poté, co v kupé zavládne opět klid, opakuje herec, že zelináři jsou vším vinni. Jedna herečka, která sedí opodál, protestuje. Její muž je obchodník se zeleninou a ona nemůže připustit, aby se vina za zdražení svalovala na něho. Zvýšil sice ceny, ale nemá z toho žádný zisk, protože vše jde na konto zvýšených nákladů na přepravu. Jeden z cestujících se vmísí do hovoru. Je dopravcem. Také on musel zvýšit své ceny, ale pouze kvůli tomu, že je dražší benzín. Potom jeden cestující nadhodí otázku, zda za zdražení benzínu chtějí udělat odpovědným Standard Oil. Konečně koncern byl k tomu donucen mzdovými požadavky svých pracovníků. Například tím mužem, který mluvil jako první. Jestliže

může někdo za zdražování, tak jsou to dělníci. Zaměstnanec Standard Oil se brání. Žádal sice vyšší plat, ale pouze proto, že jeho žena do něj stále hučí, že s tím, co mají, nemohou vystačit. Jestliže tedy někdo nese vinu za inflační proces, pak je to jeho žena. Jeho žena sedí vedle něho ve vysokém stupni těhotenství. Podrážděně se zapojí: jestliže může nutila, aby požadoval více peněz, tak jenom proto, že jejich peníze sotva stačí pro dva, nehledě na to, že teď budou tři, neboť dítě je na cestě. Všichni zúčastnění se nakonec sjednotí na tom, že dítě, které se ještě ani nenarodilo, nese vinu a rozvrací celý národní rozpočet. Po tomto závěru vystoupí hlavní aktéři na nejbližší stanici. Je důležité, aby někteří herci zůstali v kupé a pozorovali diskusi, která započne, a případně se do ní vmísili.

Jednoduchá varianta neviditelného divadla spočívá v tom, že podobné rozhovory se začínají především ve vlaku, v autobuse atd., aby se z nich vyvinula diskuse a impulsy k přemýšlení. Tuto formu nazýváme "roznětka" nebo "časová bomba". Politické působení této formy hry závisí na volbě tématu a vtipném vedení rozhovoru.

Psychodrama jako škola odporu proti útlaku

Otevřené nebo zastřené formy útlaku existují denně a všude. Jedna rasa utlačuje druhou, muž utlačuje ženu, staří mladé a naopak. Každý si může vzpomenout na okamžik ve svém životě, kdy se cítil utlačen a jednal proti svým zájmům. A každý se může učit, jak klást odpor proti útlaku. V praxi to vypadá tak, že jeden ze skupiny si vzpomene na konkrétní situaci ze svého života, ve škole, v rodině, v zaměstnání, kdy pozoroval útlak. Pak by měl tuto situaci rekonstruovat v krátké scéně a s co nejvíce podrobnostmi tak, jak se skutečně odehrála. Přitom je protagonistou, který je útlaku podroben. Ostatní ze skupiny představují jeho spolu i protihráče. Po rekonstrukci původní situace se scéna

přehraje podruhé s tím rozdílem, že protagonista utlačování nepřijme a pokusí se odporovat. Jeho soupeři improvizu s ním a zesilují útlak. Scéna se přehraje potřetí, nyní s vyměněnými rolemi, přičemž původně utlačený převezme roli nejhoršího utlačovatele.

"Odpor proti útlaku" je technika, pomocí které si účastníci mají uvědomit, že útlak si může přijít na své jen tehdy, když se mu podrobíme, a dále tehdy, jestliže jsme utlačovateli nápomocni proti sobě samým. Že odpor proti útlaku je vždy nejen možný, ale že tento odpor klást musíme. Vychází se vždy z konkrétního příkladu, který každý z účastníků může sledovat a vztáhnout na sebe a na kterém se naučí rozpoznat obecně platné mechanismy útlaku.

Jeden mladý muž, muž z Buenos Aires si vzpoměl na večírek, kterého se nemohl zúčastnit, ačkoliv byl zprvu pozván, neboť se jeho přátelé dodatečně dozvěděli, že je žid. Tak vypadala realita. Když byl požádán aby scénu přehrál podruhé a kladl přitom odpor, rozhodl se, přes všechny dobře míněné rady /které jsou také subtilní formou útlaku/ na večírek přijít. Ačkoliv byl několika hosty "odblokovan", vydržel až do konce. Při následující výměně rolí hrál mladý žid roli utlačovatele a antisemity daleko přesvědčivěji než ostatní. Znal mechanismy diskriminace mnohem přesněji než ostatní, kteří tento druh útlaku nikdy nepoznali na vlastní kůži. Naproti tomu muž, který při výměně rolí hrál žida, se choval daleko bezmocněji než původně mladý žid, který již na diskriminaci reflektoval a vyvinul si proti ní obranné mechanismy. Když byl odmítnut, měl k dispozici příslušnou odpověď, zatímco mladý katolík zůstal zcela bezmocný a zdecimovaný.

Jedna černošská herečka si vzpoměla na příklad ze studií. Když navštívila příbuzné v Georgii, byla konfrontována s útlakem, který jí byl doposud v New Yorku zcela cizí. Jednou šla se svojí tetou do cukrárny na zmrzlinu. Když se chtěly posadit ke stolu, přišla k nim obsluha s upozorněním, že barevným se prodává pouze mimo cukrárnu.

Ve hře se měla mladá žena postavit proti této diskriminaci. Zůstala prostě sedět. Ze všech stran byl na ni vyvíjen nátlak. Její strýc řekl: "Proč chceš bezpodmínečně tu zmrlinu jíst tady, a ne doma? Její přítelkyně mlela pořád dokola: "Pojď přece s námi, co zde hledáš, když nás tady nemohou vystát?" Ale mladá dívka byla rozhodnuta zůstat a nepovolit.

Ve třetí fázi, při výměně rolí, hrála černoška servírku, která ji vyzvala k opuštění podniku. Ta převzala její roli. Ze strýce se stal šerif a okamžitě vytáhl pistoli. Mladý černochoch, který hrál přítelkyni studentky, se dal rovnou na útěk. Běloch, který hrál předtím jeho roli, se pustil do sporu se šerifem. "Přirozeně", mínil černochoch, "ty jsi běloch, ty si to můžeš dovolit. Našinec má i ve hře strach, že na něho vystřelí."

x x x

x

Byl jednou jeden člověk, jaký spí v každém z nás,
jednou se probudil ze svého pohodlí bezvýznamné nicky
a rozhlédl se kolem sebe.

Uviděl hlad a bídu, bolest,
tak začal bojovat,
pak ho zavraždili.

On spí v každém z nás
a čeká na okamžik probuzení.

Ze hry Zavraždění občana X
skupiny "Grupo libre teatro
libre"

V roce 1971 dokončil Boal v argentinském exilu drama Torquemada, které získalo kubánskou cenu Premio Casa de las Americas. Torquemada je historiky považován za tvůrce a ideologa španělské inkvizice z konce 15. století. Dlouhou dobu stál v čele inkvizičního tribunálu. Podle zachovaných údajů

nechal odsoudit k smrti upálením 10.220 lidí ... Drama je směsí realismu a černého humoru a odehrává se ve dvou rovínách. V první vyslovuje své názory v rozhovoru se svou obětí Torquemada, v druhé specialista na mučení v jedné brazilské věznici současnosti. Ve hře se odhaluje podstata diktátorských režimů v Latinské Americe.

POKUSY S LIDOVÝM DIVADLEM V PERU

Během svého pobytu v Peru /1975/ utřídil Boal divadlo utiskovaných.

V roce 1975 začala revoluční peruánská vláda s projektem alfabetizace ALFIN, pomocí kterého měl být překonán během čtyř let analfabetismus v Peru, kde jsou na 14 miliónů obyvatel 4 milióny analfabetů a např. národní jazyky Kečua a Ajmará mají přinejmenším 41 dialektů. A. Boal vyšel při projektu ALFIN z toho, že divadlo je řeč, kterou může použít každý, nezávisle na tom, jestli má, nebo nemá umělecké schopnosti. Na jednoduchých příkladech ukázal, jak se divadlo může dát do služeb utlačovaných, aby se naučili vyjadřovat a aby prostřednictvím této řeči zároveň objevovali nové obsahy. Aby situaci utlačovaný lépe porozuměl, sledoval stále hlavní cíl: proměnit lid, diváka - pasivní bytost v divadle - v subjekt, v hybnou sílu jednání.

"Aristoteles položil základy poetiky, ve které divák zmocnil postavu, aby za něj jednala a myslela. U Brechta zmocňuje divák postavu, aby za něj jednala, myšlení, které často v protikladu k myšlení postavy, si však vyhrazuje pro sebe. V prvním případě dochází ke katarzi a v druhém k uvědomovacímu procesu. Poetika utlačovaných představuje jednání samo. Divák nezmocňuje žádnou postavu, aby místo něho jednala a myslela, naopak sám přejímá roli, proměňuje zprvu zadané dramatické jednání, zkouší možná řešení, diskutuje možnosti změny. Zkrátka zkouší si skutečné jednání.

Z těchto důvodů se A. Boal domnívá, že divadlo samo o sobě není revoluční, ale s jistotou tvrdí, že je "zkouškou na revoluci". Osvobozený divák, celý člověk, začne jednat.

Podle A. Boala všechny skutečně revoluční divadelní skupiny by měly předat lidu výrobní prostředky divadla. Divadlo je zbraň - používat ji musí lid podle svého způsobu a ke svým účelům.

V ALFINu použil A. Boal formy fotodivadla. Dal fotoaparáty do rukou analfabetů a ukázal jim, jak fungují. Pak položil zcela jednoduché otázky ve španělštině a oni měli odpovědět fotografiemi, které byly později ve skupině diskutovány. Na otázku "Kde žiješ?" se dávaly velmi rozdílné a poučné odpovědi. Jeden muž fotografoval dítě. Všichni mysleli, že neporozuměl otázce a opakovali: "Chceme fotografii, která nám ukáže, kde bydlíš, jak žiješ!" - "Toto je má odpověď: zde žiji ." - "Ale tady je dítě .." - "Podívej se mu do tváře: Je zkrvavena. Dítě žije mezi krysy, jako všechny děti u Rio Rimác. Jenom psi dávají na děti pozor. Napadají krysy a nenechají je, aby dětem ublížily. Ale městská správa dala pochyťat všechny psy kvůli prašivině. Minulý týden, když jste se mě ptali, kde žiji, přilezly krysy, a když dítě spalo, pokousaly mu nos. Proto je to má odpověď. Žiji tam, kde se něco takového stává."

Je opravdu jednoduché ukázat člověku, který nikdy nefotografoval, jak se s fotoaparátem zachází. Jak mu však ukázat, jak se zachází s komplexními prostředky divadla? Prvním heslem divadelního slovníku je tělo člověka. Abychom ovládli vyjadřovací prostředky divadla, musíme - podle A.Boala - nejdřív ovládat své tělo; abychom se jím mohli vyjadřovat, musíme jej znát. Teprve potom můžeme nasadit divadelní formy, pomocí kterých se člověk osvobodí ze situace "diváka" a stane se z něj "aktér". Vývoj od diváka k jednajícimu probíhá v několika fázích:

Poznat své tělo.

Jde o řadu cvičení k uvědomování si vlastního těla, jeho možností, jeho společensky podmíněných deformací a možností jeho nové rekonstrukce. První kontakty skupiny A.Boala

s rolníky a dělníky byly nanejvýš obtížné. Většinou neměli o divadle žádnou představu a když, tak to byl zkreslený názor zprostředkovaný televizí, špatnými filmy nebo nějakými pchybnými produkcemi. Velmi často bylo divadlo spojováno se zahálčivostí a špatnou morálkou. Museli postupovat obezřetně, i když první kontakty navazoval spolupracovník patřící ke stejné sociální skupině a sdílející s analfabety stejnou nouzi. Již skutečnost, že přišel s příkazem alfabetizovat, sobila jako vynucená akce a vytvořila mezi nimi propast. Bolovala skupina postupovala opačným způsobem. Začínala s něčím co účastníkům nepřipadalo cizí, což se často stává při výkladu o konvenčních divadelních technikách. Nešlo o zdokonalování či akrobatická cvičení. Cílem cvičení v této fázi bylo naučit se vnímat svalovou strukturu, umět ji prozkoumat a pocípit tak, aby každý věděl a cítil, do jaké míry je jeho tělo prací ovládáno. Kdo je schopný prožít svoji vlastní svalovou strukturu, může se tělesně vcítit i do lidí s jiným zaměstnáním nebo jiným sociálním statutem. Zde jsou některé příklady cvičení:

Závod v tempu časové lupy zpomaleně, poslední vyhrává. Při tomto druhu cvičení rovnováhy a pohybu jde o to, přesouvat se centimetr po centimetru. Účastníci nesmějí pohyb přerušit a zůstat stát. Mají pokud možno dělat velké kroky a zvedat ruce až do výše kolenou. Závod tohoto druhu na vzdálenost deseti metrů může být namáhavější než běh na 500m.

Manipulační hra. Účastníci stojí v párech proti sobě. Jeden drží ruku několik centimetrů před nosem druhého a pohybuje s ní všemi směry rychleji nebo pomaleji. Zatímco druhý pohybuje celým tělem tak, aby udržel svůj nos ve stálé vzdálenosti od ruky partnera. Toto cvičení může provádět i více účastníků.

Box na dálku. Účastníci boxují, aniž by se vzájemně dotýkali. Každý úder musí sedět a zasažený musí ukázat odpovídající reakci.

Rovnováha. Účastníci se dotýkají země co nejmenší plochou. Hledají rovnováhu v labilní pozici. Nesetrvávají v klidu.

riantě tohoto cvičení se vytvoří páry. V párech se účastníci vzájemně spojí určitou částí těla a pak provádí společně základní cvik.

Důležité je, aby práce ve skupině probíhala v příznivé atmosféře. Všichni se podílejí stejným dílem, vyučující i vyučovaní, všichni mají produkovat nápady, formulovat vlastní myšlenky a nalézat nová cvičení.

V další fázi se provádí cvičení, pomocí kterých se účastníci učí svým tělem něco vyjadřovat. Celou svou výchovou jsme vedeni k tomu, aby se vyjadřovali hlavně slovně, což má za následek, že tělesné vyjadřovací schopnosti zakrňují. Cílem je obnovit a rozvinout tyto schopnosti.

Divadlo jako řeč

V této fázi je těžiště spolupráce v diskusním tématu. Divadlo je živou řečí přítomnosti, a ne hotovým produktem, který předvádí obrázky z minulosti. Divák je postupně veden k přímému spolupůsobení ve hře.

Simultánní dramaturgie: zde je divák vyzván k zásahu, aniž by se od něj vyžadovalo, aby se stal přímo aktérem. Navrhne syžet scény, kterou pak herci improvizují. Hraje se pouze k bodu, ve kterém vystupuje na povrch hlavní problém. Zde herci přeruší jednání a žádají diváky, aby navrhli řešení. Tyto návrhy jsou po řadě předváděny, přičemž každý divák je oprávněn zasáhnout a korigovat improvizované jednání a vyjadřování herců. Simultánní dramaturgie znamená, že se z diváka stal autor, a herci bezprostředně předvádějí jeho ideje na divadelní scéně.

Příklad: Jedna analfabětka z Limy vyprávěla, co se jí přihodilo. Manžel jí svěřil před dávným časem do úschovny "dokumenty". Byly údajně velmi důležité. Žena mu je, nic netušíc, schovala. Jednoho dne se pohádali a žena si na dokumenty vzpomněla. Dala je do vztahu s vlastnickým právem bytu a chtěla vědět, co v nich je. Protože neuměla číst, požádala sousedku, aby jí přečetla důležité části písemností. Sousedka svolila a přečetla jí je k všeobecnému veselí celé

čtvrti. "Dokumenty" byly milostné dopisy manželovy milenký kvůli níž chtěl svoji ženu opustit. Podvedená žena se mu chtěla pomstít - ale jak? Herci hrají celou scénu až do okamžiku, kdy muž přijde v noci domů. Na tomto místě se jednání přeruší; herečka v roli podvedené ženy se ostatních zeptá, co by udělali na jejím místě.

Návrh 1.: Hlasitě plakat, aby se cítil vinen. Herečka dlouze a srdceryvně pláče, její muž ji utěšuje a ubezpečuje, že všechno již dávno pominulo, že miluje jen ji a žádnou jinou atd. Zatímco si utírá oči, požádá ji, aby prostřela strop a vše zůstane při starém. Toto řešení se publiku nezamlouvalo. Všichni, obzvláště ženy, shledali, že muž by zasluhoval tvrdší potrestání.

Návrh 2.: Opustit manžela. Herečka řekne muži, že je lotr, sebere své věci, sdělí mu, že ho opouští a že je zvědavá, jak si teď povede. Avšak jakmile za sebou zabouchne dveře, publikum se zeptá, kam vlastně půjde. Chtěla potrestat manžela a potrestala se sama. Nebylo to pravé řešení.

Návrh 3.: Nepustit muže dovnitř. Muž stojí přede dveřmi, žena mu neotevívá. Po marných prosbách tedy řekne: "Dobrá, dnes byla výplata. Jdu ke své přítelkyni a ty můžeš zůstat kde chceš." Jelikož žena neměla vlastní příjem a byla na manžela odkázána, byl i tento návrh publikem zamítnut.

Návrh 4.: Energická, zkušená metresa poradila: "Udělej to tak, jak ti řeknu. Vpustíš jej dovnitř a budeš ho tlouct. Až bude prosit o odpuštění, odložíš klacek a uděláš mu výbornou večeři. Potom mu odpustíš." Tento návrh byl jednoznačně přijat.

Boal o této technice říká: "Tato forma divadla je silná výzvou k účastníkům. Zeď, která odděluje herce a diváka, se začíná drolit. Fantazie diváků se rozvíjí, pociťují radost z tvořivé účasti, prožívají jednání jako změnitelné, určují průběh akcí. Děj přestává být determinovaný, prezentovaný jako osud. Člověk je osudem člověka. Vše lze změnit. Žádná cenzura! Herec zůstává představitelem. Autor, jehož hra se teď před publikem hraje, je kolektivní dramatik, který

nepředkládá hotový text, nýbrž nabízí řešení, dává návrhy, podněty. To vše musí herci při svém hraní spojit. Tito kolektivní dramatikové žijí v chudinských čtvrtích, pracují ve fabrikách, jsou rolníky, studenty, sousedy. Herec neinterpretuje hotový, nýbrž otevřený, stále modifikovatelný text. To je bezpochyby těžší než v tradiční divadelní hře, ale také tvořivější."

