



Peter Brook

## POHYBLIVÝ BOD

*Čtyřicet let divadelního výzkumu  
1946–1987*

Nakladatelství  
Studia  
Ypsilon  
1996

## Artaud a velká skládačka

*Veškerá práce* má vzbuzovat otázky. Když přijdeme na to, že některé z takto vzniklých otázek si zároveň kladou i ostatní, okamžitě se probudí náš zájem. Fakt, že na druhém konci světa se někdo jiný pokouší o tentýž experiment, nás vede k tomu, že chceme znát výsledky. Je to velice jednoduché.

Když jsme v Londýně na LAMDA (Londýnská akademie hudby a dramatu – pozn. překl.) roku 1964 založili vlastní skupinu pro výzkum divadla, bylo to dlouho před první návštěvou Grotowského, v čase, kdy práce ve skupinách ještě nebyla módní. Dobře si vzpomínám, že v určitém bodě naší práce, který se týkal zvuků, hlasu, gest a pohybu, mi jeden přítel řekl: „Před nedávnem jsem byl v Polsku a potkal jsem tam někoho, kdo dělá experimentální práci, která by tě mohla zajímat.“ Ovšemže mě zajímala: musel jsem vědět, co dělá Grotowski.

Grotowski mi zas pověděl, že v době, kdy pracoval na námětech, které pokládal za zajímavé, mu kdosi řekl: „Všechno, co děláte, se zakládá na Artaudovi!“ V té době neměl Grotowski nejmenší ponětí o tom, kdo to byl Artaud. Já také ne. Vlastně teprve v době, kdy jsem natáčel *Pána much* a právě dokončil nějakou inscenaci v Londýně, obrátila se na mne nějaká žena, jestli

bych pro ni nenapsal krátký článek o Artaudovi pro malý avantgardní časopis; zároveň mě vyzvala, abych přednášel a odpovídal na otázky o tom, jak mě a naše divadlo ovlivnil Artaud.

Byl jsem jako vždy nahony vzdálen jakémukoli teoretickému přístupu k divadlu, takže jsem neměl ani nejmenší ponětí o tom, kdo by ten Artaud mohl být. Ale sama skutečnost, že ta žena psala nejenom vášnivě, ale s pevným přesvědčením, že jsem o Artaudovi musel slyšet, mě přiměla k zamyšlení. Jednoho dne jsem zašel do knihkupectví, viděl tam knihu od Antonina Artauda a koupil si ji: tak jsem se poprvé seznámil s Artaudem. Aniž jsem si to uvědomoval, připravovala se ve mně půda pro to, aby na mě učinil hluboký dojem. A zároveň mě nějaký hlas varoval, že i ta nejúžasnější vize může pouze vynést na světlo další aspekt, další fragment veliké skládačky.

Mezi mnou a Grotowským posléze vzniklo hluboké přátelství; viděli jsme, že sdílíme stejný cíl. Naše cesty však byly různé. Grotowského vede jeho práce hloub a hloub do vnitřního světa herce, do místa, kde herec přestává být hercem, a stává se na podstatu očištěným člověkem. K tomu je zapotřebí všech dynamických složek dramatu, každá buňka našeho těla musí být přinucena k tomu, aby vydala své tajemství. Zpočátku jsou režisér a diváci nezbytní k tomu, aby proces dosáhl jisté intenzity. Jak se však jednání prohlubuje, všechno vnější musí odumřít, až tu nakonec není žádné divadlo, žádný herec a žádné publikum – jenom člověk sám, který sám rozehrává své osamělé drama. Pro mne vede cesta dramatu opačným směrem, ven z osamění k vnímání, které je zesíleno tím, že je sdílené. Silná přítomnost herců a silná přítomnost diváků může vyvolat okruh unikátní intenzity, v níž padají bariéry a neviditelné se stává skutečným. Tehdy se veřejná a soukromá pravda stávají neoddělitelnými součástmi jedné a té samé bytostné zkušenosti.

(1973)

## Život v soustředěnějším tvaru

*Po staletí byl* motivační silou jak klasického, tak komerčního divadla účinek na diváka. Soudobé experimentální divadlo na to reagovalo opačným extrémem. Vztah s diváky je pás, který drží pohromadě divadelní stroj. A není to jen otázka smíchu nebo potlesku. Herci i režiséři mohou příliš snadno podlehnout myšlenkám, že divák je nepřítel, nebezpečné a nevypočitatelné zvíře, a dokonce i ti nejserióznější umělci přistupují k divákům na základě jednoho ze dvou postojů: „pokořit“, „svést“, „ovládnout“, „potřít“, „dostat“ je, nebo ignorovat: „Pracujeme pro sebe, jako by tam nebyli.“

Jinému vztahu se můžeme naučit pomocí dlouhé série improvizací daleko od publika přivyklého divadlu, uprostřed života, bez jakékoli přípravy, podobně jako skutečný dialog může začít kdekoli a vydat se jakýmkoli směrem.

Improvizace v tomto smyslu znamená, že herci předstoupí před publikum připraveni vést dialog, nikoli předvádět ukázky. Vytvořit divadelní dialog technicky znamená vytvářet náměty a situace pro to které publikum způsobem, který mu umožňuje ovlivňovat vývoj děje.

