



Antonin Artaud

**Divadlo a
jeho
dvojenec**



Herrmann a synové

O divadle z Bali

První představení divadla z Bali, které se opírá o tanec, zpěv, pantomimu, hudbu a má pramálo z psychologického divadla, jak mu rozumíme zde v Evropě, vrací divadlo na jeho vlastní půdu autonomní a ryzí tvorby pod zorným úhlem halucinace a strachu.

Je velice pozoruhodné, že první z krátkých her, z nichž se představení skládá a v níž jsme svědky otcových výčitek dceři, že se vzepřela tradici, začíná příchodem fantómů; postavy, muži i ženy, které budou rozvíjet dramatické; ale známé téma, se před námi objeví nejprve v podobě přízraků jakoby v halucinaci, vlastní každé divadelní postavě, než se začnou rozbíhat situace tohoto jakéhosi symbolického skeče. Ostatně situace jsou zde pouhou záminkou. Drama se nerozvíjí mezi city, ale mezi duševními stavy zjednodušenými a zredukovanými na gesta — na schémata. Balijsci zkrátka realizují ve svrchované míře ideu ryzího divadla, kde vše, koncepce i realizace, má váhu a stává se skutečností toliko stupněm své objektivace *na scéně*. Triumfálně de-

monstrují naprostou nadvládu režiséra, jehož tvořivá síla *eliminuje slova*. Témata jsou neurčitá, abstraktní, naprosto všeobecná. Život jim vdechuje až komplikovaná hojnost veškerých scénických postupů, jež v našem duchu vyvolávají představu jakési metafyziky, vyvěrající z nového způsobu práce s gestem a hlasem.

Ve všech těch gestech, v hranatých a brutálně přerušovaných pohybech, v synkopovaných hrdelních modulacích, v hudebních větách jako nožem náhle přetínaných, v šumotu hmyzích krovek, v šelestu haluzí, ve zvucích dřevěných bubnů, skřípění nástrojů, tancích oživených loutek — v tom všem je totiž pozoruhodné, jak ze změní gest, postojů a pohybů, z výkřiků vyrážených do vzduchu, z tanečních obrátů a křivek, které nenechávají nevyužitou jedinou část scénického prostoru, krystalizuje smysl nového fyzického jazyka, jehož základem už nejsou slova, ale znaky. Herci ve svých geometricky řešených úborech vyvolávají dojem ožvlých hieroglyfů. Tvar oděvů přesunuje osu lidské postavy, čímž se vedle obleků válečníků v transu a ustavičném boji utvářejí jakési symbolické druhé oděvy, jež vyvolávají intelektuální představy a svými vzájemně se křižujícími liniemi se váží k vzájemně se křižujícím perspektivám prostoru. Tyto duchovní znaky mají přesný význam, který nás zasahuje již pouze intuitivně, ale zato dostatečně silně, aby nemusil být překládán do logického a diskursivního jazyka. Pro ctitele realismu za každou cenu, kteří se lopotí vysvětlováním všeho, co směřuje ke skrytým a odlehlým oblastem myšlení, zbývá tu ještě svrchovaně realistická hra dvojníka, který se děsí

přízraků z onoho světa. Jak se celý roztřeše, jak dětincky blekotá, jak patami tluče do půdy v rytmu automatismu rozpoutaného podvědomí, jak se v pravou chvíli ukryje za svou vlastní realitu — hle, to je popis strachu, kterému se rozumí ve všech zeměpisných šířkách a který demonstruje, že pokud jde o realitu, lidé z Orientu nám mohou dávat lekce v tom, co je lidské, i v tom, co je nadlidské.

Balijci mají pro všechny životní okolnosti bohatou zásobu gest a rozmanitých mimických výrazů, navracejí divadelní konvenci její svrchované postavení, demonstrují účinky a maximální působivost jistého počtu dobře nacvičených a hlavně mistrovsky používaných konvencí. Jedna z příčin, proč nám toto divadlo, v němž se zbytečně netlachá, způsobuje takové potěšení, spočívá právě v tom, že herci používají přesné množství bezpečně zvládnutých gest a vyzkoušených mimických výrazů a dokáží je v pravý okamžik přivolat, ale navíc a zejména z jejich duchovní výstroje, z hlubokého, do všech nuancí pronikajícího studia, které předcházelo zvládnutí této hry výrazů, těchto účinných znaků, jež vzbuzují dojem, že jejich síla nevyprchala ani za tisíciletí. Mechanické koulení očima, špuření pysků, přesně dávkované svalové stahy s metodicky propočítanými efekty, vylučující možnost jakékoli spontánní improvizace, horizontální pohyby hlav klouzajících od ramene k rameni, jako by byly zasazeny do ložisek, to vše odpovídá bezprostředním psychologickým potřebám, ale zároveň je i projevem jakési duchovní architektury budované z gest a mimiky, ale ta-

ké ze sugestivní moci rytmu, z hudebních kvalit tělesných pohybů, ze souběžného, do jediného tónu podvuhodně sladěného akordu. Možná se to přičítá našemu evropskému smyslu pro scénickou svobodu a spontánní inspiraci, ale nikdo nemůže tvrdit, že by tato matematika vytvářela něco suchého nebo uniformního. Je přímo zázračné, jaký pocit bohatství, fantazie a štědrosti až marnotratné vyvolává představení řízené do posledních podrobností přímo úděsně přesným záměrem. Mezi zrakem a sluchem, mezi intelektem a citem, mezi gestem postavy a výkřikem hudebního nástroje, který evokuje představu pohybu rostliny, explodují neodbytné vazby. Vzdechy dechového nástroje prodlužují chvění strun lidského hlasu tak citlivě, že nevíme, zní-li to ještě dál sám hlas anebo tím hlasem od samého počátku byla jeho ozvěna v našich smyslech. Souhra kloubů, hudební soulad úhlu paže s předloktím, dopad nohy, vybočení kolena, prsty jakoby se odpoutávající od ruky — to vše je pro nás jako ustavičná hra zrcadel, kdy jako by si lidské údy navzájem vracely ozvěny, jako hudební skladba, kdy tóny orchestru a výdechy nástrojů přivolávají představu přeplněné voliéry, v níž šumotem křídel jsou sami herci. Naše divadlo, které nikdy nemělo ponětí o této metafyzice gest, nikdy nedokázalo použít hudby k tak bezprostředním dramatickým účelům, k tak konkrétním záměrům, naše čistě verbální divadlo, jež neví nic o tom, co divadlo dělá divadlem, to znamená o tom, co na jevišti visí ve vzduchu, co se vzduchem měří a obklopuje, co má v prostoru hustotu: pohyby, tvary, barvy, vibrace, postoje, výkřiky

— toto naše divadlo by si mohlo u divadla z Bali brát lekce z duchovnosti v tom, co není měřitelné a co spočívá v sugestivní moci ducha. Toto čistě lidové, nikoli posvátné divadlo nám dává neobyčejnou představu o intelektuální úrovni národa, který podklad ke svým občanským slávnostem čerpá ze zápasů duše vydané napospas duchům a přízrakům z onoho světa. Neboť v poslední části té podívané jde prostě o zápas čistě niterný. Mimochodem se můžeme také zmínit o stupni divadelní nádhery, kterou jí Balijsci dovedli dát. Smyslu pro plastické potřeby scény, který tu vidíme, se vyrovná pouze jejich znalost tělesného strachu a prostředků, jak jej vyvolat. A ve vskutku děsivé podobě jejich dábůla (nejspíše tibetského) je nápadná podobnost s jistým panákem, jež máme v paměti, s panákem s oteklýma rukama z bílé želatiny, s nehty ze zelených listů, který byl nejkrásnější ozdobou jedné z prvních her Divadla Alfreda Jarryho.

* * *

Není snadné vniknout do tohoto divadla, které na nás útočí přemírou dojmů, jeden bohatší než druhý, a navíc řečí, k níž jako bychom už ztratili klíč; a naše podráždění, vyvolané neschopností najít pravou nit, lapit to zvíře, přiblížit ucho k nástroji, abychom lépe slyšeli, tomuto divadlu jen dodává půvabu a je mu ku prospěchu. Řečí tu nemyslím jen cizí, v první chvíli nepochopitelný jazyk, nýbrž právě ten druh divadelní řeči, která je mimo každý *mluvený jazyk* a v níž, jak se mi to jeví, se projevuje obrovská scénická zkušenost, vedle které

naše — výlučně v dialogu vedené — realizace vypadají jako pouhé koktání.

Co však nejvíc překvapuje na tomto divadle — jež tak důkladně vyvádí z míry všechna naše západní pojmání divadla, až mu budou mnozí upírat, že je divadlem, zatímco je tím nejkrásnějším projevem rýzího divadla, jaké nám zde bylo dáno spatřit — co tedy nejvíc překvapuje a zaráží nás Evropany, to je jeho obdivuhodná intelektuálnost, jejíž jiskření vycitujeme všude v tom zhuštěném a jemném tkanivu gest, v nekonečně proměnlivých modulacích hlasu, v tom dešti zvuků, jako když nesmírný les střásá se sebe kapku po kapce, a ve zvučících, navzájem se proplétajících pohybech. Není tu přechodu od gesta k výkřiku nebo zvuku: vše je spojeno jakoby nějakými podivnými kanály vyhloubenými v samotném duchu!