V dalších dvou technikách diváci přímo zasahují do hry. V divadle soch se vyjadřují tak, že vytvářejí živé obrazy, zatímco ve fórum - divadle v určitém okamžiku nahrazují herce a sami jednájí.

Divadlo soch: Na tomto stupni se divák účastní hry ještě účinněji než při simultánní dramaturgii. Zaujme stanovisko ke zcela určitému tématu, avšak nesmí mluvit, nýbrž musí vyjádřit svůj názor pomocí obrazů. Přeskupuje herce do sousoší a určuje jejich postavení až k výrazu obličeje. Ostatní účastníci jsou dotazováni, zda s obrazem souhlasí, nebo zda navrhuje změny. Důležité je, že se dospěje k obrazu, který je akceptován jako kolektivní představa reality a podle názoru všech je jejím plastickým zobrazením. Jsou-li všichni jednotni, téma se znovu znázorňuje tak, jak by mělo podle názoru účastníků vypadat jeho řešení. Jinými slovy: první zobrazení ukazuje obraz reality, druhé obraz ideálu. Vycházejíce z těchto dvou obrazů, měl by vzniknout přechodný obraz, tj. obraz, na němž by účastníci ukázali, jak by přešli od reálného obrazu k ideálnímu. Máme před sebou skutečnost, kterou chceme změnit. Jak ji můžeme změnit?

Mladá žena z vesnice Otusco dostala za úkol zobrazit událost z průběhu rolnických nepokojů, ke kterým došlo v jejím rodišti ještě před revolucí. Velkostatkáři zajali rolnického vůdce a na náměstí ho nechali vyklestit."Živý obraz, který žena sestavila, vypadal následovně. Jeden muž klečel na zemi jako oběť. Druhý se nad ním skláněl, třetí ho držel. U této skupiny klečela žena se sepjatýma rukama. Vedle ní stálo pět zatčených vzbouřenců s rukama spoutanýma za zády, stranou, v póze vládce, velkostatkář, vedle něho tělesní strážci se zbraní připravenou k úderu. To byl reálný obraz zrcadlící skutečnou událost. Jako ideální obraz vesnice ses-

tavila mladá žena skupinu vesničanů, kteří se vzájemně ob-
jíkali. Jak přejdeme od reálného obrazu i ideálnímu? Jak
probíhá změna, revoluce? Diskuse o přechodové fázi je nej-
důležitější část této divadelní formy. Každý účastník mohl
přeskupováním elementů v obraze ukázat svojí představu zmé-
ny. Probíhala živá diskuse - beze slov. Jestliže někdo vy-
křikl: "myslím si ...", byl přerušen: "Neříkej, co si mys-
líš a rovnou to ukaž!"

Docházelo přitom k následujícím variacím. Přívrženci
revoluční vlády korigovali nejprve ozbrojené postavy v po-
zadí, mířící na zajatce zbraněmi: jejich zbraně zamířili
na velkostatkáře. Ženy z hlavního města modifikovaly posto-
ženy: objala svého muže, napadla učitele, vrhla se na vel-
kostatkáře, Ženy z venkova naopak pozici ženy neměnily. Ne-
přisuzovaly jim revoluční sílu. Kdo věřil na magickou změ-
nu nebo na působení svědomí u vládců, změnil nejdříve muči-
tele. Kdo nevěřil na sociální změnu, osvobodil nejdříve za-
jatce, kteří pak napadli své utlačovatele. Extrémní postoj
zastupovala jedna mladá žena, která změnila vše na pět spo-
taných mužů. Když se jí otázali na důvod, odpověděla, že
nevěděla, co si s nimi má počít. Pocházela z vyšší střední
vrstvy.

Fórum-divadlo: Zde diváci přímo zasahují do děje a mě-
ní jej. Jeden z nich líčí politický nebo sociální problém,
kterým je postižen. Z toho se vyvine scéna o délce 10-15
minut, která obsahuje návrh řešení. Diváci jsou dotazováni
zde s řešením souhlasí. Většinou spokojeni nejsou, protože
se musí zahrát neuspokojivé řešení, aby se vyprovokovala
diskuse. Kdo chce něco namítnout, jde na jeviště, nahradí
herce a zahraje svůj návrh. Nahrazený herec sleduje scénu
zvenčí, připraven kdykoli zasáhnout. Ostatní herci musí
přijmout divákem vytvořenou situaci. Naopak divák se musí
pokoušet prosadit svůj návrh jednáním, a ne pouze diskusí.
Fórum divadlo nesugeruje žádné ideje. Divák spíše dostane
možnost vlastní návrhy přezkoušet a převést je skutečně do
praxe.

Dělníci z malé továrny na rybí moučku v Chimbote museli pracovat dvanáct hodin denně. Každý měl jiný nápad, jak by se mělo proti tomu postupovat. Jeden navrhl "operaci želva", tzn. zpomalení pracovního tempa. Jiný muž měl protinávrh, aby se pracovalo co nejrychleji. Stroje se přetíží a porouchají se. Oprava by trvala 3-4 hodiny. Scéna se zahrála tímto způsobem. Začala diskuse. Souhlasili všichni? Samozřejmě, že ne. Každý doporučoval něco jiného: hodit bombu, zapálit továrnu, založit odborový svaz atd. Přišlo se také na řešení stávkou. Muž, který se s tímto nápadem přihlásil, dosáhl po dlouhé debatě s ostatními, že dělníci opustili továrnu. Šéf, předák a špicl vyšli do ulic (do hlediště), aby vyhledali stávkokaze. V Chimbote, v jednom z největších rybářských přístavů světa, je ohromné množství nezaměstnaných. Diváci brzo pochopili, že se stávkou toho moc nepořídí. Nakonec považovali za nejlepší založit odborový svaz, který by školil dělníky, vystupoval za jejich zájmy, zřídil podpůrný fond.

Divadlo jako diskuse

Všechny dosud probírané formy divadla jsou "zkouškami" divadla, a ne hotovými divadelními představeními. Jsou to experimenty, o kterých sice víme, jak začínají, ale ne jak končí. Podle Boalových zkušeností je lidové publikum v Latinské Americe velmi nakloněné k experimentování a odmítá předvádění hotových her. Diváci se pokouší spontánně vstoupit do dialogu s aktéry, požadují vysvětlení. Nelze u nich očekávat stoprocentní "vychovanost". Tyto formy se řídí skutečnými potřebami lidového publika. Proto přinášejí radost a jsou úspěšné.

Při peruánském alfabetizačním procesu byly zároveň nasazeny i další techniky, se kterými jsme se seznámili v kapitolách o Boalově působení v Argentině a Brazílii. Stejně jako tam, byly i zde, v Peru, velmi účinné.

Příklad scény neviditelného divadla: Na tržišti v předměstské čtvrti Limy improvizují dvě herečky scénu před zeleninovým stánkem. Jedna se vydává za analfabetku a tvrdí, že ji obchodník okradl, protože si nedovedla přečíst

ceny. Druhá jí peníze přepočítá, dá jí zapravdu a hned jí poradí, aby se zúčastnila alfabetizačních kursů ALFIN. Mezi kolemjdoucími zákazníky i obchodníky se rozvine delší diskuse o tom, v jakém věku je nejlepší začít se učit a jak a kde se má člověk učit. První herečka stále tvrdí, že už je na učení "příliš stará". Tu se rozhořčeně připojí postarší matička: "Nemluv nesmysly! Na učení a na lásku není nikdy pozdě!"

Fotoromán - divadlo

V Latinské Americe patří k nejoblíbenější četbě fotoromány /obrázkové seriály/. Snad nejproslulejší autorkou tohoto pokleslého žánru je Corin Tellado. Fotoromány jsou nejen nejhorší brak, ale zároveň jsou cílevědomě zaměřeny k ohlu-pování čtenářů.

Fotoromán-divadlo se snaží čtenáři přiblížit právě perfidnost této manipulativní techniky. Herec přečte posluchačům oblačkový text jednoho seriálu jmenované autorky, aniž by jim sdělil, že se jedná o fotoromán. Potom je vyzve, aby historku vyjádřili scénicky. Příběh je jednoduchý. Žena čeká na svého muže. Jiná žena jí dělá společnici a pomáhá jí doma při práci. Když posluchači přehrají tuto scénu, předvedou přirozeně své vlastní prostředí (milieu). Žena čekající na svého muže připravuje "normálně" večeři. Když jí při tom pomáhá jiná žena, je to většinou sousedka, která k ní zaskočí na kus řeči a sem tam jí něco pomůže. Manžel přichází domů z práce. Dům je chatrč o jedné místnosti.

V původním fotorománu však vypadá všechno jinak. Dům je vila. Žena je oblečena v elegantním kalhotovém kostýmu, kolem krku má šňůru perel, na ruku prsteny. Druhá žena, která jí pomáhá, je černošská hospodyně, která říká pouze: "Ano seňoro. Ne, seňoro. Večeře je na stole, seňoro. Seňor přichází, seňoro". Manžel se vrací ze zasedání na ředitelství. Stěžuje si na své spolupracovníky, kteří nechtějí pochopit, že "všichni jsme na jedné lodi", a kteří právě teď, během krize, žádají zvýšení platů a podobně.

Když účastníci konfrontují svoji verzi s fotorománem, prožívají velké překvapení. Kdyby jej četli předtím, zůsta-

li by v pasivní divácké roli. Jestliže však nejdříve svoji scénu zahrají a potom přečtou, začnou srovnávat dům senory se svou chatrčí, chování lidí se svým vlastním atd. Tímto způsobem se překoná pasivita diváků a oni přestanou brát svět fotorománu jako opravdový svět. Získají kritický odstup od žánrů kategorie comics, TV seriálů a ostatních forem kulturní a ideologické manipulace.

Mýtus - divadlo

O demystifikaci jde také v případě mýtus-divadla, které chce odhalit, co vězí za pohádkami, legendami a pověrami.

Jedna divadelní skupina podnikla turné po horských vesnicích s hrou, v níž vystupoval zkorumpovaný starosta, který byl nakonec po zásluze potrestán. Představení bylo hráno tak sugestivně, že v jednom městě pak potkal skutečného starostu osud starosty ze hry.

V některých vesnicích stále přežívá pověra o příšerách podobných vlkům, kteří požírají obézní lidi. Těchto příšer, zvaných "pistlacos", se obyvatelé vesnic velmi báli. Táto pověry využil jeden zaskočený starosta, který se zmíněné hry velice obával. Dal rozhlásit tlampači, že v přicházející divadelní skupině jsou "pistlacos" převlečení za herce. Když skupina dorazila do vsi, stála před zavřenými dveřmi. Neotevřela žádná restaurace ani hotel, ulice byly jako po vymření, nikde se neukázal ani policista. Herci se cítili jako v mrtvém městě. Šli tedy zpět k nádraží, ale řidič autobusu již ze strachu ujel. Vtom si vzpomněl jeden z herců, že ve vesnici je rádiová stanice. Když stanici našli, rádio bylo opuštěné, zařízení však bylo zapojeno. Vše nasvědčovalo překotnému úniku. Nikoho nebylo vidět. Jen na toaletě se zavřela jedna stará uklízečka. Zelená strachy vylezla ven a z jejího pomatěného vyprávění se herci konečně dozvěděli, co se stalo. Že starosta varoval obyvatele před příšerami, které mají napadnout vesnici. Herci se okamžitě rozhodli situace využít a z pomluvy udělat scénu, která byla namířena proti existenci "pistlacos". Měla objasnit lidem, že praví požírači lidských těl jsou starosta a jeho přísluhovači. Protože nebyla naděje, že by alespoň jeden obyvatel vesnice vyšel z domu, a protože se nalézali ve studiu, provedli herci scénu jako

rozhlasovou hru. Lidé, kteří seděli u svých přijímačů, aby vyslechli poslední zprávy o "pistlacos", uslyšeli najednou cizí hlasy, které jim vysvětlovaly podstatu příšer: požírači lidí měli jména a obyvatelstvu byli dobře známi. Když se lidé uklidnili a odvážili se opět vyjít na ulici, starosta byl již za horami.

Jakkoliv se tato příhoda zdá neskutečná, opravdu se stala. Ukazuje, jak je možné zacházet s pověrou a s mystifikacemi. Důležité je nezamítnout pověru jako nesmysl, nýbrž odhalit její původ a způsob zneužití, ke kterému se hodí.

Další dvě techniky mají za předmět sociální masky a rituály. (Boal je používal již se souborem Aréna při přípravě inscenací Arena conta ...). Účastníci improvizují scény o skutečné události. Pak rozloží zvolené postavy na jejich role a označí je pomocí určitého atributu.

Policista, který zastřelil zloděje slepic je zároveň:

- a) dělník - prodává svojí pracovní sílu. Atribut: pláště.
- b) buržoa - brání soukromé vlastnictví a cení si ho více než života. Atribut: kravata.
- c) utlačovatel. Atribut: revolver.

Důležité přitom je, aby si účastníci atributy sami vybrali. Protože např. peněženka je v určité společnosti symbolem otce rodiny, v jiné snad není žádným symbolem.

Potom, co se postavy označí těmito různorodými symboly (často si odporují), se scéna přehraje ještě jednou. Tentokrát však každá postava bude postrádat zvolený atribut - tedy sociální roli.

Bude průběh stejný, jestliže: - policista by neměl kravatu?

- zloděj by neměl kravatu

- zloděj by neměl revolver

- oba by měli stejné atributy?

Účastníci jsou vyzváni, aby si vyměnili atributy nebo je různě kombinovali. Návrhy se přehrávají a diskutují. Tak se porozumí tomu, že lidské jednání není pouze výsledek individuálních předpokladů, nýbrž je také výraz příslušnosti k určité sociální skupině apod.

V Brazílii se nesměli zemědělství dělníci podívat statkáři do očí: považovalo se to za nedostatek respektu. Dělníci si zvykli na to, že sklopili pohled k zemi, kdykoliv mluvili s latifundistou. "Ano, seňore, ano, seňore, ano, seňore." Při zavádění zemědělské reformy (před rokem 1964) cestovali vládní úředníci po venkově, aby vysvětlili rolníkům nový zákon, který je udělal vlastníky půdy, kterou obdělávali. Rolníci hledíce k zemi, mumlali: "Ano, soudruhu, ano, soudruhu, ano, soudruhu ..."

Feudální rituál chování byl rolníku tak vpálen do života a chování, že se v obou situacích chovali stejně. Důvod je snad v tom, že v obou případech byli pasivními účastníky událostí - v prvním případě jim půdu vzali, v druhém jim jí zase vrátili.

Úkolem těchto technik je odhalit rituály, které zpředměťují lidské vztahy, ventilovat masky sociálního chování, které jsou důsledkem určitého společenského postavení a normy.

Pojmy maska a rituál mají své důležité místo v soudobé psychologii - jejího prakticky zaměřeného směru, který aplikuje k různým účelům metody nacvičování a zkoušení nových forem chování a řešení konfliktních situací (sociodrama).

Boal používá techniky sociální psychologie s cílem dosáhnout emancipace, která vyústí v politické uvědomění (conscientizacao). Na rozdíl od psychologizujících umělců Boal zdůrazňuje přístup sociálně psychologický.

Shrnutí

Podle Boala probíhá vývoj od pasivního diváka k aktivnímu účastníku divadelního dění ve čtyřech fázích:

- I. Poznat své tělo řadou cvičení k uvědomění vlastního těla; jeho společensky podmíněných deformací a možností jeho rekonstrukce.
- II. Naučit se tělem vyjadřovat řadou her a cvičení, pomocí kterých se žák naučí vyjadřovat pouze pomocí svého těla,

tím, že se při nich zřekne navyklých a běžných vyjadřovacích forem.

III. Divadlo jako jazyk - jako řeč budoucnosti a ne jako produkt, který předvádí obrázky z minulosti.

1. Simultánní dramaturgie - diváci píší.

2. Divadlo soch-diváci "mluví" tak, že se seskupují v "živé obrazy".

3. Fórum divadlo-diváci přímo zasahují do děje.

IV. Divadlo jako diskuse - jednoduché divadelní formy, pomocí nichž se vypořádáváme s určitými tématy nebo zkoušíme určité akce: Neviditelné divadlo, fotoromán-divadlo, mýtus-divadlo a odhalování masek a rituálů (viz žolíkový systém).

Boalovo divadlo je reakcí na latinskoamerické poměry.

Jeho technika sleduje cíle, které v celé jejich komplexnosti definoval proslulý brazilský pedagog Paulo Freire. Freire dospěl k přesvědčení, že každá revoluce v Latinské Americe, má-li být úspěšná, musí být propojena s působením odpovídající pedagogiky, která se rozvíjí s tím, jak pokračuje revoluce. Krátký úryvek z jeho výkladu nepřímou ukazuje směr umělecké cesty A. Boala. "Protože utiskovaní internalizují obraz utiskovatele a přijímají jeho směrnice, bojí se svobody. Trpí rozporem, který se rozprostřel v jejich nejvnitřnějším bytí. Objevili, že bez svobody nemohou existovat. Ale jak silně touží po pravé existenci, tak se jí bojí. Jsou současně sebou samými, ale také utiskovatelem, jehož obraz světa přijali /třeba nevědomky/ za svůj. Konflikt spočívá ve volbě, zda být úplně svým, nebo být rozpolcen. Buď ze sebe utlačovatele vyhnat, nebo setrvat v útisku. Buď poznat pravou lidskou solidaritu, nebo prožívat odcizení - buď se řídit předpisy, nebo svobodně volit - buď být divákem, nebo sám jednat - buď mluvit nebo mlčet - buď být okleštěn o svou sílu nebo tvořit a svojí silou měnit svět. To je tragické dilema utiskovaných, se kterým se musí počítat při výchovné činnosti. Vědomí utiskovaných je utištěné vědomí.