Herec se začíná tím nejjednodušším způsobem vcítovat do publika. Může hrát s předmětem, mluvit; může předvádět fragmenty mezilidských vztahů – hudbou, zpěvem a tancem. Přitom zkoumá reakce publika, stejně jako v rozhovoru poznáváme, co se druhého týká a co jej zajímá. Herec nalézá společnou půdu a rozvíjí ji a přitom bere na zřetel veškeré drobné znaky, které naznačují reakci diváků. Diváci to ihned vycítí, pochopí, že jsou partnerem při rozvíjeném jednání, jsou překvapení a šťastní, když objeví, že se na celé události podílejí.

Naše zkušenosti v Africe, Americe a Francii, kde jsme hráli v izolovaných vesničkách i drsných městských oblastech, pro rasové menšiny, staré lidi, děti, delikventy, mentálně postižené, hluché i slepé, nám potvrdily, že žádná dvě představení nemohou být nikdy stejná.

Naučili jsme se, že improvizace je neuvěřitelně obtížná a přesná technika, velice odlišná od všeobecné představy spontánního „happeningu“. Improvizace vyžaduje od herců velké schopnosti ve všech aspektech divadla. Vyžaduje zvláštní výcvik, velkou schopnost dávat a smysl pro humor. K ryzí improvizaci, která vede ke skutečnému setkání s publikem, dojde jen tehdy, cítí-li diváci, že je herci milují a že si jich váží. Pochopili jsme, že improvizované divadlo musí z tohoto důvodu jít za lidmi tam, kde žijí. Dozvěděli jsme se také, že lidé, kteří žijí v určité izolaci, jako přistěhovalci ve Francii, jsou na nejvyšší míru překvapení a dojatí, když herci prostě přijdou za nimi, aby hráli na jim dobře známých místech. Je potřeba maximálního taktu a vnímavosti, aby nezískali pocit, že je tím narušeno jejich soukromí. Když se vyhneme dojmům, že jde o charitativní akci, zůstává-li pouze pocit, že jedna skupina lidí chce kontaktovat jinou skupinu, stává se divadlo životem v koncentrovanější podobě. Bez divadla by setkání dvou navzájem si cizích skupin lidí nemohlo jít do hloubky. Energie, která se však navíc uvolní zpíváním, tancem a rozehráváním konfliktů, rozrušením a smíchem, je tak veliká, že se během jediné hodiny mohou přihodit úžasné věci.

Zmíněný efekt je ještě silnější, když je herecká skupina složena z lidí s rozdílným zázemím. V případě mezinárodní společnosti

může dojít k hlubokému porozumění mezi lidmi, kteří nemají zdánlivě nic společného.

Dnes, kdy je ohrožen každý jednotlivý aspekt kultury, mohou podobné události, byť malé svým rozsahem, vrátit lidem pocit, že divadlo může být užitečné. Dokonce nezbytné.

(1973)

## Brookova Afrika

Rozhovor s Michaellem Gibsonem

*1. prosince 1972 se skupina třiceti lidí – herci, technici a pomocný personál – vydala s režisérem Peterem Brookem z Francie do Afriky. Byl to začátek tříměsíční cesty zaměřené na experimentální práci a výzkum, kterou uspořádalo Mezinárodní centrum divadelního výzkumu v Paříži. Se skupinou jel také filmový štáb, fotograf – Mary Ellen Marková a John Heilpern – anglický spisovatel a novinář.*

GIBSON: Vysvětlete mi zeměpisnou situaci cesty. Potom můžeme hovořit o kontaktu s lidmi, na které jste cestou narazili.

BROOK: Vyrázili jsme z Alžíru napříč Saharou přímo do severního Nigeru do Agadesu, kde jsme se týden zdrželi. Odtud jsme jeli dolů do jižního Nigeru do Zinderu, a pak přes hranici do Nigérie do Kano. Potom dolů doprostřed Nigérie do Josu, který je na Beninské planině uprostřed Nigérie. Odtud jsme přešli napříč Nigérií do Ife nedaleko Lagosu, kde je univerzita a do Cotonou v Dahomey, kde jsme narazili na moře. Celá skupina vyskákala z landroverů a všichni se po hlavě hnali do moře v šatech z čiré hysterie, že po tak dlouhé době viděli vodu!

Z Cotonou jsme se vydali vzhůru přes Dahomey znovu do Nigeru, do hlavního města Niamey, a pak na sever, kde jsme přešli kus Mali a Gao a jinou cestou napříč Saharou zpět do Alžíru.

V Alžírsku jsme hráli jak na cestě tam, tak zpět. Naše první představení se uskutečnilo v Alžírsku a zároveň bylo tím nejsilněj-

ším z celého putování. Právě jsme překonali první díl Sahary a dorazili do malého městečka zvaného In-Salah. Nikdo s námi nepočítal, a my jsme se tam najednou objevili. Bylo ráno; na malinkém tržišti mě najednou napadlo: „Co kdybychom poprvé hráli tady!“ Všichni se toho chopili, protože se nám to místo líbilo.

Vystoupili jsme, rozbalili koberec, posadili se a hned se sešlo publikum. Bylo na tom něco neskutečně dojemného, protože tu byla velká neznámá: nevěděli jsme, o co je možné se podělit, a o co ne. Posléze jsme zjistili, že na tomto tržišti nikdy nic podobného nebylo. Nikdy tam nepoznali kočovného herce, ani malou improvizaci. Neexistoval tam precedent. Cítili jsme jednoduchou a totální pozornost, absolutní reakci a bleskové ocenění. Během vteřiny se změnila představa každého herce o tom, jaký může existovat vztah s publikem.