Je tu spousta rituálních gest, k nimž nemáme klíč a která jako by se podřizovala svrchovaně přesnému hudebnímu řádu; ale je tu ještě cosi navíc, co zpravidla k hudbě nenáleží a co se nezdá být určeno k tomu, aby obalilo myšlení, sledovalo je a vedlo do nerozpletitelné a spolehlivé sítě. V tomto divadle je vsutku vše propočítáno matematicky přesně a do nejmenších podrobností. Nic zde není ponecháno náhodě nebo osobní iniciativě. Je to vyšší druh tance, kde tanečníci jsou především herci.

Vidíme je, jak na okraji scény propočítanými kroky obnovují rovnováhu. Už se nám zdá, že jsou naprosto ztraceni v nerozmotatelném labyrintu taktů a propadají zmatku, ale tu způsobem sobě vlastním zas nalézají

rovnováhu, vzepnou těla, zkříží nohy, dělá to dojem, jako když se v taktu ždímá nasáklý hadr — nakonec je tři kroky vždy bezpečně uvedou do středu scény, porušený rytmus se obnovuje, takt se vyjasní.

Vše je u nich takto řízené, neosobní; není tu jediné hry svalů, jediného pohybu očí, jež by nepatřily k jakési předem promyšlené matematice, která vše řídí a již se vše podřizuje. A je zvláštní, že v tomto systematickém odosobnění, v těchto ryze svalových fyziognomických hrách, jež jsou příkládány na tvář jako masky, vše přináší a vydává maximální účinek.

Zmocňuje se nás jakýsi děs, pozorujeme-li tyto zmechanizované bytosti, jejichž radosti a bolesti jako by ani nepatřily jim samým, nýbrž podřizovaly se vyzkoušeným pravidlům a byly diktovány vyšší inteligencí. A je to právě tento dojem vyššího, diktovaného života, který nás nejvíc uchvacuje na tomto divadle, jež se podobá zesvětštilému rituálu. Z posvátného obřadu má slavnostní ráz — obřadné kostýmy obdařují každého herce jakýmsi dvojím tělem, dvojími údy, umělec upjatý do svého kostýmu jako by už nebyl sám sebou, ale svým obrazem. A je tu dále volný, rozdrobený rytmus hudby — hudby svrchovaně důrazné, přerývané i křehké, v níž jako by se drtily nejvzácnější kovy, tryskaly prameny vod z přirozených zřídél, narůstající roje hmyzu se prodíraly rostlinami, jako by tu byl lapen a stal se viditelným i šum světla a zvuky zhoustlé samoty se tříštily v let krystalických úlomků atd., atd.

Všechny tyto zvuky jsou ovšem spojeny s pohyby,

jsou jakoby přirozeným dovršením gest, jež mají stejnou kvalitu, a to s takovým smyslem pro souvislost s hudbou, že mysl je nakonec donucena si je zaměřovat a zřetelné gestikulaci umělců připisuje zvukové kvality orchestru — a naopak.

Dojem nelidského, božského, zázračného zjevení plyne rovněž ze skvostné krásy ženských účesů: ze zářivých, poschodovitě řazených kruhů utvářených kombinacemi mnohobarevných ptačích per nebo perel tak nádherně zbarvených, že jejich spojení dělá dojem přímo *zjevení*; jejich okraje se rytmicky chvějí, až se zdá, jako by *vědomě* odpovídaly chvějivým pohybům těla. — Jsou tu další účesy kněžského rázu, v podobě tiár, nad nimiž trčí chocholy vyztužených květů, jejichž barvy si ve dvojicích odpovídají a zvláštním způsobem spolu ladí.

Tento trýznivý celek, plný víření, úniků, obchvatů a zvrátů ve všech směrech vnějšího i vnitřního vnímání, utváří svrchovanou koncepci divadla, až se nám zdá, že se uchovala napříč staletími, aby nás poučila, čím divadlo nikdy nemělo přestat být. Takový dojem posiluje navíc skutečnost, že toto divadlo — tam u nich, jak se zdá, lidové a profánní — je jakoby základní živinou uměleckého cítění těchto lidí.

Ponecháme-li stranou zázračnou matematiku této podívané, zdá se mi, že nejvíce nás musí překvapovat a udivovat ona *odhalující stránka hmoty*, pojednou jakoby rozdrobené v znamení, aby nám ukázala metafyzickou totožnost konkrétního s abstraktním a aby nám to ukázala v *gestech, jež mají být trvalá*. Neboť realistickou

stránku najdeme u nás také, jenže zde je nekonečně umocněna a s konečnou platností stylizována.

.....
V tomto divadle veškerá tvorba vychází ze scény, nachází svůj projev i samotný počátek ve skrytém psychickém impulsu, jímž je Řeč z dob před všemi slovy.

.....
Je to divadlo, které odsunuje autora ve prospěch toho, komu v našem západním divadelním žargonu říkáme režisér; ten se však stává jakýmsi magickým pořadatelem, mistrem posvátných obřadů. A hmota, s níž pracuje, témata, jež rozechvívá, nepocházejí od něj, ale od bohů. Vycházejí, zdá se, z prvotních spojení Přírody, jímž štědře přál podvojný Duch.

Uvádí v pohyb PROJEVENÉ.

Je to jakási původní Tělesnost, od níž se Duch nikdy neodděлил.

.....
V divadle toho druhu, jaké nám předvedl soubor z Bali, je něco, co vylučuje zábavnost, tuto neužitečnou stránku umělé hry, hry pro jeden večer, která je příznačná pro naše divadlo. Představení jsou vytvářena přímo v hmotě, přímo v životě, přímo ve skutečnosti. Je v nich cosi z obřadnosti náboženského rituálu — v tom smyslu, že mysl, která jim přihlíží, osvobozují od jakéhokoli pomyšlení na napodobování, směšné kopírování reality. Asistujeme gestikulaci plné detailů, která má cíl, bezprostřední smysl, za nímž jde účinnými prostředky, jejichž působivost my také bezprostředně zakoušíme. Myšlenky, k nimž směřuje, duševní stavy, jež chce vy-

tvořit, mystická řešení, jež nabízí, jsou bezodkladně a bez zábran vnímána, uchopena a dosažena. Vše to připomíná exorcismus, který k nám má PŘIVOLAT naše demony.

.....
V tomto divadle je hluboký bzukot pudových věcí, dovedených však do takové průzračnosti, srozumitelnosti, poddajnosti, v nichž jako by nám fyzicky předávaly některé z nejskrytějších vjemů ducha.

Nabízená témata vycházejí, dalo by se říci, z jeviště. Jsou do té míry objektivně zhmotnělá, že, ať bychom se jakkoli namáhali, nemůžeme si je představit mimo tuto hutnou perspektivu, mimo uzavřený a ohraničený svět jeviště.

Tato podívaná nám nabízí vynikající kompozici ry- zích scénických obrazů, pro jejichž pochopení jako by byl vynalezen zcela nový jazyk: herci tu ve svých kostý- mech vytvářejí reálně existující hieroglyfy, a ty se pohy- bují a žijí. A tyto trojrozměrné hieroglyfy jsou ještě při- krásleny jistým počtem gest, tajuplných znamení, jež souvisejí s nám neznámou mýtickou a skrytou skuteč- ností, kterou jsme my, lidé Západu, definitivně odvrhli.

V tom intenzívním osvobození znamení, zprvu za- držovaných a poté prudce vržených do vzduchu, je ně- co příbuzného duchu magických úkonů.

Chaotické vření, plné náznaků a chvílemi podivně uspořádané, třaská v tom víru malovaných rytmů ne- sčetnými výbuchy nastupujícími jako dobře vypočítané ticho.

Tato idea ryzího divadla je u nás známa pouze čistě

teoreticky, ale nikdy se ji nikdo ani v nejmenším nepo- kusil uskutečnit; divadlo z Bali nám nabízí její ohromu- jící realizaci v tom smyslu, že pro objasnění nejabstrakt- nějších témat nepoužívá slov, ale vytváří řeč gest roz- víjejících se v prostoru, která mimo něj ztrácejí smysl.

Scénického prostoru je zde využito ve všech dimen- zích a lze říci ve všech možných rovinách. Neboť kro- mě toho, že tato gesta působí svou výtvarnou krásou, je vždy jejich konečným cílem objasnit určitý problém nebo stav ducha.

Tak se nám alespoň jeví.

Žádný bod v prostoru a zároveň také žádný možný podnět se neztrácí. A je v tom jakoby filosofický smysl schopnosti přírody vrhnout se znenadání do chaosu.

.....
V balijském divadle vyciňujeme stav před vznikem řeči, který si svou řeč může zvolit: v hudbě, v gestech, v pohybech, ve slovech.

