

P E T E R  
B R ● O K  
P R Ā Z D N Ě  
P R O S T O R



---

**SVA**  
**TR**  
DIVADLO

větších hloubek, je to ono? Charles Marowitz a já jsme při Královském shakespearovském divadle ustavili skupinu zvanou Divadlo krutosti, abychom prozkoumali tyto otázky a abychom se dobrali poučení, čím by svaté divadlo mohlo být.

Název byl zvolen jako pocta Artaudovi, ale neznamenal, že bychom snad chtěli rekonstruovat artaudovské divadlo. Kdo se chce poučit, co „divadlo krutosti“ znamená, ať se obrátí přímo do Artaudových spisů. My jsme použili toho nápadného názvu, aby zahrnul naše vlastní experimenty, z nichž mnohé byly přímo podníceny Artaudovými myšlenkami — přičemž však četné další byly velice vzdáleny tomu, co Artaud navrhoval. Nezačali jsme ve středu zářícím ohněm, nýbrž velmi jednoduše na okraji.

Postavili jsme před sebe herce, požádali ho, aby si představil dramatickou situaci nevyžadující fyzického pohybu a pak jsme se snažili pochopit, v jakém stavu se ocitl. Bylo to samozřejmě nemožné, což byl také smysl toho cvičení. Další stadium mělo odkrýt, co minimálně potřebuje k tomu, abychom ho pochopili. Zda zvuk, pohyb, či rytmus — zda jsou tyto složky vzájemně zamě-

nitelné nebo zda má každá svou zvláštní sdělnou sílu či omezenost. A tak jsme pracovali, kladouce hercům drastické podmínky. Herec musí komunikovat představu — začít je vždycky nutno s myšlenkou nebo přáním, jež chce sdělit — ale má k dispozici, řekněme, jenom jeden prst, jediný zvuk, výkřik, hvízdnutí.

Jeden herec sedí v jednom rohu místnosti, tváří ke zdi, druhý je v jiném rohu a dívá se na záda prvního. Nesmí se přitom pohnout. Tento druhý herec má přimět prvního, aby ho poslechl. Protože je k němu otočen zády, nemá druhý herec jiný způsob sdělování než pomocí zvuků, protože nesmí užívat slov. Zdá se to nemožné, lze to však uskutečnit. Je to jako přecházet přes propast po provaze. Nezbytnost najedou obdařuje zvláštní mocí. Slyšel jsem, že jakási žena vyzdvihla veliké auto, které srazilo její děcko — čin při jejích svalech prakticky neproveditelný, a to za jakýchkoliv předvídatelných okolností. Ludmila Pitoëffová vstupovala na scénu se srdcem tak prudce bušícím, že měla teoreticky každý večer zemřít. Při tomto cvičení jsme mnohokrát zjistili podobně pozoruhodný jev: dlouhé ticho, obrovské soustředění, jeden herec se pokoušel o celou škálu sykotů a pazvuků, až náhle druhý herec vstal a zcela bezděčně začal vykonávat pohyby, které mu první sugeroval.

Podobně zkoumali herci možnosti komunikace pomocí ťukání prstem. Začalo to mocnou potřebou něco vyjádřit, a zas byl užít pouze jeden nástroj. V tomto případě to byl rytmus — v jiném to byly oči nebo zátylek. Cennými se ukázala cvičení, při nichž se konal souboj. Účastníci měli přijmout a vrátit každou ránu, nesměli se