Dělali jsme malé, fragmentární improvizace. Ta první byla s párem bot. Někdo si sundal velké, těžké, zaprášené boty, které měl na sobě celou cestu pouští, a postavil je doprostřed koberce. To byl sám o sobě velice intenzivní okamžik; všichni zírali na ty dva předměty nabitě takovým množstvím významů. A pak lidé jeden po druhém chodili a různě s nimi improvizovali na základě jediného sdíleného předpokladu: že tu na začátku byl prázdný koberec, tedy vlastně nic, a pak konkrétní předmět. A jeho objevení se nezakládalo na ničem předem promyšleném nebo připraveném; každý v tom okamžiku, jak diváci, tak herci, uviděl ty boty jako poprvé. Boty zprostředkovaly kontakt s diváky, takže to, co vzniklo, se dělo na základě společného jazyka. Hráli jsme s tím, co bylo pro každého skutečné, a tak i to, co z toho vzniklo, a jak jsme s tím nakládali, vytvářelo srozumitelný jazyk.

GIBSON: Dají se ty improvizace nějak popsat?

BROOK: Žádným popisem takovou věc nevystihnete. Hrálo se s proměnami, které boty způsobily svým různým nositelům – něco, co každý okamžitě vycítil a poznal.

GIBSON: Navázali jste potom s těmi lidmi kontakt?

BROOK: Ano. Hovořili jsme s nimi. Jeden z nich, učitel, nás vzal do svého malinkého domku, kde jsme seděli na podlaze a pili

mátový čaj. Všude jsme udělali stejnou zkušenost, že jsme lidi potěšili a zaujali. Samo o sobě to mnoho neznamená (i když je to nesmírně příjemné a povzbudivé), protože v jistém smyslu to nemohlo být jinak. Byla to příliš zvláštní událost. Netřeba přeceňovat; muselo by to být s lidmi špatné, kdyby je nezajímalo, co ještě nikdy neviděli.

Přesto herci dostali velkou lekci. Poznali, jaký je v nich neustálý neklid, částečně zaviněný uspořádáním západní společnosti a zčásti očekáváním západního publika. Něco se musí dít; je třeba ukázat výsledek. To vždycky produkuje nedostatečně připravené věci.

Máte-li ale publikum, které je naprosto pozorné, a přitom mu schází smysl pro spěch („Jestli s něčím nevyrukujеш, jdu pryč. Koukej hezky rychle ukázat, co umíš, čeká se to od tebe.“), ať už to vychází z nás nebo z nich, dostanete se do úplně jiného uvolnění, ze kterého mohou vznikat věci docela jinak a často mnohem organičtěji.

GIBSON: Řekněte mi něco o hlavních stádiích vaší cesty.

BROOK: V prvním období, hned jak jsme začali hrát, to vypadalo, jako kdybychom se učili na nový nástroj. Neměli jsme vůbec žádné zkušenosti, kterými bychom se mohli řídit. V prvním období jsme museli zjistit, jaké jsou podmínky k tomu, abychom měli publikum. Jak je nejlépe shromáždit? Která denní doba je nejvhodnější? Co se stane, když je lidí málo? Co se děje, když je jich moc, a jak dlouho se tak dá pracovat? Je třeba hrát bez přestávky? Můžeme si dovolit zastavit? Vyčkávat?

Objevovali jsme míru své svobody. Učili jsme se (i čistě technicky) udržet kontakt s publikem pod horkým sluncem na tržišti. A v čem se to liší od hraní v noci (měli jsme reflektory a malý generátor.) Zjistili jsme, jaký je rozdíl mezi teorií a fakty, co to znamená přinést elektřinu do vesnice, která nikdy neviděla elektrické světlo. Nevytvoří to překladu mezi námi a publikem? Protože tady najednou nejsme lidé jako oni, herci, kteří se sem zatoulali a něco dělají, ale představujeme najednou celý západní technokratický svět. A je to vůbec pravda?

Zjistili jsme, že to tak docela neplatí.. Zpočátku jsme byli se světly velice opatrní. Báli jsme se, abychom něco cenného nepokazili, ale pak jsme přišli na to, že je to sentimentální a nepravdivý postoj. Po příjezdu do jedné vesnice jsme rozmístili světla a začali hrát ještě za denního světla. V určitém okamžiku jsme prošli soumrakem, a jakmile se setmělo natolik, že by se nedalo hrát, světla jsme rozsvítili. Byl to zvláštní okamžik, ale po něm se pozornost vrátila k tomu, co jsme dělali, ještě více soustředěná díky stmelujícímu účinku světel. Ani později jsem nepozoroval žádný rozdíl mezi hraním za denního světla a hraním v noci s několika reflektory. Nejistil jsem nic, co by se na postoji vesničanů vůči nám změnilo; a když, tak k lepšímu, protože večer mělo představení víc soustředění, které vznikne tím, že v okolní tmě něco nasvítíte.

Nic nemělo na herce lepší vliv než klid afrického publika. Pro většinu Afričanů je zcela přirozené, že se neprojeví. Co se týče chování, Afričan není Středozemec. Je v něm samozřejmě nesmírná energie, zároveň ale umí být ohromně klidný, a tato klidná, koncentrovaná pozornost je tou nejcennější reakcí na hru.

Objevili jsme zákon množství: když se někde sešlo příliš mnoho lidí, bylo publikum permanentně neklidné. Lidé se tlačili zezadu, protože chtěli vidět. To jsme nikdy nedokázali docela zvládnout. Nepodařilo se nám najít techniku, jak zvládat veliké, vířící publikum. Když pracujete beze slov, je to ještě těžší.