.....
Je jisté, že tato stránka ryzího divadla, tato tělesnost absolutního gesta, jež samo je myšlenkou a nutí pojmy ducha procházet labyrinty a tkáňovou spleť hmoty, aby teprve tak mohly být vnímány, tato stránka divad- la nám dává jakoby novou představu o tom, co vlastně patří k oblasti tvarů a projevené hmoty. Ti, kdo dokáží dát prosté formě kostýmu mystický smysl a nespokojí se tím, že vedle člověka kladou jeho Dvojníka, a při- dají ke každému člověku ještě dvojníka jeho šatů — ti, kdo tyto pomyslné šaty, tyto šaty číslo dvě, probodá- vají mečem, který je činí podobnými velkým motýlům

propíchnutým ve vzduchu, tito lidé mají daleko více než my vrozený smysl pro absolutní a magický symbolismus přírody a dávají nám lekci, které naši řemeslníci divadla, to je až příliš jisté, nebudou schopni využít.

.....

Ten prostor intelektuálního ovzduší, ta psychická hra, to ticho uhnětené z myšlenek, jež existuje mezi články psané věty, to vše je zde naznačeno ve scénickém ovzduší uprostřed údů, vzduchu a perspektiv jistým počtem výkřiků, barev a pohybů.

.....

Při představeních balijského divadla máme vskutku pocit, že jeho koncepce se nejdříve střetla s gesty, zformovala se ve všem tom kvasu zrakových nebo zvukových představ, promyšlených jakoby v čistém stavu. Zkrátka a abych mluvil jasněji, muselo tu být něco jako hudební stav, než vznikla tato inscenace, kde všechno, co je koncepcí ducha, je pouze záminkou, možností, jejíž dvojník tuto intenzivní scénickou poezii, tuto prostorovou a barvitou řeč vytvořil.

.....

To ustavičné zrcadlení, přecházející od barvy ke gestu a od výkřiku k pohybu, nás neustále zavádí na cesty pro ducha strmé a příkré, noří nás do onoho stavu nejistoty a nevýslovné úzkosti, který je vlastní poezii.

Z té podivné hry rukou, jež poletují jako hmyz v zeleném večeru, vzniká jakási strašlivá posedlost, nevyčerpatelné mudrování, jako by mysl stále hledala záchytný bod v labyrintu svého podvědomí.

Toto divadlo nám zhmotňuje a vyslovuje konkrétními znaky ostatně mnohem méně věci citu než intelektu.

A právě intelektuálními cestami nás přivádí ke znovudobytí znaků toho, co je.

Z tohoto hlediska má svrchovaný význam gesto ústředního tanečníka, který se stále znovu dotýká téhož místa na hlavě, jako by chtěl najít místo a život bůhvíjakého ústředního oka, bůhvíjakého intelektuálního vejce.

.....

To, co je barvitým náznakem fyzických vjemů z přírody, se opět vrací v rovině zvuků a zvuk je opět pouze nostalgickým znázorněním jiné věci, jakéhosi magického stavu, v němž se pocity tak zjemnily, že se stávají duchu přístupnými. A stejně tak imitační harmonie, šustění chřestýše, tření hmyzích krovek vyvolávají dojem mýtiny v krajině kypící životem, kde všechno užuž přechází do chaosu. — A ti umělci, odění v zářivých šatech, jejichž těla jako by byla ovinuta v plenách! V jejich pohybech je cosi pupečního a zárodečného. Musíme mít současně na zřeteli hieroglyfický vzhled jejich úborů, jejichž horizontální linie ve všech směrech přesahují tělo. Jsou jako velký hmyz plný linií a článků, které je mají spojovat s kdovíjakou perspektivou přírody, vzhledem k níž působí už jen jako oddělená geometrie.

Ty kostýmy, jež ovinují abstraktní kroužení jejich chůze a jejich podivné křížení nohou!

Každý z jejich pohybů načrtává v prostoru určitou linii, završuje kdovíjakou přísnou figuru, dokonale her-

meticky promyšlenou, za níž udělá tečku nečekané gesto ruky.

A ty úbory s vysoko položenými boky, jež jsou jako by zavěšeny ve vzduchu, jakoby připíchnuty na pozadí jeviště a každý jejich skok prodlužují v let.

Ty výkřiky z útroby, to koulení očima, ta ustavičná abstrakce, ten šumot větví, ten hluk kácení lesa a valících se kmenů, to všechno v nesmírném prostoru rozptýlených zvuků, jež tryskají z mnoha pramenů, to vše přispívá k tomu, aby v našem duchu povstala a krystalizovala jakási nová a troufám si říci konkrétní koncepce abstraktního.

A je hodno zaznamenání, že tato abstrakce vychází z podivuhodné scénické stavby a vrací se do myšlení a když se v letu střetává s vjemy světa přírody, uchvacuje je vždycky v tom bodě, kde začíná jejich molekulární spojení; to jest tam, kde nás ještě od chaosu dělí sotva jediné gesto.

Proti tomu, co špinavého, brutálního a hanebného se rozměňuje na našich evropských jevištích, je poslední část podívané podivuhodný anachronismus. A nevím, které divadlo by se odvážilo takto a jakoby *ve skutečnosti* zobrazit smrtelnou hrůzu duše vydané všanc přízrakům z onoho světa.

Tančí, tito metafyzici přírodního zmatku, kteří nám podávají každý atom zvuku, každý zlomkový vjem tak, jako by už se měl vrátit k svému začátku, a dokázali vytvořit mezi pohybem a zvukem tak dokonalé spoje,

že se zdá, jako by ty zvuky z dutého dřeva, ozvučných bubnů, prázdných nástrojů vydávaly duté dřevěné údy tanečníků s dutými lokty.

Ocitáme se tu náhle v plném metafyzickém zápase a ztuhlá část těla v transu, strnulého přílivem kosmických sil, které je obkličují, je podivuhodně vyjádřena tím zběsilým tancem, který je rovněž plný strnulosti a hran a při němž náhle pociťujeme počínající střemhlavý pád ducha.

Dalo by se říci, že se tu přes sebe převalují vlny hmoty a sbíhají se ze všech stran obzoru, aby vplynuly do nekonečně malé částičky chvění a transu — a zakryly prázdnotu strachu.

V těchto konstruovaných perspektivách je jakési absolutno, jakési pravé tělesné absolutno, jež pouze orientálcí dovedou vysnít — a právě v tom, právě v té promyšlené výši a smělosti jejich cílů stojí tyto koncepce proti našim evropským koncepcím divadla, mnohem více než zvláštní dokonalostí svých představení.

Zastánci oddělených a rozškatulkovaných žánrů se mohou tvářit, že v těch skvělých umělcích divadla z Bali vidí jen tanečníky, kteří mají představovat kdovíjaké vznešené Mýty, jejichž vznešenost činí úroveň našeho moderního západního divadla nepředstavitelně hrubou a dětinskou. Pravda je, že balijské divadlo nám nabízí a přináší hotová témata ryzího divadla, jimž scénická realizace dává pevnou rovnováhu, dokonale zhmotnělou gravitaci.

To vše je ponořeno do hluboké intoxikace, která nám nahrazuje vlastní prvky extáze, a v této extázi se opět shledáváme se suchým hemžením a minerálním šustěním rostlin, s pozůstatky a pohyby čelně osvětlených stromů.

Všechna zvířecost a živočišnost jsou omezeny na jejich suché gesto: hluk vzdorující země, která puká, mrznutí stromů, zívání zvířat.

Nohy tanečnicků gestem shrnujícím úbor rozpouštějí a navracejí myšlenky a pocity do ryzího stavu.

A stále ta konfrontace s hlavou, to kyklopské oko, to vnitřní oko ducha, které se vydává hledat pravá ruka.

Mimika duchovních gest, která stupňují, osekávají, fixují, odstraňují a rozčleňují city, duševní stavy, metafyzické představy.

Ta kvintesence divadla, v němž věci činí podivuhodné zvraty, než se z nich opět stanou abstrakce.

Jejich gesta tak přesně spadají do toho dřevěného rytmu vydlabaných bubnů, skandují jej a v letu jej zachycují s takovou jistotou a zdá se, že na takovém ostří, jako by tato hudba skandovala samu prázdnotu jejich dutých údů.

Vrstevnaté, také lunární oko žen.

Snové, které jako by nás pohlcovalo a před nímž si sami připadáme jako *přízraky*.

Dokonalé uspokojení z těch tanečních gest, z těch

kroužících nohou, jež hnětou stavy duše, z těch drobných létajících ruček, z toho úsečného a přesného poklepávání.

Jsme svědky mentální alchymie, která duševní stav proměňuje v gesto, v gesto úsečné, oproštěné, lineární, které mohly mít všechny naše činy, kdyby směřovaly k absolutnu.

