

LIVING ANTIGONA BEOGRAD

Bylo to jako předem připravené utkání: obecnstvo bělehradského BITEF, festivalu avantgardních divadel, versus Living Theatre, který sem přijel ukázat svou poslední práci, představení Sofoklovy-Brechtovy *Antigony*.

Světla ještě nezhasla a na jeviště se začali pomalu, jeden po druhém, trousit herci. Každý si vyhledal své místo, zastavil se a začal pozorovat publikum. Zpočátku jakoby pobaveně, potom pozorně, upřeně, s čím dál větším soustředěním. Také diváci přijali tento nástup pobaveně, skoro rozmarně; čekání mělo příchutí senzace, kdekdo byl informován o skandálech a historiích Living Theatre v Americe i v Evropě. Myslím, že podobně se čeká třeba na býčí zápasy, na box proslulých zabijáků, na grandguignol nebo na pikantní senzaci v podniku exkluzivní pověsti. Herci přicházeli dál, stavěli se na svá místa a dívali se čím dál utkvěleji a vyzývavěji. Hledištěm občas proběhl smích, hlasitý komentář k heatnickým úborům a bujným dámským i pánským hřívám. Nakonec obecnstvo utichlo s trochu nepříjemným pocitem, že je pozorováno, jako by ohlášený kus mělo sehrát ono pro diváky-herce na jevišti. Mezi hledištěm a scénou vznikl napjatý vztah.

Ticho trvalo ještě několik vteřin. Potom se jeden z herců zlomil, padl na kolena, obličej přitiskl k zemi, zakryl si hlavu rukama a začal kvílet nepřirozeným hrdelním hlasem. Po něm padl druhý, třetí a další. Nakonec klečeli všichni, hlavy zaryté do země, svinutí v křeči, a vydávali společný disharmonický řev, který nebral konce a z něhož nebylo úniku. Žvuk připomínal vytí velkého zraněného zvířete a chvílemi vybavoval vzpomínku na válečné vytí poplašných sirén. Trval už tak dlouho, že začal být nesnesitelný. Náhle

naráz ustal a jeviště se pohnulo k prvnímu pohybu a k prvním slovům. Divadlo udělalo, co potřebovalo: rozčílilo hlediště, vyvedlo je z míry, vyprovokovalo v něm odpor, zvědavost, děs, pobouření, uvedlo je do složitého vnitřního pohybu.

Ten už pak nepřestal až do konce představení ani na chvíli, provokován novými a novými nárazy komplikovaného, neustále znovu vznikajícího a zanikajícího pohybu na jevišti.

To je základní zážitek z práce Living Theatre: pohyb lidského těla, pohyb masy lidských těl na jevišti, provokující pohyb citů, stavů, nervových, fyziologických i myšlenkových dějů v divákovi. Funkce slova se redukuje na minimum. Přestože herci odmluvili podstatně pasáže z Brechtova přepracování *Antigony* (z větší části anglicky, některé pasáže srbsky, italsky a německy), zůstal ve mně dojem, že nepotřebovali obsah, myšlenkový význam ani jediného z vyslovených slov. Potřebovali jen jejich zvuk a jejich elementární citový a smyslový náboj, který přijímali jako fyzický náraz a okamžitě prodlužovali pohybem těla a pohybem hlasu: litanickým úpěním, rituálním zpěvem, extatickým jekem, křikem bolesti, hrůzy, zoufalství nebo vytržení. I v jediném aspoň zčásti tradičně „hereckém“ výkonu večera, v *Antigoně* Judith Malinové, se vlastně se slovem zachází stejně: zdálo se mi, že každé její slovo je jakási sebeprovokace. Že akt jeho fyziologického vzniku v břišní dutině, v hrudi, v hrdle, v hlasivkových vazech je záměrné sebedráždění, vyvolávající během monologu nejdřív vzrušené živočišné chvění a později nepředvídané skoro erotické konvulze, záškuby, křeče, dlouhá napětí a uvolnění, fyzické zlomy a nová vzepětí. Smysl všech slov monologu jako by se redukoval jen na nejzákladnější emocionální polohu, například nenávisť ke Kreontovi, soucit s Isménou, zoufalství nad Polyneikem – a tělo, údy, trup, svaly, šlachy, hlas jako by si nacházely novou a novou gestaci, stále nové fyzické znaky těchto elementárních hrdinčiných vnitřních stavů.