Pak nás napadlo, že bychom si mohli připravit různé kousky a fragmenty materiálu, ne snad k přímému použití, ale do zálohy. Hned se ale ukázalo, že čím větší riziko na sebe člověk bral (když jsme přicházeli do vesnice připravení na všechno, ale bez sebe-menší představy, co budeme dělat, čím svobodnější jsme byli od jakékoli struktury nebo nápadu), tím byl výsledek lepší. Podmínky byly totiž vždy nečekané.

Někdo začal a všechno se odvíjelo od faktu, že jeden člověk vstal a šel. Nebo někdo začal zpívat. Vzít na sebe takové riziko chce totiž velkou odvahu. Čím víc ale bylo ochoty k riziku, tím lepší byly výsledky. Vždy se vytvořilo něco, co bylo skutečně každým okamžikem ovlivňováno přítomností těch lidí, místem a denní dobou, světlem; to vše se v nejlepších představeních zrcadlilo. A témata, na kterých jsme pracovali dřív, se pak znovu

objevovala na jiném místě, v odlišném pořadí a jinak. Byla to naše nejlepší představení. Když jsme se ale později snažili to, co fungovalo, opakovat (často jen z lenosti, únavy anebo nemyšlení), výsledek už tak dobrý nebyl. Snadno jsme se dostali do bodu, kdy jsme cítili vůči publiku bariéru, protože jsme byli uzavřeni v nějaké formě. Byli jsme uzavřeni formou, která nám dávala smysl. Nemyslím, že to někoho překvapilo, ale něco jiného je bezprostřední zkušenost, opravdu si prožít, jak snadno se v divadle člověk dostane na jinou vlnovou délku než publikum, aniž si toho kdo všimne, prostě proto, že nevytvoří plnohodnotný vztah, nezačne od nuly.

Objevili jsme rovněž, že každé představení musí vycházet z takového nulového bodu, ve kterém s publikem vytvoří kruh. Začnete-li ale s něčím, co má již v sobě zabudovaný určitý první krok, už jste kontakt ztratili.

Takový první krok musíte teprve vytvořit. Jako při vystoupení s botami. Když se nám to tak povedlo, udělali jsme z toho jakési „show bot“. Brzy jsme ale poznali, že přeskakujeme první stádium a uvědomili si, že na prvním vystoupení bylo nejlepší to, že tam prostě bylo pár lidí, kteří seděli na zemi, hráli a trochu zpívali. Prvním dramatickým krokem byl pár bot. Na to nebylo potřeba znát divadlo. Nebylo co připravovat. Nebylo třeba vědět, co je herectví nebo že existuje forma zvaná divadlo, protože tu byl první krok: pár bot. Každý se na ně díval, protože nad nimi visel vykřičník. Něco se mělo stát. Každý se díval na místo, kde někdo něco udělal a očekával další akci.

A tehdy jsme zjistili, jak mnoho věcí bere člověk samozřejmě. Na jednom nebo na dvou místech jsme se dostali k velice zajímavému bodu, viděli jsme totiž, že ani imaginární svět ve smyslu příběhu nelze brát jako samozřejmost. Herec totiž pokládá za samozřejmé, že vstoupí doprostřed kruhu, někdo mu podrazí nohu, on spadne, a publikum to nepochybně přijme jako východisko příběhu. Nebo vystoupí mladý herec, skloní se a jde jako stařec. Jenomže tím, že jsme často hráli na místech, kam nikdy nezavítalo divadlo, ani takovou věc nebylo možné brát jako samozřejmost; jestliže se totiž člověk, který až doposud vzpřímeně kráčet, náhle

sehne, je možné, že se mu najednou udělalo špatně nebo prostě dělá takový divný pohyb jen pro pohyb sám.

Bylo velice zajímavé hledat odezvu tam, kde se nezformoval mentální návyk přijímat lineární vývoj příběhu a kde vnímali události jen jako soubor navzájem nepropojených dojmů, a proto pouze bezprostředně. V tom okamžiku se mění hodnoty, protože člověk vidí, že snad jediná živá hodnota spočívá v tom, k čemu události směřují, zatímco jednotlivé okamžiky nejsou nijak zvlášť zajímavé. V tom momentu si herec uvědomí, že na příběh nelze spoléhat, protože pokud – jako stařec v chůzi – nereprezentuje věc samu v sobě úplně, nijak nezaujme pozornost lidí, kteří jej sledují. A pakliže nevytvořil na místě vlastní rozdíl mezi tím, co je *doopravdy* a tím, co je *jako*, nikdy nerozkryje jazyk toho, co se právě děje.

Bylo nesmírně zajímavé začínat znovu od nuly, objevovat, kde se z jednání stává příběh a jaký příběh. Nebo když tematizované jednání má či nemá vývoj. Existuje milion věcí, které člověk bere jako samozřejmost, aniž si je jich vědom, a všechny byly zpochybněny živou zkušeností, kterou jsme prošli.

Mám proto velice silný dojem, že taková zkušenost je pro divadelní výcvik vůbec nejnezbytnější. Kdyby každého, kdo se rozhoduje pro divadelní školu, aby se něco dozvěděl o divadle – ať už je to herec, režisér, scénograf nebo autor, vyslali, aby po určité době hrál v těchto podmínkách, zjistil by, že je v tom okamžiku konfrontován se všemi problémy své budoucí profese. Žádný proces, který je možno pomocí teorie a praxe simulovat v místnosti, nemůže vynést na světlo základní otázky tak, jako když se vydáte do těchto podmínek a každým okamžikem poznáváte, že se něco daří nebo nedaří.

GIBSON: Jak ovlivnila skutečnost, že jste byli velice pestrá skupina z různých zemí světa, s vybavením a vozidly, to, jak vás přijímali?