Stává se, že tento manýrismus, tento přehnaný hieratismus se svou krouživou abecedou, se svými výkřiky pukajícího kamene, s šumotem větví, s hlomozem kácení stromů a válení kmenů vytváří v ovzduší a v prostoru, stejně tak vizuálním jako zvukovým, jakýsi materiální oživený šepot. A za okamžik dochází k magickému ztotožnění: **VÍME, ŽE TO MLUVÍME MY.**

Kdo si po té úžasné bitvě Adeorjany s Drakem troufne říci, že celé divadlo se neodehrává na jevišti, to znamená mimo situace a slova!

Dramatické a psychologické situace zde přešly do samotné mimiky boje, jenž je funkcí atletické a mystické hry těl — a troufnu si říci vlnivého užití scény, jejíž obrovitá spirála se rovinu za rovinou odhaluje.

Válečníci vstupují do mentálního lesa s burácením strachu; zmocňuje se jich nesmírné chvění, objemná, jakoby magnetická rotace, v níž cítíme střemhlavý pád animálních nebo minerálních meteorů.

To rozptýlené chvění jejich údů a koulení očí je více než tělesná bouře, je to drcení ducha. Zvuková frekvence jejich zdivočelé hlavy je chvílemi děsivá; a ta hudba

za nimi kolísá a zároveň vytváří bůhvíjaký prostor, do něhož se nakonec tyto tělesné oblázky skutálejí.

A za Válečníkem, zdivočelým strašlivou kosmickou bouří, se naparuje Dvojník, dětinsky se oddávající školáckým sarkasmům a vyzdvižen protiúderem hučící bouře nevědomý se dostává dōprostřed kouzel, z nichž nic nepochopil.

Paříž, 28. září 1932

Panu J.P.

Drahý příteli,

nevěřím, že byste po přečtení mého Manifestu mohl setrvávat na svých námitkách. Buď jste ho nečetl nebo jste ho četl špatně. Mé divadlo nebude mít nic společného s improvizacemi, které pěstoval Copeau. Bude se nořit hluboko do konkrétního a vnějšího, kotvit v otevřené přírodě a ne v uzavřených klauzurách mozku, ale tím je ještě nevydám napospas nekultivované a nerozmyšlené herecké inspiraci. A zvláště ne rozmarům moderního herce, který se opře o text, ponoří se do něho a nic jiného už nezná. Dám si pozor, abych nevydal napospas náhodě osud svých inscenací a svého divadla. Ne.

Nuže, oč mi opravdu jde? O nic menšího než o změnu samého východiska umělecké tvorby a radikální vyvrácení navyklých divadelních postupů. Jde o to nahradit mluvenou, artikulovanou řeč divadla jazykem přírody, jehož výrazové možnosti se vyrovnají řeči slov, ale jehož pramen bude tryskat ze skrytých hlubin, kam myšlení nedosáhne.

Gramatiku tohoto nového jazyka je třeba ještě objevit. Materiálem a hlavním nástrojem tohoto jazyka je gesto; je to, chcete-li, alfa i omega všeho. Vychází spíše z NUTNOSTI slova než z řeči už zformulované.

Naráží-li však tento nový jazyk v řeči na slepou uličku, spontánně se vrací ke gestu, přičemž se dotýká některých zákonů materiálního projevu člověka. Vplývá do nutnosti. Básnický obnovuje proces, který vedl k vytvoření jazyka. Činí to však se znásobeným vědomím existence světů, které jsou uváděny v pohyb jazykem slov, a oživuje je ve všech jejich aspektech. Obnovuje a vyjasňuje vztahy, jež slabiky lidské řeči rozpojily a jazyk je umrtvil tím, že je fixoval. Znovu provádí operace, jimiž prošlo slovo, aby dostalo význam Zapalovače požárů, před nimiž nás jako štít ochraňuje Otec Oheň v podobě Jupitera, latinské podoby řeckého Dia-Otce, obnovuje tyto operace prostřednictvím výkřiků, onomatopoií, znaků, postojů a povlovných, bohatých i vášnivých modulací nervů, rovinu za rovinou, bod za bodem. Vycházím totiž z principu, že slova neusilují vypovědět vše, že jsou svou podstatou a přirozenou povahou ohraničena, jednou provždy ustálena a že myšlení zastavují a paralyzují, místo aby je rozvíjela a jeho rozvoj podněcovala. Rozvojem rozumím opravdové, konkrétní prostorové kvality, protože žijeme ve světě konkrétním a rozprostřeném. Tento nový jazyk usiluje tedy zmocnit se této rozprostraněnosti, to jest prostoru, využít ho a tím mu dát promluvit; předměty, věci v prostoru pojmám jako obrazy, jako slova; spojuji je a vytvářím mezi nimi vztahy na základě zákonů symboliky a živých analogií. Věčných zákonů veškeré poezie a každého životaschopného jazyka — mezi jinými jazyka čínských ideogramů a starých egyptských hieroglyfů. Odmítám-li hrát psané hry, nejenže

tím neomezují možnosti divadla a jazyka, ale právě naopak — rozšiřují jazyk scény, rozmnožují jeho možnosti.

K řeči mluvené připojuji další jazyk a pokouším se jazyku slov — na jehož tajemné možnosti se zapomělo — navrátit jeho starou magickou a uhrančivou účinnost. Když tvrdím, že nebudu hrát psané hry, chci tím říci, že nebudu hrát hry založené na literatuře a mluvení, že v mých inscenacích bude převažovat fyzická stránka, kterou nelze fixovat a zapsat běžným jazykem slov; a že také část mluvená a psaná nabude nového smyslu.

Na rozdíl od divadla, které se pěstuje zde, to znamená v Evropě nebo přesněji na Západě, se mé divadlo nebude opírat o dialog a to málo, co v něm z dialogu zůstane, nebude zformulováno a zafixováno předem, nýbrž až na scéně; vznikne na scéně, bude vytvořeno na scéně v těsném svazku s oním jazykem a nutností, postoji, znaky, pohyby a předměty. A protože všechno toto skutečné hledání se bude dít přímo v samotné hmotě, kde se řeč objeví jako nutný výsledek celé řady koncentrovaných akcí, srážek, scénických souvislostí a nejrozmanitějších dějů (a divadlo se tak opět stane skutečným úkonem života a uchová si chvějivou emocionální dráždivost, bez níž je umění jalové) — všechno toto zkoušení, všechno hledání a všechna vzrušení vydají nakonec dílo, vydají zapsanou kompozici, zafixovanou do nejmenších detailů a zaznamenanou novým způsobem notace. Kompozice, vlastní tvorba se nebude odehrávat v mozku autora textu, ale v samé přírodě,

v reálném prostoru — a nekonečný výsledek bude stejně precizní a definitivní jako kterékoli dílo psané, bude však objektivně nesrovnatelně bohatší.

P.S. — Co patří inscenaci, to si musí osvojit i autor; a co náleží autorovi, musí mu být rovněž vráceno, ale sám se musí stát také inscenátorem, aby se tak odstranila nesmyslná dualita, která trvá mezi autorem a režisérem.

Autor, který nenapadá přímo hmotu jeviště, který se po scéně nepohybuje, neorientuje se na ní a sílu své orientace nepřidává představení, zrazuje ve skutečnosti své poslání. A je spravedlivé, když ho nahradí herec. Tím hůř ovšem pro divadlo — to podobnou uzurpací jen utrpí.

Jestliže se čas divadla opírá toliko o dech, tu hned zběsile pospíchá, poháněn potřebou a vůlí výdechu, hned se zase zkracuje a malicherní při prodlužovaném ženském vdechování. Zadržené gesto uvádí do pohybu zuřivé, nepřehledné hemžení a samo v sobě obsahuje magii vlastního zaklínání.

Ale i když rádi navrhujeme, jak vrátit divadlu život a energii, vystříháme se vytváření nějakých pravidel.

Zajisté, lidské dýchání má svá pravidla; opírají se o nesčetné kombinace kabalistických triád. Je šest základních triád, ale jejich kombinace jsou nespočetné, neboť z nich pochází každý život. A právě divadlo je ono místo, kde magie tohoto dýchání je libovolně obnovována. Jestliže fixace nějakého velkého gesta vyvolává zrychlení a zesílení dechu, jímž se obklopuje, potom i intenzivní dýchání může pozvolna obklopit svým vlně-

ním fixované gesto. Existují tu jisté abstraktní principy, ale ne konkrétní prostorové zákony. Jediným zákonodárcem je tu básnická energie, která se probíjí od přidušeného ticha až k vyjádření prudké křeče a od *mezza voce* jednotlivého hlasu k těžké, rozléhající se bouři mnohohlasého, pozvolna se formujícího chóru.

Důležité je však vytvářet etapy přechodu jedné řeči v druhou, vytvářet jejich perspektivy. Tajemstvím divadla v prostoru je disonance, posouvání odstínu a dialektická diskontinuita výrazu.

Kdo má ponětí o tom, co je to jazyk, pochopí nás. Píšeme jen pro něj. Ostatně tu podáváme jen několik doplňujících vysvětlivek k prvnímu Manifestu Krutého divadla.