Důslednost, s jakou režie používá této metody, čerpající zcela zřetelně z Artauda, má svou nespornou sugesci na hlediště. Tito lidé nepředvádějí divadlo pro zábavu obecnstva, neříkají ani nehrají role, nezabývají se hraním divadla jako povoláním. Dělají něco úplně jiného: dávají se denně zraňovat a drásat nesnesitel-

ností světa, jeho brutalitou a krutostí, a ve svých představeních, která by se měla spíš nazývat demonstracemi nebo mystériemi před očima diváků, žijí svou bolest z utrpení lidstva, hrůzu jeho údělu a bezmoci a nenávist ke všemu, co tuto bezmoc a utrpení způsobuje. Smysl těchto extatických demonstraací je jediný: provokativní brutální útok na lidi, kteří se přišli do divadla bavit, rozptýlit, zažívat po večeri, utvrdit ve své lhostejnosti ke všemu kromě vlastního blahobytu, klidu a spokojenosti. Toto obecenstvo je třeba přepadnout, vyburcovat z letargie sobectví a lhostejnosti a obžalovat ze spoluúčasti na zločinu vraždění nevinných a bezmocných. A to nelze jinak než doslova totálním a komplexním angažováním celého herce, jeho celého těla a těla celého souboru do této smrtelně vážné mise k divákovi: jazyk literatury, konvence divadla, to všechno je druhotné, zprostředkované, nemůže se diváka skutečně dotknout. Bolest, láska, nenávist žitá před divákovými očima primárně pohybem, bolestí, křečí, extází lidského těla má také primární sdělnost. Divák jí nemůže uniknout. Dotýká se ho přímo, probouzí rytmy, pohyb, neklid i v jeho vlastním těle, zrychluje mu tep, probouzí i jeho vášně, jeho zvířecnost, jeho temnoty, začíná bolet i jeho tělo a burcovat i jeho odpor.

Takové zacházení s lidským tělem není ovšem, jak by se mohlo zdát z předchozích odstavců, jen jakýmsi libovolným, náhodným sebevýrazem jednotlivých herců. Herci v sobě cvičí pravidelným fyzickým tréninkem – řada z nich například cviky a polohami jógy – pouze pohotovou schopnost dát se rozechvívat tak, aby se jejich tělo dokázalo stát nástrojem přímého sdělení divákovi. Teprve režie a choreografie organizuje pohyb takto cvičených těl v složité pohybové kompozice, jejichž úhrnná řeč je pak schopna mnohovýznamového zásahu do hlediště.

Julian Beck a Judith Malinová ve spolupráci s celým souborem si vypracovali celou ohromnou škálu této řeči těla, jistě složitě poučení příkladem znakového pohybu, tance a obřadů východních kultur stejně jako studiem moderní choreografie a výrazového tance. Dosáhli zdánlivě nejprostšími a maximálně srozumitelnými pohyby, gesty a znaky schopnosti tlumočit složité obrazné významy, vášně, hnutí, city a stavy. V *Antigoně* je například přesně

vypracována pohybová a znaková partitura chóru, masy, která přejímá průběhem představení v Antigonině příběhu střídavě roli lidu, nositele dějinné spravedlnosti, lůzy, v dějinách věčně prodejné, zotročené a bezprávné masy, nástroje dobra, nástroje zla atd.

Proměny pohybu masy, přecházející z jedné role, z jedné dramatické funkce do druhé, jsou velmi důmyslné, prosté a technicky zvládnuté. Choreografii a režii se podařilo vytvořit jakási magická pole dvou hlavních postav, Kreonta a Antigony, a jejich neviditelným vyzářováním zasahovat pohyb chóru, měnit jeho smysl. Pohyby chóru v magickém kruhu Kreontově mají v polohách zla, krutosti a zotročování něco, co připomíná mnohorukost indických božstev. Těmto všude trčícím, groteskně v loktech ohnutým pažím nelze uniknout stejně jako pohybu obrovitého všedrtícího těla, složeného z těl jednotlivých herců. V polohách strachu, úzkosti a zotročení má táž masa jeden generální pohyb obrany, tíhne k zemi, aby byla menší, ne tolik zasazitelná, paže brání hlavu a tělo, srůstají s ním, chór je zavřená, dostředivá, k sobě se choulící hromada těl.

V magickém kruhu Antigonině nabývá pohyb chóru patosu, výšky, je rozvintutý, ale zároveň stále připravený postavit Antigoně obranný val. Proti Kreontovi jde velkým rytmovaným postupem, sám sebe neustále přerůstá jako valící se vlny, které se nakonec převalí i přes Kreonta, jak se přes všechny Kreonty valí a převalí dějiny, aby ho vzápětí zdvihly na svých vlastních pažích a znovu postavily do hry a do historie.