BROOK: V Africe je všechno mnohem jednodušší, než jak se to z dálky jeví. Většina věcí, které jsme probírali, a kterých jsme se předem obávali, se naprosto rozplynula v realitě dané neobyčejnými lidskými vlastnostmi Afričanů. Před odjezdem jsem například

musel mnohokrát vysvětlovat, prodírat se hotovou clonou otázek, proč by naše skupina měla chtít jet a dělat to či ono. Pak jsme přijeli do vesnice, kde se nikdy podobná událost nepříhoda, viděli jsme vesnického náčelníka a s pomocí překladatele, nějakého dítěte z vesnice, jsem vysvětlil několika málo slovy, že skupina lidí z různých částí světa se rozhodla zkoumat, jestli je možné navázat kontakt mezi lidmi pomocí zvláštní formy zvané divadlo, aniž sdílíme společný jazyk. Všude to pochopili, aniž bylo nutné něco dál vysvětlovat. Zdálo se to bezprecedentní, a přece docela přirozené. Proto náš příjezd nebyl nijak složitou záležitostí.

Vždy tuto událost vítali a vždy přesně chápali její význam. Myslím, že naše skupina přicházela se správně jednoduchým lidským postojem. Nemůžete někam přijít a předstírat, že jste někdo jiný, než jste. Tato skupina se vydala na cestu se všemi výhodami tohoto typu expedice, a nemohla se vydávat za skupinu, která přišla pěšky, a která žije ve stejných lidských podmínkách jako lidé, pro které hraje. Bylo jasné, že nejsme ten případ.

Přítom to ale nevytvářelo žádnou bariéru; nepředjímalo to vztah těch, kdo přišli s těmi, kdo tam byli doma. Odpovídalo to jejich očekávání. Skupina Evropanů, nebo raději ne-Afričanů, kteří by dorazili do africké vesnice pěšky přes Saharu, by působila opravdu bizarně. Když ale přijedou cizinci se vším, co tak nějak patří k jejich přirozenému způsobu života, s auty, s elektrickým vybavením atd., je to podle očekávání.

Nejobezpečnější jsme byli ohledně fotografické techniky. (Už dávno jsem se vzdal cestování s kamerou, protože jsem neměl rád pocit, že někam přijíždím a snažím se těm lidem něco urvat tímto vždy násilnickým přístrojem.) Věnoval jsem maximální péči tomu, abych neukazoval fotoaparáty, kamery a magnetofony oním necitlivým, automatickým způsobem, jak mají západní turisté ve zvyku.

Postupně jsme ale zjistili, že kamera je přístroj mnohem mírumilovnější, než by se mohlo zdát, pokud si je toho všeho člověk vědom. Později, když jsme už naši práci začali natáčet, jsme zjistili, že se kamera stala normálně přijímanou součástí západního vybavení, podobně jako šortky, kapesníky nebo propisovačky. Agresivní se kamera stává teprve tím, jak ji kdo používá.



Také jsme si s sebou vezli jídlo: za prvé proto, že jsme neměli žádné spolehlivé informace, jaké jídlo je kde k dostání, a za druhé proto, že jsme pak mohli jet, kam se nám zachtělo. V té době bylo navíc hrozné sucho a na mnoha místech, která jsme navštívili, byl jídla nedostatek. Proto jsme s sebou vezli množství sušeného a konzervovaného jídla. Bylo nás třicet, a to je příliš velká skupina na to, abychom dorazili do vesnice a doufali, že dostaneme najíst, i kdyby to mělo být za peníze.

Čím dál tím víc jsme ale objevovali, že tam člověk může žít nesmírně prostě. Na dalším putování bychom už mohli zkusit žít z toho, co země dá. Když jsme seděli v našem táboře a jedli dušené maso z konzervy a tavený sýr z balíčku, bylo jasné, že jsme se přizpůsobili našemu způsobu života podobně jako oni tomu jejich. Když pak přišli do tábora lidé z vesnice, mohli jsme jim dát něco z toho, co jsme sami měli k jídlu.

Vnější okolnosti nám nijak nepomáhaly. Vztah bylo nutné vytvořit – nebo nevytvořit – na lidské úrovni. Když bylo představení dobré, stalo se to, co se může přihodit jenom díky této formě. Jinými slovy, kdyby přijelo do vesnice třicet lidí, kteří by tam blouznili a zírali na vesničany, vznikla by situace buď umělá, nebo by se žádná nevznikla. Představení však umožnilo, aby se vzájemný vztah nesmírně vyvinul a prohloubil, protože se něco událo.

Dostali jsme i zaplacení. Jednou v Nigérii přišli s malým váčkem šilinků, které nasbírali, jindy přinesli kuře, ještě jindy kozla. Vykonalí jsme něco jako oběť, a proto se okamžitě vytvořila vazba.

Co jsme dokázali? Samozřejmě člověk nemůže přijet do vesnice, hodinu tam hrát a odjet s tím, že změnil životy těch lidí. Je ale docela jasné, že jsme otevřeli cestu pro stovky souborů. Stovky skupin by mohly, kdyby měly zájem – mimochodem velice levně – jezdit sem a tam po kontinentu, hrát jako my a nesetkaly by se s ničím než se zájmem.