Vše podstatné bylo řečeno v prvním Manifestu, proto je druhý Manifest zaměřen jen k vysvětlení několika bodů. Nabízí použitelnou definici Krutosti a popis scénického prostoru. Jak si v něm budeme počínat se ukáže později.

Kruté divadlo

(Druhý manifest)

Ať to přiznají nebo ne, ať se to děje vědomě či nevědomky, v hloubi toho, co lidé hledají skrze lásku, zločiny, drogy, válku a vzpoury, je stav, kdy člověk překračuje hranice života, stav poezie.

Kruté divadlo bylo stvořeno proto, aby se do divadla vrátil pojem křečovitého a vášnivého života; a krutost, o niž se chce opírat, musí být chápána v tomto smyslu bezohledné přísnosti, maximální kondenzace scénických prostředků.

Tato krutost, která bude v případě nutnosti krvavá, ale nikoliv systematicky, je totožná s bezohlednou morální čistotou, která se nebojí platit za život cenu, již je třeba za něj platit.

1. Z hlediska obsahu

to znamená z hlediska námětů a pojednávaných témat:

Kruté divadlo bude volit náměty a témata, jež odpovídají neklidu a zmatkům charakteristickým pro naši epochu.

Nemíní ponechat mýty o člověku a moderním životě na starost filmu. Bude to však dělat způsobem sobě vlastním, to znamená v protikladu k ekonomickým, utilitárním a technickým tendencím současného světa znovu postaví do popředí základní velké otázky a vážně, které současné divadlo zakrylo povrchním nátěrem špatně civilizovaného člověka.

Budou to témata kosmická, univerzální, pojednaná podle nejstarších textů čerpaných z dávných kosmogonií mexických, indických, židovských, iránských atd.

Vzdá se psychologie, podrobného líčení charakterů a citů a bude se obracet k člověku úplnému, nikoli k člověku sociálně deformovanému náboženstvím, zákony a předpisy.

Vstupujíc do člověka bude hledat nejen líc, ale i rub ducha; realita obraznosti a snů se tu objeví jako plnoprávná součást života.

Velké sociální převrasy, konflikty národů a ras, záahy náhody, magnetismus osudu budou tu zobrazeny buď nepřímo, činy a gesty postav vzrostlých do velikosti bohů, hrdinů nebo zjevení mýtických rozměrů, anebo přímo formou, kterou materiálně předvádět umožní nové vědecké prostředky.

Interpretace těchto bohů či hrdinů, monster a přírodních a kosmických sil se bude opírat o obrazy nejstarších posvátných textů a dávných kosmogonií.

2. Z hlediska formy

Protože se divadlo musí znovu obrodit z pramenů věčné poezie schopné vzrušit a zasáhnout ty části rozštěkaného publika, které se mu nejvíc odcizily, a to návratem k prvotním dávným mýtům, budeme požadovat, aby to byla inscenace, a ne text, co si vezme na starost materializaci a především *aktualizaci* těchto prastarých konfliktů; to znamená, že tato témata budou přenášena přímo na scénu a realizována pohyby, gesty a výrazy dříve, než vplynou do slov.

Tím zrušíme v divadle nadvládu textu a diktaturu spisovatele.

A navrátíme se k starému lidovému divadlu, kde duch hovořil a vzbuzoval city přímo mimo deformace jazyka a úskalí řeči a slov.

Chceme opřít divadlo především o představení a v tomto představení uskutečníme novou koncepci prostoru využívaného ve všech možných rovinách a na všech stupních perspektivy směrem do hloubky i do výšky; a tuto koncepci bude provázet také zvláštní pojetí času související s pojmáním pohybu:

V daném časovém úseku budeme maximálnímu počtu pohybů dodávat maximální počet fyzických obrazů a znaků provázejících tyto pohyby.

Obrazy a pohyby, kterých použijeme, nebudou na scéně pouze pro vnější potěšení očí nebo uší, ale pro mnohem užitečnější a tajemnější radosti ducha.

Tak bude divadelní prostor využíván nejen ve svých

rozměrech a objemu, ale — dá-li se to tak říci — i ve svém *zákulisí*.

Řetězce obrazů a pohybů, spjaté vnitřními souvislostmi a vazbami mezi předměty, mlčením, výkřiky a rytmy, vyústí ve skutečně hmotný, fyzický jazyk, který se bude opírat o znaky, nikoliv už o slova.

Neboť je třeba pochopit, že do těchto pohybů a obrazů, jichž v určitém časovém úseku použijeme, bude zasahovat právě tak ticho a rytmus jako určité materiální vibrace a vzruchy, vytvářené reálně existujícími a reálně používanými objekty a gesty. Dalo by se říci, že tvorbě tohoto ryze divadelního jazyka bude vévodit duch prastarých hieroglyfů.

Lidové publikum všech časů vždy lačně přijímalo tuto prostou, přímou řeč výrazů a obrazů. Artikulovaná řeč, explicitní verbální výrazy se objeví ve všech jasných a zřetelně tlumočených úsecích divadelní akce, kdy odpočívá život a zasahuje vědomí.

○ Slovo však nebude užíváno jen pro jejich význam, ale pro jejich tvar a působení na smysly i jako skutečných magických zaklínadel.

Působivá zjevení monster, řádění hrdinů a božstev, tvárné projevy přírodních sil, všechny ty exploze poezie a humoru, jejichž úkolem je podle anarchistických principů vlastních každé opravdové poezii rozvracet a drtit veškerá zdání, budou totiž skutečně magicky působit jen v klimatu hypnotické sugesce, kdy duch je zasažen bezprostředně působením na smysly.

Jestliže v dnešním zažívacím divadle jsou nervy, to jest jistá fyziologická vnímavost, záměrně ponechává-

ny stranou, napospas individuální anarchii diváka, usiluje Kruté divadlo o návrat ke starým a vyzkoušeným magickým prostředkům působení na vnímavost.

Tyto prostředky, spočívající v intenzitě barev, světél nebo zvuků, používající vibrací, víření, návratu hudebních rytmů, opakování pronesené věty, působí nuancemi či sugestivním nárazem světla, nemohou dosáhnout plného účinku, nepracují-li s *disonancemi*.

Působnost těchto disonancí však neomezíme na jeden určitý smysl, ale naopak je necháme přeskakovat od jednoho smyslu k druhému, od barvy ke zvuku, od slova ke světlu, od víření gest k jednotvárné monotónnosti zvuků atd., atd.

A protože jsme zrušili izolaci jeviště, bude se takto komponovaná, a takto vytvořená inscenace odehrávat v celém divadelním sále, vyjde od podlahy, vzepne se k stěnám, proběhne kolem po ochozech, obklopí hmotně diváka ze všech stran a ustavičně ho bude koupat v lázni světél, obrazů, pohybů a zvuků. Dekorací budou samy postavy vzrostlé do dimenzí gigantických loutek a krajinomalba pohyblivých světél, jež si budou pohrávat na neustále se přesunujících předmětech a maskách.

A jako nebude jediné nezaplňené místo v celém prostoru, tak také nebude čas pro oddech a jediné prázdné místo v mysli nebo sensibilitě diváka. To znamená, že mezi životem a divadlem nebude již žádná příkrá přehrada, žádná diskontinuita. Kdo viděl, jak se točí i ten nejmenší filmový záběr, přesně pochopí, oč nám jde.

Chceme mít pro divadelní představení k dispozici též materiální prostředky, jaké má film, ať jde o světlo, kompars a vůbec bohatství všeho druhu, které jsou dennodenně proplýtvány při natáčení, kde pak vše, co mají v sobě aktivního a magického, je marnotratně promrháno a navždycky ztraceno.

* * *

První představení Divadla krutosti bude nazváno:

DOBYTÍ MEXIKA

Uvede na scénu události, nikoliv postavy. Postavy nastoupí na příslušném místě se svou psychologií a svými vášněmi, ale budou chápány jako emanace jistých sil a pod zorným úhlem událostí a dějinné osudovosti, v níž sehrály svou roli.

Toto téma bylo vybráno:

1. Pro jeho aktuálnost a proto, že umožňuje četné narážky na problémy životně důležité pro Evropu a svět.

Z historického hlediska otevírá Dobyetí Mexika problém kolonizace. Surově, neúprosně a krvavě nechává ožívat hluboce zakořeněnou evropskou samolibost. Nechává splasknout představu o její nadřazenosti. Staví křesťanství proti mnohem starším náboženstvím. Právem odsuzuje falešné koncepce, které Západ vytvářel o pohanství a jistých přírodních náboženstvích a pateticky a zaníceně zdůrazňuje stále aktuální krásu a poezii prastarého metafyzického základu, na němž jsou tato náboženství vystavěna.

2. Tím, že pokládá nesmírně aktuální otázku kolonizace a ptá se, jakým právem se jeden kontinent domnívá, že smí zotročit jiný, pokládá otázku o nadřazenosti, tentokrát skutečné, jistých ras nad jinými a odhaluje vnitřní vztahy mezi duchem určité rasy a vyhraněnými formami civilizace. Staví proti sobě tyranskou anarchii kolonizátorů a hlubokou morální harmonii budoucích kolonizovaných.

