



Antonin Artaud

**Divadlo a
jeho
dvojenec**

vydání
1975
272 s.

Herrmann a synové

Divadlo a kultura

Nikdy se nemluvalo o civilizaci a kultuře tolik jako nyní, kdy sám život hyne. A existuje zvláštní souvislost mezi všeobecným úpadkem života, jenž je zdrojem nynějšího morálního rozkladu — a starostí o kulturu, která nikdy nesplývala s životem a byla vytvořena proto, aby život usměřňovala.

Tvrdím — než začnu řeč o kultuře — že svět hladoví a o kulturu se nestará. A že myšlenky, které se obracejí k hladu, se uměle pokoušíme přivést ke kultuře.

Nejnáléhavější se mi nezdá obrana kultury, jejíž existence nikdy člověka nezbavila starosti o lepší život a neuchránila ho před hladem; naléhavější je z toho, čemu se říká kultura, vytěžit myšlenky, jejichž živá síla by se vyrovnala síle hladu.

(Všichni musíme především žít a věřit v to, co nám dává žít, a že nám něco dává žít) — a že to, co vychází z tajemného pozadí nás samých, nemusí nás ustavičně obracet jen k starostem o naše zažítvací ústrojí.

Chci tím říci, že navzdory naléhavé nutnosti jíst je pro nás ještě důležitější, abychom onu prostou sílu, která spočívá v hladu, nepromrhali výlučně ve starosti o okamžité nasyćení.

792-ART 11-1

2-8622

STŘEDNÍ KNİHOVNA
FILOZOFICKÉ FAKULTY
MASARYKOVY UNİVERZITY
BRNO

109-95

© Editions Gallimard, 1938
Translation © Jan Kopecký – dědicové, 1994
Ladislav Šerý, 1994

Znamením doby je zmatek a v základech tohoto zmatku shledávám roztržku mezi věcmi — a slovy, ideami a znaky, jež tyto věci zastupují.

Není jistě žádná nouze o myšlenkové systémy; pro naši starou evropskou i francouzskou kulturu je charakteristické, že je jich mnoho a že jsou ve vzájemných rozporech. Kde a kdy však život, náš život, pocítil sílu těchto systémů?

Netvrdím, že filosofické systémy jsou něco, co se dá rovnou a okamžitě aplikovat; platí však jedna ze dvou možností:

Buď to jsou tyto systémy v nás, jsme jimi prostoupeni a jimi žijeme, a nač jsou potom knihy? Anebo jimi prostoupeni nejsme, nezasloužily si, abychom jimi žili — a co se stane, když zmizí?

Je třeba tvout na koncepci kultury aktivní, působící, kulturu, která se stane jakýmsi našim novým orgánem, našim druhým dechem: civilizace je aplikovaná kultura, která je schopna řídit i naše nejsubtilnější jednání, je to duch oživující věci. Civilizace a kultura se oddělují uměle, obě slova označují jednu a tutéž aktivitu.

Civilizovaný člověk se posuzuje podle toho, jak se chová, a v souladu se svým chováním také myslí; ale již samotný pojem „civilizovaný“ je nejasný. Obecně se jím míní člověk vzdělaný, který se vyzná a myslí v systémech, formulích, značích a představách.

Ve skutečnosti je to zrůda, u níž se až do absurdnosti rozvinula lidská schopnost odvozovat myšlení z předchozího jednání — místo abychom své činy uváděli v soulad se svým myšlením.

{Chybí-li našemu životu síra, to jest trvale přítomné magické okouzlení, je tomu tak proto, že si libujeme v pozorování svého jednání a zaplétáme se v úvahách o jeho nesku-

tečných, vysněných podobách — místo abychom se jím dali pohánět.)

Je to vlastnost výlučně lidská. Tvrdím dokonce, že právě infekce lidskosti ničí ideje, které měly zůstat božskými. Jsem vzdálen tomu, abych věřil v nadpřirozeno, v božské věci vymyšlené člověkem; naopak myslím, že tisíciletá činnost člověka skončila tím, že jsme to, co božské je, zničili.

Všechny naše představy o životě musí být znovu promyšleny v době, kdy se už nic nedokáže přimknout k životu. Tento bolestný rozchod přivolává pomstu věcí. A poezie, která již není v nás a kterou již nejsme schopni ve věcech znovu objevit, proráží pojednou ven špatnou stranou: nikdy nebylo vidáno tolik zločinů, jejichž nesmyslná bizarnost se dá vysvětlit jen naší neschopností zmocnit se života.

Je-li divadlo stvořeno proto, aby v nás potlačený život mohl opět nabrat sílu, je jistý druh strašné poezie výrazem bizarních činů, v nichž deformace bytí naznačují, že intenzita života zůstala nedotčena a že by stačilo ji jen lépe řídit.

Ale ať se jakkoli usilovně domáháme magie, máme v podstatě strach ze života, který by se ve znamení pravé magie rozpoutal.

Hluboce zakořeněný nedostatek pravé kultury tak způsobuje, že stojíme v ohromení nad jistými obrovskými anomáliemi, například nad tím, že pouhé proplutí lodi se samými zdravými pasažéry způsobí na ostrově, který se současnou civilizací nemá vůbec žádný kontakt, výskyt tam neznámých chorob, jež jsou specialitami našich končin: oparů, neštovic, chřipky, revmatismu, zánětů nervů atd. atd.

Myslíme-li si, že černoši páchnou, nebereme na vědomí, že mimo Evropu páchneme zase my, bílí. Řeknu přímo, že jsme

cítit bílým zápachem, tak bílým, že se může mluvit o „bílé nemoci“.

Jako železo žhaví do běla, tak je možno říci, že všechno excesivní je bílé: pro Asijce se bílá barva stala známkou krajního rozkladu.

Nyní můžeme rozvinout ideu kultury; ideu, která je nejprve protestem.

Je protestem proti nesmyslnému zužování kultury na jakýsi nedostupný Panteon; důsledkem je modloslužebnictví kultuře, jako umísťují svá božstva do Panteonů modloslužebnická náboženství.

Je protestem proti izolaci kultury — jako by kultura byla na jedné a život na druhé straně; a jako by pravá kultura nebyla vytržbeným nástrojem k pochopení a vykonávání života.

Lze spálit alexandrijskou knihovnu. Ale za papýry a nad nimi existují jisté síly; byť je nám dočasně odejmuta schopnost tyto síly objevit, jejich energie se tím nezničí. A je jen dobře, že zmizelo, co bylo příliš dostupné, a že formy upadly v zapomenutí — kultura existující mimo prostor a čas, ale vlastní našemu nervovému systému, se opět vynoří se znásobenou energií. A je správné, že se čas od času přivalí velké pohromy a přimějí nás vrátit se k přírodě, to jest znovu objevit život. Starý totemismus zvířat, kamenů, předmětů zasažených bleskem, oděvů prosycených zvěřinou, jedním slovem všechno, čím je možno se zmocňovat sil přírody, řídit je a ovládat — to všechno je pro nás něčím mrtvým, z čeho naněvyš čerpáme umělecký a statický požitek, požitek labužníka, a nikoliv požitek herce.

Neboť totemismus je herce, protože je v pohybu a byl stvořen pro herce; každá pravdivá kultura se opírá o prvotní bar-

barské prostředky totemismu, jehož divokému — to jest na-prosto spontánnímu — životu chci vzdát poctu.

O kulturu nás připravilo naše západní pojetí umění a prospěch, který z něj máme. Umění a kultura nemohou jít spolu, ať je to jakkoli v rozporu s obecně rozšířenou praxí:

Pravá kultura působí svou vlastní exaltací a silou, zatímco evropský umělecký ideál usiluje oddělit ducha od síly a nechává ho exaltaci jen přihlížet. Je to líná koncepce, idea k ničemu, jíž jde v patách smrt. Jsou-li svůjivě pohyby Hada Quetzalcoatla harmonické, je tomu tak proto, že vyjadřují rovnováhu a zákruty spící síly; a intenzita forem má tu jediný cíl: zkrotit a ovládnou sílu, která — v rovině hudby — probouzí drásavý rejstřík tónů.