"Pomineme-li zjevný útisk, je dnešní Latinoameričan ovládán a droben moderními mýty a zmanipulován organizovanou propagandou. Aniž by to zpozoroval, pomalu ztrácí schopnost volit. Úkoly doby za něho interpretuje "elita" formou předpisů a norem. Aby se zachránil, začne se podle nich řídit. Avšak tím hlouběji klesá do nivelizující anonymity bez naděje a víry."

Experimenty Augusta Boala v Evropě

"Nenávidím umělce jako vyšší bytost
a v každém člověku hledám umělce."

V roce 1976 přesídlil A. Boal do Evropy. Ani zde nepřestává bojovat proti režimu v Brazílii. Píše divadelní hry o tamních poměrech, pořádá přednášky a semináře. Také v Evropě je zájem o jeho techniky divadla utiskovaných. Proto navštěvuje jednotlivé země, pořádá pracovní semináře (workshopy-dílny), na kterých formou výcviku a přípravou veřejně prováděných kreací seznamuje účastníky s principy neviditelného divadla, divadla soch i fórum-divadla. Seznamuje je postupně se všemi základními prvky jeho metody v týdenních až dvoutýdenních soustředěních. Boal žije zprvu v Portugalsku, později se stěhuje do Paříže, kde zakládá pedagogický a divadelní institut, ve kterém má práce s herci trvalejší charakter.

Následuje ukázka z rozhovoru A. Boala, který vedl německý dramaturg Henry Thorau. Všimá si jeho osudů v Evropě a některých teoretických problémů, například vztahu amatérského herce a divadla utiskovaných, cílové skupiny a podobně.

Thorau: Vaše divadlo vyžaduje také jiného herce. Jakého ?

Boal: Neviditelné divadlo vyžaduje herce, který již není superloutkou v rukách ředitele a režisérů, nýbrž je mu přiznáno právo samostatně myslet a jednat, mít nápady a realizovat se nejen v roli a v rámci textové předlohy, která mu zakazuje jakékoliv slovo navíc. Měl by být schopen spontánně a inteligentně reagovat na návrhy přihlížejších, musí je umět přitáhnout k jednání, aniž by to pocítili a dostali strach. Naše divadlo vyžaduje dobré herce, neboť "divák" nesmí zpozorovat, že se jedná o divadlo.

Thorau: Vy však nevyžadujete pouze profesionální herce. Příslušné scény mohou připravit i účastníci workshopů. Vy jim ukážete, jak postupovat, co je nutné k průběhu scény a na co je třeba si dát pozor.

Boal: Ovšem, ale například ve fórum-divadle má herec ještě více úkolů. Jestliže divák přijde na scénu, aby nahradil protagonistu, potom neodchází. Zůstává zde jako pomocné Já. Ostatní herci, kteří na scéně nevystupují, se zamíchají mezi diváky. Působí tak jako spojující článek mezi publikem a účinkujícími, budují interakci. Když vidí, že někdo chce něco říct, ale má strach, jdou k němu a řeknou: "Vidím, že je důležité, co chcete říct, musíte to ukázat na jevišti! Proč nezavoláte prostě Stop! a nenahradíte herce, který by se podle vás měl chovat tak a tak a říct to a to?" Potom jdou i ti nejúzkostlivější diváci na scénu a jednají.

Thorau: Vaše cesta Vás vede stále dál od "regulérního" divadla, k pedagogice, psychodramatu, sociodramatu, divadelní léčbě.

Boal: Chtěl bych použít techniky divadla utiskovaných ve výchově v nejširším smyslu slova, v psychologii a podobně. Přitom je chci dále rozvíjet, zjemňovat, nalézat nové a zkoušet je. Mluvil jsem nedávno s

jedním italským psychoterapeutem o jednom exemplárním případě. Vyprávěl mi o pacientovi, který onemocněl, protože ztratil své zaměstnání a nemohl najít nové. Nezaměstnanost a s ní spojené psychické problémy a napětí daly vzniknout neuróze. Muž podstoupil léčení a uzdravil se. Problém nezaměstnanosti se tím však nevyřešil, neboť terapeut pouze přizpůsobil pacienta jeho nové situaci.

V tomto bodě zasahujeme my. Pacient je sice vyléčen. Co však může udělat, aby změnil situaci, která jeho onemocnění způsobila? Co vlastně způsobilo nezaměstnanost. Ne onemocněl nemocnou společností? Ne onemocněl právě proto, že byl zdravý? Protože je to právě on, kdo je zdravý ?

Vidíme pacienta v jeho společenských vztazích. Nechceme jej přizpůsobit společnosti. Přizpůsobit znamená vykastrovat. Nemůžeme oddělovat politické problémy od sociálních. Jsou úzce spojeny. Společnost není nic abstraktního. Nemůžeme léčit pacienta a jeho situaci ponechat takovou, jaká je. Také s ní se musí něco udělat.

Thorau: Podaří se to? Váš přítel Guarnieri jednou řekl: "Kde projde Boal, zůstane neklid!"

Boal: Víím, že jenom v Brazílii bylo asi 40 skupin, pracujících s novinovým divadlem. V Peru existuje několik skupin, které praktikují formy fórum - divadla. Jak to půjde zde, v Evropě, to nedovedu odhadnout. Znásobí se moje demonstrace, které provádím jenom týden? A co tomu říkají kritici? Říkají: "Ach, divadlo pro rolníky, Teatro Campesino z Kalifornie!" "Ach, pouliční divadlo jako v New Yorku!" Mnoho recenzentů používá tradici jako měřítko toho nového. Ale nemůžeme všechno nové měřit starými předsudky.

To jsou precedenty v nejhorším slova smyslu. U nás, ve "třetím světě" je vše, co přijde z ciziny předem lepší. V Evropě je to možná naopak. Tomu, co by se mělo brát vážně, dá se pro jistotu razítko exotiky.

Thorau: K tomu otázku: Co odlišuje divadlo utiskovaných v Latinské Americe od divadla utiskovaných v Evropě?

Boal: V Latinské Americe jsem hodně pracoval s fórum-divadlem, ale zcela zřídka jsem přitom řešil psychologické problémy. Zabíraly tam konkrétní věci, např. proč je nedostatek vody v určité oblasti, proč ještě nebylo zde nebo onde položeno vodovodní potrubí? Kdo tomu brání, nebo kdo to neprosazuje? Jaké finanční zájmy jsou ve hře?

Zde v Evropě, a to mám na mysli především mé zkušenosti ze Švédska, se vyskytují spíše problémy lidských vztahů, pocit osamocení, životní úzkosti, zkrátka problémy konzumní společnosti, které nahlodávají jednotlivce až jej konečně zcela rozloží.

Fórum-divadlo v Latinské Americe se odlišuje ještě v jiném bodě. Tam jsem pracoval jen s malými skupinami. Kdážto například v Portugalsku jsem jednu seanci prováděl s tisícem lidí. Zprvu jsem měl pochybnosti, jestli je to možné. A vidíte, je to možné?!

Thorau: Vaše dnešní práce v Evropě má dvě těžiště. Používání a rozšiřování vašich latinsko-amerických technik lidového divadla a pokračování vašeho boje proti brazilskému režimu odtud z Evropy. V roce 1976 jste vycestoval z Argentiny a od té doby žijete v Lisabonu. Překvapilo mne, když jste mi do telefonu řekl, že zde, ve svém druhém exilu, už nemůžete vydržet ...

Boal: Když jsem opustil Latinskou Ameriku a ptal jsem se, kam teď, přicházelo v úvahu jen Portugalsko. Neboť je to evropská země, která se Latinské Americe nejvíce podobá. A také proto, že zde byla 25.4.1974 revoluce. Ale 25. dubna skončil pouze kolonialismus. To neznámá, že by zde nebyly žádné progresivní síly. Ale jak to teď vypadá? Vše zůstalo stát na polovině cesty. Agrární reforma, zestátnění bank a hospodářských podniků. A na poli kultury, speciálně divadla? Žádná další podpora lidovému divadlu. Podporováno je stále jen měšťácké divadlo.

Znáte historii s mým stipendiem. Nejdříve mělo trvat dva roky. V roce 1976 byly v Portugalsku volby. K moci se dostal Mário Soares. Moje stipendium bylo omezeno na tři měsíce a později vůbec zrušeno. Jsem pouze příkladem za všechny ostatní. Potom nastaly těžkosti s policií. Měl jsem jak portugalskou, tak brazilskou státní příslušnost. A tudíž nárok i na portugalský pas. Zažádal jsem si tedy o něj, neboť jsem měl v Portugalsku bydliště. Úřady mne žádaly, abych se zřekl brazilské státní příslušnosti. Ale jsem Brazilcem a také jím zůstanu. Chtěli si můj pas ponechat. Bránil jsem se. Jednou mě policie požádala, abych jim ukázal pas. Když jsem jej vytáhl, tak jej zabavili ...

Thorau: Nevyžadují události v Portugalsku tím spíše Vaši přítomnost? Nebylo by důležitější zde zůstat a podniknout něco proti pokusům o restauraci?

Boal: Kdyby bylo Portugalsko mým domovem, potom ano. Ale není. Jsem stále brazilský emigrant. Navíc neznám portugalské poměry tak dobře, jako brazilské. A to by mi mohli vyčítat. Jako brazilský emigrant bojuji v první linii proti brazilské diktatuře. Ačkoliv již sedm let nežiji v Brazílii, přesto jsem nikdy nepřestal bojovat proti tamnímu režimu.

Thorau: Stěhujete se nyní do Paříže

Boal: Ano, ještě tento podzim. Emile Copferman, divadelník a autor "Le Théâtre Populaire; pourquoi?" (Lidové divadlo, proč?) a já chceme založit společně v Paříži

centrum Centre Dramatique de dynamisation. Bude mít tři oddělení. V prvním chceme připravovat herce pro jejich povolání. Druhé oddělení se koncentruje na výchovu pedagogiku. Třetí oddělení chceme nazvat Centre Dramatique de Recupétoir des Mutelés par L'Education Autoritaire (Dramatické středisko pro nápravu následků autoritativní výchovy). Má pracovat s lidmi, kteří jsou produkty výchovy, která říká: "To nesmíš! To nemůžeš! To není vhodné! To se k tobě nehodí!" Výchova, která takhle vypadá, je autoritativní a znetvořuje. Většina z nás, kteří jsme nebyli tak šťastni, abychom byli vychováni podle Freinet-pedagogiky, jsme produkty autoritářské výchovy. Jsme jí poznamenáni a nebezpeční tím, že tak budeme vychovávat i naše děti. Můžeme se ale pokusit vychovávat děti jinak. Ve třetím oddělení našeho centra se tedy budeme snažit uvolnit a rozvíjet schopnosti, které jsou zdeformovány nebo potlačeny. (Srovnej s cyklem článků v Am. scéně 1981).

Thorau: A co když Vás Vaše Odyssea zavede do země bez utlačovatelů a utiskovaných?

Boal: Bude pracovat se stejnou technikou, abych zabránil opětovnému návratu utlačovatelů a utiskovaných.

Tolik ukázka z rozhovoru.

Ve své knize Boal dále rozvíjí důvody pro pokračování své divadelní činnosti:

"Kdo říká: V Evropě neexistuje žádný útlak, je utiskovatel. Neboť ženy, gastarbeitři, barevní, dělníci a rolníci to tvrdit nemohou. Jde tu o jiný útlak než v Latinské Americe a také prostředky pro jeho odstranění musejí být jiné. V Evropě má útlak subtilnější podobu, je hůře rozpoznatelný a proto také prostředky proti němu jsou jiné. Jedno je jisté: kde je útlak, tam musí být odstraněn.

Divadlo utiskovaných neposkytuje žádné recepty na osvobození, žádné přetem připravené řešení. Je pouze středem s konkrétní situací, je to zkouška, analýza a hledání. Je vždy dialogem: vyučujeme a sami se učíme. Má dva základní principy:

a) Divák, pasivní bytost, objekt se má stát protagonistou jednání, subjektem.

b) Divadlo se nemá zabývat pouze minulostí, ale také budoucností.

Konec s divadlem, které realitu pouze interpretuje. Je čas realitu změnit.

Divák, který je ve fórum-divadle schopný činu osvobození, dokáže to také venku, v životě, nejen ve fiktivní realitě divadla. Divadelní zkouška jej připravuje na skutečnost. Aby byla účinná, musí se divadlo utiskovaných stát široce založenou politickou metodou akce.

Brecht jednou řekl, že divadlo má být ve službách revoluce. Podle mého názoru je však divadlo přímo součástí revoluce, ne pouze v jejích službách. Mělo by být přípravou na revoluci, její generální zkouškou."

Své činnosti v Evropě Boal věnuje značnou část své publicistické práce. Upřesňuje v ní metodické základy technik, se kterými pracuje na seminářích. Uvádí příklady mnoha konkrétních akcí, které připravil ve Francii, Švédsku, Itálii, NSR a jinde.

Boal je zván, aby naučil amatérské skupiny, studenty, pedagogy, herce technice divadla utiskovaných. Výuka se obvykle děje u příležitosti divadelních festivalů.

V průběhu semináře (dílna, workshop), který trvá týden nebo čtrnáct dnů, se demonstrují různé techniky, navrhuje schémata jednání. Navíc není čas. Postupuje se takto: dva dny jsou vyhrazeny integrací skupiny, cvičením a hrám, k tomu přistupují diskuse o politické a hospodářské situaci v Latinské Americe a o lidovém divadle. Integrace

je nutná, protože skupina je často různorodá. Ale i u homogenních skupin jsou přípravné dny nutné k tomu, aby se členové vzájemně poznali a dovedli ocenit možnosti spolupráce a aby pracovali na vyjadřovacích schopnostech svého těla.

V případě týdenního semináře se v dalších dvou dnech navrhuje scény fórum-divadla a neviditelného divadla, hry a cvičení se provozují dále. Pátý den se provede neviditelné divadlo, šestý den fórum-divadlo.

Aby se při fórum-divadle navázal kontakt s divákem, je nutné postupovat obdobně: provádí se cvičení a hry pro "zahřátí", divadlo soch a nevid. divadlo. Všechna témata se musí bezprostředně týkat zúčastněných členů skupiny, případně diváků.

Boal začíná první setkání obvykle manipulační hrou: Dva herci stojí proti sobě, "nadržžený" a "podřizený". Nadřizený drží podřizenému ruku několik centimetrů před obličejem. Ten jí musí neustále sledovat. Na znamení pohybuje nadřizený rukou různými směry, dopředu a dozadu, nalevo, napravo, vždy však tak, aby mu podřizený stačil. Tímto způsobem ho donutí zaujmout všechny možné pozice, nechá ho lézt po podlaze, kleknout si, zkroutit se atd. Dosáhne se tak dvojího: zapojí se nevyužitá svalová partie, především však podřizený zažije smyslově útlak. Nemluví se. Každý se jednou stane nadřizeným i podřizeným. Později se utváří skupinky po třech. Představený vodí dva podřizené pomocí rukou: zkříží ruce, rozpaží atd. Při manipulaci ve skupině s pěti členy nadřizený vede své podřizené rukama a chodidly. Snaží se je vyvést z rovnováhy a dostat do směšných pozic.

Divadlo soch v Evropě

"Základní technika je stejná jako v Latinské Americe. Spoluúčinkující diváci jsou požádáni, aby vytvořili skupiny soch, které obrazně tlumočí jejich kolektivní představu útisku. Ve Francii to byla nezaměstnanost, v Portugalsku rodina, ve Švédsku sociální útlak ženy.

Každý divák dostal možnost vyjádřit své představy obrazem. Společně se obrazy tak dlouho modifikovaly, až všichni přijali "reálný obraz".

Potom se společně navrhl "ideální obraz", kde útlak zmizel: obraz budoucího společenského uspořádání, ve kterém již byly současné problémy překonány.

Následuje návrat k "reálnému obrazu". Vycházejí z naší konkrétní skutečnosti, může ho každý pozměnit tak, že je patrné, jak lze dosáhnout "vytoužené reality". Tato fáze scénické tvorby představuje přechodový obraz".

Vše se má dít v rychlém tempu, aby účastníci nemohli obsáhnout své myšlenky slovy a ty pak přenést do obrazů. Toto divadlo má i další varianty: každá socha smí provádět pohyb a měnit obraz podle svých představ, nebo si sochy osvojí ideální obraz a vracejí se k reálnému. V časové lupě tak provedou ještě jednou všechny úkony, aby dospěly k ideálnímu obrazu. Když sochař ukončí svoji práci, pokusí se sám sebe včlenit do svého díla. Tímto způsobem mnozí poznají, že předtím žili tak, jako by nebyli částí skutečnosti.

V severním Portugalsku jsme pracovali s námětem "rodina". Muž v čele stolu, žena podávající mu jídlo, ostatní rodinní příslušníci sedí kolem stolu. Jeden mladík z Lisabonu ukázal podobný obraz až na to, že celá rodina seděla na jedné straně stolu s očima upřenými na jeden pevný bod: televizi.

V USA se stejný námět zobrazoval takto: jedna postava v centru, sedící na židli. Dvě nebo tři osoby sedí v lenoškách, nebo leží na lehátkách, opěradla mají vztyčená, talíře jsou na dosah ruky a všichni zírají na televizi. Jídelní stůl je odstaven ke zdi a slouží pouze pro odkládání nádobí.

Ve Francii se ukázal obraz obdobný s tím rozdílem, že rodina neseděla společně, nýbrž každý si udělal vlastní pohodlí, tak aby mohl nerušeně sledovat program. Někdo ležel na břiše, jiný se opíral o rám dveří a cvičil s hlavou.

Jednotlivé obrazy informují o rozličných rodinných strukturách: někde užší, jinde volnější vztahy mezi lidmi, ale otec jako hlava rodiny a vždy televize jako těžiště.

Ve Švédsku navrhl jeden zahraniční dělník zobrazit gastarbeitra. Každý ukázal něco jiného: muže se sepnutýma rukama, prosícího o pomoc; muže, který tvrdě pracuje; mladého černocho sedícího na zemi v zoufalé pozici.