Pak by se přihodilo něco velice aktivního, úplně odlišného od toho, co se děje na úrovni oficiální kultury. Oficiální kultura je totiž většinou směšná. Různé země sem vysílaly baletní soubory, Anglie vysílala shakespearovské společnosti – jenže kam? Do velkých měst. Představení se tak konala povětšinou před publikem složeným z vládních úředníků a evropských diplomatických sbo-

rů. Důvod, proč tam jezdí, je velice podezřelý. Na žádné z těchto akcí nevzniká skutečný kontakt. A jaký by takový vztah (úplně odlišný než byly vztahy mezi cizinci a Afričany po celá staletí) mohl mít smysl! Kdyby se to ovšem dělalo v úplně jiném rozsahu. Kdyby na tom během roku pracovalo mnoho skupin z různých zemí, mohlo by to mít docela jiný smysl!

My jsme udělali průzkum, otevřeli cestu, která prokázala svou platnost. Jsou tu samozřejmě ekonomické problémy, ale ty nejsou nepřekonatelné, protože lidé beztak cestují po celé zeměkouli, když jim o to jde. Všechno, co potřebujete, je herecká skupina, nic víc (my jsme měli koberec, na kterém jsme hráli, ale obejdete se bez něho). Musíte tam prostě dojet a začít. Jakmile to podniknete, otevřou se vám možnosti.

Je to nesmírně obohacující po všech stránkách. Musíte dávat a brát. Nepředvádět, nepoučovat a neimitovat.

Afričané umějí například nádherně používat tělo – jejich pohyblivost a cit pro rytmus je světově proslulý. Jenomže v rámci každé kultury je tato obrovská kapacita využívána jen z nepatrné části, protože každá kultura pracuje ve svých tancích a ve své hudbě s velice úzkým spektrem rytmů. A tak – přestože se nikdo z naší skupiny nedokázal pohybovat jako Afričan – pohybující se Afričan byl pro nás zdrojem zájvu, úžasu a obdivu. Právě Afričané se velice otevřeně na věc dívali zcela opačně a říkali, jak je pro ně zajímavé sledovat pohyby, o kterých se domnívali, že nejsou součástí přirozených tělesných dispozic. Jedním z jejich zájmů byly právě nezvyklé pohyby nebo neznámé rytmy. Neznámé rytmy však někdy mohou představovat i překážku, pokud k nim nedojdete postupně. Jste-li k nim však dovedeni, začnou vás nesmírně zajímat, protože se tím váš lidský rejstřík, jak pokud jde o pocity, tak pokud jde o vnímání výrazových prostředků, výrazně rozšíří. Vidíte věci, které vás ani nenapadly. Neimitujete je přímo, ukazují vám, že je možné něco, co jste si předtím nikdy nezkusili.

Právě tak jsme pokaždé přistupovali k jejich slavnostem, tancům, zpěvům a rituálům. Nejzajímavější bylo, že se někdy přihodila věc právě opačná. Zkoušeli jsme například některé zvuky, které jsme používali při cvičeních; ne proto, že by byly součástí naší tradice, ale proto, že jsme při hledání takových možností,

kteří by odpovídaly určitým emocionálním zkušenostem, tyto zvuky našli. A najednou zjistili, že zvuky, které našla naše skupina, a zvuky, které produkují Afričané jako součást některých svých zpěvů, jsou stejné.

Jednou v Agadesu jsme seděli celé odpoledne v chatrči a zpívali jsme spolu s africkou skupinou a najednou jsme zjistili, že jsme našli společný jazyk zvuků. Rozuměli jsme tomu jejich a oni rozuměli našemu. Zmocnilo se nás velké nadšení, když jsme po všech těch různých písničkách našli společné teritorium.

Další takovou zkušenost jsme udělali jednou v noci, když jsme tábořili v lese. Měli jsme za to, že na míle daleko nikdo není, ale najednou se jako vždy z ničeho nic objevily děti a něco nám naznačovaly. Zrovna jsme seděli a improvizovali nějakou píseň, když přišly ty děti a zvaly nás do své malé vesnice vzdálené jen pár mil, že se na večer chystají nějaké tance a zpěvy a všichni by měli radost, kdybychom přišli.

Tak jsme prošli les, našli vesnici a zjistili, že se zde skutečně odehrává nějaká slavnost. Zrovna někdo umřel, a tak šlo o pohřební obřad. Velice nás uvítali a my jsme se usadili v naprosté tmě pod stromy a sledovali jsme pohyblivé stíny tančících a zpívajících lidí. Po několika hodinách se obrátili na nás: „Chlapci říkali, že se tím zabýváte. Teď vy musíte zpívat pro nás.“

Tak jsme pro ně improvizovali píseň. Byl to myslím jeden z nejlepších zážitků celého putování, protože píseň, kterou jsme vytvořili výhradně pro tuto příležitost, byla nesmírně dojemná, správná a uspokojivá a zprostředkovala skutečné setkání mezi námi a vesničany. Nedá se ani říct, jak to vzniklo, protože byla jak dílem skupiny, která spolu určitým způsobem pracovala, tak dílem okamžitých podmínek, které také měly svůj vliv: místo, noc, soucit s těmi lidmi, cit pro smrt, takže jsme jim opravdu dali něco na oplátku za to, co věnovali oni nám.

Byla to nádherná píseň, neopakovatelná jako všechno v divadle. V divadle člověk nevytváří věci pro muzeum nebo obchod, ale pro daný okamžik. A zde se uskutečnil příklad takového divadla. Ptáte se, co jsme tam zanechali? Myslím, že správnější otázka zní: o co jsme se podělili?

GIBSON: Jaké jste měli motivy k uskutečnění takové cesty po Africe?