Božstva spící v Muzeích: bůh Ohně se svou obětní nádobou podobající se trojnožce Inkvizice; Tlaloc, jeden z nesčetných bohů Vod, na zdi ze zeleného granitu; bohyně Matka Vod, bohyně Matka Květů; nepohnutý výraz Bohyně v rouchu ze zeleného nefritu, bez pohnutí, ale zvučící pod mnohovrstevným vodním přikrovem; radostný, blažený výraz bohyně Matky Květů s tváří, z níž tryskají vůně a kolem níž víří sluneční atomy; ona závazná služebnost světa, kde kámen oživne, když byl udeřen jak náleží, onen svět organických kulturních lidí, chci říci takových, jejichž životní orgány vycházejí rovněž ze stavu klidu, tento lidský svět vstupuje do nás a podílí se na tanci bohů, neohlížeje se stranou ani nazpět, aby se za trest nemusil proměnit v solné sloupy — jako se to stalo nám.

V Mexiku, neboť o něm je řeč, neexistuje umění a věci slouží. A svět je zde v ustavičné exaltaci.

Proti našemu bezmocnému a neúčastnému pojetí umění staví autentická kultura do protikladu pojetí magické a váš-

nivě sobecké, to jest účastně. Neboť Mexičané se zmocňují „manas“, sil dřímajících v každém tvaru a vycházejících z nich nikoli kontemplací, nýbrž magickým splnutím s nimi. A prastaré totemy jsou zde proto, aby usplížily spojení.

Je těžké nás probudit, když nás všecko udržuje ve spánku a my spíme při plném vědomí a s očima otevřenými — je těžké nás probudit a přimět, abychom se dívali, jako se díváme, když sníme, očima už nevědoucíma, nač jsou, a jejichž pohled je obrácen dovnitř.

Tak se rodí zvláštní idea nezúčastněné činnosti, ale přece jen činnosti — o to energičtější, že je na samé hranici nečinnosti.

Každý skutečný tvar má stín, který jej zdvojuje. A umění začíná v okamžiku, kdy sochař, který modeluje tvar, začne věřit, že osvobozuje cosi z toho stínu, jehož přítomnost rozruší jeho klid.

Jako každá magická kultura, která se šíří sobě vlastními hieroglyfickými znameními, tak i pravé divadlo má své stíny; a ze všech jazyků a ze všech umění pouze divadlo si ještě uchovalo stíny, které rozbily své hranice. A možno říci, že od samého počátku žádné omezení neznaly.

Naše zkamenělá idea divadla splývá s naším zkamenělým pojetím kultury bez stínů, kde duch — ať se obrátí na kteroukoli stranu — nachází jen prázdnotu, zatímco prostor je plný.

Zato pravé divadlo — protože je v pohybu a užívá živých nástrojů — oživuje a prodlužuje stíny, v nichž se nepřestal mihotat život. Herec neučiní dvakrát po sobě totéž gesto, ale stále tvoří gesta nová a nová, je v pohybu, znásilňuje jistě formy, ale za nimi a jejich destrukcí sahá po tom, co ve tvarech přežívá a umožňuje jim pokračovat.

Divadlo se v ničem neomezuje, nýbrž používá všech možných jazyků: gest, zvuků, mluvy, ohně, výkřiků — je přesně v bodě, kde duch potřebuje jazyk, aby se mohl projevit.

(Ale omezení divadla na jeden jazyk — na psané slovo, hudbu, světlo, zvuky — vede k rychlé prohrě, svědčí o zálibě v snadnosti; omezením jazyk vysychá.)

(Před divadlem — stejně jako před kulturou — stojí otázka, jak pojmenovat a ovládnout stíny; divadlo, které se neomezuje na určitý jazyk a pevné formy, už tím ničí falešné stíny a upravuje cestu pro zrod jiných, kolem nichž se utváří pravdivé představení života.)

(Dělat nebo obnovit pravé divadlo znamená prolomit omezení jazyka, abychom se dotkli života.) A důležité je nevěřit, že tento akt musí zůstat sakrální, to jest výlučný. Důležité je věřit, že to nemůže dělat každý a že je k němu třeba průpravy.

Znamená to odmítnout běžný názor, že možnosti člověka jsou ohraničeny, a, do nekonečna posunout hranice toho, co se nazývá realitou.)

Je třeba věřit v smysl života obnovovaného divadlem, v němž se člověk nebojácně stává pánem toho, co dosud není, a způsobí, že se to zrodí. Všecko, co dosud nevzniklo, se může ještě zrodit, pokud se nespokojíme s úlohou registračních přístrojů.

Když tedy pronášíme slovo „život“, nutno tomu rozumět tak, že nejde o poznávání vnějších podob života, nýbrž onoho křehkého a hybného ohniska, jež vnější formy neobsáhnou. A jestliže v tomto čase existuje něco opravdu ďábelského a prokletého, pak je to naše artistní ulpívání na formách tam, kde bychom měli být jako mučedníci na hranicích, kteří ještě skrze plameny dávají znamení.

Divadlo a mor

V archívu městečka Cagliari na Sardinii se uchovala zpráva o ohromující historické události.

Jedné noci koncem dubna nebo začátkem máje roku 1720 — asi dvacet dní předtím, než v Marseille přistál námořní koráb *Grand-Saint-Antoine*, jehož vyloďení spadá v jedno s výbuchem nejúžasnější morové epidemie v historii tohoto města — měl sardinský vicekrál Saint-Rémys, kterého omezená odpovědnost zástupce monarchy učinila patrně zvláště citlivým na tento nejzohoubnější ze všech virů, neobyčejně mučivý sen. Zdálo se mu, že byl nakažen morem a morová epidemie pustoší jeho státeček.

Morová rána rozkládá společnost. Řád se hroutí. Je svědkem rozvratu morálky, debaklů psychologie, cítí v sobě burácení rozkládajících se štáv, slyší jejich hukot, vnímá rozklad tkání, jež se závratnou rychlostí rozpadají a postupně proměňují v uhel. Je už příliš pozdě, aby pohroma mohla být odvrácena? Ale ačkoli propadl zkáze, je zničen, organickou cestou rozložen na prášek

a spálen až na samu dřeň — vicekrál ví, že ve snu se neumírá, že vůle ve snu dovádí věci až do absurdity, až k popření toho, co je možné, až tam, kde se výmysl stává pravdou.

Vicekrál se probouzí. Už si bude vědět rady, jak čelit poplašným zprávám o moru a výparům náказы z Orientu.

Grand-Saint-Antoine je už dlouho na moři; před měsícem vyplul z Bejrútu a nyní žádá o souhlas k vyloďení. Vladař vydává šílený rozkaz; všechen lid i vladařovo okolí jej pokládá za pošetilost, absurdní projev despotovy omezenosti. V největším spěchu vysílá vstříc korábu lodivoda s několika muži, kteří vezou rozkaz, aby *Grand-Saint-Antoine* okamžitě obrátil a plnými plachtami odplul od města, jinak ho dá děly rozstřílet. Válka proti moru! Autokrat nezaváhal.

Sen byl zřejmě mimořádně silný, když mu umožnil setrvat na strohém rozkazu navzdory sarkastickým poznámkám davu a skepsi svého dvora; rozkazem přece porušil nejen lidská práva, ale i nejprostší respekt k lidskému životu, nemluvě o národních a mezinárodních konvencích, jež před tváří smrti ztratily svou váhu.