V polohách anarchie, prodejnosti, zrady, historické lhostejnosti nabývá pohyb chóru rozkošnické smyslnosti, těla se svíjejí pod dotyky svých vlastních rukou, jejichž pohyby směřují znovu a znovu do krajin pohlaví a prsů. Jednotlivé postavy se k sobě začínají blížit, proplétat se v orgiastických spleteních, znovu se uvolňovat a znovu obrazně pojímat v divoké vášni lhostejné k Antigonině utrpení.

Tento popis je ovšem kusý a nemůže tlumočit synchronnost pohybové výpovědi těl a údů, atmosféru neustálé proměny davu, která dává všemu na jevišti pečeť věčné relativnosti hodnot, uprostřed nichž stojí neustále v sošných polohách jako jediná, ale všemi, i sebou samou, neustále ohrožovaná konstanta Antigonina těla, Antigoniny pravdy.

* * *

Nejsilnější zážitek z *Antigony* Living Theatre je tento zážitek pohybu. Teorie *divadla-mise* je v tomto bodě nejvíc podkovaná, průkazná, přináší výsledky. Hlediště, naladěné zpočátku zřetelně nepřístupně a ironicky, se postupně této sugesci neubránílo, dalo se strhnout, muselo si připustit krutost, prodejnost a hrůzu světa a muselo si připustit otázky, které mu divadlo tímto drastickým způsobem kladlo.

Sotva však rozeznáte, v čem je síla tohoto kočujícího divadla, připomínajícího spíš středověkou náboženskou sektu než moderní divadlo dvacátého století, začnete rychle rozeznávat i to, v čem je jeho pokus zranitelný, nedomyšlený a pro současné hlediště nepřijatelný.

Zdalo se mně na první pohled nepochopitelné, proč si po pokusech s němým divadlem v *Mystériích* a po přechodném, přesymbolizovaném a přespekulovaném stadiu ve *Frankensteinovi* Living Theatre zvolil pro svou první mluvenou inscenaci právě Brechtovu adaptaci Sofoklovy *Antigony*. Nerýmovalo se mi to s tím, co jsem věděl o artaudovských východiscích práce tohoto divadla, zdálo se mi to s nimi dokonce zcela neslučitelné. Představení a diskuse po představení ukázala, že ve volbě Brechta je právě naopak jistá logika: Living Theatre dostal Brechtovou *Antigonou* do ruky text, který mu umožňuje jakési kompromisní řešení zatím neřešitelné situace, vzniklé čím dál zřetelnějším vědomím, že sebesuggestivnější artaudovské divadlo, mluvící jen řečí jevištního pohybu, nemůže zasahovat *naplno* moderního diváka, myslícího člověka, formovaného současnou civilizací a kulturou. Potřeba působit nejen na smysly a city, ale i na intelekt diváka v hledišti vedla Living Theatre k rozhodnutí hledat text, který by dovolil zachovat věrnost dosavadním principům jeho tvorby a zároveň obohatil účinek představení o mluvené slovo a myšlenku, adresovanou divákovu mozku. Praxe ukázala, že mechanická syntéza základních principů práce Living Theatre jako divadla citového, smyslového, pudového útoku na diváka s intelektuální složkou, kterou přináší autorský text, není možná. Brecht byl zvolen, jak lze rychle pocho-

pit z představení, především proto, že jeho zjednodušená historicko-materialistická adaptace *Antigony*, jejímž smyslem je názorné poučení diváka, nebrání Living Theatre dělat dál *misionářskou agitační práci* proti zlu a krutosti světa za mír a společenskou spravedlnost. Brechtův text a Brechtovo divadlo má tytéž velké, obrysové a osvěcující globální cíle. Proto se *Antigona* v jeho pojetí dala pro potřeby Living Theatre a jeho tvůrčích zásad redukovat ještě dál až na jakési elementární schéma, na němž už nejsou důležitá slova, nýbrž jen generální smysl historického poučení, který se dá vyjádřit jevištním pohybem a hlasem.

Myslím, že nakonec i z této brechtovské ideové kostry zbyly v představení jen žalostné zbytky, jen opěrné významové body pro vypracování pohybové kompozice, která stejně začala žít autonomním životem a nakonec přestala respektovat Brechtovy myšlenky vůbec.