Potom měli účastníci objasnit svůj postoj k zahraničním dělníkům. Všichni předvedli gesta solidarity: rozepjaté paže, objetí, natažená ruka, jako symbol ochoty pomoci. Potom jsem jednoho dělníka požádal, aby vyjádřil svůj postoj k zástupcům jednotlivých hostitelských zemí, nejdříve ve formě nepohyblivých soch, v postavení "reálného obrazu", útisku. Potom se měli všichni - Švédové i zahraniční dělníci - k sobě přiklížit. Bylo zřejmé, že všichni vynakládají velké úsilí, aby se k sobě dostali blíže, ale nikdy se vzájemně nedotkli. Vztažené ruce zůstávaly ve vzduchu, ať se pomoc nabízela, nebo se o ní žádalo. Čím déle cvičení trvalo, tím bylo jasnější, že solidarita se pouze naznačuje mimickou cestou. Diváci zaraženě zjistili, že žádná z nabízených rukou se nedostala do těsné blízkosti pokleslých rukou mladého černocho. Tento obraz ukázal "přání" pomoci, ale nikoliv akt pomoci.

Při následující diskusi pak jeden švédský účastník řekl, že cítil touhu pomoci a také ji zřetelně vyjádřil. Teprve na konci pochopil, že kdyby jeho přání bylo autentické, pomohl by i v divadelní realitě. Nebyl schopen podat černochovi ruku.

Ve Švédsku bylo rovněž navrhováno téma "stáří". Mladí znázorňovali starého člověka jako překážku v dopravě, jako neužitečnou bytost, která na lavičce v parku hledí vstříc blížící se smrti. Když jsem pak chtěl, aby vyjádřili svůj vztah ke starým osobám, hráli lidé veskrze ochotné pomoci, to znamená, že staří pro ně zůstávali přesně tak neproduktivní jako v přechozím obraze. Poprosil jsem je, aby zrevidovali svůj reálný přístup v časové lupě. Trvalo velmi dlouho, než se obraz změnil. Jeden mladík a později i ostat-

ní začali pak zobrazovat staré lidi při tvořivé činnosti. Například při opatrování dětí, malování, čtení, vyučování."

Neviditelné divadlo v Evropě

"Neviditelné divadlo zůstává divadlem, ačkoliv se jeho forma vymyká běžným představám o divadle. Pojednává o aktuálním tématu, o kterém lze s jistotou předpokládat, že vzbudí zájem diváků. K tomuto tématu se zpracuje textová předloha, která je otevřená pro korekce a návrhy diváků. Herci hrají své role přesně jako v konvenčním divadle, ale nikoliv na jevišti, nýbrž před diváky, kteří netuší, že jsou přítomni divadelní scéně. Pro ilustraci, jak funguje neviditelné divadlo, uvádím dva příklady:

Rennes: Znásilnění před poštou.

V Rennes, jednom z nejdůležitějších měst Bretaně, byla provedena řada znásilnění. Jedna dívka dokonce spáchala po svém zhanobení sebevraždu. Znásilnění byla tematizována v našem workshopu.

Začali jsme jako obvykle s divadlem soch. Přitom došlo ke scéně, která se mě velmi dotkla. Každý účastník měl svým obrazem znázornit svou představu o znásilnění. Zpravidla byla ukázána bezbranná mladá dívka, na kterou se vrhla banda chuligánů. Jedna účastnice však vytvořila jiný obraz. Mladá žena leží na podlaze, nad ní stojí ve výhrůžném postoji tři muži a před nimi jiná žena, držící prst na ústech: PST! Dále zde stály dvě manželské dvojice a dívaly se jinam. Mělo tím být vyjádřeno, že ženy samy, svým nesolidárním jednáním, přispívají k provedení zločinu. To odpovídalo skutečnosti. Neporozumění jejího okolí bylo pro oběť skoro tak zle, jako znásilnění samo. Toto chování je nutno změnit.

Připravili jsme proto scénu neviditelného divadla, která se nám zdála zvlášť poučná. Nejen pro diváky, ale i

pro nás. Neboť nám ukázala, jaký význam má přesný t i m i n g - časový rozvrh při realizaci scén neviditelného divadla. Maličké časové posunutí a scéna již nefunguje. Předpokládali jsme následující průběh.

a) Srovnáme si hodinky! Přesně v 17.00 hodin přichází "oběť" k budově pošty. Ve stejném okamžiku přijíždí auto. 15 vteřin nato se vynoří "manželský pár". O půl minuty později přechází přes ulici "zachránkyně".

b) Oběť a útočníci se dostávají na stejnou úroveň. Tři muži se pokouší vtáhnout do auta mladou ženu, která křičí o pomoc.

c) Oba manželské páry jsou již na místě. Ženy chtějí dívce přispěchat na pomoc, muži jim v tom však brání: "Nebudeme se do toho míchat. Jde pravděpodobně o manželský spor. Nějak se z toho dostane" ... atd.

d) Zachránkyně přibíhá na pomoc a volá k sobě i obě ženy.

e) Všechny tři ženy pak společně zaútočí na muže z auta. Podaří se jim dívku osvobodit. Útočníci se dávají na útěk.

f) Zachránkyně a přepadená dívka vyčítají mužům, že nečinně přihlíželi. To je nejdůležitější část scény: diskutovat, proč se mnozí v konkrétní situaci vyhýbají odpovědnosti. Měli jsme připraveno množství argumentů i protiargumentů.

To byla, jak řečeno, předloha jednání. Pokus o násilnění musel probíhat bleskurychle. Již proto, aby "pachatelé" mohli uprchnout dříve, než si kolemjdoucí uvědomí, o co se jedná. Neboť hlavním důvodem akce bylo vyprovokování divácké diskuse.

Ve skutečnosti však došlo k něčemu zcela jinému. Přesně v pět se oběť i pachatelé dali do pohybu. Zachránkyně však nemohla přejít na červenou a tak bezmocně přihlížela, jak scéna odstartovala. Oběť byla již zavléčena do vozu, křičela o pomoc, ale bezvýsledně. Čas byl již překročen. Někdo zavolal policii. To vše sledovala zachránkyně z druhé strany ulice. Tři pachatelé i manželské páry byli bezradní, protože zachránkyně se stále neobjevovala. Ze všech

stran přibíhali lidé. Dva pachatelé zmizeli, třetí, který nezaregistroval nový stav situace, se stále pokoušel vtáhnout mladou ženu do auta. Náhle se ocitl v rukách policie. Stál jsem několik metrů od místa události a přesně jsem rozoznával překvapenou tvář herce Jean-Louise. Naše dobře připravená scéna se nekonala, zato jiná, improvizovaná za nežádoucího spolupůsobení policie. Jean-Louis improvizoval bleskurychle. Vklouzl do nové role, nebyl již útočníkem, ale svědkem. Se stejnou duchapřítomností zareagovala i oběť. Policista nevěřil svým očím: viděl zcela zřetelně, že tento muž vlekl ženu do vozu, a najednou byli oba nejlepšimi přáteli a obviňovali někoho jiného. Policista požádal o přesný popis pachatele, načež Jean-Louis popsal vlastní zevnějšek. Policie se okamžitě dala do pronásledování pachatelů. Konečně mohla záchrankyně přejít ulici. Přišla právě včas, aby se mohla přidat ke vzrušené diskusi. A když se policista vrátil z bezvýsledné honičky, vzal si jako první na mušku oběť. Jestliže je žena obtěžována, musí to připsat za vinu sama sobě. Co vlastně dělá v tuhle hodinu před poštou, zda-li má vůbec nějaké zaměstnání, ať laskavě ukáže svůj průkaz atd.

Tento příklad ukazuje, že neviditelné divadlo se musí připravit s největší přesností a se všemi eventualitami".

Při této příležitosti uvádím odpověď, kterou dal Boal v rozhovoru s Thorauem na výtku, že v neviditelném divadle jde o manipulaci.

Boal: Často mě bylo řečeno, že neviditelné divadlo je amorální. Například v Rennes jsme hráli na ulici přepadení mladé ženy. Znásilnění se ve skutečnosti nekonalo, šlo jen o simulaci. Ale pokusy o znásilnění se dějí často. Existují a jsou problémem mnoha francouzských žen. Na tomto místě a v tomto okamžiku bylo sice znásilnění pouze zinscenováno. Ale reál o se zcela určitě konalo jinde a snad ještě

bude konat. Nic nevyřešíme, hovoříme-li o znásilnění, které se konalo včera. "Stalo se to takhle a takhle, měli jsme se chovat tak a tak." My prostě postavíme chodce na ulici před událost. Převeďme ji ze včerejška do přítomnosti a způsobíme, aby se znovu udála. Chodci jsou bezprostředně konfrontováni s problémem. Pokusí se zasáhnout, aktivizují se, jednájí. Přitom se něčemu naučí: jak by případně mohli zabránit znásilnění. Rozvine se diskuse o příčinách a o tom, co proti tomu podniknout.

Nikdo není manipulován. Nikdo není nucen do diskuse zasáhnout, nikdo není k jednání donucen. Každý, kdo se stane svědkem události, kterou inscenují, může zůstat stát, jít dál, zkrátka udělat, co považuje za správné. Nikoho k ničemu nenutíme. Zcela jinak je to v kamenném divadle. Divák sedí v přízemí, ve středu řady. Může sice vstát a odejít. Ale raději se bude do přestávky nudit, než by někomu připadal nepříjemný. Jestli není spokojen s hrou, nebo s její inscenací, vstoupí na jeviště a přeruší Othela otázkou, proč chce zabít Desdemonu, scéna se zhroutí. Opona se zatáhne a divák bude z jeviště odstraněn. Možná, že ředitelství zavolá policii a divák bude převezen na psychiatrické vyšetření.

Druhý příklad inscenování neviditelného divadla, který Boal uvádí, se odehrál v obchodním domě ve Frankfurtu nad Mohanem.

V supermarketu

"Herci jednotlivě vešli dovnitř a začali naplňovat košíky; jeden manželský pár na sebe upoutal pozornost. Co si žena vybrala, nebylo po chuti jejímu muži. Byli stále hlasitější, až se hádka dostala k okamžiku, kdy muž vrazil do ženy, ta zakopla a převrátila košík s nákupem. Muž okamžitě zmizel. Kostra pro diskusi byla dána. Žena ležela na zemi, jiná herečka se jí snažila pomáhat. Další mínila, že není radno míchat se do cizích záležitostí, zvláště nezná-li člověk pozadí incidentu. Dvě herečky diskutovaly o ženské solidaritě. Mnoho diváků se vzrušeně

připojovalo: "To už je příliš"! To by si neměla nechat líbit!" Manžel byl u vchodu zadržán vedoucím, který jej volal k odpovědnosti. Muž nafoukaně odpověděl: "Se svou ženou si mohu dělat co chci!" - "To je možné, ale ne s naším nákupním košíkem!" Lidé byli znechuceni: "Jestliže s ní takhle zachází na veřejnosti, jak teprve doma! Kdyby to byli černoši, tak se nedivím! Já to nemám zapotřebí, mne žena poslouchá! Ženy se dají vychovávat i civilizovanými metodami! Ten muž nemá žádnou autoritu!" Jedna herečka vyzvala ženu, aby se osvobodila, mluvila k ní o rovnoprávnosti žen. Diváci participovali s neobvyklým zájmem, scéna měla značný účinek a široký záběr."

Jako vždy lidé nevěděli, že jsou aktéry divadelní scény, jejíž rámec byl určen zvenčí. Herci, kteří vytvořili fiktivní situaci, využili zdání autenticity, aby i ostatním umožnili zesíleně procítit, co se může kdykoliv přihodit ve stejném čase a prostoru.

Jestliže Boal žádá jednotu akce a analýzy, znamená to nepoužívat umělecké výrazové prostředky jako volně plynoucí fantazii, nýbrž jako cíleně uvolňovanou energii. Cílem je vzbudit touhu po odporu, proti moci nebo nespravedlnosti. V této scéně šlo o vytvoření konfliktní situace, do které měli zasáhnout zákazníci podle vlastního rozhodnutí.

"Neviditelné divadlo je vždy otevřené. Jeho působivost je v tom, že zůstane neviditelným, ale přisvojuje si právo vyslovovat myšlenky otevřeně."

Fórum-divadlo v Evropě

"Od neviditelného divadla lze v rámci divadla utiskovaných udělat ještě krok dále: divák se má stát spoluúčastníkem jednání a má si toho být vědom. Za tímto účelem jej musíme "rozehrát" pomocí řady cvičení a her a několika variantami divadla soch.

Ve své výstavbě se fórum-divadlo podobá soutěži, hře, proto je řízeno určitými herními pravidly. Tato pravidla jsou proměnná, ale vždy přítomná, aby práci určoval nejenom společný cíl, ale i společný způsob jednání. Jenom tak lze dojít k významné výměně názorů, k rozboru situace atd. Text musí každou osobu přesně charakterizovat, aby ji divák snadno identifikoval. Při řešení konfliktní situace nebo těžkého problému operuje protagonista tak, že divák pocítí potřebu vypomoci nebo se přihlásit s opačným návrhem. Ke konci se tematizují pokusy o řešení. Modelová scéna může být realistická, symbolická, expresionistická apod., nesmí však být absurdní nebo příliš abstraktní, neboť je nutné zabírat se konkrétními problémy. Z chování herců mají být rozpoznatelné politické názory, zaměstnání, společenský statut. Je důležité znázornit tyto determinanty neverbálním způsobem, chováním a jednáním. Pro fórum-divadlo je důležité, aby se zabránilo tomu, že diváci zůstanou sedět, aniž by hráli, jednali nebo prováděli a vedli akce.

Každá scéna musí nalézt pro své sdělení adekvátní "obraz". Tento obraz se navrhne společně s diváky během představení nebo v předchozí, pracovní fázi.

Každá osoba musí být snadno identifikovatelná na základě svého vnějšího vzhledu, nezávisle na tom, co říká.

Fórum-divadlo je kreativní tvůrčí forma hry, která zahrnuje jak herce tak diváky.

V první části se scéna hraje tak, jako by se jednalo o konvenční divadlo. Potom jsou diváci dotázáni, zda souhlasí s řešením, které předvedli protagonisté. Pravděpodobně nebudou. Celá scéna se tedy zopakuje podruhé, přičemž se herci snaží dovést ji až do konce a diváci se snaží její průběh ovlivnit tím, že navrhnou nová řešení. Herci předvádí svět takový jaký je a dělají vše proto, aby takový zůstal. Až do chvíle, než vyskočí nějaký divák a změní ho na svět, jaký by mohl být. Přitom se nevyhne jistému napětí. V případě, že by scénu nikdo nezměnil, zůstala

by taková, jaká je. Aby se dospělo k řešení krok za krokem, musí být nahrazen vždy ten protagonista, který navrhuje špatné řešení. Stačí, když divák zavolá "stop" a může jít na hrací plochu. V tom momentě zastaví herci své pohyby. Divák určí místo (větu, gesto), kde by chtěl zasáhnout.

Herci pokračují a rozehrají scénu přesně od označeného místa, tentokrát s divákem, jako protagonistou.

Herec, který byl nahrazen, neodchází úplně, ale zůstává na hrací ploše jako pomocné Já, aby diváka podporoval a korigoval. Například v Portugalsku nahradila dělnice v zemědělství herečku hrající statkářku. Když začala v roli volat "Ať žije socialismus!", vysvětlilo jí její pomocné Já, že statkářka by pravděpodobně nikdy neoslavovala socialismus.

Od okamžiku, kdy se stal divák protagonistou a snaží se prosadit vlastní řešení problému, naráží ze všech stran na odpor. Tím se ukazuje, jak těžké je změnit situaci, skutečnost. Je to hra divák kontra herec, vůle ke změně proti konformismu nebo konzervatismu: svět, jaký by měl být - svět jaký je.

Když se divák vzdá a opustí scénu, nahradí jej původní protagonista a scéna probíhá dál postaru, nepřátelská perspektivě změny, až do té chvíle, než někdo jiný zavolá "stop" a pokusí se modifikovat jednání podle svých představ a vyzkoušet novou variantu řešení.

Nakonec se některému zástupci diváků podaří prorazit tlak ztělesňovaný herci.

Diváci mohou v podstatě nahradit kteréhokoliv z herců. Mohou přejímat role utiskovatelů, aby viděli a prožili, co utiskovatelé cítí. Prožijí tak formu útisku z druhé strany a mnohdy donutí protagonistu nalézat nová řešení k překonání nových verzí útisku. Ve hře tedy stojí proti sobě divák - protagonista a herec-protagonista. Diváci scénicky diskutují jak o útlaku, tak také o množství alternativ, vedoucích k jeho překonání.

Všichni herci stojící na okraji, nebo mimo hrací plochu, jsou přítomni jako pomocné Já.

Někdo z herců vždy převezme funkci vedoucího hry. Vysvětluje hrací pravidla, dává pozor na logické vedení scény a na to, aby nedošlo k prázdným místům nebo prodlevám a upozorňuje na chyby. Nepřisvojuje si pravdu pro sebe, nýbrž povzbuzuje účastníky, aby se snažili zaujmout stanovisko a aby prosazovali své názory. Když se fórum skončí, všichni navrhnou model budoucího jednání, který pak diváci předvedou.

Divákům, kteří spoluúčinkují, musí být jasné, že na nich závisí, jestli se skutečnost opravdu změní."

Kooperativa v Godranu

Godrano je malá sicilská vesnice, vzdálená asi 40 kilometrů od Palerma. Není tu ani hotel, ani nemocnice nebo obchodní dům, kino ani divadlo. Kdo si chce přečíst noviny, musí obětovat deset minut jízdy autobusem do městečka Villa Frati. V Godranu je jen kavárna, kostel a úřadovna policie.

Mafie zde vždy hrála velkou roli. Nejříve na způsob předrevolučního lidového hnutí bez jasného politického programu a strategie. Proto také bylo toto hnutí rozbito. Potom se mafie znovu objevila jako podzemní zločinecká organizace.

Godrano žije z chovu dobytka. Má sotva tisíc obyvatel, ale je zde osm tisíc krav. Proč tomu tak je? Protože Evropské hospodářské společenství nutí Itálii, aby nakupovala maso ve Švýcarsku. Takže maso, které se konzumuje nedaleko v Palermu, se dováží letecky ze Švýcarska. A v Godranu umírají krávy stářím.

Takže Godrano není vůbec idylickým místem.