Loď nicméně pokračovala v plavbě, zastavila se v Livornu a dorazila na rejdu v Marseille, kde jí dovolili vyložit.

Správa marseillského přístavu nám nedochovala žádný údaj, co se stalo s morovým nákladem. Jakžtakž se ví, co se stalo s posádkou; pokud námořníci nezemřeli na mor, rozešli se všemi směry.

Grand-Saint-Antoine do Marseille mor nezavlekl. Ten tam už byl. A právě v tomto období zesílil. Jeho ohniska byla však již lokalizována.

Grand-Saint-Antoine přivezl orientální mor, původní virus; od okamžiku, kdy se dotkl města, začal mor zuřit divokou silou. Epidemie vzplanula jako požár.

Přivádí nás to k několika myšlenkám.

Podle všeho tento mor, který virus reaktivoval, by sám způsobil patrně stejnou zkázu; z celé posádky totiž jediný kapitán nebyl morem postižen. Kromě toho se nezdá, že by nově přišlí nakažení námořníci vstoupili do přímého styku s ostatními nemocnými, kteří byli izolováni v uzavřených částech města. *Grand-Saint-Antoine* se přiblížil na doslech ke Cagliari na Sardinii, ale tam mor nerozšířil; přesto vícekrát pocítil ve snu jeho výpary. Nedošlo však ani k nejsubtilnějšímu spojení mezi ním a morem; je příliš snadné vysvětlovat nákazu u podobné nemoci prostým kontaktem.

Vztah mezi vicekrálem Saint-Rémys a morem byl dostatečně silný, aby uvolnil obrazy jeho snu, nebyl však dostatečně silný, aby způsobil onemocnění.

Ať už to bylo jakkoli — když se později obyvatelé Cagliari dozvěděli, že loď, kterou despotický, ale zázračně prozíravý vladař dal odehnat od břehů Sardinie, byla původcem strašlivé marseillské epidemie, dali tuto událost zanést do městského archívu a každý si to tam může vyhledat.

Výtěžkem moru 1720 v Marseille je jediný — aby-
chom tak řekli — klinický popis morové epidemie, který máme o této pohromě k dispozici.

Můžeme si ovšem položit otázku, zda mor popsaný marseillskými lékaři byl totožný s morem 1347 ve Florencii, z něhož vzešel *Dekameron*. Historie, posvátné knihy včetně bible a některé staré lékařské spisy popisují vnější příznaky všemožných druhů moru; přitom, zdá se, věnují mnohem méně pozornosti symptomům nemoci než mohutnému demoralizujícímu působení moru na lidského ducha. Podle všeho si tak počínaly právem. Lékařská věda by měla stanovit podstatnou odlišnost mezi virem, který způsobil smrt Periklovu před Syrakusami — pokud ovšem slovo „virus“ není jen nezávazná verbální vytáčka — a virem, jenž se objevuje v moru popsaném Hippokratem, který nejnovější lékařská pojednání považují za mor nepravý. Podle těchto pojednání byl tu vlastně jen jediný skutečný mor — epidemie, která přišla z Egypta, když se po opadnutí vod Nilu vynořily na povrch hřbitovy. Bible i Hérodotos souhlasně svědčí, že tehdy vypukla morová pohroma, jíž padlo za oběť v jediné noci sto osmdesát tisíc mužů asyrské armády, což zachránilo Egyptskou říši. Je-li tato událost pravdivá, bylo by třeba pokládat morovou epidemií za nástroj nebo materializaci rozumné síly působící v těsném svazku s tím, co nazýváme fatalitou.

A to s pomocí — nebo bez ní — armády krys, která se one noci vrhla na asyrské tlupy a v několika hodinách jim rozežrala výstroj. Událost lze přirovnat k epidemii, která roku 660 př.Kr. propukla v posvátném japonském městě Mekao při příležitosti prosté změny vlády.

Mor roku 1502 v Provinci, který poskytl Nostradamovi poprvé příležitost osvědčit své léčitelské schopnosti, vypukl zároveň s hlubokými politickými převraty — spadal do doby smrti a pádu králů, kdy zkáze propadaly a mizely celé provincie, země se otřásala, objevovaly se magnetické jevy všeho druhu a hromadně se stěhovali Židé, jejichž exody vždy — v řádu politickém i kosmickém — předcházejí katastrofám nebo následují po velikých pohromách, které ti, kdo je způsobují, nejsou s to ve své stupiditě předvídat a nejsou zas natolik perverzní, aby si opravdu přáli jejich důsledky.

Ale ať už se historie i lékařská věda ve věci moru jakkoli mylí, je možno, myslím, se shodnout na tom, že podstata nemoci je psychická a není přenášena virem. Kdybychom chtěli analyzovat všechna fakta o morových epidemiích, o nichž nás zpravují dějepisné spisy nebo paměti současníků, dalo by velkou práci prokázat jediný případ nákazy přímým stykem. Boccacciem uváděný příklad vepřů, kteří pošli po přičichnutí k prostěradlům, do nichž byli zabaleni morem postižení lidé, má jediné ten význam, že upozorňuje na jistou tajemnou souvislost mezi masem vepřů a povahou moru, což by ovšem bylo třeba ještě důkladně prozkoumat.

Í když o skutečné podstatě choroby nemáme představu, jsou zde formy, z nichž lze prozatímne odvodit a charakterizovat jisté její fenomény. Zdá se, že by bylo možno přijmout následující popis moru.

Začíná příznačným návalem fyzické nebo psychické nevolnosti. Tělo se pokrývá červenými skvrnami, jež nemocný zpozoruje až tehdy, kdy už začínají černat.

Nestačí se ještě ani vyděsit, a hlava už mu hoří a strašlivě těžkne, podlamují se mu kolena. Zmocní se ho hrozná únava, únava, která jako mocný magnet nasává jeho molekuly rozštěpené vedví a vrhané do záhuby. Štávy těla zběsile víří, připadá mu, že se prohánějí tryskem jeho útroby. Žaludek se zvedá, břicho jako by chtělo vychrlit svůj obsah otvorem mezi zuby. Tep se hned zpomaluje, až je to pouhý stín, pouhá možnost tepu, hned zas překotně pádí, reaguje na horečnaté vnitřní vření, pomatené blouznění ducha. Krev pulzuje zrychleně, stejně tak srdce, které se zvětšuje, bobtná, hlučně buší. Oko rudne, zaněcuje se, potom skelnatí. Jazyk dýchavičně visí z úst, zvětšuje se, hrubne, nejdřív je bílý, pak červená, černá, je jakoby zuhelnatělý a děravý — vše ohlašuje nebývalou organickou bouří. Brzy nato teuté složky těla, rozrušené jako země po úderu blesku, jako sopka zbrázděná podzemními víry, hledají cestu z těla ven. Uprostřed skvrn se tvoří žhavé body, kolem nichž kůže odpadáva po celých kusech jako vzduchové bubliny pod povlakem lávy — a tyto bubliny jsou obklopeny prstenci, z nichž poslední, podoben prstenci Saturnovu svírajícímu do běla rozžhavenou planetu, vyznačuje krajní hranici dýmějí.

Tělo je jimi rozryto. Jako si vulkán volí místa pozemských erupcí, tak si dýmějí vybírají místa na lidském těle. Objevují se v šíři dvou, tří prstů v okolí konečnicku, v podpaždí, v citlivých částech, kde pohlavní žlázy věrně plní své funkce — tudy se organismus zbavuje své vnitřní zkaženosti nebo případně života. Prudký pocit palčivosti, soustředěný do jednoho bodu, většinou na-

značuje, že život má ještě sílu, nebyl zasažen v centru, a že úleva nebo dokonce uzdravení jsou ještě možné. S morem je to jako s nevybitou zlostí: nejstrašnější je tehdy, když neodhaluje své příznaky.