Odmyslíme-li si vášně, které se jak na straně diváků, tak na straně Living Theatre vyjevily v diskusi po představení, lze říci, že tento dialog ukázal, jak se upřímné a fanaticky vznícené úsilí tohoto divadla do velké míry míjí zamýšleným účinkem na hlediště. V diskusi někdo velmi případně poznamenal, že středověké náboženské sekty měly masovou odezvu především proto, že víra v Boha, v království nebeské, v život posmrtný a potrestání hříšných peklem byla v obecném povědomí všech lidí. Zatímco lidé, blouznící svým životem i způsobem hraní divadla o biblické čistotě moderního světa v přesvědčení, že svým exaltovaným svědectvím o zkáze mravů zburcují duši věcného a střízlivého současného diváka k sebenápravě, jsou naivní utopičtí snilkové. Jejich představení jsou s to vyvolat v hledišti silné emoce silou jedinečnosti pohybových metafor, ale prohrávají u diváka naprosto v okamžicích, kdy se mravně pohoršují nad jeho zkažeností, doslova po něm plivají a vyhrožují mu a doslova ho zvou s sebou na blouznivou pouť k nápravě světa.

* * *

V práci i v myšlenkách Living Theatre je nesporně mnoho imponujícího a zdá se, že i nezbytného pro současné světové divadlo –

nezbytného jako příklad velké nadosobní oddanosti dílu. Představení *Antigony* mě však zároveň utvrzuje dál v přesvědčení, že dnešní divák kdekoli na světě přestává slyšet na všechno, co má – byť sebelépe napsáno i inscenováno – charakter obecného ideového nebo etického apelu. Slyší daleko spíš na umění, které jde znovu pátrat po tom, kdo je člověk naší doby, jako to dělal před sto lety Dostojevskij, Stendhal, Tolstoj, Balzac a po nich Čechov. Žijeme v jiném světě, v jiných rychlostech, v jiných vztazích, a proto musí být nutně jiný i způsob pátrání moderního umění a divadla. Ale po všech devalvacích hodnot, ideálů, hesel, vyhlášených a zrazovaných ideálů nevidím jinou cestu než cestu hlubinného průzkumu duše současného člověka. Sebeplamennější výzva k nápravě, sebevarovnější výstraha, jakou přináší například Living Theatre, se sotva dotkne člověka v hledišti. Dotknout se ho víc než na jeden večer může jen pozorný a pronikavý objev jeho samého. V námaze, v procesu toho objevu a v sebepoznání, které s jeho tvůrci zažije divák v hledišti, je možná ukryt i dílek jeho sebeuskutečnění a životní katarze.

1967

ŠANCE DIVADLA

Ve chvíli, kdy se stává Velkým Divadlem společnost, jako by najednou ztrácelo na intenzitě, dramatickosti a významu všechno, co může divákovi nabídnout každý večer v půl osmé divadlo s malým d. Zdá se, že všechny ty smyšlené a secvičené příběhy blednou před suverénní dramatickou improvizací náhle přítomných dějin, jejichž aktéry se stáváme všichni. Otvírají se znovu prastaré konflikty pravdy a nepravdy, cti a bezctnosti, hrdinství a zbabělosti tak blízko nás, že si na ně můžeme sáhnout. Pohřbené viny vstávají z mrtvých a uvádějí v chod příběhy v síle antických tragédií. z nichž některé končí smrtí, viditelnou v detailu na fotografii a obrazovce. Vidíme do očí pravdomluvným i lhářům, poctivcům i demagogům, pozorujeme denně převlékání kostýmů. Obec se stala znovu věcí veřejnou, znovu jde o čistotu obecného svědomí a o svobodu lidské duše.

Co nám k tomu může říct divadlo? Nemůže přece konkurovat tak napínavé realitě, jako byly třeba v televizi opožděné reprízy *Sporu* a *Poroty*, nebo Kaliského také o rok opožděné, ale nezestárlé znamenité reportážní politické hry *Konec a začátek*. Nemůže vlastně konkurovat ani dennímu zpravodajství, politickému komentáři nebo řekněme rozhlasovým písničkám s telefony a nedobrovolnými mravními striptýzy. Jsme hladoví po aktualitě. Jsme netrpěliví, máme historickou horečku.

Snad tedy honem zaktualizovat i divadlo, nechce-li zůstat pozadu a má-li přiložit ruku k dílu společenského pokroku. Vzpomínám si, jak jsem tu vůli k rychlému aktuálnímu činu četl se sympatií někdy v listopadu v čerstvě dokončeném scénáři televizního *Jana Husa*: všechno bylo jednoznačně výmluvné, filmová