Dále osvětluje, tváří v tvář chaosu tehdejší evropské monarchie, založené na těch nejhrubších a nejméně spravedlivých principech, organickou hierarchii aztéckého království, spočívající na nesporných duchovních principech.

Z hlediska sociálního ukazuje klidný život společnosti, která dokázala všechny nakrmit a v níž revoluce zvítězila už při jejím vzniku.

Z takové srážky morálního chaosu a katolické anarchie s pohanským řádem může nechat vzplanout neslýchané požáry sil a obrazů, tu a tam poseté surovými dialogy. A to prostřednictvím bojů muže proti muži, jež v sobě nesou jakoby stigmata nejprotikladnějších idejí.

Protože jsme již dostatečně zdůraznili morální základ a aktuálnost takového představení, zaměříme se na neobyčejný význam konfliktů, jež se mají objevit na scéně.

Nejdříve je to vnitřní boj rozervaného krále Montezumy, jehož pohnutky nám historie není schopna odhalit.

Obrazným, objektivním způsobem ukážeme jeho zá-

pas a symbolickou rozepru s vizuálními mýty astrologie.

A konečně je tu kromě Montezumy ještě dav, různé vrstvy společnosti, vzpoura lidu proti osudu představenému Montezumou, povyk nevěřících, chytračení filosofů a kněží, nářky básníků, zrada obchodníků a měšťanů, obojakost a sexuální ochablost žen.

Duch davu a dech událostí se budou přelévat nad představením v materiálních vlnách, tu a tam zformují určité siločáry, a na těchto vlnách bude oslabené, vzbouřené nebo zoufalé vědomí některých lidí unášeno jako stéblo slámy.

Z divadelního hlediska jde o to, aby tyto siločáry byly vymezeny, uvedeny v soulad a soustředěny a aby z nich byly získány podnětné melodie.

Tyto obrazy, pohyby, tance, rituály, hudba, okleštěné melodie, přerušené dialogy budou pečlivě zaznamenány a popsány pomocí slov, pokud to jen bude možné, zejména v nedialogizovaných částech představení, přičemž půjde v podstatě o zaznamenání či zašifrování, jako v hudební partitūře, toho, co se slovy nepopisuje.

Citová atletika

Herci nutno přiznat jistý druh citového svalstva, které koresponduje s tělesnou lokalizací emocí.

U herce je tomu podobně jako u skutečného fyzického atleta — ale s tím překvapujícím rozdílem, že organismu atleta odpovídá u herce analogický organismus citový, jenž je s ním souběžný a je jakoby jeho dvojníkem, třebaže nepůsobí v téže rovině.

Herec je atlet srdce.

I pro herce platí rozdělení člověka do tří sfér; a jeho nejvlastnější sférou je oblast citu.

Ta mu náleží organicky.

Svalové pohyby vznikající při námaze jsou jakoby obrazem, dvojníkem jiného úsilí, které se v průběhu dramatické hry lokalizuje do týchž míst.

V těchto místech, kde atlet sbírá sílu k rozběhu, sbírá i herec sílu k tomu, aby vyrazil křečovitou kletbu — jde však o rozběh opačným směrem, do nitra.

Všechny překvapující výkony v zápase, v řeckém pankratiu, v běhu na sto metrů, ve skoku do výšky ma-

jí v případě citových hnutí analogickou organickou základnu, opírají se o tytéž tělesné body.

Ale s tím rozdílem, že pohyb je opačného směru. Jde-li například o dýchání, u herce se tělo opírá o dech, zatímco u zápasníka nebo atleta se dech opírá o tělo.

Qtázka dechu je vůbec základní; je v obráceném poměru k významu vnějšího hraní.

Čím je hraní střídmější a navenek zdrženlivější, tím je dech širší a hutnější, podstatnější a napěchovaný ná-povědmi.

Vášnivému, rozmáchlému hraní zaměřenému na vnější účinek odpovídá dýchání v krátkých a přerývaných vlnách.

Je jisté, že každému citu, každému duševnímu hnutí, každému výtrysku lidské emotivity odpovídá příslušný způsob dýchání.

Jednotlivá dechová tempa mají svá jména, jak nás učí kabala. Tato tempa utvářejí podobu lidského srdce a jejich pohlaví určuje povahu vášní.

Herec je pouhý hrubý empirik, mastičkář řízený nejasným instinktem.

Ať si však o něm myslíme cokoli, nesmíme ho nechat dále tápat.

Musí se už jednou skoncovat s tou vyděšenou ignorancí, v níž se zmítá všechno současné divadlo jakoby ustavičně klopýtající v tmách. Opravdu nadaný herec se dovede instinktivně zmocnit jistých sil a zažehnout je; ale velice by ho udivilo, kdybyste mu řekli, že tyto síly, které mají své nástroje v *tělesných orgá-*

nech, skutečně existují, protože to ho nikdy ani nenapadlo.

Abychom mohli zacházet se svou citlivostí podobným způsobem, jako zachází zápasník se svým svalstvem, musíme nazírat lidskou bytost jako Dvojníka, jako Kha egyptských mumii, jako věčné spektrum, z něhož vyzařují síly citovosti.

Spektrum tvárné a nikdy nekončící, jehož tvary opravdový herec napodobuje, jemuž dává tvary a obraz vlastní sensibility.

A divadlo působí právě na tohoto dvojníka, dává tvar tomuto spektrálnímu obrazu a tento dvojník, jako všechny přízraky, má dlouhou paměť. Paměť srdce je trvalá a herec zajisté myslí srdcem; srdce je zde však na prvním místě.

To znamená, že v divadle víc než kdekoliv jinde se herec musí vědomě stát pánem svého citového světa, ale musí tento svět obdařit kvalitami, jež nepocházejí z pouhého obrazu, ale mají materiální smysl.

Ať je tato hypotéza správná nebo ne, důležité je, zda ji lze ověřit.

Fyziologicky lze duši redukovat na spleť vibrací.

Toto spektrum duše můžeme spatřit tehdy, projevuje-li se výkřiky, které jako by ji samu intoxikovali, neboť k čemu by jinak byly hinduistické *mantramy*, ty tajuplné souzvuky a důrazy, jež pronikají spodními materiálními vrstvami duše až do jejích tajných skrýší a nutí je vydat svá tajemství.

Víra v hmotné fluidum duše je pro povolání herce na-

prósto nutná. Poznání, že vašeň je z hmoty a že podléhá jejím tvárným proměnám, umožňuje vládu nad vášněmi a rozšiřuje naši svrchovanost.

Jestliže herec nepohlíží na vášně jako na čiré abstrakce, ale ovládne je prostřednictvím sil, které je způsobují, dosáhne mistrovství a postaví se na roveň skutečnému léčiteli.

Vědomí, že duše má tělesné vyústění, umožňuje proniknout k ní opačnou cestou a dospět k její podstatě jistými analogiemi matematické povahy.

Odhalovat a znát tajemství *rytmu* vášní, onoho druhu hudebního *tempa*, jež ovládá jejich harmonický tep — to je jeden z aspektů divadla, který naše moderní psychologické divadlo už dávno pustilo z hlavy.

Toto *tempo* lze totiž analogicky nalézt, a to v šesti způsobech, jak vydávat a zadržovat dech jako drahocenný prvek.

Každý a jakýkoli dech má tři doby, stejně jako v základu všeho stvořeného jsou tři principy, které i v samotném dechu mohou mít odpovídající podobu.

Kabala rozděluje lidský dech na šest hlavních arkán, z nichž první, nazývané Velké Arkánum, je arkánem stvoření:

ANDROGYNNÍ	SAMČÍ	SAMIČÍ
ROVNOVÁŽNÝ	EXPANZIVNÍ	PŘITAHUJÍCÍ
NEUTRÁLNÍ	POZITIVNÍ	NEGATIVNÍ

Napadlo mě tedy využít znalosti dechu nejen k herecké práci, ale i k přípravě herce pro jeho povolání.

Neboť jestliže poznání dechu osvětluje barvu duše, tím spíše může duši přimět k projevu, usnadnit její rozzáření.

Námaha doprovází dech a příslušná kvalita úsilí vynaloženého na přípravné vydechnutí tuto námahu usnadní a učiní ji spontánní. Zdůrazňuji slovo „spontánní“, protože dech rozněcuje život, rozžhavuje samu jeho podstatu.

Vědomě řízené dýchání vyvolává spontánní znovuobjevení života. Jako hlas v nekonečných chodbách, v nichž spí válečníci. Obyčejně je probouzí a posílá do vřavy boje ranní zvonění nebo válečná trubka. Ale probudí je i náhlý dětský výkřik: „Na vlka!“. Probudí se uprostřed noci. Planý poplach: vojáci se vracejí. Ale ne: střetnou se s nepřátelskými oddíly, padli do skutečného vosího hnízda. To dítě vykřiklo ze snu. Jeho citlivější podvědomí, jež plove skoro na povrchu, narazilo na tlupu nepřátel. A tak klam, vyvolaný divadlem, dochází nepřímými cestami ke skutečnosti strašlivější, než sama šalba, ke skutečnosti, o níž život neměl ani tušení.