Při pitvě nevykazuje mrtvola žádná vnitřní zranění. Žlučník, jehož úkolem v těle je filtrovat těžké a tuhé odpadky organismu, zbobtnal až k prasknutí lepkavou černou tekutinou, jež je tak kompaktní, že vyhlíží jako nějaká nová hmota. Černá a lepkavá je také krev v žilách a tepnách. Tělo ztvrdlo na kámen. Na vnitřní straně bránice jako by začala tryskat krev v nesčetných nových pramíncích. Vše svědčí o totálním rozkladu sekrece. Hmoty však nebylo, ani není zničena, jak je tomu při malomocenství nebo syfilidě. Nejdivočejší nepořádek je ve střevech; ale ani střeva, kde tělesná materie dospěla do neslýchaného stupně hniloby a proměnila se v kámen, nejsou napadena ve své organické podstatě. Ze žlučníku by bylo možno přímo vyříznout ztvrdlý hnis tenkým nožikem z tvrdého sklovitého obsidiánu, jakého se užívá při jistých lidských rituálních obětech — místy je žlučník prasklý a celý silně zvětšený, přitom je však vlastně nedotčený, žádná složka nechybí, není tu viditelné rány, hmoty nebylo.

A přece v některých případech jsou plíce a mozek poškozeny, černají, jsou zasaženy snětí. Změklé, proděravělé plíce se rozpadají v kousky jakési neznámé černé hmoty; mozek jako by se roztavil, smrskl, drolí se a rozpadá na jakýsi uhelný prach.

Z toho je nutno vyvodit dvě závažné poznámky. Především: příznaky moru jsou úplně ještě předtím, než

jsou snětí zasaženy plíce a mozek; postižený má dny sečteny dřív, než mu uhnije některá část těla. Organismus se rozhoduje zemřít a k tomuto rozhodnutí nevyžaduje — aniž by ji podceňoval — lokalizovanou fyzickou přítomnost gangrény.

Za druhé: opravdu morem zasaženy a porušeny jsou jen dva orgány — mozek a plíce. Oba tyto orgány mají co dělat s vědomím a vůlí. Člověk může zastavit dech i myšlení, může urychlit dýchání, dát mu libovolný rytmus, učinit je podle své vůle vědomým a nevědomým, může zjednávat rovnováhu mezi dvěma druhy dýchání: automatickým, jež poslouchá povelů sympatického nervstva, a druhým způsobem dýchání, které je poslušné vědomých mozkových reflexů.

Právě tak můžeme zrychlovat, zpomalovat i rytmičovat myšlení. Můžeme regulovat i nevědomou hru ducha. Nemůžeme však řídit procesy v játrech, redistribuci krve, zadržet nebo uspíšit vyměšování odpadových látek ze střev. Zdá se tedy, že mor rád manifestuje svou přítomnost v těch místech těla a v tom fyzickém prostoru, kde se sbližuje a projevuje lidská vůle, vědomí a myšlení.

Někdy po roce 1880 francouzský lékař Yersin, který pitval oběti moru v Indočíně, izoloval jakéhosi pulčika se zvětšenou hlavou a krátkým ocáskem, viditelného jen pod mikroskopem, a nazval jej mikrobem moru. Podle mne to není nic jiného než nejmenší, nekonečně nepatrná hmotná částička, která se objevuje v kterékoli fázi rozvoje nemoci, ale nijak to nevysvětluje mor sám. Uvítal bych, kdyby mi tento lékař vysvětlil — ať už po-

mocí viru či bez něho —, proč všechny velké morové epidemie trvají pět měsíců, načež začnou slábnout, a jak je možné, že turecký vyslanec, který koncem roku 1720 projížděl krajem Languedoc, dokázal vytyčit spojnici mezi Nice a Bordeaux procházející městy Avignon a Toulouse a vyznačil tím zeměpisně oblast, která zůstane za hranicemi morové zkázy. Události mu daly za pravdu.

Z toho všeho vystupuje spirituální podoba zla, jehož zákonitosti nemůžeme vědecky přesně stanovit; a bylo by pošetilé pokoušet se jeho původ určit geograficky, protože mor v Egyptě nebyl totožný s morem v Orientu — a ten není totožný s morem popsaným Hippokratem, s morem v Syrakusách, ve Florencii, s černou smrtí, která stála středověkou Evropu na padesát milionů mrtvých. Nikdo nevysvětlí, proč mor zachvátí zbabělce na útěku z města a ušetří chlípníka, který se ukájel na mrtvolách. Proč vzdálenost, zdrženlivost, izolace neuchrání před morovou pohromou — a proč parta hýřilů, Boccaccio, jeho dva vypečení kumpáni a sedm pobožných rozkošnic, si mohla v klidu venkova počkat, až horké dny přinutí mor k ústupu? A proč v nedalekém zámku, proměněném ve válečnou citadelu a obklopeném kordónem ozbrojených stráží, jimiž nikdo nemohl proniknout, nadělal mor mrtvoly z celé posádky a ze všech jeho obyvatel — zatímco ušetřil strážce, kteří jediní byli vystaveni přímému styku s nakaženými? Kdo vysvětlí, jak je možné, že sanitární kordóny, které dal Muhammad Ali pomocí armády zřídit v minulém století na ochranu proti nákaze přicházející

cí z Egypta, se ukázaly účinnými na ochranu klášterů, škol, vězení a velkých paláců? Jak to, že morové epidemie se všemi znaky orientálního původu mohly zničehonic propuknout ve středověké Evropě v končinách bez nejmenšího kontaktu s Orientem?

Všechny tyto podivné úkazy, záhady, nesrovnalosti a příznaky nutně vyvolávají představu o spirituální povaze zla, které se zmocňuje živého organismu a zavrtává se do něho tak dlouho, až jej v křeči roztrhá na kusy — jako bolest, která s přibývajícím velikostí a intenzitou zmnožuje své prostředky, narůstá a zasahuje do všech oblastí lidské sensibility.

Ale z této spirituální svobody, s níž se mor rozvíjí, aniž k tomu potřebuje krysy, mikroby nebo přímý kontakt, lze vyvodit absolutní a záhadný průběh představení, jež se pokusím analyzovat.

Mor se zmocnil města. Normální život ustal; neexistuje již zdravotní služba, armáda, policie, městská správa. Pokud ještě stačí ruce, zapalují se hranice a na nich hoří těla mrtvých. Každá rodina chce mít hranici pro sebe. Ale dřeva ubývá, ubývá místa a plamenů, rodiny se přou a bijí kolem hranic; brzy začne hromadný útek z města, mrtvých je už příliš mnoho. Mrtvoly zatarasují ulice, pyramidy se sesouvají, zvěř je na okrajích ohlodává. Zápach šlehá do vzduchu jako plameny. Celé ulice jsou zabarikádovány haldami mrtvých těl. A v tu chvíli se otvírají domy a morem zamoření zaplavují ulice. Řvou, šílí, příšerné představy ovládly jejich ducha. Zlo, které se jim prodralo do útrob a běsní v celém organismu, svobodně vybuchuje i v jejich mysli. Jiní nakažení

— zatím ještě bez dýmění a bolestí, při smyslech a bez skvrn na těle — se s uspokojením prohlížejí v zrcadlech, cítí se dokonale zdraví, a náhle se kácejí mrtvi, v rukou ještě misky na holení a ve tvářích výraz pohrdání nad druhými nemocnými.

Z mrtvol vytékají pramínky krve, stékají se v husté a smrduté potoky barvy úzkosti a opia, jimiž se brodí podivné postavy jako z vosku, místo nosů mají jitrnice, oči skleněné, pohybují se na jakýchsi chůdách na způsob japonské obuvi ze dvou prkýnek, horizontální slouží za podešev, vertikální je izoluje od zamořené tektiny — plouží se zpívající absurdní litanie, které ani je nespasí před zánikem, až na ně přijde řada. Tito nevzdělání lékaři předvádějí jen svůj strach a dětinskost.