BROOK: K poznání těchto motivů bychom museli nejprve odhalit motivy, které stojí v pozadí Centra divadelního výzkumu v Paříži, a ty mají vztah k motivům, proč dělat především divadlo.

Centrum jsme vytvořili proto, že jsme chtěli pracovat mimo kontexty. Má vlastní práce a práce, kterou jsem měl možnost poznat, byla vždy prací v určitém kontextu. Kontext je buď geografický, kulturní nebo lingvistický, takže vždy pracujeme v nějakém systému. Divadlo, které v rámci nějakého systému pracuje, také v určitém referenčním systému komunikuje. Nejširším z nich je jazyk v obecném smyslu. Uchu, které je zvyklé na hovorovou konverzaci řekněme ve finštině, je anglická hovorová konverzace nesrozumitelná. To je nejširší překážka. A v samotné angličtině jsou formy „vnitřních“ jazyků, argotu, a existují místní konotace, které téměř dokonale uzavírají skupinu lidí, kteří sdílejí společné zkušenosti s herci. Sdílená zkušenost se ve větší nebo menší míře spoléhá na věci, které nejsou univerzální.

A není to jen jazyk, ale každý druh projevu, který má relativní význam vytvářený různými způsoby komunikace. Z práce na Shakespearovi mám však například i zkušenosti opačné, a sice, že ta nejsilnější představení děl, se kterými jsem měl něco do činění, se paradoxně odehrála na místech, kde lidé rozuměli jazyku nejméně. To vyvolává zvláštní otázky. Jistě to nezavrhne všechnu nesmírnou sílu a bohatství jazyka, ale připomíná to, kolik je simultánně vysíláno jiných signálů; a že za určitých okolností je představení vnímáno mnohem silněji, když z těchto signálů prochází pouze určitá část.

V *Prázdném prostoru* jsem psal o zkušenostech, které jsme měli s hraním *Krále Leara* pro publikum v Americe a ve Východní Evropě, a jak lidé ve Východní Evropě, kteří nerozuměli jazyku, přijímali víc, než lidé řekněme ve Filadelfii, kteří jazyku teoreticky rozuměli, ale nebyli na hru naladěni. A nyní jsme se na základě všech těchto pozorování a paradoxních zkušeností a na základě klíčového postřehu, že nikde na světě neexistuje celé divadlo, ale pouze fragmenty divadla, dali do zkoumání, jaké jsou to podmín-

ky, jejichž prostřednictvím může divadlo promlouvat přímo. Za jakých podmínek je možné, aby divadelní zkušenost vyrůstala z toho, co skupina herců dělá, aby to diváci vnímali a sdíleli bez pomoci a bez rušivých vlivů společných kulturních znaků a příznaků.

Veškerá naše práce se točila kolem tohoto problému z různých stran. Nevyjeli jsme do Afriky s nadějí, že najdeme něco, co bychom se mohli naučit, si odvézt, okopírovat. Jeli jsme do Afriky proto, že v divadle je publikum stejně kreativní a mocný prvek základní události jako herec. Není důležité, jestli publikum participuje v poslední době módním způsobem a demonstruje svou účast tím, že sebou nechá manipulovat, nebo participuje nehnutě vestoje či vsedě. Důležité je, že divadelní fenomén existuje pouze tehdy, když chemická sloučenina toho, co bylo na jedné straně připraveno herci a je neúplné, vstoupí do vztahu s jinou skupinou, se širším okruhem lidí, kteří zde jsou jako diváci. Uskuteční-li se tato fúze, pak dojde k divadelní události. Když se fúze neuskuteční, událost se nekoná.

Toto hoření, tento chemický proces, pak závisí do veliké míry na tom, které prvky sebou nese publikum.

Podívejme se tedy na okamžik, čím je publikum v západním divadle.

Základní postoj všech divadelníků vůči divákům je obtížně uchopitelný. Je velice těžké, aby se stal základem důvěry – nebo dokonce lásky – vůči divákům. Divadlo by ztratilo smysl, kdyby diváci procházeli nějakou selekcí, byli probíráni – kdyby se člověk musel u vchodu prokázat jakýmsi morálním pasem, než se do divadla dostane. Neumím si představit nic horšího. Jeden z půvabů divadla, alespoň divadla myslitelného, spočívá v tom, že může přijít kdokoli. Vždycky je to neznámá směsice lidí, kteří přijdou nabalení kolem jádra. Nevíte, kdo tam bude a v okamžiku, kdy událost začíná, je každý vítán. Proto má herec v okamžiku představení vůči divákům dvojnásobný vztah. Potřebuje publikum, přeje si, aby tam bylo, a přece mu nedůvěřuje a vnímá ho jako v podstatě nepřátelské. Publikum přináší prvky hodnocení, které činí z herecké práce částečně boj o nadvládu nad publikem. Nejjasněji je to doloženo ve francouzském divadle, kde existuje výraz *se défandre*.

Hercův vztah k publiku je nazírán jako sebeobrana proti předpokládanému nepřátelství – má se za to, že se člověk zničí, pokud svým herectvím, svou dovedností a svou rolí nezíská pozici, kdy je schopen sám sebe slavně uhájit.

Určitá část naší divadelní práce proto musí směřovat k odlehčení bojové nálady, ke skutečné práci na publiku, abychom je dovedli k připravenosti. Možná také součástí inscenační práce – inscenační práce ve všech svých podobách tou nejhrubší počínaje – je skutečná příprava publika, která začíná od nuly, možná i pod nulou, začíná možná u nepřátelství, u aktivního chladu (před kterým stojíte na premiéře) – jakoby něco z mnoha stran aktivně mířilo proti té události. Inscenační techniky to mají překonat a připravit publikum, krok za krokem je přivést k bodu, kdy se může událost odehrát.