Tak nabroušeným břitem dechu hloubí herec svou osobnost.

Dech poskytuje totiž pokrm životu a umožňuje procházet celou stupnicí vnitřních stavů. A cit, který herec nemá, může znovu proniknout jeho nitro prostřednictvím dechu — s podmínkou, že bude obezřetně kombinovat jeho účinky a nezmýlí se v pohlaví. Dech je totiž buď samčí nebo samičí; méně často je androgynní. Ale může se objevit nutnost popsat vzácné ustálené stavy.

Dýchání doprovází každý cit a k citu je možno proniknout tehdy, jestliže mezi různými způsoby dýchání umíme rozeznat, který dech přísluší určitému citu.

Existuje šest hlavních kombinací dechu:

NEUTRÁLNÍ	MUŽSKÝ	ŽENSKÝ
NEUTRÁLNÍ	ŽENSKÝ	MUŽSKÝ
MUŽSKÝ	NEUTRÁLNÍ	ŽENSKÝ
ŽENSKÝ	NEUTRÁLNÍ	MUŽSKÝ
MUŽSKÝ	ŽENSKÝ	NEUTRÁLNÍ
ŽENSKÝ	MUŽSKÝ	NEUTRÁLNÍ

A ještě sedmý stav, který je výše než dech a který brnou nejvyšší Guny, stavu Sattwy, spojuje zjevné s nezjevným.

Jestliže se někdo domnívá, že herec, protože není ve své podstatě metafyzikem, nemusí myslit na tento sedmý stav, odpovídáme, že podle nás, přestože divadlo je dokonalým a nejúplnějším symbolem vesmírného zjevení, herec má v sobě princip tohoto stavu, této cesty krve, kterou proniká do všech ostatních stavů pokaždé, kdy jeho orgány ve stavu možnosti se probouzejí ze svého spánku.

Zajisté po většinu času instinkt zastupuje tuto nepřítomnost poznáním, které nelze definovat; a není třeba spadnout z takové výše, abychom se vynořili v takových průměrných citech, jakých je současné divadlo plno. Systém dechů není také vůbec stvořen pro průměrné city. Opětovné pěstování dechu vyzkoušeným postupem nás přece nepřipravuje k vyznání cizoložné lásky.

Sedmkrát a dvanáctkrát opakované vydechnutí činí nás způsobilými subtilní kvality výkřiků, zoufalého volání duše.

A tento dech lokalizujeme a rozdělujeme do kombinovaných stavů stahu a uvolnění. Používáme těla jako síta, jímž prochází vůle a uvolnění vůle.

Mysleme na chtění a vší silou vyrazíme dech mužský, po němž bez příliš znatelného přerušení následuje prodloužený dech ženský.

Mysleme na nechtění nebo vůbec na nemyšlení a mdlým dechem ženským do nás vstoupí zatuchlý sklepní vzduch, závan zvlhlého lesa; a v téže prodloužené době vydáváme tíživý výdech; svaly celého těla, vibrující ve svalových oblastech, nicméně nepřestaly pracovat.

Důležité je uvědomit si lokalizace emocionálního myšlení. Nástrojem tohoto uvědomění je volní úsilí; a tytéž body, o něž se opírá fyzická aktivita, jsou rovněž opěrnými body emocionálního myšlení. Jsou také odrazovým můstkem emanace citu.

Nutno dodat, že vše, co je ženské, co je odevzdáním, úzkostí, voláním, výzvou, vše, co směřuje k něčemu gestem prosby, se rovněž opírá o body volního úsilí, ale tak, jako se potápěč odráží od mořského dna, chtěli se vynořit na povrch: je to jako tryskání prázdnoty do míst, kde dříve bylo napětí.

V tomto případě se mužské objevuje na místě ženského jako stín, je-li citový stav mužské povahy, nitro těla vytváří jakousi opačnou geometrii, obraz obráceného stavu.

Uvědomit si toto tělesné vzrušení, svaly jakoby hlazené emocemi, má pro rozpoutání potenciální emocionality týž význam jako hra dechů a dává jí skrytý, zato hluboký rozmach a mocnou naléhavost.

Ukazuje se tak, že kterýkoli herec, i pramálo nadaný, může na základě znalostí procesů, které probíhají v těle, zvýšit intenzitu a rozsah svého citu; ovládnutí organismu ho dovede k bohatému výrazu.

K tomuto cíli není špatné znát některé body lokalizace.

Muž zvedá břemeno bedry — a právě o ně opírá znásobenou sílu paží; a je dost zvláštní, když si naopak uvědomíme, že každý hluboký ženský cit — vzlyk, zoufalství, křečovitý dech, smrtelná úzkost — vytváří prázdnotu v horní části beder, právě na tom místě, kde čínská akupunktura uvolňuje bederní ucpávky. Protože čínské lékařství postupuje prostřednictvím prázdnoty a plnosti. Dutého a vypouklého. Napětí, uvolnění. *Jin* a *Jang*. Mužské a ženské.

Dalším bodem vyzařujícím hněv, agresi, uštknutí je plexus solaris. Zde se opírá hlava, chce-li morálně vyplivnout jed.

Bod hrdinství a vznešenosti je zároveň i bodem vědomí viny. Je v místě, kde se bijeme v prsa. Zde vše hněv, pokud nemůže vyrazit ven.

Když vyrazí, vědomí viny se dá na ústup; to je tajemství prázdnoty a plnosti.

Překypující hněv, který rozdírání sám sebe, začíná zajímavým neutrem a lokalizuje se rychlou a ženskou prázdnotou na plexu, nato se zarazí o obě lopatky, vrací

se nazpět jako bumerang a vrhá na výchozí místo mužské plamínky, které však již nepostupují dál a samy se stravují. Aby ztratily svůj sžíravý důraz, zachovávají si spojení s mužským dechem: dodýchávají v zavilém vzteku.

Chtěl jsem jen uvést několik příkladů pro ilustraci plodných principů, jež jsou námětem tohoto technického pojednání. Jiní si snad najdou čas a popíší souhrnně anatomii systému. V čínské akupunkturu existuje 380 opěrných bodů, z nichž 73 hlavních se používá běžně v therapeutice. Naše lidská citovost má obvykle mnohem méně východisek.

Mnohem méně opěrných bodů, jichž by se mohla dovolávat a o něž by se mohla opřít lidská duševní atletika.

Všechno tajemství spočívá v rozdráždění těchto bodů, jako bychom stahovali svalstvo z kůže.

Zbytek už dokonají výkřiky.

Chceme-li obnovit články řetězu, který nás spojuje s časy, kdy divák v divadle hledal svou vlastní skutečnost, musíme tomuto divákovi umožnit, aby se s divadlem ztotožnil, aby dýchal a žil jeho rytmem.

Nestačí jen, aby diváka uchvátila magie scény; divadlo se ho nezmocní nikdy, nebude-li vědět, kde ho musí *uchopit*. Dost už té magie nazdařbůh, dost už poezie, která se neopírá o vědu!

Poezie a věda se musí v divadle už konečně spojit.

Všechny emoce mají organický základ. Herec nabíjí

svůj cit mocným elektrickým napětím, jestliže jej kultivuje ve svém vlastním těle.

Znát tělesnou lokalizaci citů a vědět předem, kterých bodů třeba se dotknout, umožní uvrhnout diváka do stavu magického vzrušení. Ale poezie v divadle se již dávno vzdala tohoto drahocenného vědění.

Znát tělesnou lokalizaci citů umožní obnovit články magického řetězu.

A hieroglyfem dechu mohu obnovit ideu posvátného divadla.

N.B. — V Evropě už nikdo nedovede křičet a zejména herci nedokáží vykřiknout již ani ve stavu smrtelné úzkosti. Tito lidé dovedou již jen mluvit a zapomněli, že v divadle mají i tělo; zapomněli rovněž používat hrdla. Omezení na nenormální hrdla proměnili svůj nástroj, tělo, v abstraktní mluvící monstrum: herci ve Francii dovedou už jen mluvit.

Serafinovo divadlo

Jeanu Paulhanovi

Je dost detailů, abychom pochopili.

Říkat více by znamenalo zkazit poezii věci.

NEUTRÁLNÍ
ŽENSKÝ
MUŽSKÝ

Chci se pokusit o strašlivý ženský dech. O výkřik pošlapané vzpoury, ozbrojené úzkosti za války, vzneseného nároku.

Je to jako nářek z odkryté propasti: poraněná země křičí, ale hlasy stoupají, hluboké jako propast — a také jsou křičící propastí.

Neutrální. Ženský. Mužský.

Abych mohl vyrazit tento výkřik, vyprazdňuji se.