Spodina společnosti, patrně imunizovaná zběsilou chtivostí, vniká do otevřených domů a plení bohatství, o němž však dobře ví, že je v dané situaci k ničemu. A právě to je okamžik, kdy nastupuje divadlo (Divadlo — to jest: bezprostřední nezávaznost, která podněcuje jednat bezúčelně a v dané chvíli bez prospěchu.)

Poslední živí ztrácejí hlavu, počestný a dosud poslušný syn vraždí otce, ctnostný nutí své blízké k zvrácenostem. Zhýralec se stává cudným. Lakomec rozhazuje plnýma rukama zlato. Válečný hrdina zapaluje město, pro něž nasazoval život. Elegán se vyšvihne a jde se promenovat po hromadách mrtvol. Pro takové bezúčelně absurdní jednání lidí, kteří nevěří, že by smrt mohla něco ukončit, nelze hledat vysvětlení pouze v tom, že v dané chvíli neexistují žádné sankce, nebo v hrozbě blízkého konce. A čím vysvětlit explozi ero-

tické posedlosti, jestliže uzdravení, místo aby uprchli z města, zůstávají na místě a ukájejí hlad po zakázaných rozkoších na umírajících nebo dokonce mrtvých, vystavující se riziku, že budou pod hromadami ledabyly poskládaných mrtvol umačkáni?

Má-li propuknout podobná zběsilá bezúčelnost, musí tedy přijít pohroma. A tato pohroma má jméno mor. A je-li tomu tak, potom by bylo možné stanovit význam tohoto bezúčelného počínání pro celek naší osobnosti. Stav člověka, který umírá na mor, aniž hmota jeho těla podlehla destrukci, přitom však umírá se všemi stigmaty absolutního, téměř abstraktního zla, je totožný se stavem herce, kterého jeho emoce rovněž provrtávají skrz naskrz, aniž to má důsledky v rovině reality. Všechny fyzické průvodní jevy u herce — stejně jako u člověka zasaženého morem — nasvědčují tomu, že život reagoval na paroxysmus, a přece: vlastně se nic nestalo.

Morem stížený, jenž se s křikem vydává za svými představami — a herec v honbě za svou sensibilitou. Živý člověk, který je najednou celý poskládan z postav, jež by si nebýt moru nedokázal myslit ani představit, ale jež nyní realizuje uprostřed publika složeného z mrtvol a šílících — a básník, který si bezohledně vymýšlí postavy a dává je napospas obecnstvu obdobně netečnému nebo blouznícímu. Tyto a jiné analogie potvrzují platnost jediné pravdy, která za něco stojí, a umožňují působnost divadla i moru sledovat v téže rovině skutečné epidemie.

Morové představy vyvolané obrovskou fyzickou dezorganizací jsou jakoby posledními záblesky vyhasína-

jící duševní síly — (obrazy vytvářené poezií na divadle jsou projevem spirituální síly, která začíná svou dráhu ve světě smyslů a nepotřebuje realitu. Herec, jehož se zmocnila tvůrčí posedlost, potřebuje nekonečně víc vnitřní statečnosti, aby se doopravdy nedopustil zločinu, nežli skutečný vrah potřebuje sebrat odvahy k provedení vraždy. Právě zde, v této pomyslné bezúčelnosti, se jednání na divadle objevuje jako cosi nekonečně platnějšího než akce uskutečněná v rovině reality.

Vzrušení vraha pomine, vzrušení tragického herce přetrvává v čistém a uzavřeném kruhu. Zběsilost vraha vyústila v čin — tím se vybila, ztratila kontakt se silou, která ji vyvolala a nadále již nebude žít; vzala na sebe podobu herce, který ustupuje do pozadí, zatímco ona se uvolňuje a rozplývá ve veškerenstvu.

Přiznáme-li tedy moru spirituální povahu, budeme moci považovat rozklad tělesných šťáv morové oběti za hmotný a zhmotnělý projev zmatku, který je v jiném kontextu ekvivalentní konfliktům, zápasům, kataklysmatům a pohromám, jež nám přináší běh událostí. A jako není nemožné, aby zoufalý, do prázdna vysílající křik člověka internovaného v ústavu pro choromyslné mohl být podnětem moru, v důsledku reverzibility emocí a předstev, lze právě tak dobře připustit, že vnější události, politické konflikty, přírodní pohromy, organizovanost revoluce a zmatek války zobrazeny v rovině divadla mohou s pronikavou silou epidemie zasáhnout vnímavost toho, kdo jim přihlíží.

Svatý Augustin v díle *De civitate Dei* obvinil pro podobnost s morem, který vraždí, aniž ničí tělesné orgány,

právě divadlo, které — aniž zabíjí — vyvolává nevyšlehlitou zkázu v duši jednotlivců i celých národů.

„Vězte,“ praví, „vy, kteří to nechápete, že tyto scénické hry, hanebná představení, v Římě nevznikly jako plody lidských neřestí, ale z příkazu vašich bohů. Bylo by rozumnější prokazovat božské pocty spíše Scipionovi¹ nežli takovým bohům; ti se jistě nevyrovnali svému veleknězi! . . .“

To vaši bohové si poručili tyto scénické hry ke své poctě, a váš kněz, který chce zabránit moru, jenž hubí duši, vám zakazuje vůbec stavět divadla. Jste-li si ještě aspoň trochu vědomi toho, že duši je třeba dát přednost před tělem, volte sami, kdo si víc zaslouží vaší úcty. Lstivé mocnosti Zla dobře vědí, že nákaza v těle pomine; proto se s radostí chápou příležitosti, jak rozšířit nákazu mnohem nebezpečnější, poněvadž nenapadá těla, nýbrž mravy. Divadelní hry vyvolávají v duších takovou zkázu a slepotu, že lidé posedlí touto zhoubnou vášní, zejména v poslední době, sotva v rouchu kajících unikli z Říma a našli útočiště v Kartágu, běhají den co den do divadla a šílí nadšením nad herci.“

Netřeba rozvádět příčiny tohoto nakažlivého třeštění. (Podobně bychom mohli zkoumat, proč náš nervový systém reaguje na nejjemnější hudební záchvěvy, až v něm po určité době způsobí jisté trvalé změny. Na čem především záleží, je připustit, že divadlo je — jako mor — třeštění a je nakažlivé.)

¹Scipio Nasica byl římský velekněz, který přikázal do základů zbořit římská divadla.

Duch věří tomu, co vidí — a dělá to, čemu věří: to je tajemství fascinace! Svatý Augustin ve svém textu ani na okamžik nepochybuje, že tato fascinace existuje.

Nyní je třeba odhalit, za jakých podmínek vzniká v lidském duchu tato fascinace divadlem. A není to jen otázka umění.

Je-li totiž divadlo jako mor, není to pouze proto, že působí na velké kolektivy a podobným způsobem je rozrušuje. Jako v moru je i v divadle cosi zároveň vítězného a mstivého. Velmi dobře vycítujeme, že spontánně se šířící požár — a mor jej zapaluje kamkoli vkročí — není nic jiného než jediná nesmírná likvidace.

Tak naprostý společenský rozvrat, takový rozklad celého organismu, bezuzdnost neřestí, totální exorcismus, jenž drtí duši a žene ji do krajností, to vše naznačuje, že tento stav způsobuje mimořádná síla, v níž se projevíla všechna mohutnost přírody, a to v okamžiku, kdy se rozhodla dosáhnout něčeho podstatného.