Rolníci se rozhodli založit zde kooperativu (na způsob našeho zemědělského družstva). Obviňovali starostu ("sindaco"), že jim v tom dostatečně nepomáhá, a naopak jim dělá potíže. Rolníci si sami vypracovali scénu fórum-divadla, a uvedli ji večer na náměstí.

- 1) Členové kooperativy rozmlouvají o chování starosty a o tom, že jej musí přesvědčit, aby podnikl potřebné opatření.
- 2) Vstupuje starosta s mužem, kterého chce, vzhledem k jeho domnělým obsáhlým vědomostem, doporučit rolníkům jako vedoucího kooperativy. Členové kooperativy se tomu brání: vedoucího by si měli vybrat sami. Starosta však nebere jejich námítky v úvahu.
- 3) Nový vedoucí má v úmyslu přeložit vedení kooperativy do jiného městečka. V Godranu prý nejsou vhodné podmínky. Členové kooperativy znovu protestují, nejsou však schopni bránit se šikovně argumentací vedoucího a starosty.
- 4) Starosta žádá členy o podpisy, aby prý mohl zařídit správní záležitosti kooperativy. Rolníci se brání, ale nakonec podepíší. Opět táhli za kratší konec.

Na začátku fóra panovala dosti napjatá atmosféra, Obžalovaný se navíc nacházel mezi diváky, a když herec, který hrál starostu, něco řekl, obyvatelé vesnice pozorně sledovali jeho obličej. Ten se však smál s hraným veselím, jako by šlo o žert. Lidem však šlo o vážnou věc. Volali "stop!", nahradili herce a ukázali fakta a chování přítomné úřední osoby z jejich pohledu. Jeden divák se na scéně rozplakal. Tvrdil, že kdyby se byla kooperativa uskutečnila, nemusel by odejít jako gastarbeiter do NSR. Druhý divák žádal, v rámci scény, vyloučení starosty z kooperativy.

Starosta, který musel toto všechno vyslechnout, ztratil hranou povznesenost. Připravoval se na odpověď. Přišel okamžik, kdy zavolal "stop" a nahradil herce, který jej znázorňoval. Co následovalo potom, bylo vzrušující. Starosta vstoupil na jeviště a hned se pokusil uplatnit pravidla hry, kterou dobře ovládal - "parlamentní diskuse". "Dobře, teď si nalejeme čistého vína. Dosud jste hráli divadlo. Ale s vážnými věcmi se takhle nezachází."

Co měl "sindaco" v úmyslu? Chtěl jednoduše rolníkům vnutit svou hru. V úřadě byl již 16 let, po která byl zvyklý udělovat a odnímat slovo podle libosti. Nikdo mu neodporoval. Ve fórum-divadle však platí jiná pravidla. Zákony divadelní demokracie. Tato demokracie se starostovi nelíbila. Jakmile řekl něco, co podle názoru diváků nebylo pravda, již se ozvalo "stop", někdo vyskočil na scénu a odporoval starostovi, navrhoval jiné řešení. Jedna dívka vyslovila na scéně proti starostovi tolik obvinění, že někteří lidé prozíravě radili: "Poslyšte, vezměte tu malou dolů, neměla by se tak ukazovat, jinak si jí v Godranu nikdo nevezme za ženu!" Její matka odpověděla: "Nestarejte se! Ona si někoho najde i v Palermu!"

Starosta se ničeho neštít. Křečovitě se snažil převést hru pod svoji kontrolu. Ale nedařilo se mu to. Nakonec se neovládl a zakřičel: "To je moje kooperativa! Založte si jinou, když chcete!" Nemohl se vyjádřit jasněji.

Představení začalo v devět hodin. Ve dvě hodiny v noci probíhaly na náměstí stále ještě vášnivé diskuse, které pokračovaly i druhý den. I obyvatelé z okolních vesnic, kteří se fóra zúčastnili, si slibovali uspořádat si i u nich fórum-divadlo, aby si tak mohli vyřešit své problémy."

Cvičení "Proč tě mám rád" (z knížky Jeux pour acteurs et non acteurs).

Všichni sedí v kruhu, vybere se jeden herec a všichni ostatní mu mají povídat něco příjemného: něco o jeho osobnosti, postavě, tváří, oblečení, zvycích. Avšak upřímně a pravdivě. Toto cvičení sjednocuje skupinu.

Popis průběhu divadelní dílny vedené Boalem v létě 1978
v městečku Santarcangelo di Romana, Itálie
(podle zápisu, který učinil H. Thorau)

Divadelní dílna v Santarcangelu se pořádala u příležitosti divadelního festivalu. V dílně se setkala kolem 45 osob, které se většinou neznaly. Mezi nimi bylo jen několik profesionálních herců. Ostatní pracovali na úkolech, které neměly bezprostřední vztah k divadlu ve školách, školních družinách, mládežnických kulturních centrech, v psychologických poradnách, v odborech.

První čtyři dny dílny zachytíme pouze skicovitě. Účastníci se poprvé setkali v neděli večer. Boal s nimi navázal kontakt, vyprávěl jim o Latinské Americe, o divadlu. Všichni se vzájemně seznámili. Pak se prováděla různá cvičení. Začalo se "jednoduchým cvikem. Každý měl kroužit pravou rukou a zároveň levou rukou dělat kříž. Nikdo to nedokázal. Setkání se uzavřelo manipulační hrou.

Další den se začal prováděním nových cvičení. Jedno z cvičení se jmenovalo Pernas Gruzadas (zaklesnuté nohy): Vytvoří se páry. Partneri v párech si vzájemně položí ruce kolem boků a zaklesnou se sousední nohou. "Partner je mojí pravou nohou. Sám se pohybovat nemohu, právě tak jako on." Boal poznamenal, že toto cvičení je zvláště zajímavé, když partneri v páru mají rozdílní tělesné rozměry. "Každý je odkázán na toho druhého, sám jsem ztracen."

Ke konci se přikročilo k jednoduchým formám divadla soch. Jedno cvičení vypadalo takto: V párech se stojí proti sobě, jeden je sochař, druhý socha - materiál. Sochař má vytvořit jednoduchou, třeba směšnou sochu, obsah je vedlejší. Sochař se nesmí sochy dotknout, nesmí jí předvádět, co má znázornit, podstata je v tom, že sochař přeloží obraz do gest, přičemž musí naučit sochu tyto gesta překládat a pak je převést do tvořeného obrazu (sochy). Sochař tvoří na vzdálenost. Jestliže socha má představovat např. panáka, nemůže sochař upažit a vypláznout jazyk. Musí na vzdálenost vytáhnout obrazně soše jazyk z úst - nejdříve gesto otevírání úst, potom se jí gesticky sáhne do úst a jazyk se odtamtud vytáhne. Pak se jí

obdobně zdvihnou ruce. Postupně se zvyšuje složitost soch, tvoří se sousoší. Poznává se tak složitost pohybových pochodů.

V úterý se nejdříve prováděly hry pro zvýšení citlivosti v skupině a pro odreagování. Uveďme příklady:

- a) Ve skupině o deseti členech se jeden nechá zdvihnout a pak provádí pohyby, jaké ho právě napadnou. Ostatní ho podpírají a reagují na každý jeho pohyb. Všichni se mají vystřídat.
- b) Nevizuální citlivost. V párech jeden zavře oči a sleduje po sluchu partnera, který se mu stále více vzdaluje. Vydává přitom domluvený signál. Všichni se poslepu pohybují, aniž se navzájem dotknou, mají se orientovat podle zvuků, pachu atd. Mají se zároveň vzájemně hledat i od sebe vzdalovat.
- c) Všichni sedí v kruhu, každý si sundá boty a klepe jimi v rytmu nějaké písničky, boty se posílají kolem dokola.
- d) Vytvoří se okruh o deseti lidech, jeden z kruhu odehrává své agrese dupáním, tancem, výkřiky, smíchem, skákáním. Ostatní to dělají po něm. Nesmí se nikoho dotknout. Každý si může odpočinout.

Po těchto hrách se diskutovalo o tom, co při nich účastníci napadlo.

Ten den se také pracovalo se sochami. Na rozdíl od předešlého dne se tentokrát měly zobrazit určité ideje pomocí vlastních těl. Aniž by se mluvilo a bez dlouhého přemítání, začali účastníci improvizovat. Vedle mnoha klišé vznikaly i varianty, které byly vtipné.

Pak se pracovalo s "materiálem". Vybraný sochař si k tomu vybral ze skupiny vhodné účastníky. Nikdo se nebránil tomu, že by byl použit jako surovina. Pracovalo se s tématem "rodina". Boal doufal, že tak přijde na stopu osobnímu názoru sochařů na rodinu.

Jeden sochař si vybral korpulentního muže a posadil ho na druhém konci sálu, tváří ke stěně. Do ruky mu vtiskl láhev od piva. Potom se vrátil ke skupině a zvolil ženu s šedivými vlasy a copem. Tu postavil do otevřených dveří, které vedly ven. Mezi "manželi" byla vzdálenost asi dvacet metrů. Ukázal tak reálný obraz své rodiny. Sociogram rodiny. Pak se diskutovalo o přechodovém a ideálním obraze.

V závěru setkání se hovořilo o plánovaném provedení neviditelného divadla.

Ve středu došlo k určitým komplikacím. Skupina se nesešla v plném počtu. Někteří měli strach, že se nepovede závěrečné veřejné vystoupení, nechtěli dále spolupracovat. Boal zareagoval slovy: "Máme ještě 12 hodin, není důvod k panice. Naše představení nemá za cíl získání náklonosti vysoce postavených pánů, kteří rozhodují o naší budoucnosti. Náš strach pramení z představy, že divák je naším soudcem a nepřitelem. Ve skutečnosti bude obětí spíše divák. Ten bude postrašenější více než my. Je na nás, abychom se k němu přiblížili s naším náskokem ve zkušenostech a vědomostech. Pokusíme se, aby nás něco do pátku napadlo. Když se nám to podaří, pak je to v pořádku, když ne, budeme dělat s publikem aspoň nějaké hry a cvičení a já jim budu vyprávět o divadle utiskovaných. To samotné uvede možná v divácích něco do pohybu a není vyloučeno, že pak s nimi budeme moci improvizovat scénu fórum-divadla."

V dalším průběhu setkání se podrobně hovořilo o tématech, které připadaly v úvahu pro závěrečné kreační, a o formě jejich zpracování;

- a) Le Donne aneb útlak ženy jako fórum-divadlo
- b) Festival v Santarcangelu - útlak místních občanů jako fórum-divadlo
- c) Turismus - bohatí cizinci mají vrch nad místními obyvateli (např. při obsluze v restauraci) jako neviditelné divadlo.

Především se probíraly poslední dvě kreační. V kreační o festivalu v Santarcangelu šlo o odhalení dvou problémů: útla-ku místních obyvatel festivalovými hosty a zároveň útla-ku uměl-ců (šlo by o dvě lesbické herečky) maloměstským prostředím městečka. Ve scéně by vystupoval reportér. Na postavě repor-téra by mělo být čitelné, že je bez skrupulí a nebezpečný. Novinář, který je účastníkem dílny, odmítá převzít tuto roli.

Další průběh dílny až do závěrečné scény fórum-divadla podrobně líčí Henry Thorau.

Čtvrtek, 27.6.1978

Jako vždy začínáme s cvičením a několika hrami. Každý si vytáhne lístek, na kterém je jméno zvířete. Každé zvíře je dvakrát zastoupeno, jako sameček a jako samička. Rozptylujeme se po

sále a snažíme se vcítit do svého zvířete. Hrajeme jeden den v životě zvířete. "Ukaž, jak zvíře žere, ukaž, jak pije. Teď je poledne, stává se ospalým. Lehá si na zem. Uslyšelo podezřelé zvuky. Blíží se jiné zvíře. Staví se do obranné pozice. Útočí. Je večer. Začíná cítit touhu po lásce a vyhledává svého partnera." Když se pár najde, má dát najevo, že k sobě patří. Hra je skončena, když každý našel svého partnera. Hra je cvičením k tomu, co Boal nazývá "Jogo das máscaras", ve volném překladu "Hra sociálních masek": pokus o přijetí, vtělení do cizího /tělesného/ chování, cizích pohybů a gest, naučit se prožít a rozumět chování jiných. Útlak se manifestuje také v gestech a pohybech, které někdo provede nebo naopak neprovede. To je zvláště důležité pro naši scénu z fórum divadla "Le Donne neboli útlak ženy", kterou právě rozpracováváme. Pracovní skupina, která přišla s tímto tématem, nemá ještě žádné konkrétní realizační návrhy, a se společně radíme, co by se mělo podniknout. Protože jde o to, zobrazit divadelní scénu s konfliktem, konkrétní situaci, ve které žena prožívá útlak, a my nechceme předvádět pouze zvnitřněné ritualizované chování v určité roli, sjednotili jsme se na tom, že necháme proběhnout modelovou scénu naplánovanou na páteční večer ve dvou fázích: chceme také ukázat, jak žena svým chováním anticipuje a přijímá útlak ze strany muže.

Sestavili jsme posloupnost obrazů, které představovaly široké spektrum vzorů automatizovaného chování. Na začátku provádí jedna žena ze skupiny: svlékání ložního prádla, plnění pračky, míchání v kuchyňském hrnci, zapalování cigarety, její uhašení, úprava účesu.

Ten kdo navrhuje změny nebo doplňky, ukáže je, aniž by mluvil. Když se zdá, že scénické improvizace, které probíhají v němých obrazech a v neustálých proměnách, se rozbřednou v úplném chaosu, radí Boal, aby se přehrála jenom jedna scéna, jeden nápad přičemž skupina ji bude ovlivňovat režijními připomínkami. Posloupnost obrazů se má tak dlouho opravovat, až nakonec bude všem vyhovovat.

Abychom správně vystihli specifické ženské chování, chtěli jsme, aby se role ujal muž /Costard!/. Manžel - zahráný ženou - by měl už od začátku mimikou a gesty typizovat patriarchu. Boal nás přerušuje: Útisk neexistuje bez spolupráce ženy a muže; máme tomu rozumět jak metaforicky, tak konkrétně. Vyzdvihuje

ještě jednou podstatné body fórum divadla: "Nechceme komponovat perfektní inscenaci. Co bychom chtěli, je: ukázat útlak a nepodařený nebo marný pokus se mu bránit." Divák by měl - navzdory této lekci, že odpor proti útlaku není jednoduchá záležitost - být motivován k pokusu nahradit herce ve scéně a odvážit se pokusu o odpor. Fórum divadlo, scénické provedení musí být zaměřeno na diváka. Ve scéně předváděná utiskovaná žena a utiskující muž jsou v publiku několikanásobně zstoupení. Tím, že se sami poznají, se dosáhne žádoucího účinku. Proto musí být scéna pokud možno konkrétní. Když žena ukáže přesvědčivě své přání po změně, promluví z duše ke všem utiskovaným ženám v publiku. Ona, herečka, prosí ženy v publiku o radu, jak se má chovat. Protože publikum se hrou zbavilo strachu, mnoho žen - i přesto, že sedí vedle nich jejich muži (protože je zde solidarita publika/ - vstane a začne mluvit. Herečka je pak požádá, aby jí ukázaly, co má dělat. V tom okamžiku žena z publika převezme roli manželky, která je její vlastní rolí.

Na námitku, že scéna může zprostředkovat falešný obraz útla-ku, utvrdit předsudky a propagovat klišé, Boal odpovídá: "To přiměje diváky, aby nás opravili". Ale jsou toho schopni, když v těchto a s těmito klišé žijí? Další námitka: není zde nebezpečí, že scéna s přetaženými gesty a mimikou vyústí v grotesku a la-ckou zábavu?

S tím kritickým odstupem se připravujeme k další práci na scéně. Neustálou výměnou rolí, kdy střídavě jsme vně a uvnitř děje, se scéna pomalu mění. Tímto způsobem také trénujeme fórum- - diskusi, při které bude průběh stejný. Poslední varianta naší němé scény má následující podobu: žena čeká na svého muže. Stojí v kuchyni a připravuje jídlo. Mezitím také proběhne pokojem a sem tam něco poklidí. Postaví se před zrcadlo, upraví si účes, nala-kuje si nehty, podívá se na hodiny, prostře stůl, zmenší oheň ve sporáku, posadí se na kuchyňský stůl, čeká, opět se dívá na hodi-nky, zapaluje si cigaretu, vstává, jde do obývacího pokoje, lehá si na gauč, listuje časopisem. Manžel přichází domů. Vyskakuje z gauče, upravuje si sukni, přičísne si vlasy. Manžel jí vtiskne na tvář polibek, jde do kuchyně, dívá se do hrnců, stáhne se mu obličej, přibouhne pokličku na hrnec, sedne si beze slova ke sto-lu. Žena ho obsluhuje. Beze slova hltá jídlo. Ona nic nejí. Vsta-ne, jde do obývacího pokoje, sedne si do křesla a čte si noviny.

Boal se naposled ptá, jestli jsme se scénou spokojeni. Kdo není, volá při následujícím přehrávání "Stop!", převezme roli muže nebo ženy a ukáže svoji variantu. Ještě několikrát došlo k mnoha změnám:

- A/ Muž obejmě ženu vřele a dlouze. Po jídle si jí však vůbec nevšímá.
- B/ Manželé se vzájemně zcela mívají, nemají si co říct. Po jídle žena umývá nádobí a muž jde ven.
- C/ Žena vařila, muž beze slova jedl. Jde do pokoje, zapíná televizi a sedá si do křesla. Žena mu vypíná televizi. Muž ji opět zapíná. Žena ji opět vypíná a staví se před ní. Muž zu-

/že by mohla být manželka také zaměstnána, nenaznačil žádný z účastníků/. Poslední varianta již ukazuje pokus o sebeuplacení, o odpor. Konečně se sjednocujeme na tom, že scénu Le Donne zaznamenáme pomocí textu a změním ji tak, že manžel bude hrát domácího pána, naproti tomu žena bude v pracovním poměru a tím si v manželství vydobude svobody italského muže. Zdá se nám, že to bude působit na italské muže veskrze provokativně. Začnou se bránit, pokusí se dokázat, že poměry jsou zcela jiné a tím se právě odhalí jako utlačovatelé. To zase vyvolá, jak doufáme, protesty žen. Ale odváží se skutečně nějaká žena zaútočit otevřeně na svého manžela? Během produkce je samozřejmě chráněna. Ale co se stane, když fikce hry se rozplyne a ona se vrátí do skutečnosti všedního dne. Vystoupí tato žena také v běžném životě proti svému muži? Jestliže se na pódiu toho odvážila a odhalila skutečnost, že je svým mužem utlačovaná, a která snad již několik let trpí jeho útiskem, odváží se toho rizika po jedné zkoušce a jednom úspěchu ve hře?