však přitom sebe ani dotknout, nesměli pohnout hlavou, rukama ani nohama. Jinými slovy, dovolen byl pouze pohyb torza. Nesmí dojít k realistickému střetnutí a přece nutno soubor provést fyzicky i citově. Nebylo by správné považovat taková cvičení za nějakou gymnastiku — uvolňování svalů je toliko vedlejším produktem — účelem je po celou dobu zvyšovat pevnost znaků — zmenšování možností — a potom využít této pevnosti v zápase o správný výraz. Principem je, že se o sebe třou dva kusy dřev. Třením neústupných protikladů vzniká plamen — a stejným způsobem lze získat i jiné formy ohně. Herec pak přišel na to, že ke komunikaci svých neviditelných myšlenek potřebuje soustředění, že potřebuje vůli; že musí zalarmovat všechny své emocionální rezervy; že potřebuje odvalu; že jeho myšlenka musí být jasná. Nejdůležitějším výsledkem však bylo, že byl doveden k neúprosnému závěru: k poznání, že se neobejde bez formy. Rozhodně nevystačil s vášnivým citem — bylo třeba tvůrčího skoku, vyražení nové formy, která by pojala i odrážela jeho podněty. To je pravý obsah slova „akce“. Jeden z nejzajímavějších momentů nastal, když jsme cvičili, jak zahrát dítě. Jeden člen skupiny za druhým přirozeně „napodoboval“ dítě shrbením, cupitáním nebo pištivým hlasem — s trapně rozpačitým výsledkem. Potom vystoupil nejvyšší ze skupiny a aniž se nějak fyzicky pitvořil, aniž se pokoušel napodobit dítě řečí, splnil k všeobecnému uspokojení plně představu, kterou měl vyvolat. Jak? To nedovedu popsat. Proběhlo to jako přímá komunikace, vyhrazená přítomným. Někteří divadla tomu říkají magie, ji-

ná věda, ale je to totéž. Plnohodnotné zjevení neviditelné myšlenky.

Říkám „zjevení“, protože herec činící gesto tvoří jednak sám pro sebe, ze své nejhlubší potřeby, jednak pro druhého. Je obtížné pochopit pravý význam diváka; je u toho a není; je ignorován a je ho velmi třeba. Práce herce není nikdy pro publikum a přece je vždycky pro ně. Divák je partner, na kterého je nutno zapomenout, a přece nikdy nespustit z mysli. Gesto je význam, výraz, komunikace a soukromé zjevení samoty — je to vždy ono artaudovské zjevení skrze plameny — to však značí sdílenou zkušenost, jakmile je jednou kontakt navázán.

Pomalu jsme se dopracovávali k jiné řeči, k řeči beze slov. Vzali jsme událost, zlomek zkušenosti a cvičili jsme, jak jim dát formu, kterou by bylo možno sdílet. Povzbuzovali jsme herce, aby v sobě nehledali pouze improvizátory, slepě se vzdávající svým vnitřním podnětům, nýbrž umělce, kteří jsou odpovědní za hledání a volbu forem, takže gesto nebo výkřik se podobají objektu, jež herec objevuje a dokonce přetváří. Experimentovali jsme s tradičním jazykem masek a líčidel a zamítli jsme je jako nadále nevhodné. Experimentovali jsme s tichem. Začali jsme objevovat vztahy mezi tichem a trváním. Potřebovali jsme obecenstvo, abychom před ně mohli postavit mlčícího herce a pozorovat různou délku doby, po kterou si udrží pozornost. Potom jsme experimentovali s rituálem ve smyslu opakujících se vzorců a hledali jsme, kterak sdílet více významů a rychleji než pomocí logického rozvíjení udá-

lostí. Cílem všech našich experimentů, dobrých nebo špatných, úspěšných či katastrofálních, bylo stále totéž: lze učinit neviditelné viditelným prostřednictvím herce?

V Polsku je malá herecká společnost vedená vizionářem Jerzym Grotowským, jehož cíl je rovněž posvátný. Divadlo, jak věří, nemůže být samo sobě cílem; divadlo má být — jako tanec či hudba v některých derviškých řádech — nástrojem, prostředkem sebepoznávání, sebezpytu; možností spasení. Herec má sám sebe za oblast studia. Tato oblast je bohatší než u malíře, bohatší než u hudebníka, protože aby mohl zkoumat, musí herec propátrat všechny složky sama sebe. Studuje svýma rukama, očima, ušima a svým srdcem své ruce, oči, uši a své srdce. Takto nazíráno je herectví celoživotní prací — krůček za krůčkem rozhojňuje herec své vědomosti o sobě, za bolestivých a stále měnlivých okolností zkoušek, pod velikými interpunkčními znaky jednotlivých představení. Podle Grotowského terminologie dává se herec rolí „prostoupit“; zpočátku jí stojí v cestě jako překážka, ale stálou prací nabývá technické svrchovanosti nad fyzickými a psychickými způsoby, čímž se dobírá stavu, kdy přehrada padne. „Sebeprostoupení“ rolí se váže na sebeobnažení. Herec neváhá obnažit celé své já, neboť si je vědom toho, že tajemství role požaduje, aby sám sebe otevřel, aby vyjevil své vlastní tajemství.