Mor uvolňuje latentní chaos, probouzí dřímající obrazy a náhle je vyhání do krajnosti, k nejextrémnějším gestům; i divadlo se zmocňuje gest a žene je do krajnosti: jako mor i ono obnovuje spojení mezi tím, co je, a tím, co není; mezi materializovanou přírodou a tím, co existuje jako možnost. Znovu objevuje smysl figur a symbolů—pratypů, které působí jako exploze ticha, náhlý klid, prudké zastavení krve v žilách, nával tělesných šťáv, jako palčivé vidiny, jež vzplály v našich náhle probuzených hlavách. Divadlo restituuje všechny konflikty, které v nás spí, obnovuje je se všemi jejich silami a těm silám dává jména, jež uctíváme jako

symboly: a hle — před námi se odehrává bitva symbolů, které se na sebe navzájem vrhají způsobem, který je v reálném světě nemožný. Divadlo totiž existuje až od okamžiku, kdy se uskutečňuje nemožné a kdy poezie scény dodává teplo a potravu symbolům proměněným v realitu.

Tyto symboly jsou znaky dozrálých sil, jež byly doposud udržovány v područí a v rovině reality nebyly použitelné; nyní explodují v podobě neuvěřitelných obrazů, jež činům přirozeně nepřátelským životu společnosti poskytují domovské a existenční právo.

Pravé divadlo vyvádí smysly z klidu, uvolňuje potlačené nevědomí, provokuje k pomyslné vzpouře — její cena je právě v tom, že je pomyslná — a nutí všechny shromážděné k heroickému a nelehkému chování.

Tak například když se zvedne opona nad Fordovou *Annabellou*, s úžasem hledíme na lidskou bytost, kterou na nic se neohlížející vášň žene k incestu a jež všechny síly mládí a myšlení používá jen k tomu, aby svou vášň přede všemi proklamovala a ospravedlňovala.

Ten člověk se ani na okamžik nerozpakuje, vteřinu nezaváhá; předvádí, jak málo si dělá z překážek, jež mu mohou být navršeny do cesty. Je to zločinec plný heroismu a jeho heroismus je plný odvahy a okázalosti. Všechno jej žene tímto směrem, vzrušuje v jediném smyslu, nebe ani peklo pro něj neexistují — jen mohutnost nezakrotné vášně, jež nalézá odezvu v podobně vyzyvavé a stejně heroické vášni u *Annabelly*.

„Nepláču proto, že mám výčitky svědomí,“ praví tato žena. „Pláču ze strachu, že nedokážu ukojit svou vá-

šeň.“ Oba podvádějí, jednají pokrytecky, lžou — a vedou si tak ve jménu nadlidské vášně, kterou lidské zákony zakázaly a soudí, oni ji však stavějí nad zákon.

Pomsta za pomstu, zločin za zločin. Už myslíme, že jsou v úzkých, že jsou ztraceni, že je s nimi konec, chystáme se je litovat jako oběti — ale oni se znovu zvedají odhodláním splatit osudu hrozbou hrozbou a každou ránu novou ranou.

Jdeme s nimi z extrému do extrému, jejich nároky nikdy nejsou nasyceny. Annabella je uvězněna, usvědčena z cizoložství a incestu, dupou po ní, bijí ji, vláčejí za vlasy, ale my s úžasem sledujeme, jak ji ani nenapadne žádat slitování, jak naopak dráždí svého kata a v jakési heroické neústupnosti dokonce zpívá. Je to absolutno vzpoury, příklad lásky do posledního dechu, jež způsobuje, že my diváci se chvějeme úzkostí při představě, že ji nikdy nic nezastaví.

Hledáme-li příklad absolutní svobody ve vzpouře, Fordova *Annabella* nám jej nabízí básnickým obrazem svázaným s obrazem absolutního nebezpečí.

A když myslíme, že jsme již dospěli na vrchol hrůzy, krve, zhanobených zákonů a nakonec i poezie, která posvěcuje vzpouru, donutí nás jít ještě dál a marně se bráníme závratí.

Ale říkáme si, že nakonec přijde odplata a smrt za tolik odvahy a zločin tak neodvratný.

Nic takového! Milenec Giovanni, pln vzrušení velkého básníka, se postaví nad odplatu i nad zločin tím, že spáchá nové, nepopsatelně strašlivé zlo; nedbá na hrozby, hrůzu překoná ještě větší hrůzou, která pohrdá

zákony, morálkou a všemi, kdo by se odvážili být jeho soudci.

Nalíčí na něj past, je pořádan hodokvas, mezi stolovníky jsou přestrojení biřici a vrazi, na dané znamení se na něj mají vrhnout. Ale štvaný hrdina, který prohrál svou věc, inspirován láskou nedovolí nikomu, aby byl jejím soudcem.

Chcete, jako by říkal, mi vyrvat mou lásku? Vrhnu vám ji sám do tváře, postříkám vás její krví z takové výšky, kam se nikdy nedostanete.

A zabije svou milou, vyrve jí srdce z těla, jako by se jím chtěl sám nasytit při hodokvasu, kde měl zřejmě být sám obětován.

A než ho popraví, zabijí ještě soka, sestřina choť, za to, že se odvážil vstoupit mezi něj a jeho lásku; odpravuje ho v zápasu, který je jakoby posledním vzepětím jeho vlastní agónie.

Divadlo je tedy podobně jako mor mocnou výzvou silám, jež prostřednictvím příkladu přivádějí lidského ducha ke zdrojům jeho vnitřních konfliktů. A velmi dobře vycitujeme, že vášnivý příběh Fordovy hry není nic jiného než symbol díla ještě daleko grandióznějšího, práce vyvěrající z podstaty.

Hrůzu nahánějící zjevení Zla, jež eleusínská mystéria podávala v čistém tvaru a jež skutečně probouzela, koresponduje s temnou atmosférou jistých antických tragédií, kterou každé skutečné divadlo musí znovu nalézat.

Je-li právě divadlo podstatou blízké moru, není to dáno tím, že je nakažlivé, nýbrž tím, že je — jako mor —

zjevením, vyvřelinou z hlubin latentní krutosti, v nichž se v jednotlivém člověku nebo v mase lidí lokalizují všechny zvrácené možnosti ducha.

Jako mor je i divadlo časem zla, triumfem temných sil, které vyživuje ještě hlubší síla až do jejich vyhasnutí.

Jako v moru, i v divadle existuje jakési zvláštní slunce, světlo mimořádné intenzity, kdy se zdá, že nemožné a dokonce nemožné se nám stává normálním živlem. Fordova *Annabella* — jako každé skutečně pravé divadlo — je ozářena právě tímto zvláštním sluncem. Připomíná svobodu, s jakou se rozmáhá mor: člověk zápasí se smrtí, krok za krokem, stupeň za stupněm se jeho tělo zvětšuje, každým okamžikem nabývá podobu grandiózní bytosti obrovského vnitřního napětí.

Nyní je na místě říci, že každá skutečná svoboda je temná a nevyhnutelně splývá se svobodou pohlaví, která je rovněž temná, aniž bezpečně víme proč. Neboť už je tomu dlouho, co platónský Eros — zdroj tvorby, sama svoboda života — zmizel v temném převleku *Libida*, jež ztotožnili se vším, co je špinavého, nízkého a mrzkého ve faktu, že žijeme a že se stále znovu a znovu s přirozenou, nečistou a ustavičně obnovovanou silou vrháme do života.

A proto jsou všechny velké Mýty temné a nelze si je představit mimo atmosféru urputných bojů, utrpení a krveprolévání, neboť jí jsou prosyceny všechny velkolepé Báje, jež zástupům vyprávějí o rozdělení pohlaví a sváru principů, které doprovázejí akt tvorby.

Divadlo, jako mor, je obrazem tohoto sváru, tohoto podstatného rozdělení. Rozpoutává konflikty, uvolňuje síly, osvobozuje možnosti; jsou-li tyto možnosti a síly temné, není to chyba moru nebo divadla, ale samého života.