Nezbavuji se vzduchu, nýbrž samotné schopnosti hluku. Vztyčuji před sebe své lidské tělo. A když jsem na ně pohlédl „okem“ hrozného měření, část po části je nutím, aby se do mě vrátilo.

Nejprve břicho. Neboť ticho musí začít břichem, napravo, nalevo, v místě kýlních slabin, tam, kde operují chirurgové.

Aby uvolnil křik síly, opřel by se *Mužský dech* nejdříve o místo zaškrčení slabin, přikázal by, aby plíce vtrhly do dechu a dech do plic.

Zde však jde bohužel o úplný opak a boj, který chci bojovat, pochází z boje, který vedou proti mně.

A v mém *Neutrálním dechu* probíhá masakr! Rozumějte, je tam plamenný obraz masakru, který živý mou válku. Mou válku živí jiná válka, a ta zase chrlí svou válku.

Neutrální. Ženský. Mužský. V tom neutrálním vládne soustředění vůle, jež číhá na válku a silou svého otřesu válku vyvolá.

Neutrální je někdy neexistující. Je to Neutrum klidu, světla, zkrátka prostoru.

Mezi dvěma dechy se *rozprostírá* prázdnota, ale tehdy jako by se rozprostíral prostor.

Zde je zdušená prázdnota. Prázdnota sevřená hrdlem, kde sama prudkost chroptění ucpala dýchání.

Právě do břicha dech sestupuje a vytváří svou prázdnotu, odkud ji opět vrhá na vrchol plic.

To znamená: ke křiku nepotřebuji sílu, potřebuji pouze slabost, a vůle vyjde ze slabosti a bude žít, aby nabíla slabost celou silou pomstychtivosti.

A přece, a v tom je to tajemství, *stejně jako v divadle*, síla se neuvolní. Aktivní mužský dech bude udržen na uzdě. Uchová si energickou vůli dechu. Uchová ji

pro celé tělo, a z vnějšího hlediska to bude obraz *zmi-zení* síly, na němž se smysly podle svého přesvědčení podílejí.

Z prázdnoty svého břicha jsem tedy dospěl k prázdnotě, která ohrožuje vrchol plic.

Odtud bez znatelné kontinuity dech padá na bedra, napřed nalevo, což je ženský výkřik, potom napravo, na místo, kde čínská akupunktura nabodává nervovou únavu, když ta ukazuje na špatnou funkci sleziny a vnitřních orgánů, když poukazuje na otravu.

Ted' mohu naplnit plíce hlukem kataraktu, který by mi je svým přívalem roztrhl, kdyby výkřik, jež jsem chtěl ze sebe vyrazit, nebyl pouhý sen.

Hnětu oba body prázdnoty na břicho a nepřecházím odtud k plicím, ale hnětu dva body *trochu nad* bedry — a rodí se ve mně představa ozbrojeného pokřiku ve válce, toho strašného podzemního křiku.

Kvůli tomu křiku musím padnout.

Je to křik zasaženého bojovníka, který v opilém třeskotu skla se plouží podél rozbitých hradeb.

Padám.

Padám, ale nemám strach.

Vypouštím svůj strach jako výbuch zuřivosti, jako slavnostní zařičení.

Neutrální. Ženský. Mužský.

Neutrum bylo těžké a nehybné. Ženský dech je hlučný a strašný jako štěkot pohádkového ovčáka, zavalitý jako jeskynní sloupy, zhuštěný jako vzduch, který drží obrovité podzemní klenby.

Křičím ze sna, ale vím, že sním, a na obou stranách
snu nastolují království své vůle.

Křičím v armatuře kostí, v kavernách svého hrudní-
ho koše, který ve vyděšených očích mé hlavy dostává
nezměrnou důležitost.

Ale abych vykřikl tím zdrceným křikem, musím pad-
nout.

Padám do podzemí a nevyjdu, už nevyjdu.

Už nikdy *v Mužském dechu*.

Už jsem řekl: Mužský dech není ničím. Uchovává sí-
lu, ale pohřbívá mě v ní.

A zvenčí je to klaka, nafouklá larva, sirnaté zrnko,
které vybuchuje ve vodě, ten mužský dech, vydechnutí
zavřených úst právě ve chvíli, kdy se zavírají.

Když všechen vzduch přešel do křiku a pro obličej už
nezůstává nic. Ženský a uzavřený obličej se jen lhos-
tejně odvrátí od toho ohromného zařičení ovčáckého
psa.

A právě zde začínají katarakty.

Ten výkřik, který jsem vyrazil, *je sen*.

Ale sen, který sen požívá.

Jsem vskutku v podzemí, dýchám přiměřenými vý-
dechy, zázrak! a herec jsem já sám.

Ovzduší kolem mne je nesmírné, ale ucpané, protože
jeskyně je ze všech stran zazděna.

Jsem jako vyděšený bojovník, který sám a sám padl
do zemních jeskyň a křičí stížen strachem.

A ten křik, který jsem vyrazil, volá napřed díru ticha,
ticha, které se smršťuje, potom hluk kataraktu, hluk vo-

dy, to je v pořádku, protože hluk patří k divadlu. Tak
postupuje dobře pochopený rytmus v každém pravém
divadle.

Serafinovo divadlo:

To znamená, že je tu opět *magie žití*; že opilý vzduch
podzemí se valí jako armáda z mých zavřených úst
k mému dokořán otevřenému chřípí se strašlivým bo-
jovým hlukem.

To znamená, že když hraji, můj křik se přestal otáčet
kolem sebe sama, ale probouzí svého dvojníka ze stěn
podzemí.

A tento dvojník je více než ozvěna, je to vzpomínka
na řeč, jejíž tajemství divadlo zapomnělo.

Tajemství je velké jako mušle, dobré na to, abychom
je podrželi v dlani, tvrdí Tradice.

Až se Časy uzavrou, celá magie bytí přejde do jediné
hrudi.

A bude to docela blízko jediného velkého výkřiku,
z jediného pramene lidského hlasu, hlasu jediného a
osamělého jako válečník, který už nebude mít armá-
du.

Abych zobrazil výkřik, o němž jsem snil, abych jej
zobrazil živými slovy, vhodnými slovy a z úst do úst a
z dechu do dechu, abych jej předal nikoli do ucha, ale
do hrudi diváka.

Mezi postavou, která ve mně působí, když se jako he-

rec pohybuji na scéně, a tím, čím jsem, když se pohybuji ve skutečnosti, je jistě zásadní rozdíl, ale ve prospěch divadla.

Když žiji, necítím, že žiji. Ale když hraji, pak cítím, že existuji.

Co mi může zabránit věřit v divadelní sen, když věřím snu skutečnosti?

Když sním, dělám něco, a v divadle něco dělám.

Vedeny mým hlubinným vědomím vykládají mi snové příběhy smysl příběhů z bdělého dne, v nichž mě vede holá osudovost.

(A divadlo je jako velké bdění, v němž řídím osudovost já sám.)

Ale v tom divadle, kde já řídím svou osudovost a jehož výchozím bodem je dech, a jež po dechu se opírá o tón nebo o křik, aby v tom divadle bylo možno obnovit řetěz, řetěz času, kdy divák hledal v podívané svou vlastní skutečnost, je třeba divákovi umožnit, aby se ztotožnil s podívanou, dech po dechu a takt po taktu.

Nestačí, aby diváka upoutala jen magie podívané, ta ho nezaujme, nevíme-li, kde se ho zmocníť. Už dost té magie nazdařbůh, poezie, která se už neopírá o vědění.

V divadle se napříště musí ztotožnit poezie a věda.

Každý cit má organický základ. Herec živí cit ve svém těle a tím jej opětovně nabíjí elektrickou hustotou.

Znát předem tělesné body, jichž je třeba se dotknout, znamená umět uvrhnout diváka do magického transu.

A na tento vzácný druh vědění poezie v divadle už dávno zapomněla.

Znát lokalizace těla znamená tedy obnovit magický řetěz.

A já chci hieroglyfem dechu znovu najít ideu posvátného divadla.

Mexico, 5. dubna 1936

Cet ouvrage, publié dans le cadre du programme d'aide à la publication F. X. Šalda, bénéficie du soutien du Ministère français des Affaires Etrangères et de l'Ambassade de France en République Tchèque; il est aussi publié avec le soutien du Ministère Français de la Culture.

.....
Toto dílo, zařazené do podpůrného programu F. X. Šalda, vychází s finanční podporou Ministerstva zahraničních věcí Francouzské republiky a Francouzského velvyslanectví v České republice; vychází též za přispění Ministerstva kultury Francouzské republiky.

Antonin Artaud

Divadlo a jeho dvojec

Z francouzského originálu Le Théâtre et son double, vydaného nakladatelstvím Gallimard v Paříži, přeložil Jan Kopecký a Ladislav Šerý.

Sazba zhotovena programem T_EX.

Vydalo nakladatelství Herrmann & synové jako svoji 21. publikaci v Praze roku 1994.

Distribuce MAŤA, Lublaňská 34, Praha 2;

KONT, Musílkova 13, Praha 5.