Takže akt představení je aktem oběti, oběti toho, co většina lidí raději skrývá — a tato oběť je jeho darem divákovi. Zde se mezi hercem a publikem realizuje podobný vztah jako mezi knězem a věřícím. Je samozřejmě, že ne každý je povolán ke kněžství a žádné tradiční náboženství to také od všech nežadá. Jsou laici — zastávající v životě určité nutné úlohy — a jsou ti, kdo berou na sebe břemena laiků. Kněz vykonává obřad za sebe a za druhé. Grotowského herci nabízejí své představení jako obřad pro ty, kdo se ho chtějí zúčastnit: herec vyvolává a obnažuje, co je uloženo v každém člověku — a co denní život zakrývá. Toto divadlo je svaté, neboť má svatý záměr. Má ve společnosti jasně definované místo a odpovídá potřebám, které již nemohou uspokojit církevní obřady. Divadlo Grotowského je ze všech nejbliž Artaudovu ideálu. Představuje životní způsoby všech jeho členů, a tak stojí v protikladu k většině jiných avantgardních a experimentálních souborů, jejichž práce je uchvátaná a zpravidla ochromená nedostatkem prostředků. Experimentální scény obvykle nemohou dělat, co by si přály, protože na nich příliš tíživě spočívá břemeno vnějších podmínek. Herecké obsazení je nesourodé, čas zkoušek pohlcuje potřeba vydělávat si na živobytí, nemají náležitou scénu, kostýmy, osvětlení, atd. Chudoba je sužuje i omlouvá. Grotowski povyšuje chudobu na ideál; jeho herci se vzdali všeho kromě svých těl; patří jim jejich lidský nástroj a časová neomezenost — jaký div, že se cítí být nejbohatším divadlem na světě.

**bezprostřední**  
D I V A D L O



na prvním záblesku. Na počátku divadelních zkoušek se impuls nemusí dostat dál než k záblesku. Ač si jej herec přeje znásobit, zasáhnou třeba různé vnější fyzické a psychologické tlaky — proud má krátký okruh, je uzemněn. Aby ten záblesk proběhl celým organismem, musí nastat celkové uvolnění; buď bohem dané nebo vydobyté prací. O tohle se v podstatě jedná při zkouškách. V tomto smyslu má herectví mediový charakter — představa se pojednou rozvine v celek aktem posedlosti — podle Grotowského terminologie jsou herci „prostoupení“ — prostoupeni sami sebou. U velmi mladých herců bývají občas zábrany velmi pružné, prostoupení se může uskutečnit překvapivě snadno a oni jsou s to předvést citlivá a celostní vtělení, jež přivádějí v zoufalství ty, kdo po léta rozvíjeli své herecké schopnosti. Ale později, po určitých úspěších a zkušenostech, si titíž mladí herci v sobě vybudují hráze. U dětí se často projevuje mimořádně přirozená technika. Normální lidé z reálného života jsou na plátně přímo zázrační. U dospělých profesionálů se však uskutečňuje dvou-  
směrný proces: vnitřním podnětům se musí dostat podpory vnějšího stimulu. Někdy herci pomůže studium a přemýšlení, překoná předsudky, které ho činí slepým k hlubším významům, ale někdy je tomu naopak. Aby

dospěl k pochopení obtížné role, musí se herec uchýlit až k hranicím své osobnosti a inteligence — avšak někdy jdou velcí herci ještě dál, když zkoušejí slova a současně soustředěně naslouchají ozvěnám, jež se v nich ozývají.