A takto vypadala modelová scéna, kterou měli zahrát večer tři členové skupiny: muž sedí doma a stará se o dítě, žena se opozdí, setkala se totiž s příjemným mladíkem a chce mu ho představit. On prostírá stůl, zatímco ona básní o svém novém příteli. Zvonek. Přítel vstupuje a představuje se. Muž dodatečně prostírá také pro něho. On jí samozřejmě s nimi. Žena se s přítelem živě baví, navzájem si připíjejí. Manžel sedí zachmuřeně vedle a rýpá se ve svém jídle. Žena se ho ptá, jestli by něco měl proti tomu, kdyby jela v neděli s Robertem k moři. Už se na tom totiž domluvili.

Ne, nemá nic proti tomu, Bude se jako vždy starat o dítě. Roberto o existenci dítěte nic nevěděl. Manžel se chopí příležitosti, aby zdůraznil, jaký je dobrý otec a jak jeho žena zanedbává svoje povinnosti. On, Roberto, si však také přijde na své. Konečně se Roberto rozloučí a žena nasadí všechny osvědčené ženské prostředky, aby manžela ukonejšila, což se jí nakonec podaří.

Vynořují se nové pochybnosti, zda-li fórum divadla můžeme s publikem uspořádat. Boal nás uklidňuje. Mnoho diváků bude cítit, že je hrou osloveno. Otázkou zůstává, zda-li se budou skutečně exponovat.

Skupina má přání, aby se zkouška proložila pro uvolnění několika cvičeními. Všichni souhlasí. Cvičení, které Boal navrhuje, se nazývá "A terra vos chama"/Země vás volá/. Každý z nás je unavený. Měl by tuto únavu cítit ve všech částech těla. Každý cítí, jakoby měl v pažích, nohách olovo. Stojí to velkou námahu, aby se zvedla hlava, aby se ušlo pár kroků, aby člověk stál, seděl nebo ležel. Marný je odpor proti tíži. Pomalu všichni klesají, splývají s podlahou. Po určité chvíli se začne nejdřív pohybovat prst, potom ruka, potom paže. Zcela pomalu se uvolňuje jedna noha, potom druhá, nakonec celé tělo. Napřimujeme se, protahujeme se, skáče, běžíme. Cvičení končí uvolněným triumfujícím tancem.

Boal se ptá, zda-li bychom měli chuť vyzkoušet si ještě jednou včerejší scénu Santarcangela a zda-li jsme si už řekli, kdo bude jakou roli zítra hrát. Někteří si připravili ke své roli text, který by si dnes v souhře s ostatními rádi otestovali.

Průběh scény samotné je výborný. "V pátek se nemůže nic zlého stát, také Le Donne dopadne dobře" - opakuje Boal. Měli bychom se však držet několika pokynů. Udržovat konsekventní přímý průběh scény. Musí se rychle rozvíjet jako provokující a ukazující jasně konflikt a nesmí šířit vágní atmosféru. Nehodí se vytvářet náladové obrazy. Herec by neměl operovat s pevným textem. Jedná se pouze o orientační body, které mu dávají jistotu. Může a dokonce musí improvizovat podle reakcí publika.

"Musíte vědět, co chcete říci, jakou pozici zastupujete; jak to potom formulujete, to je vaše věc a závisí to na situaci. Uprostřed zápasu dostanete ty nejlepší nápady." Dříve než se rozejdeme, ptá se nás Boal, jak to vypadá se scénou neviditelného divadla. Bohužel herec, který měl hrát italského hosta, to vzdal a nikdo nemá chuť jeho roli převzít: "To Rimini nám ještě scházelo!"

Pátek, 28.6.1978

Poslední setkání před představením

Domlouváme průběh večera; začneme s jednoduchými cvičeními a hrami a postupně budeme zvyšovat jejich stupeň obtížnosti. Nesmíme diváky strašit. Budeme je pomalu připravovat. Musíme se k nim pomalu propracovat. Měli by poznat, že jsou schopni udělat něco, v co dříve nevěřili: hrát, hrát divadlo, jednat, útočit, měnit; z čeho se cítili být vyloučeni, z čeho se sami vyloučili, co jim bylo a je zakazováno, co si sami zakázali a zakazují

Boal varuje před iluzí, že bychom dnes večer mohli působit jako vychovatelé. To je možné pouze v malých skupinách a s účastníky, kteří se již do jisté míry znají, ne ale za přítomnosti dvou tisíc diváků. Dnes můžeme pouze ukázat techniky politické lidového divadla Latinské Ameriky a způsob jejich užití. Jedna dívka z naší skupiny se ptá, zdá budou diváci spolupracovat. Boal: "Doposud vždycky spolupracovali."

Ještě se nikdy nestalo, že by se diváci nepřipojili. Je však obtížné je k tomu přivést, ale my je připravíme, my je rozehráme. V samotném Švédsku se to podařilo a Švédové se otevírají velice těžko". Musíme počítat s jedním až dvěma tisíci návštěvníky. Nesmí nastat chaos. Musíme si přesně promyslet jaké cvičení hry a techniky budeme společně s diváky provádět. Rozumné je střídání mezi cvičeními, které diváky namáhají a mezi cvičeními, která je uvolňují. Musíme mít stále před očima základní ideje Divadla utiskovaných a hlavní cíl večera: Osvojit si divadelní techniky jako instrument osvobození, ať to zní jakkoliv pateticky a teoreticky. Mnoho bychom byli dosáhli, a na začátek by toho bylo dost, podaří-li se nám, že ve fórum-divadla diváci postupně

nahradí všechny herce; bude to znamenat pro začátek velký úspěch. Herci se začnou stahovat do pozadí. Protest jednoho herce: "A co se stane s herci, jestliže domyslíme tyto teoretické úvahy do konce? Neznamená to zrušení a odstranění herce? Nejde zde o obrácení rolí? Herec stojí stranou a dívá se na diváky?" Nikterak. On se také osvobozuje. Není již automatem, který předává ideje někomu jiného. Jeho akční pole se rozšiřuje o pedagogické, psychologické úkoly, které musí sám zodpovědět.

Pokud jde o představení dnes večer, tak by herci, kteří se bezprostředně nezúčastňují scén *Le donne a Santar cangelo*, měli provokovat diváky k zásahu. Neznamená to, že by je měli na jeviště přímo tahat. Každého diváka musíme akceptovat jako protagonistu. Jestliže jsme toho mínění, že divákův návrh je nesmysl, musíme ho přesvědčit scénicky o jeho neproveditelnosti. Nesmíme mu dát hned jednu po hlavě a dělat si z něho legraci, a musíme také zabránit tomu, aby se mu smáli ostatní diváci. Měli bychom posílit vědomí divákovy vlastní ceny, ne ho zraňovat, protože bychom dosáhli opačného toho, čeho jsme chtěli dosáhnout.

Ještě jednou přehráváme obě scény na jejichž průběhu se až na malé korektury nic nemění. Jestliže se stane, že někdo ze strachu nebude chtít ten večer hrát, může každý ze skupiny okamžitě převzít jeho roli. Právě to dává novou odvahu původním protagonistům.

Domlouváme si sraz na 21.00 hodin u jeviště před městskou zdi. Raději bychom hráli na volném prostranství uprostřed diváků, neboť jeviště nám připomíná staré rozdělení diváků od herců.

Pátek večer, 21.00 hodin

Naše představení má začít ve 21,30 hodin. Scházíme se ve 21.00 hodin jeviště je prázdné. Technici umísťují dva stojící mikrofony a zaměřují na jeviště reflektory. Nepotřebujeme ani kulisy, ani dekoraci. Neexistují sedadla pro diváky. U městské zdi v pozadí je položeno několik stovek rozkládacích židlí, ale nikdo se o ně nezajímá. Technik se ptá, jestli je má rozložit. Zda-li s tím Boal souhlasí. Ne, zůstanou tam kde jsou. Stojící diváci se pohnou snáze ke spolupráci. Přichází stále více lidí. Mnozí zůstávají stát.

Někteří si berou rozkládací židle. Většina jich stojí nebo se prochází kolem. Kolem půl desáté se objevuje Boal. Krátce hovoří s osvětlovači. Potom si sedne na rampu jeviště a vezme si mikrofon. Pozdraví diváky, vypravuje jim o sobě, o své divadelní práci a připravuje je na to, co je očekává. Vysvětluje, že mu jde o to, aby diváky vyvedl z jejich pozice diváka; chce, aby se zúčastnili divadelního procesu. Zatímco to říká, je postaven za jeviště jeden reflektor, který se zamíří na diváky a zapne se. "Divák již nesedí ve stínu, je v centru!"

Nejdříve provádíme několik cvičení a her: Pernas Cruzadas, manipulační hru atd. Někteří členové vystupují na jeviště, aby předvedli cvičení. Ostatní se začleňují do publika a začínají tam s cvičením jako "divák". To diváky povzbuzuje ke spolupráci. Cvičení a hry diváky uvolňují a odreagovávají.

Předvádíme pak několik variant divadla soch, "Sochaře" přitom dělá sám Boal. Jako krotitel divé zvěře, rozestavuje účinkující do skupinového portrétu na téma "rodina". Vznikají reálné a ideální obrazy "rodiny", klišé obrazy a symbolická znázornění. Ukazujeme "portugalskou rodinu", "argentinskou rodinu" v typických situacích. Potom jsou diváci požádáni, aby ukázali své rodiny. Po jeden a půl hodině her a cvičení a po úvodu do praxe divadla soch začínáme s fórum divadlo. Boal vysvětluje zcela krátce oč jde. Zatím herci připravují jeviště. Stůl, tři židle, dva mikrofony. Hraje se již popsaná modelová scéna Le Donne neboli Útisk ženy. Po průběhu scény se okamžitě hlásí několik diváků. Jeden mladý muž nahrazuje manžela. Dělá ženě výčitky, ptá se, kde tak dlouho byla. Když se dostaví přítel, pozve ho dovnitř a nabídne mu židli. Shledává ho sympatickým a ptá se, co by tomu říkal, kdyby šli do postele všichni tři. Bere tento mladík fórum divadla vážně? Týká se ho předvedený problém? Je ženatý? Nechce se pouze stát středem pozornosti? Nechce převést celou problematiku do humorné polohy? Nejde o obrannou reakci? Nevezme svojí sebejistotou ostatním odvahu zapojit se do jednání? Potom, co mladík odehrál manžela, chtěl začít okamžitě hrát přítele, ostatní diváci, kteří se chtěli také zúčastnit, proti tomu protestovali.

Trval však na svém. Nyní hraje ušlápnutého mladého úředníka, který se manželovi omlouvá za trapnou situaci. Ačkoliv diváci křičí "přestat, přestat", hraje dál. Jsme nyní v situaci, kdy král Claudius bledne a Hamlet přikazuje hercům, aby dál hráli, kde fikce přechází v realitu? Jaké to může mít následky? V Portugalsku napadli diváci protagonistu fórum divadla scény a zranili ho. Není to také "cvičení odporu proti útisku", v tomto případě proti útisku diváků, kteří se cítí utlačováni? Ale nepatří také k pravidlům fórum divadla, že každý divák může hrát svou roli až do konce nebo až k místu, kde chce sám přestat? To vyvolává opět nové otázky: Má se přerušit v tom okamžiku, kdy už neví, jak dál nebo není přijatelný a nebo teprve potom, když je úspěšný? V prvním případě opouští scénu resignovaně, ve druhém jako vítěz. Jak bude přijmut? Jako hrdina, nebo jako ten, který selhal?

Publikum dosáhne skutečně toho, že mladík opustí jeviště. Okamžitě se dere nahoru několik dobrovolníků, aby hráli milovníka. Blokují pokračování jednání v hádce, kdo bude hrát jako první. Navzájem se přerušují. Jakmile jeden začne hrát, volají ostatní "stop!", aby mohli udělat protinávrh. Je zde nebezpečí, že tímto způsobem se celá produkce rozpadne. Boal je přerušuje a požaduje na účastnících demokratické chování. Každý se dostane ke slovu. Také manželka by se měla nahradit, ale zprvu o to nemá nikdo zájem. Boal žádá asistenty workshopu - to jsou všichni ti, kteří nepůsobí na scéně, ale fungují jako prostředníci mezi scénou a prostorem diváků - aby povzbudili ostatní ženy ke spolupráci. Konečně jedna žena se odváží přijít na jeviště. Boal hraje její pomocné Já. Bude se v roli utlačovatele cítit dobře, nebo teprve nyní prohlédne dominanci muže v domácnosti. Pomůže jí tento poznatek, aby se v budoucnu tomu bránila? Proč chtěla vůbec hrát? Jsou to otázky, které se vynořily tento večer a o nichž se musí diskutovat. Neboť jaký jiný smysl má fórum divadlo? My, účastníci semináře, odcestujeme bohatší o mnohé zkušenosti. Ale co bude s diváky? Uskuteční se jimi plánovaný permanentní workshop, nebo zůstane jenom u přání? Odpor proti útisku-fikce nebo realita?

Ještě jednou žolíkový systém

V časopise The Drama Review (T46) Boal přesně popsal žolíkový systém, který v roce 1970 dostal Moliérovu cenu Air France za teoretický přínos pro divadlo. Nebude na škodu, když se čtenář s Boalovou definicí seznámí prostřednictvím následujícího úryvku (The Drama Review, T46, str. 91-96). Zároveň dostane ještě podrobnější vhled do způsobu práce skupiny Arena na přelomu 60. a 70. let. Žolíkový systém silně ovlivnil mnoho nezávislých skupin v Latinské Americe, které ho dále vylepšovaly a upravovaly.

Žolíkový systém (úryvek)

... Na povrchu je hra Arena conta Zumbi historickou hrou, která pojednává o historických postavách a událostech. Avšak její význam je zcela aktuální. Je to historie pomalého vzestupu fašismu v Brazílii, a používá projevy osobností které jsou v Brazílii právě u moci, spíše než vlastní názory ústředního hrdiny. Také příběh hry líčí pouze ty zážitky hrdiny, které by se mohly přihodit i dnes. Během zkoušek této hry jsme začali s propracováváním "žolíkového systému" v kterém všichni herci hrají všechny role. Tím chceme eliminovat herecké zprostředkování postavy publiku. Jsou povoleny všechny styly v rámci uvádějícího stylu - tribunálu, v kterém herci kolektivně vytváří masky postav (tzn. jejich sociální motivace přijímají fyzickou formu). Konečně, v každé scéně všedního dne je ukázán "rituál" - to jest předem určená struktura akcí a reakcí.

D E F I N I C E

Naše cíle jsou:

- jasně zobrazit během představení vlastní drama a zároveň jeho analýzu, protože naše cíle jsou jak politické tak estetické;
- vytvořit systém (zahrnující psaní hry, interpretaci, návrh scény atd.), který by nám dovolil použít každý styl, žánr, techniku nebo proces. Každá scéna je zcela autonom-

ní: jedna realistická, druhá expresionistická, další dokumentární atd. Všechny tyto styly jsou podřízeny jednomu stylu, "tribunálu", užitím žolíka jako soudce;
- před začátkem hry seznámit diváky s pravidly "hry".

Ve středověkém divadle je postava objekt (čest, dobro, hřích, anděl, atd.), v alžbětínském divadle postava je agens (ne pochybnost, ale člověk, který pochybuje). V některých Brechtových hrách jsou postavy "objekty", a v mnoha současných buržoazních hrách se dramatická akce rodí v "hříšné mysli" agens-postavy. V žolíkovém systému se pokoušíme oddělit tyto prvky: sociální funkce postavy - síly, které ho přesahují - se znázorní jako "masky" a každý herec, který hraje tuto postavu, musí zahrát tuto masku stejným způsobem. Zbytek, který závisí na individuálních rysech jedince, se znázorní individuálním způsobem v závislosti na herci. Diváci mohou tedy rozlišovat mezi tím, co je motivováno sociální nutností a tím, co je způsobeno osobním povahovým rysem. Herec je jak agens tak objekt.

Obsazení

Protagonista. Někdy ztotožníme herce a postavu. Ale pouze u hlavní postavy. Např. Tirandetes, náš národní hrdina z bojů za nezávislost. V těchto případech je hraní naturalistické: aby se mohl najíst, potřebuje jídlo, aby bojoval, potřebuje zbraň, Stanislavskij, Antoine. Jeho vědomí má pouze úroveň postavy, ne herce. Je fotografem. Nikdy neopustí tuto realitu, i v tom případě, když rozmlouvá s žolíkem.

Žolík: Přesně obráceně, magická realita. Herec coby žolík může hrát jakoukoliv roli, včetně hlavní postavy. Mistr ceremonie, soudce, přednášející, prokurátor, náповěda, má právo přerušit akci, aby ji osvětlil, používá diapozitivy, grafy, filmy, statistiky.

Chér. Celé obsazení lze rozdělit do dvou chórů: antagonisty a deuteragonisty. Každý chór má svého koryfeje. Herec může měnit příslušnost k chórům, aby mohl hrát několik postav, ale koryfej nesmí. Většinou užíváme

jeden chór, a každý herec může hrát jakoukoliv postavu.

Koryfeje. Může nahradit žolíka, například, když žolík hraje protagonistu.

Orchestr. Kytara, basa, bicí. Zpívají části textu, pomáhají žolíkově, a také zpívají v chóru.

Toto schéma se mění podle potřeby.

Struktura hry

Texty napsané nebo adaptované pro žolíkový systém mají tuto strukturu:

Věnování. Píseň nebo scéna, v které soubor dedikuje hru nějaké osobě nebo události.

Vysvětlivky. Přestávky během dramatu jsou využity žolíkem k lekcím, které vysvětlují postoje těch, kteří hrají (v tomto případě souboru Arena). Žolík je člověk přítomnosti a nepatří do skutečnosti hry, ale do skutečnosti diváků. Vysvětlivky mohou obsahovat vše, co má být vysvětleno, zahrnujíc v to události, které mají vztah ke hře. Mění se podle složení diváků.