To, oč se snažíme, je však nesrovnatelně křehčí. Důvodem, proč člověk tolik pracuje za zavřenými dveřmi, proč se omezuje na menší množství lidí, někdy dokonce jen na maličké publikum, je snaha o něco, co je – díky tomu, že poprvé jdete o kus dál – mnohem křehčí.

V tomto bodě udělá patrně každý experimentální soubor nebezpečný a zásadně nepřijemný objev: že existují věci, které můžete dělat za zavřenými dveřmi sami spolu s ostatními herci, a které jsou lepší, když jste sami a stávají se kompromisem, když jsou u toho diváci.

To je pro každý herecký soubor velice destruktivní a nezdravý objev, protože se z něj může vyvinout jeden z nejhorších fenoménů posledního desetiletí: existují skupiny, které učiní logický závěr, že celá myšlenka divadla, které je pro druhé, je jen nedůsledným míněním. Důslednost pro ně spočívá ve vytvoření uzavřeného světa, kde člověk používá divadelní formy, improvizace atd. pro cvičení, pro sebe. Pokud je připuštěno publikum, děje se tak s určitým pohrdáním a jen mimochodem, jako lidí, kterým se dostalo toho privilegia, že mohli přijít a sledovat jiné lidi, kteří se nenamáhají ani v nejmenším, aby je vzali do hry, a kteří jen vykonají to minimální úsilí, že je u dveří vpustí dovnitř, aby si sesbírali drobtý. To je myslím skutečně hrozná situace.

Objev, že ty nejimaginativnější a nejneočekávanější věci se dějí, když tu není, kdo by jim byl svědkem, a nedějí se, když je svědek přítomen, je tragický. Popírají vlastně samu existenci divadla.

Proto jsme se v Africe chtěli pokusit o to, co bychom mohli nazvat hledáním optimálního publika – publika, které živě reaguje a je dokonale otevřené formám, protože se žádným západním formám nepřizpůsobilo.

Když se jednou dostanete mimo hrstku lidí v afrických městech, máte před sebou celý kontinent, naprosto nedotčený divadelními asociacemi v našem smyslu slova. A přece jde o publikum, které se svou otevřeností není nijak naivní – není to primitivní publikum. Myslet si o Africe, že je primitivní, je naprosto zavádějící; zdejší tradiční civilizace jsou nejen nesmírně bohaté a kompletní, ale pokud se divadla týče, jedinečně diváky vychovávají.

Afričan, který byl vychován v tradicích afrického životního stylu, má vysoce rozvinutý smysl pro podvojný charakter skutečnosti. Viditelné a neviditelné a volné přechody mezi oběma světy jsou pro něj zcela konkrétně dva způsoby jedné věci. To, co tvoří samotný základ divadelní zkušenosti a co nazýváme imaginární skutečností, je jednoduše přechodem od viditelného k neviditelnému a zpět. V Africe to nepovažují za fantazii, ale za dva aspekty téže skutečnosti.

Vydali jsme se do Afriky proto, abychom měli možnost experimentovat s naší vlastní prací ve vztahu k tomu, co můžeme považovat za ideální publikum.

GIBSON: Dá se podle vás v tomto okamžiku říci, jestli tato vaše zkušenost představuje nějaký přínos pro divadlo v západním kontextu?

BROOK: Co hledáme, je nesmírně jednoduché, je ale velice těžké toho dosáhnout. To jest, jak dělat v divadle jednoduché formy. Jednoduché formy, které jsou ve své jednoduchosti zároveň sdělné i nabitě významem. Všichni myslím víme, jak je rozdělit do dvou nezajímavých alternativ: „jednoduché“ chápat jako dětinské a zjednodušené, „komplexní“ pak jako „přístupné pouze lidem se zvláštní intelektuální kapacitou“, což znovuvytváří večné rozdělení na elitu a prostý lid.

Skutečná jednoduchost je jednoduchá jako kruh, který je jednoduchý, a přece je to symbol nejzatíženější významy – kočka, dítě i světec si můžou s kruhem hrát podle svého. Stejně i nevinnost, kterou v divadle hledáme, by měla umožňovat jednoduché formy – což je v nám známém divadle jen velmi těžko k dostání. Jednoduché, tudíž velice přístupné, a přece si uchovávající plný náboj, který by skutečná jednoduchost měla nést.

V tomto ohledu myslím africká zkušenost zvýšila úroveň přípravy všech zúčastněných. Bohužel se o to nemůžeme s ostatními podělit na teoretické úrovni. Jestliže někdo řekne: „Je to nefér, že by malá skupina lidí měla mít takovou zkušenost, která zůstane exkluzivně jen jim,“ má pravdu. V jistém smyslu je to jako s každou životní zkušeností. Nemůžete ji sdílet jinak, než prostřednictvím formy, kterou však už pozbyla.

Udělalí jsme film, který snad něco zachytil. Svou zkušenost však můžeme zpřístupnit jenom tím, co děláme. Naše forma z této cesty a tohoto experimentu vychází.

Vydalo  Nakladatelství  
Studio  
Ypsilon

díky laskavému příspěví Hlavního města Prahy

Adresa: Studio Ypsilon

Spálená 16

110 00 Praha 1

Redakce překladu Marcela Hančilová

Obálka Bohumil Franc s použitím kresby Jana Schmida

Sazba z písma Times New Roman Martin Třešňák

Tisk *Alfaprint*

Vydání první