John Gielgud je kouzelník — o jeho divadelním výrazu se ví, že přesahuje obyčejnost, běžnost, banalitu. Jeho jazyk, hlasivky a cit pro rytmus představují nástroj, který soustředěně a v souladu se svým životem rozvíjel po celou svou hereckou dráhu. Jeho přirozená duševní aristokratičnost, společenské a osobní názory vyústily u něho v přesné odstupňování hodnot, v přísné odlišení nízkého a vzácného; vyústily rovněž v přesvědčení, že se nikdy nesmí přestat s přesíváním, pletím, tříděním, probíráním, roubováním a štěpováním. Jeho umění bylo vždy spíše hlasové než fyzické, kdesi v počátečním stadiu svého herectví se rozhodl, že je pro něho tělo nástroj méně poddajný než hlava; část herecké výzbroje tím sice odvrhl, leč ostatek vyvinul v pravou alchymii. Ne pouze řeč, ne jenom melodičnost, ale nepřetržitě proudění mezi mechanismem strojícím slova a pochopením slov dalo jeho umění ryzost, jímavost a především vědoucnost. U Gielguda si uvědomujeme význam i skvělé provedení; že dovede být technika tak ladná, to jenom zvyšuje náš obdiv. Spolupráce s ním patří k mým obzvlášť skvělým zážitkům.

Paul Scofield promlouvá k obecenstvu jinak. Zatímco u Gielguda stojí nástroj někde na půl cestě mezi hudbou a posluchačem, a proto potřebuje vyškoleného, virtuózního hráče, — u Scofielda nástroj a herec jedno

jsou — nástroj z masa a kostí, otevírající se před neznámým. Setkal jsem se s ním poprvé jako s velmi mladým hercem. Měl tenkrát zvláštní vlastnost; verš ho ochromoval, avšak prózu říkal jako nezapomenutelné verše. Jako by v něm vyslovené slovo vibrovalo a ozvěnami navracelo význam mnohem komplexnější, než jaký může odkrýt racionální myšlení. Vyslovil třeba slovo „noc“ a přimělo ho to k odmlce. Celou svou bytostí naslouchal podivným zvukům ozývajícím se z jakési záhadné vnitřní komnaty a zakoušel přitom údiv z objevu ve chvíli, kdy se objev odehrával. Tyto přeryvy, tyto výbuchy v hlubinách daly jeho herectví absolutně osobitou rytmickou strukturu a zvláště instinktivní významy. Když zkouší roli, vypouští celou svou bytost — milióny supersenzitivních tykadel — za houfem slov. Při představení se týmž procesem vrací každý večer vše, co zřejmě zafixoval, v naprosto stejné a absolutně jiné podobě.

Používám zde jako ilustrace dvou dobře známých jmen, avšak tento jev se při zkouškách vyskytuje vždy a všude a neustále se jím otevírá problém nevinnosti a zkušenosti, spontánnosti a promyšleného záměru. Jsou rovněž věci, které předvedou mladí a neznámí herci, o nichž se zkušenosti a dovednosti skvělých profesionálů ani nezdá.

V dějinách divadla byla období, kdy se herectví zakládalo na určitých ustálených gestech a výrazech. Existovaly ustrnulé soustavy póz, které dnes odmítáme. Je možná méně zřejmé, že opačný pól — svoboda herecké metody vybrat si cokoli z gest všedního života — je

stejně omezená, protože ať už herec gesto odpozoruje anebo spontánně stvoří, nečerpá přitom z žádných tvůrčích hlubin. Nalézá sám v sobě abecedu, jež je rovněž zkamenělá, poněvadž jazyk znaků ze života, které zná, není jazykem invence, ale toliko jazykem jeho osobní podmíněnosti. Pozoruje-li chování druhých, pozoruje často sebeprojekci. Co má za spontánní, je nesčetněkrát přecezeno a obehráno. Kdyby Pavlovův pes improvizoval, stejně by slinil, když se ozve zvonek; jenomže by to s jistotou považoval za osobitý projev. „Sliním,“ pravil by celý bez sebe nad svou smělostí.