Neshledáváme, že by život — takový, jaký je a jak nám byl vnucen — poskytoval mnoho podnětů k nadšení. Prostřednictvím morové epidemie se podle všeho lidský kolektiv zbavuje obrovského nádoru, morálního i sociálního. Právě tak divadlo je zde proto, aby kolektivním úsilím likvidovalo nádory.

Může být, jak tvrdí svatý Augustin, že divadelní jed rozkládá tělo sociálního organismu. Dělá to však na způsob morové pohromy, blahodárné a ozdravující epidemie, v níž věřící epochy spatřovaly prst boží, a jež není ničím jiným než aplikací přírodního zákona, že každý pohyb je kompenzován jiným pohybem a každá akce vyvolává reakci.

Divadlo, jako mor, je krize, která se řeší smrtí nebo uzdravením. Mor je největší ze všech zel, protože je to totální krize, po níž následuje buďto smrt anebo totální očištění. Právě tak divadlo je zlem, protože je nejvyšší rovnováhou dosaženou prostřednictvím destrukce. Divadlo provokuje lidského ducha k blouznění, které podněcuje jeho energii; můžeme sledovat, a tím lze naši úvahu zakončit, jak obdobně jako mor divadlo působí z hlediska lidského života blahodárně. Nutíc člověka, aby se spatřil takový, jaký vskutku je, divadlo způsobuje, že padají masky, odhaluje se lež, projeví slabost, odhalí pokrytectví. Divadlo uvádí do pohybu dusivou

nehybnost hmoty, jež ochromuje i nejzřetelnější údaje smyslů. Probouzejíc temné a skryté síly lidských společenství vyzývá je, aby tvář v tvář osudu zaujala heroický a svrchovaný postoj, jehož by jinak nikdy nedosáhla.

A zde se nabízí otázka, zda se v našem potácejícím se světě, který nevědomky páchá sebevraždu, najde hrstka lidí schopných prosadit toto vyšší chápání divadla, jež nám všem poskytne přirozený a magický ekvivalent dogmat, v něž jsme již přestali věřit.

Inscenace a metafyzika

V Louvru je obraz jistého primitivisty, nevím, je-li to malíř známý nebo ne, ale jeho jméno nebude určité v dějinách umění zastupovat žádné důležité období. Tento primitivista se jmenuje Lucas van den Leyden a učinil čtyři nebo pět století malířství, jež přišla po něm, zcela zbytečnými. Plátno, o němž hovořím, má název *Lotovy dcery*, což je v té době módní biblický námět. Středověk samozřejmě nechápal bibli tak, jak jí rozumíme dnes my, a zmíněný obraz poskytuje zvláštní příklad mystických dedukcí, jež z tématu mohou být vyvozeny. V každém případě je jeho vzrušený patos zřetelný již na dálku. Zasahuje vědomí jistým druhem zdrcující optické harmonie, chci říci takové, jejíž dynamická intenzita působí naráz, na jediný pohled. Dokonce ještě dříve, než vůbec můžeme rozpoznat, co se na obraze děje, vycítujeme, že se tam odehrává něco velkého, co dojíká nejenom zrak, ale jakoby i sluch. Je tam, jak se zdá, soustředěno nanejvýš významné duchovní

drama, jako náhlé nakupení mraků, jež vítr nebo nějaká ještě přímější osudovost svedly dohromady, aby změřily sílu svých blesků.

A vskutku! Nebe na plátně je černé a nabité, ale ještě než rozpoznáme, že drama se zrodilo a odehrává na obloze, to zvláštní osvětlení obrazu, směsice forem, dojem, jímž celek působí na dálku — to vše ohlašuje, že se tu odehrává jakési drama přírody, jehož ekvivalent, tím jsem si jist, by nedokázal vytvořit žádný z mistrů velkých epoch malířství.

Na mořském břehu se tyčí stan. Před ním sedí Lot v brnění, s překrásným rudým vousem, a pozoruje dceru, jako by přihlížel slavnosti prostitutek.

Opravdu se tu promenují jako pávice, jedny jako matky rodin, druhé jako bojovnice rozčesávají si vlasy, šermují spolu — jako by jejich jediným cílem bylo okouzlovat otce, sloužit mu jako hračky nebo nástroje. Projevuje se tu hluboce incestní povaha prastarého tématu, jež malíř rozvíjí ve vášnivých obrazech. Dokazuje, že pochopil veškerou jeho hlubokou sexualitu absolutně moderním způsobem, jak bychom je pochopili my sami. Dokazuje, že vášnivě sexuální, ale poetický charakter tématu mu neunikl — ne více než nám.

Poněkud v pozadí v levé části obrazu ční do závratné výše černá věž, jejíž základy se opírají o celou soustavu skal, rostlin a klikatých cest, lemovaných patníky a řidce rozestými domy. Šťastný perspektivní efekt způsobil, že jedna z těchto cest se v daném okamžiku uvolňuje z této spleti, jíž se propletla, přechází most a nakonec na ni padne paprsek bouřkového světla, které

se prodírá mračny a nepravidelně kropí krajinu. Moře v pozadí je extrémně vysoké a ještě extrémněji klidné v kontrastu s ohnivým pásem, jenž plane v koutě oblohy.

A tu se náhle — v praskotu ohňostroje, za nočního bombardování létavic, raket a komet — v přeludném světle halucinací vynoří na pozadí noci některé detaily krajiny, stromy, věž, hory, budovy, jejichž osvětlení a zjevení zůstanou v našem duchu definitivně spjaty s představou tohoto zvukového chaosu. Podrobenost různých aspektů krajiny ohni, který plane na obloze, nelze vyjádřit lépe, než když řekneme, že ačkoli mají vlastní světlo, přesto zůstávají s tímto ohněm spojeny jako jakési jeho zpomalené ozvěny, živoucí orientační body, vzniklé z něho a umístěné zde proto, aby mu dovolily uplatnit všechnu jeho ničivou sílu.

Ostatně ve způsobu, jak malíř zobrazil tento oheň, je jakási strašlivá energičnost a cosi zneklidňujícího, jako ještě činný a pohyblivý prvek v již znehybnělém výrazu. Nezáleží na tom, jakými prostředky toho bylo dosaženo. Výsledek je faktem. Stačí to plátno spatřit a přesvědčíme se.

Ale ať je to jakkoli, tento oheň, kterému nikdo neupřel dojem inteligence a loby, jež z něj vyzářují, slouží už samou svou prudkostí jako protiváha ducha a tíživé hmotné stability všeho ostatního.

Mezi mořem a oblohou, ale napravo a v témže perspektivním plánu jako Černá věž, se rozbíhá tenký, rozvalinou kláštera zakončený jazýček pevniny.

Tento výběžek země se zdá být nejbližší břehu, kde se

prostírá Lotův stan, přesto však ponechává ještě místo ohromnému zálivu, kde se zřejmě odehrála neslýchaná námořní katastrofa. Koráby roztráštěné vedví, nestačivší ani klesnout ke dnu, se opírají o moře jako o berle a všude kolem plavou po vlnách trámy a urvané stožáry.

Bylo by obtížné vysvětlit, proč je dojem zkázy tak totální, třebaže vidíme jen zbytky jedné nebo dvou lodí.

Zdá se, že malíř znal tajemství jisté lineární harmonie a způsobu, jak ji nechat působit bezprostředně na mozek jako fyzikální činidlo. V každém případě tento pocit inteligence rozprostřený po vnější přírodě a především způsob jejího zobrazení je patrný v mnoha dalších detailech plátna: viz například tento most zvrácený osmipodlažního domu, který se vypíná nad mořem a po němž husím pochodem defilují postavy jako Ideje v Plátónově jeskyni.