Episody. Každá hra se obvykle dělí do pěti episod: tři v prvním aktu a dvě ve druhém. Vysvětlivky se uskutečňují mezi episodami.

Scény. Každá scéna (obraz) má vlastní styl, několik scén se spojuje do epizody pomocí komentáře.

Komentáře. Většinou jsou napsány jako poezie, zpívaná žolíkem nebo orchestrem. Drží celou hru pohromadě; jelikož styl obrazů se náhle mění, komentáře upozorňují diváky na tyto možné změny tím, že ho informují o pravidlech hry v příští scéně.

Interview. Existuje mnoho prostředků, jak ukázat obecenstvu pravou tvář postavy: samomluva, mluvení stranou, atd. Vychází se z divadelního rituálu, jako třeba kopané. Během přerušení fotbalového zápasu reportér mluví s hráči na hřišti. V našem systému, kdykoliv je zapotřebí ukázat divákovi pozadí postavy, žolík jí klade otázky, které si chce obecenstvo zodpovědět. Během

rozhovoru se žolík obrací na postavu, ne na herce. Napomenutí. Po skončení hry soubor zpívá píseň, v které nabádá diváky, aby jednali v souhlase s příklady ve hře.

Interpretace

Masky. Postavy se dělí do tolika skupin, kolik jich ve hře proti sobě bojuje. Ve hře *Arena conta Bolivar*, například, jsme měli kapitalisty, kovboje, revolucionáře, mlčící masu, diplomaty (kteří slouží zájmům mezinárodní buržoazie), atd. Každá postava ze skupiny má motivace, důvody a zájmy, které jsou uvnitř skupiny podobné. Soubor musí zahrát "masku chování" charakteristickou pro každou skupinu. Masky vyhraňuje fyzický zevnějšek postavy vycházející ze sociálních tlaků uvnitř postavy. Masky se také tvoří na základě analýzy základních vztahů mezi postavami. Například, navrhuje masku pro velkostatkáře. Jeho základní vztahy jsou k venkovanu, zákazníkovi, lokálnímu nebo federálnímu soudci, k jeho rodině (považované za jeho majetek jako třeba půda), k jeho milence, policii, atd. Soubor analyzuje všechny jeho vztahy a navrhuje masku, která mu odpovídá. Potom se hledají odlišnosti mezi maskami postav uvnitř dané skupiny. Když je to hotové, všichni herci musí umět zahrát stejnou masku totožným způsobem.

Rituály. Každý vztah se má zahrát tak, jako by byl rituálem. Rituálem rozumíme jakýkoliv systém akcí a reakcí, určující chování jedince, který mu dává pouze individuální tvář a podobu. Například, vztahy velkostatkáře a venkovana, když mluví spolu o mzdě, je určen jejich maskami, sociálními funkcemi. Systém akcí a reakcí mezi nimi je neměnný, třebaže velkostatkář může nebo nemusí mít dobré srdce.

Několik cvičení

Soudíme, že každá postava má sociální potřeby, které v každé z nich zůstávají individuální zaměření. Toto zaměření (vůle) uvnitř postavy se potýká s antizaměřením (s anti-vůlí). Z tohoto konfliktu vzniká dominantna, která se

střetává s dominantami jiných postav. Například, Hamlet má sociální potřebu vlastnit moc. Ve skutečnosti chce zabít krále a převzít moc. Uvnitř něho existuje ještě jiné zaměření: zabíjet. Z konfliktu těchto sil vzniká dominanta: někdy chce zabíjet a někdy nechce.

První typ cvičení spočívá v tom, že vezmeme určitou postavu a improvizujeme její chování různými způsoby:

1. Převažuje anti-zaměření.
2. Převažuje základní zaměření.
3. Před každou replikou (monologem) herec zahraje nejdříve základní zaměření, pak anti-zaměření, a nakonec dominantu.
4. Herec hraje scénu tak, že jednání dává pouze jednu motivaci. Například, cvičení v lásce, cvičení nenávisť, cvičení rozchodu, Herec musí vykreslit danou postavu, barvy nanáší nezávisle, aby je pak byl schopen namíchat.

Druhý typ cvičení

1. Herec přehraje svoji scénu beze slov. To neznámá, že použije prostředků pantomimy. Musí intenzívně přemýšlet, aby herec, který s ním hraje, všemu rozuměl a dovedl odpovědět, tiše, přirozeně. Přehráváme takto scény pro studenty a další skupiny diváků, a potom s nimi diskutujeme. Obecenstvo pochopí skoro vždy, co jsme chtěli vyjádřit.
2. Změna podmínek: prudká scéna se hraje měkce. Klidná scéna, ale herci v ní běhají, atd., nebo herci mluví zpomaleně. Nebo herec musí pochybovat o všem, co má potvrdit, atd.
3. "Piky-piky", cvičení pojmenované podle dětské hry: herci stojí proti stěně, zády k hledišti. Jeden z nich vystoupí řekne nějakou řádku hry, vykřikne, jak chce, aby se další repliky ze scény zahrály (beze slov, přehnaně, s citem, atd.). Nato herci, kteří vystupují ve scéně, do které řádka patří, přijdou na jeviště a začnou hrát své role v souhlase s vykřiknu-

tým požadavkem. Po několika minutách jiný herec vykřikne další řádku a požadavek na styl hraní. Herci, kteří stojí zády k jevišti nebo hrají v předchozí scéně a patří do nové scény, jí začnou okamžitě hrát. Herci vystupující v první scéně, ale ne ve druhé, pokračují v rozehrané první scéně, i když někdo schází. Udržují scénu v pohybu, ačkoliv musí mluvit s neviditelným hercem. Po několika minutách vykřikne třetí herec repliku a další způsob hraní. Tuto scénu musí hrát všichni potřební herci. V předešlých scénách se pokračuje, výpadky v obsazení tomu nesmí zabránit. Hrají se tedy zároveň tři scény. Každá se interpretuje jinak. Může začít čtvrtá scéna ...

Také používáme cvičení ke kolektivnímu vytváření divadelní postavy. Herci sedí v kruhu a jeden z nich začne opakovat pohyb, styl řeči, pohled na ostatní - zkrátka cokoli, co může charakterizovat danou postavu, aspoň částečně. Ostatní herci musí během vzájemné konverzace zahrnout tento prvek do svého chování. Když ho všichni přijali, druhý herec uvede nový prvek, který ostatní opět reprodukuje. Na konci je vytvořen kompletní vzorec chování postavy. Všechny charakteristiky, které herci navrhli, by měly nějakým způsobem souviset se sociálními tlaky v uvažované postavě.

Doplňující cvičení masek a rituálů

Sledování učitele. Jeden herec začne mluvit a nenásilně se pohybovat, zatímco ostatní se ho pokouší pochopit a reprodukovat jeho masku.

Je důležité nekarikovat, ale znázornit vnitřní sílu, která nutí herce, aby byl takový jaký je. Jeden herec byl například nápadně výřečný; ve skutečnosti se jednalo o plachého člověka, který hledal sebejistotu v ustavičném mluvení, protože měl strach, že na něj ostatní zaútočí. Herec musí umět vytvořit tento strach. Musí objevit společenské rituály, které z toho druhého udělaly oběť strachu. Základem masky je vždy společen-

ská potřeba determinovaná rituálem.

Sledování 2 učitelů, kteří se přeměňují. Dva herci začnou rozmlouvat. Každý z nich má družstvo "žáků", kteří začnou imitovat nebo vytvářet masky svých učitelů. Za několik minut učitelé začnou napodobovat jeden druhého ...

Střídání masek (rotace). Pět herců mluví a pohybuje se a pozoruje se. Po několika minutách režisér vysloví jméno jednoho z nich a všichni ostatní začnou napodobovat označeného herce. Po několika minutách označí režisér dalšího herce, atd.

Rozpoznávání masek. Pět herců mluví a pohybuje se. Dalších pět herců je pozoruje. Po několika minutách si každý z pozorujících herců náhodně zvolí jednoho z prvních pěti herců a snaží se ho napodobit. První skupina musí uhodnout, kdo koho napodobuje.

Přidávání masek. Jeden z herců je požádán, aby ke své masce připojil charakteristický prvek, který je vlastní masce jednoho z jeho kolegů. Jaký by asi byl, kdyby vedle toho čím je, byl také jako jeho kolega? Kdyby měl agresivní herec také jemnost plachého kolegy, aniž by ztratil něco ze své agresivity. Existuje nekonečné množství kombinací: např. se vytvoří maska, která je sumou všech členů skupiny, přičemž se vybraly ty nejtypičtější prvky každého z nich.

Dovedení masky do krajnosti a její popření. Jakmile si herec uvědomí svoji masku nebo její prvek, dovádí ji do extrému. Pak ji pomalu ruší a vytváří její opak.

Změna rituálu v opak. Podřízený žádá bojácně nadutého šéfa o zvýšení platu.

Změna: dělník se chová jako předtím šéf, a naopak.

Podstata scény zůstává stejná. Další kombinace dostaneme volbou situací (otec - syn, profesor - žák, voják - důstojník).

Úprava masky. Herec mluví a pohybuje se. Ostatní mu ukazují, jak vidí jeho masku a jak by jí měl změnit. Každý označí charakteristický prvek a dotyčný herec tento prvek ruší nebo ho modifikuje, podle požadavku kolegů, např.

nerozhodné pohyby v zcela rozhodné, atd.

Také známe mnoho her, třeba partyzáni a vojáci (všichni jsou přestrojeni a neznají se) jsou společně v jednom autobusu, který se při jízdě převrhne. Partyzáni musí pomocí rozhovoru poznat, kdo je voják a zabít ho, a naopak. Přitom se musí samozřejmě vyhnout tomu, aby byl sám poznán, nebo aby zabil přítele. Nebo se vytvoří družstva, ale nikdo neví, do kterého družstva patří ti ostatní. Měli by se navzájem identifikovat pomocí rozhovoru, pohybů, atd. Každý odhaluje postavu v přestrojení.

Toto je žolíkový systém, který jsme popsali pomocí obecných pojmů. Neustále se mění. Připravujeme nyní inscenaci Arena conta Bolivar (Arena vypravuje o Bolivarovi), příběh o osvoboditeli pěti latinskoamerických zemí. Navíc je to příběh o příkladném muži, protože náš systém je zaměřen k tvoření příkladů, které by mělo obecnstvo následovat.

V inscenaci Arena conta Zumbi se dějiny interpretované jako mýtus o černošském vůdci stávají osobním osudem tohoto muže. Prolnutí typického (mýtus) se zvláštním (současná situace) má vést k poznání jak interpretovat přítomnost. Dramatická struktura hry se podobá antickým dramátům (mýtus), zatímco dramatické figury jsou vybrány tak, aby zrcadlily brazilské současné poměry (aktualita). Vložky lidové hudby se volí tak, aby podtrhly úmysl a zároveň zjemnily nápadné společenskokritické zaměření.

V protikladu k funkci žolíka, která přispívá k abstrahování postav, stojí u Boala opětné zdůraznění postavy hrdiny. Tento hrdina není bezpodmínečně v centru děje. Je však vždy mimořádnou osobností, modelem mýtu (např. Zumbi).

V rámci epické inscenační techniky (Brecht) vystupuje "dramatický herec" v kontrastu k žolíku (komentátor), který čas od času přebírá roli hrdiny. Žolík-vypravěč zastu-

puje autora - všechny postavy jsou jeho výtvozem. Nutí postavy, aby vyjádřily jejich tajemství a motivace (srovnej AS 81, 5, Divadlo Ypsilon).

Boal zkombinoval pomocí této techniky oba základní směry současného divadla - Brechtův ve funkci žolíka, Stanislavského v dramatickém a naturalistickém pojetí hrdiny. Komunikace mezi inscenací a divákem se má dít na racionální i emocionální úrovni. Divák se distancuje od zobrazovaného světa a zároveň se ztotožní s jednajícím člověkem. Je tím stimulován k aktivní účasti na společenském dění. Boal v postavě hrdiny využívá magický a sjednocující prvek původního indiánského divadla. Presentuje velké postavy latinskoamerických dějin - revolucionáře jako mýtus. U Boala je nostalgický vztah mezi moderním a starým mýtem zvláště zřetelný. Analogie mají pak trochu ironický nádech a sami se vyvracejí. Jeho hrdinové (např. Zumbi) jsou koncipováni zcela vážně, avšak nedosahují mýtické velikosti, protože se nemohou beze zbytku opřít o estetické výhody monumentálního vzoru (A. Rosenfield, Conjunto 9, 1968).

Jsme na konci putování světem Boalova divadla. Chceme-li se dostat dál, musíme hledat cestu naším vlastním světem. Jestliže použijeme některé z technik latinskoamerického divadla, lze divadelní kreaci organizovat podle doporučení režiséra R. Schechnera (viz další odstavec)?

Hra "recepce na velvyslanectví" (z knížky Jeux pour acteurs et non acteurs)

Podle příhody, která se skutečně stala: herci improvizují nějakou scénu na slavnostní recepci, každý hraje jinou postavu. Přináší se dort; všichni ho snědí. V dortu byla marihuana. Rozehrává se situace, kdy postavy postupně ztrácejí nad sebou kontrolu, ruší se masky a rituály. Lze modifikovat podle základní situace a uvažovaného omamného prostředku. Toto je cvičení pro odstranění zábran.

Účast obecnstva (Richard Schechner)

Otázkou aktivní účasti obecnstva při představení se zabývali mnozí divadelníci experimentálních divadel. Zajímavý příspěvek k této problematice pochází od režiséra Richarda Schechnera, představitele experimentálního divadelního hnutí v USA OFF-OFF Broadway. Uvádíme úryvek z jeho eseje Účast obecnstva, která byla otištěna v časopise The Drama Review, 1971, číslo 3a:

Mnozí lidé si myslí, že aktivní účast obecnstva na představeních v divadle je něčím novým, protože je to novinka pro ně samé. A přece se tito lidé docela automaticky podílejí na responsoriích v kostele, na zdravení vlajky, povstáním při národní hymně po skončení sportovních zápasů, pokřikem v hledišti a povzbuzováním hráčů nebo soudcováním amatérského zápasu v košíkové. Ve skutečnosti je účast na divadelním dění velmi starodávným a universálním obyčejem, v naší kultuře však byla v posledních několika stoletích z mnoha důvodů omezována. Hlavním z těchto důvodů je "profesionalismus" - protože tu jednou existuje zavedená praxe vyškolených účinkujících, mnohého by tísnila představa kontaktu a vzájemného působení mezi účinkujícími a neškoleným obecnstvem. Průměrný divák očekává, že představení začne a skončí podle časového rozvrhu, že bude "vyhotoveno" a "vypraveno" jako jiné produkty americké kultury, a proto by mnozí diváci byli krajně neochotni riskovat nějaký proces, který by mohl zvrátit tato očekávání, jako přijetí nehotového nebo dlouhého představení, nebo nejistota, jak celý experiment skončí.

Mnozí nejenom že odmítají aktivitu obecnstva, ale vyhýbají se jakémukoli jejímu náznaku, jako je třeba uspořádání diváků v prostoru takovým způsobem, že na sebe navzájem vidí a jejich rozmístění přitom je důležitou součástí představení (kdežto účast znamená přímou akci ve hře: tančit, sehrát s účinkujícími nějaký výstup, vtáhnout druhé diváky do rozhovoru, který se stává součástí hry, odkládat nebo vyměňovat si části oděvu, nebo kteroukoli ji-

nou možnou akci účasti). Nepřímá i přímá účast ovšem daleko přesahují "empatii" (imaginativní projekci subjektivního citového, snahového nebo poznávacího stavu na objekt takovým způsobem, že stav se jeví jako inherentní objektu) nebo takzvanou "účasť rozumu a citu". Nepřímá i přímá účast nejsou metafory, jsou to konkrétní fyzické úkony.

Divadlo je vrcholný zážitek, kvalitativně odlišný od jiných druhů života díky svému zaměření do ohniska, své intenzity a obecné viditelnosti. Ale není oddělené od jiných druhů života, vychází z nich a zase se s nimi mísí. Pracovat na základě této perspektivy znamená přijmout obecenstvo jako potenciálního spojence a uznat, že bez jeho spolupráce není žádné představení možné. "Zahrnout" obecenstvo znamená pracovat před ním nebo s ním, ne však pro ně. Vztah kupujícího a kupovaného je tu zrušen, protože tu není nic na prodej, zboží ani služby, místo toho je tu jenom souhlas zahájit, provádět a podle možnosti dokončit soubor akcí, z nichž mnohé potřebují obecenstvo k tomu, aby se vůbec mohly rozvinout. "Zahrnutí" je spolupráce a prostředkem této spolupráce je důvěra, a takto se tedy důvěra stává součástí trendu vykřesat z kamenného zvěcnění americké společnosti neodcizené společné chvíle.

Z čistě divadelního hlediska obsahuje však účast obecenstva určité nebezpečí, mimo jiné:

1. Rytmus představení by mohl být účastí zrušen.
2. Veškerá účast je manipulativní, protože účinkující znají věci, které obecenstvo nezná.
3. Volná, neomezená účast obecenstva, jak tomu bylo ve hře Ráj teď, není uměním ani společenskou událostí, nýbrž amorfním propletencem.
4. Jakmile je jednou vznesena mezi účinkující a obecenstvo otázka "Kdo je tu pánem?", nevyhnutelně to vyvolá nepřátelské zaujetí.
5. Obecenstvo přichází, aby zhlédlo hru, a má právo na to, aby jeho očekávání bylo splněno. Nelze beze zmatku směřovat "dramatické" a "účastné" struktury.
6. Herec ani divák není "vyškolen" k tomu, aby se zabýval touto účastí.