(Ti, kdo mají co dělat s improvizací, uvědomují si s otřesnou jasností, jak snadno se dospěje k hranicím takzvané svobody. Veřejná cvičení našeho Divadla krutosti zavedla herce rychle k bodu, kde začali večer dělat variace na vlastní ustálená klišé — jako když postava ztělesňovaná Marcellem Marceauem vyrazí z jednoho vězení, aby zjistila, že se nalézá v jiném. Dělali jsme například takovýto pokus: herec otevře dveře a spatří něco zcela nečekaného. Své překvapení předvádí jednou gestem, podruhé zvukem, jindy kresbou. Měli jsme ho k tomu, aby vyjádřil skutečně to první gesto, první zvuk a první obrazec, který ho napadne. Zpočátku se zjevovalo jen skladiště hercových příměrů. Překvapením otevřená ústa, zděšené couvnutí. Odkud se vzala tato takzvaná spontánnost? Skutečná a momentální vnitřní reakce byla zřejmě zatlačena a paměť ji bleskem nahradila napodobeninou spatřené již formy. V případě malby to bylo ještě názornější: herec se zpotil strachem z prázdnoty, a pak ho vysvobodil uspokojivě prefabri-

kovaný nápad. Toto mrtvolné divadlo číhá v nitru nás všech.

Smysl improvizování, když vedeme herce při zkouškách, a smysl cvičení je vždycky týž: uniknout mrtvolnému divadlu. Vůbec nejde o to honit vodu nebo ukájet se euforií, jak se často nezasvěcený člověk domnívá. Cílem je dovádět herce k jeho vlastním mezím, k bodům, kde namísto nově nalézaných pravd dosadí normálně lež. Herec, předvádějící velkou scénu lživě, jeví se divákům falešně, protože jak postupně rozvíjí různé postoje své postavy, nahrazuje pravdivé detaily nepravými; drobné, pomíjivé zvukové emoce, vznikající z napodobených postojů. Při zkoušení velkých scén se tomu nedá zabránit — děje se při tom příliš mnoho a je tu všechno tuze složité. Záměrem cvičení je redukce a návrat. Zúžit prostor co nejvíc, až se objeví a polapí zrod lži. Nalezne-li a objeví-li herec ten moment, může snad snáze rezonovat hlubší a tvořivější podnět. Podobně je tomu, když spolu hrají dva herci. Nejlíp ovládáme uhlazenou

četných nedorozumění! Nejpůsobivějším znakem brechtovských herců je svým způsobem *stupeň jejich neupřímnosti*. Herec může spatřit soustavu svých klišé pouze pomocí odstupu. V pojmu upřímnost se skrývá nebezpečná past. Mladý herec nejprve objeví, že jeho povolání je velice namáhavé, takže se neobejde bez určitých dovedností. Například je nutno, aby ho bylo slyšet, aby tělo plnilo jeho přání, musí umět držet krok a ne být jen otrokem nahodilých rytmů. Shání se tudíž po technice. A celkem brzo se naučí, jak na to. Ono „vím, jak na to“ ho snadno naplní pýchou a stane se samo sobě cílem. Stane se dovedností, jež nemá jiný smysl, než holedbat se zběhlou rutinou — jinými slovy, umění je nyní neupřímné. Mladý herec sleduje mazáčkou neupřímnost a odvrací se od ní s odporem. Hledá upřímnost. Upřímnost je slovo obtížené řadou významů, podobně jako čistota nese s sebou asociace z dětství, asociace dobroty, pravdomluvnosti, poctivosti. Je to na první pohled pěkný ideál, lepší než stálé zdokonaňování techniky. A protože upřímnost je cit, pozná se vždycky, když je někdo upřímný. A tak je tu stezka, po které se dá jít. Vlastní upřímnost objevíš tím, že se emocionálně „dáváš“, že se cele oddáš věci, že jsi poctivý, že se neohlížíš na různé zábrany, že se prostě — jak říkají Francouzi — vrhneš do vody. Výsledkem, bohužel, může být nejhorší typ hraní. Ve všech ostatních uměních je