Všechna tato nebezpečí jsou reálná a patrně by se našlo ještě hodně jiných. Všechna sahají ke kořenu věci, totiž k faktu, že takový společenský problém, jaký má Amerika, není stavěn na to, aby vyhovoval divadlu účasti- podněcovat účast diváků tu znamená podněcovat změnu ve společenském systému, a tato změna, z hlediska čistě divadelního, vyžaduje:

1. Přijímat nahodilé zrovna tak jako nastudované rytmy jako umělecky platné.
2. Volit momenty představení, kdy účinkující nevědí o nich víc než diváci, Nejsou to "improvizované" momenty, v nichž by účinkující uplatňovali svou fantazii podle daného souboru cílů nebo pravidel, nýbrž skutečně "otevřené chvíle", jako je divadelní přestávka, kdy všichni lidé v místnosti, ať už jednotlivě, v malých skupinkách, nebo všichni společně, posunují děj kupředu; tento "děj" není předem znám a nemusí mít také nic společného s "dějem" hry.
3. Vypracovat mřížkovitou strukturu, v níž stojí vedle sebe vysoce organizované akce a volnější formy.
4. Nesnažit se vynucovat uplatnění nějakého hlediska, ať účinkujících, nebo diváků. Základní směrnice: uvolňujte prostor i čas, nepořádejte žádné soutěžení, a jestliže se "hra" zastaví, nechte ji stát a zjistěte, proč se zastavila, a potom teprve rozhodněte, zda by se mělo ve hře pokračovat. A kdy a jak.
5. Nemíchat dohromady dramatické a účastné struktury, nýbrž stavět je vedle sebe, v čase i prostoru.
6. Začít se školením každého účinkujícího k novému působení jakožto "průvodce" a "hostitele", a obecnstva k nově se otvírajícím možnostem lidí, kteří mohou mluvit a pohybovat se v divadelním prostoru.

Jestliže si představíme divadlo jako příležitost ke společenskému životu, jako místo společenské události, pak z toho vyplývá několik věcí. Dění vychází od obecnstva, v prostoru sdíleném obecnstvem a účinkujícími v době, kdy se dobrovolně obě skupiny sešly. Větší část večera tu ovšem probíhá program, totiž hra, ale k tomuto programu

je možno přidat nové části, ne hlasováním, nýbrž tím, co se přihodí během představení. Do představení jsou vestavěny volné prostory a časové úseky a každý z nich umožňuje účinkujícím a obecenstvu, aby se stýkali na společné platformě. Účinkující, kteří svůj divadelní prostor dobře znají a v jistém smyslu tam vlastně žijí, působí v těchto otevřených prostorách času jako hostitelé, ale nemají žádné zvláštní výsady. Po skončení takové volné akce je možno pokračovat v příslušné hrané části představení, nebo ne - pokračuje se, když si to diváci přejí a tím to schválně; právě toto schválení je "zahrnutí" obecenstva.

"Řecké cvičení" (cvičení z knihy *Jeux pour acteurs et non acteurs*)

Jeden herec je ve středu a ostatní jsou kolem něho. Začíná s nějakým pohybem a ostatní mu mají pomáhat nebo doplňovat tento pohyb. Např.: zdvihne nohu, jeden z jeho kolegů se vrhne k němu na zem, aby na něho mohl vystoupit. Protagonista dělá co chce a ostatní mu pomáhají se zdvihnout, kutálet, natáhnout se, atd. Protagonista se pohybuje pomalu, aby dal prostor ostatním (kteří se mají pohybovat rychle), aby včas odhalili jeho záměry. Všichni se mají vystřídat. Toto cvičení je vhodné pro skupinu, která se rozpadá.

Divadlo větších možností (Petr Scherhauer)

Počátkem XX. století nastal nový rozvoj divadelního umění. První znaky tohoto pohybu můžeme pozorovat již ke konci minulého století (meiningenští, MCHAT, Antoine, Reinhardt, Appia, Craig), ale až další léta nezvykle bohatě rozvinula cesty divadla k novým obzorům. Reformátorský duch objal svým vlivem celou Evropu, nejmocněji však Rusko, Německo a Francii. Inscenátoři se přirozeně snažili realizovat vlastní program, ale spojoval je podobný model divadelního myšlení: byli přesvědčeni, že existuje svébytné umění divadla, jeho autonomie. Divadelníci jako Mejerhold, Tairov, Piscator, Brecht, Artaud a další vycházeli z toho, že když nastaly kvalitativní změny v oblasti společenského vývoje, filozofie, ekonomiky, politiky a přírodních věd, je nevyhnutelné tuto revoluci uskutečnit i v divadelním umění. Díla moderního divadelního umění nebyly následkem libovůle umělců, ba ani dokonce nahodilostí, ale byly výsledkem zákonitého uměleckého a společensko-historického procesu.

II. světová válka přerušila tento slibný rozvoj divadelního umění, takže až v padesátých letech můžeme sledovat opětovné pokusy o navázání na přerušovaný vývoj předválečné divadelní avantgardy, především na práce režisérů "velké reformy" v oblasti dramaturgie, herectví, divadelního prostoru i organizace divadla.

V dalších letech se objevují výrazné divadelní myšlenky reprezentované typem divadla, které je sice v různých krajinách různě označované, jako otevřené, experimentální, mladé, nezávislé, alternativní atd., ale které stvořilo úplně novou perspektivu, z jaké se dnes díváme na další možnosti a vývoj divadelního umění.

I. divadelní reforma nerozřešila rozpor mezi procesuální podstatou divadla a nehybným uzavřeným charakterem představení. II. divadelní reforma nabídla divadlu, aby nacházelo v sobě samém své vlastní, dosud neznámé síly a dovednosti. Tradiční divadlo bylo zdominováno literaturou

(spíše: jistým typem literatury) a jistým druhem herectví. Počínaje padesátými léty můžeme pozorovat vzrůst populárnosti mímu, objevení se pozaslovných elementů v dramatickém díle, který se váže s pochybnostmi v hodnotu a potřebu jazyka, s nedůvěrou vůči slovní komunikaci, s devalvací slova, s rozčarováním z rétoriky politiků a propagandistů a také se ztrátou pocitu váhy slova, krásy jazyka, možnosti dorozumění se s druhým člověkem. Konečně - se zubožením slova, ohraničením jeho užití k banalnostem, častým výskytem monosylab, nedokončených vět - s devalvací hovorového jazyka vůbec.

Nové divadlo odešlo od kukátkového jeviště, ukázalo na vyčerpání možností malířského divadla a odkrylo slabé stránky iluzivního divadla. Vytvořilo tendence k prolomení dávné konvence hereckého realismu: vypracovalo metody kolektivní tvorby, tvoření inscenace jako manifestace světového názoru. Tvůrčí proces se stal začasťe důležitější než výsledek. Změnily se funkce režiséra a dramaturga. Bez nějakého nároku na taxativní vyjmenování výsledků nového divadla konstatujeme konečně, že v mnoha krajinách přestal už být závazný autoritativní administrativní rozdíl mezi divadlem oficiálním, klasickým tzv. profesionálním a divadlem amatérským.

Tento rozdíl se smazal právě ve vědomí publika silící aktivitou studentského a amatérského divadla, ze kterého se většinou rodily nejlepší síly nového divadla a postupně mizí i v institucích distribuujících materiální pomoc divadlu vůbec. Tento trend dokumentují velké světové festivaly, které se proměnily na setkání profesionálních a amatérských skupin. Navíc dělení na profesionální a amatérské divadlo se komplikuje skutečností, že mnoho skupin nemá téměř žádné profesionální institucionální zázemí a přesto dosahují vynikající výsledky, že profesionální divadlo stále častěji sahá k silám pocházejícím z amatérského zdroje a naopak mnoho profesionálních umělců nachází možnosti své realizace v amatérském divadle.

Moderní divadelní umění je historickým faktem, které-

mu se nevyhlo ani naše amatérské divadelnictví.

Jeho historie je nejenom velice pohnutá, ale i bohatá: soustředila vedle kulturně osvětových pracovníků většinu národních buditelů, kterých práce na "národa reli dědičné" může být jenom ztěží zapomenuta.

Dnešní postavení našeho amatérského divadla nám sice dává možnost ke konstatování absence jistého množství kulturně národních cílů, které převzaly oficiální profesionální instituce (muzea, knihovny, vědecké ústavy a divadla) i jeho limitovanost jako činnost zájmově uměleckou. Zároveň nám však klade povinnost nepřehlédnout, že při poctivém přístupu a zvážení všech možností může být a bývá ve svých vrcholných výsledcích i naše amatérské divadlo "divadlem větších možností", reflektujícím a spoluvytvářejícím nové divadlo.

Styčné plochy vývoje našeho amatérského divadla a vývoje nového divadla ve světě jsou především v oblasti jisté "nedoškolenosti", a absence "profesionálních" výrazových prvků, což nutí amatérské divadelní tvůrce stále znovu a znovu objevovat abecedu divadelního jazyka od začátku, podněcující tak vynalézavost, fantazii, nové formy i nové autory. A nejen to: tvůrce amatérského divadla poznali, že nemá cenu napodobovat profesionální institucionální divadlo a jeho dramaturgii, režii, scénografii i herectví a opakovat tak jeho chyby, ale směřují k svébytnému vyjádření skutečnosti.

Amatérské divadlo svým těsným spojením s tepem dne přesně cítí, že prostředky, kterými disponuje naše institucionální profesionální divadlo, nejsou schopny ani zdaleka obsáhnout celou skutečnost, kterou lidé žijí; že jistý okruh jevů a faktů je mimo dosah a zájem profesionálního jeviště (cesta k regionu, cesta k dětem, k mladým, k nemocným, k menšinám, nebo třeba jen k sebepoznání a sebe-realizaci), že klasické divadlo kukátkového typu je pouze jedním z možností divadla, protože divadlo nebylo a není stále tím stejným divadlem. Amatérské divadlo pochopilo, že oba druhy divadla jsou pouze dva terény, na kte-

rých se dokonávají vzájemně vyměnitelné zkušenosti a jejich dělení termíny "amatérský" a "profesionální" je pouze pomocné.

Amatérské divadlo obsahuje velice vážný stimul a přednost v "ochotnictví", tj. v ochotě hrát, v radosti ze hry. Zaměstnanec k divadlu, strach z neúspěchu a následné existenční obavy - tak dobře známé profesionálním umělcům - jsou v okruhu tvůrců "z ochoty" omezeny na hodnotu téměř nulovou.

Amatérské divadlo umožňuje maximální seberealizaci a obnovuje pocit radosti ze hry jako primární znak tvorby vůbec a to tím spíše, že amatérské divadelnictví nepodléhá až v takové míře těm požadavkům, kterým jsou vystavovány profesionální institucionalizovaná divadla svým společenským postavením a posláním.

Postavení amatérského divadelnictví jaksi "mimo" proud institucionalizovaného profesionálního divadla otevírá jeho tvůrcům skutečně větší možnosti. Umožňuje koncepci osobité dramaturgie, jako např.: vyhledávání nových autorů; realizaci starých textů v rekonstrukcích, retrospektivách a reinterpretacích; uvádění repertoáru, který z nejružnějších příčin není hrán na profesionálních scénách; hraní nepravidelných, tj. původně divadlu neurčených textů - publicistiky, poezie, beletrie, montáží, koláží a jiných "hraničních" tvarů. Poskytuje kooperativní možnosti s jinými uměleckými i neuměleckými obory existujícími v úzkém spojení s amatérským divadlem, či už v rámci nebo mimo něj, v mateřských Závodních klubech ROH, organizacích SSM, domech kultury a dalších, vylučujíc tak přeorganizovanost a nepružnost divadel-institucí.

Amatérské divadlo nového typu ze samostatných zdrojů řeší problém publika, protože amatérský herec i divák jsou na společné platformě a každý divák je potenciálním členem amatérského souboru. Dostává se i na publikum neuplně spojené s profesionálním uměním a také na "zapomenuté" publikum.

Jistěže zde popsány znaky nového pohybu amatérského di-

vadla nejsou úplné, ale zřejmě postačující k tomu, aby se i při některých stále trvajících nedostacích amatérského divadelnictví (množství rezperů daných názorovou paletou účastníků, snížení sumy času pro soukromí, rodinu a často i zaměstnání, svázanost s "echotnickými" tradicemi, programová nezralost, nezdravá rivalita, snobismus prostředí, exhibicionismus či pouhá zábava) dalo o tomto způsobu lidské kreativity mluvit opravdu s čistým svědomím jako o divadle větších možností.

Jednou z možností rozšíření akčního rádiusu našeho amatérského divadla je také studium a praktické ověření postupů a technik pokrokového brazilského divadelníka A. Boala.

A. Boal významně přispěl k snahám o uvolnění latinsko-amerického divadelnictví od napodobování přenesených vzorů amerického a evropského divadla. Jako první uvedl národní dramatu na scénu latinsko-amerického divadla, zvláště pak hry vystavěné v realistickém stylu. Při své zájezdové činnosti vystupoval bezplatně v městech a vesnicích sociálně zanedbaných oblastí, kde také organizoval zakládání kulturních středisek, kterým později pomáhal v jejich práci. Pro potřeby aktivity tohoto typu vypracoval nejen vlastní typ představení na aktuální témata - jakési živé noviny, ale i řadu technik lidového divadla. Svě zkušenosti shrnul v knihách Divadle utlačovaných a 200 divadelních her pro herce i neherce, kteří chtějí něco vyjádřit divadlem. Za svou pokrokovou politickou a kulturní činnost byl brazilskou fašistickou juntou pronásledován a později nucen svou vlast opustit jako mnoho umělců jeho generace, např. režiséři Jorge Lavelli, Victor García, Jérôme Savary (Grand Magic Cirkus), Renzo Casalli (Comuna Paires Miláno) a mimové Carlos Trafic a Hector Malamud.

Afiliace prací A. Boala nacházíme v pokrokovém divadelnictví kapitalistických zemí, z nichž si připomeňme např. činnost kalifornské skupiny mexických přistěhovalců v USA EL Campesino, která povstala jako nástroj boje za práva mexických zemědělských dělníků v r. 1965; milánské

Comuny Paires, složené z argentinských politických uprchlíků levicového smýšlení, uvádějící takové inscenace jako Waterclosed (o hrůzných praktikách argentinské vojenské fašistické junty), Wisconsin (o R. Luxemburgové, J. Fučíkovi a manž. Rosenbergových), nebo Comuny z Lisabonu, která se hrála významnou roli v boji portugalského lidu za svržení salazarovské diktatury.

Rovněž v socialistických zemích jsou sledovatelné stopy aktivity ve směru, kterým se ubírají práce A. Boala. Povšimnutí hodný je např. kubánský soubor El Grupo Teatro Escambray, založený v r. 1968 skupinou profesionálních havanských divadelníků, kteří si vybrali za místo svého působení provincii Escambray se zaměrem provádění divadelně výchovné činnosti: získání nového diváka a zvýšení jeho kulturního a politického uvědomění. Soubor se aktivně zúčastňuje v životě regionu, praktikující - mimo své vlastní působišťe - zvláštní druh zájezdové činnosti: zůstává na jednom místě několik dní, vstupuje do pracovního procesu (žně, stavebnictví, meliorace atd.), a potom užívá ve svém představení lokální akcenty, které inscenaci dodávají aktuálnější a téměř intervenční charakter. Stává se, že pro potřeby daného společenství skupina chystá úplně nové představení nebo nabízí divákům diskusi a kritiku negativních jevů a postojů v okolí, které je obklopuje. Konečně skupina provádí etnografické a sociologické průzkumy, jejichž výsledky využívá při své další práci.

V Polsku praktikuje podobnou činnost ve východních oblastech země Bratrství Gardzienice, skupina, která přijala název podle jména městečka Gardzienice, z něhož své divadelní cesty za "zapomenutým" divákem pořádá. V SSSR můžeme sledovat dlouholetou a bohatou tradici těchto technik už od prvních let sovětského státu v praxi různých agitacních a propagandistických úderů LEF-u, v práci S. Makenka, který také pomocí divadelních postupů usiloval o nápravu narušené mládeže, až po Spesivcevovo Mládežnické studio na Krásné Presni v Moskvě v současné době.

Také československé divadelnictví ve své bohaté tra-

dici nachází prvky takového ludického principu. Protože je dostatečně popsána v práci prof. dr. ing. Jana Taubera a ing. Věry Tauberové, CSc. Komenského škola hrou znovu oživená (skripta FF UK, Praha 1977) a v Dějinách českého divadla ČSAV, bylo by nadbytečné opakovat postačující rozsah uvedených prací.

Boalův zájem o organizaci a podporu amatérského divadelnictví však může i našemu amatérskému divadlu přinést množství nových podnětů, především ve vypracování metod sloužících dosažení specifického cíle divadla: vtažení diváka do činného podílu v budování představení tvořením situací, ve kterých by divák měl možnost účinně ovlivňovat průběh divadelní akce (divadlo-fórum, neviditelné divadlo, atd.).

S mnoha názory A. Boala lze polemizovat, ale nelze mu upřít hledačství a inspirativnost. Z jeho technik se zcela jistě může poučit i naše amatérské divadlo a po svém si je vyložit a použít.

Ostatně sám A. Boal své názory nijak neabsolutizuje: "Všichni se mají učit stejně, diváci i herci, žádný není víc než ten druhý, žádný neví lépe než ten druhý: společně se učit, objevovat, vynalézat a rozhodovat. Po dlouhé a stálé výměně zkušeností s lidmi mnoha zemí a rozdílných kultur jsem poznal, že pravdu si nemůže nikdo pronajmout. Nemám kámen mudrců, disponuji pouze několika technikami, které mohou pomoci mně a mým divákům dostat se pravdě na stopu - techniku divadla utlačovaných."

O B S A H

	str.
Augusto Boal	1
Předmluva (Jaromír Kazda)	3
Lidové divadlo v Latinské Americe (Jan Hendl)	4
Lidové divadlo Augusta Boala	
Lidové divadlo v Brazílii	17
Pokusy s lidovým divadlem v Argentíně	33
Pokusy s lidovým divadlem v Peru	40
Pokusy s lidovým divadlem v Evropě	53
Ještě jednou žolíkový systém	84
Účast obecnstva (úryvek)	93
Divadlo větších možností (Petr Scherhaufer)	97
Literatura	104

Název: Lidové divadlo Augusta Boala
Zpracoval: Jan Hendl
Výtvarně upravila: Jaroslava Rybová,
OKS Karviná

Vydalo: OKS Karviná

Tisk: OKS Karviná

Zodpovědný redaktor: Anna Krausová

Náklad: 200 ks, formát A₄

Termín: červen 1986