to tak, že ať se ponoříš sebehlob do tvůrčího aktu, máš vždycky možnost odstoupit a prohlédnout si, jak to dopadá. Když malíř ustoupí od plátna, které maluje, vstoupí do hry další jeho soudnosti a rázem ho varují před výstřelky. Klavírní virtuos dává do hry víc prsty než hlavu, a tak když se dá hudbou „unést“, jeho ucho má od věci svůj odstup a objektivně kontroluje hru. Obtížnost herectví je v mnoha ohledech jedinečná, neboť na umělci je, aby k vyjádření používal onoho zrádného, měnlivého a záhadného nástroje: sama sebe. Má splynout s hrou, zatímco se od ní distancuje — mít odstup bez odstupu. Musí být upřímný, musí být neupřímný. Musí předvádět neupřímnou upřímnost a věrohodnou lež. Je to skoro nemožné, ale je to základní a snadno opomenutelná věc. Herci až příliš často stavějí svou práci (a není to jejich chyba, nýbrž chyba mrtvolných škol, jimiž je svět zaplaven) na doktrinářských poučkách. Velký systém Stanislavského pojal poprvé herecké umění z vědeckého a rozumového hlediska a působil na mnoho mladých herců stejně škodlivě jako prospěšně, protože ho špatně chápou v detailech a berou si z něho právem jenom odpor k padělkům. Po Stanislavském přišly stejně důležité stati Artaudovy. Artaud — přečten toliko z poloviny, na desetinu zkrácen — vedl k naivní víře, že vlastně cenu má jen to, když prostoupíš akci citem a bez váhání vyjvíš v ní sebe. Tato tendence se nyní dále napájí nesprávně vybranými a nepochopenými citáty z Grotowského. V současné době existuje nová forma upřímného herectví, která záleží v prožívání tělem. Je to jakýsi druh naturalismu. Naturalistický herec

se pokouší upřímně napodobit emoce a jednání každodenního světa a prožít svou roli. Tento nový naturalismus žádá, aby se herec stejně úplně oddal prožitku svého skrz naskrz nerealistického chování. A v tom právě si sám ze sebe tropí smích. Protože typ divadla, ve kterém pracuje, je na hony vzdálen staromódnímu naturalismu, domnívá se, že rovněž on je dalek tohoto opovrženíhodného stylu. Ve skutečnosti přistupuje ke krajíně svých emocí se stejnou vírou: každou podrobnost je nutno fotograficky věrně reprodukovat. A tak je pořád v kole. Výsledek často bývá slabý, zvadlý, přehnaný a nepřesvědčující. Zejména ve Spojených státech se setkáváme se soubory herců, kteří — odkojeni Genetem a Artaudem — pohrdají každou formou naturalismu. Strašně by se jich dotklo, kdyby je někdo nazval naturalistickými herci, i když právě v tom jsou hranice jejich umění. Vloží-li člověk do hry každou žilku sebe, může se to jevit jako forma totální angažovanosti — avšak pravé umění bude možná požadovat víc než jenom totální splynutí — bude chtít třeba méně zjevných znaků, nebo bude chtít vyjádření jiného druhu. Abychom to pochopili, musíme si uvědomit, že vedle emoce má svou úlohu i zvláštní inteligence, která se neuplatňuje od počátku, nýbrž postupně se musí vyvinout jako orgán výběru. Odstup je nutný, nutné jsou určité formy. To vše lze jen obtížně definovat, nelze to však zanedbat. (Herci

P E T E R  
B R ● O K  
P R Ā Z D N Ě  
P R O S T O R

---

Z anglického originálu *The Empty Space*, vydaného nakladatelstvím Mac Gibbon & Kee, London 1968, přeložil dr. Alois Bejblík. Doslov napsala Lida Engelová. Typografie Clara Isstlerová. Vydalo nakladatelství Panorama v roce 1988 jako svou 4586. publikaci. Edice Dramatická umění. Odpovědná redaktorka Michaela Holznerová. Výtvarná redaktorka Věra Běťáková. Technická redaktorka Aiena Suchánková. Z fotosazby písmem Tempora zhotovené v n. p. Severografie Ustí nad Labem, výtiskly Tiskařské závody, n. p. Praha. Počet stran 232. AA 10,51, VA 10,95 402-22-855 11-089-88 TS 09/20. Náklad 2 400. 1. vydání. Cena váz. výtisku 20 Kčs.