Bylo by falešné tvrdit, že tento obraz vzbuzuje jasné myšlenky. V každém případě mají však tyto ideje velikost, jíž nás ono malířství, které neumí než malovat, tedy veškeré malířství posledních století, dokonale odnavyklo.

Navíc je tu v postavě Lota a jeho dcer vyjádřena idea sexuality a rozmnožování, přičemž Lot je zde patrně jen proto, aby mohl jako sršeň své dcery zneužívat.

Je to téměř jediná sociální idea, kterou obraz obsahuje.

Všechny ostatní ideje jsou metafyzické. Velmi lituji, že zde pronáším toto slovo, ale tak se jim říká. Dokonce tvrdím, že jejich básnická velikost a konkrétní účinnost

pochází právě z toho, že jsou to ideje metafyzické a že jejich hluboká spiritualita nerozlučně souvisí s vnější formální harmonií obrazu.

Dále je tu idea Vývoje, kterou do našeho vědomí uvádějí různé podrobnosti krajiny a způsob, jak jsou namalovány, jak se jejich plány vzájemně anulují nebo spolu korespondují, a to způsobem tak absolutním, jak by to dokázala jen hudba.

Je tu dále idea Osudovosti, vyjádřená ani ne tak zjevením onoho prudkého ohně, jako spíše slavnostní obřadností, s jakou se dole pod ním všechny formy organizují nebo dezorganizují, jedny jakoby shrbeny víchem neodolatelné paniky, druhé bez pohnutí a v postoji málem ironickém, všechny poslušné oné mohutné intelektuální harmonie, která se zdá být exteriorizací samotného ducha přírody.

Je tu ještě idea Chaosu, je tu idea Zázračného, idea Rovnováhy; a jsou tu též jedna nebo dvě ideje o bezmocnosti Řeči, jejíž neúčinnost tato svrchovaně materiální a anarchická malba dokazuje.

V každém případě tvrdím, že tato malba je to, čím by mělo být divadlo, kdyby umělo mluvit řečí, která je mu vlastní.

A kladu otázku:

Jak se stalo, že v divadle, alespoň v tom divadle, jak je známe v Evropě nebo lépe řečeno na Západě, ustoupilo do pozadí vše, co je specificky divadelní, to znamená vše, co nepodléhá vyjádření prostřednictvím řeči a slov nebo chcete-li, co není obsaženo v dialogu (a nakonec i dialog sám, pojmáme-li jej se zřetelem k jeho

možnostem jeho sonorizace na scéně a k *nárokům* této sonorizace)?

Jak se navíc stalo, že západní divadlo (pravím západní, protože jsou naštěstí ještě jiná divadla, jako divadlo orientální, jež dovedla zachovat ideu divadla neporušenou, zatímco na Západě se tato idea — jako všechno ostatní — *zprostitovala*), jak se stalo, že západní divadlo nezná jinou podobu divadla než divadlo dialogizované?

Dialog — věc psaná a mluvená — nenáleží specificky jevišti, náleží knize; důkazem toho je, že v literárně historických příručkách se divadlo pokládá za vedlejší větev dějin artikulované řeči.

Tvrdím, že jeviště je místo fyzické a konkrétní, jež si vyžaduje, aby bylo zaplněno a abychom mu dali promluvit jeho vlastní konkrétní řeči.)

Tvrdím, že tato konkrétní řeč, určená smyslům a nezávislá na mluvě, musí nasytit především smysly; tvrdím, že existuje poezie smyslů, jako existuje poezie jazyka, a že tato fyzická a konkrétní řeč, o níž hovořím, je skutečně divadelní jen tou měrou, jakou se myšlenky, které vyjadřuje, vymykají artikulovanému jazyku.

Slyším už otázku, jaké že jsou to myšlenky, jež mluvená řeč nemůže vyjádřit a jež mohou nalézt svůj ideální výraz spíše než v mluveném slově právě v této fyzické a konkrétní řeči divadelního podia?

Odpočívám na ni za chvíli. Nejnaléhavější je nyní určit, v čem spočívá tato fyzická řeč, tento hmotný a spolehlivý jazyk, jímž se divadlo může odlišit od řeči slov.

Spočívá ve všem, co je obsahem jeviště, ve všem, čemu lze dát na scéně hmotný projev a výraz a co se obrací především ke smyslům — na rozdíl od jazyka slov, který se obrací především k myšlím. (Vím ovšem dobře, že také slova poskytují ve své zvukové podobě mnoho výrazových možností, v nichž jsou skryty různé způsoby, jak je lze promítat do prostoru. Vžil se pro to název *intonace*. O konkrétním významu intonace v divadle by se ostatně dalo mnoho hovořit: o schopnosti slov vytvářet — podle toho, jak jsou pronášena — hudbu, nezávisle na svém konkrétním smyslu nebo dokonce proti tomuto smyslu; o jejich schopnosti dát vzniknout pod řečí ponornému proudu pocitů, vztahů, analogií. Avšak tento divadelní aspekt mluvené řeči bývá už pro dramatického autora jen *jedním aspektem* řeči, k němuž se už ani — a zvláště dneska — nenamáhá ve své tvorbě přihlížet. Ponechme to raději stranou.

Tento jazyk, určený smyslům, musí především uspokojit smysly. To jí nikterak nebrání, aby potom nerozvinula, ve všech rovinách a směrech, veškeré své intelektuální důsledky. Tento postup umožní poezii jazyka nahradit poezií prostoru, která se naplno uplatní až v oblasti, jež nenáleží striktně jen slovům.

Bezpochyby by nyní bylo pro lepší pochopení mé myšlenky dobré uvést několik příkladů této poezie prostoru, schopné vytvářet hmotné obrazy rovnocenné obrazům vytvářeným pomocí slov. Uvedu je později.

Tato velice nesnadná a komplexní poezie se jeví v mnoha různých podobách: především na sebe bere podobu všech výrazových prostředků užívaných na

scéně², jako jsou hudba, tanec, výtvarné umění, pantomima, mimika, gestikulace, intonace, architektura, světlo a dekorace.

(Každý z těchto prostředků má sobě vlastní vnitřní poezii a navíc jakýsi druh ironické poezie, která vzniká kombinací s jinými výrazovými prostředky.) Důsledky těchto kombinací, jejich vzájemných reakcí a destrukcí se dají snadno postřehnout.

Ještě se později vrátím k této poezii, která se může účinně prosadit pouze tehdy, je-li konkrétní, to znamená je-li výsledkem její *aktivní* přítomnosti na scéně něco objektivně existujícího; — (když například zvuk, jako v balijském divadle, má platnost gesta a místo toho, aby sloužil jako dekorace nebo ilustroval myšlenku, způsobí, že se tato myšlenka rozvine, řídí ji, destruuje, trvale mění atd.)

Jedna z forem této poezie prostoru — kromě těch, jež vznikají kombinací linií, tvarů, barev, objektů v surrovém stavu, jak to nacházíme ve všech uměních — náleží k řeči znaků. Dovolte mi setrvat na chvíli u tohoto druhého aspektu ryziho divadla, jímž se divadlo osvobozuje z vězení mluvy, u jazyka, který hovoří prostřednictvím znaků, gest a postojů, jež mají ideografickou platnost existující v jistých nezkažených pantomimách.

²V míře, v jaké prokáží svou schopnost využít bezprostředních fyzických možností, jež jim scéna nabízí, aby ustrnulé umělecké formy nahradily formami živoucími a hrozivými, jejichž prostřednictvím smysl dávné obřadní magie může objevit novou skutečnost v rovině divadla; v míře, jakou se poddávají tomu, co lze nazvat *fyzickým pokušením* jeviště.

Pod pojmem „nezkažená pantomima“ rozumím pantomimu, která hovoří přímo. V naší evropské pantomimě, která není starší padesáti let a je pouhou deformací němých partií italské komedie, gesta pouze zastupují slova a myšlenky, zatímco v „nezkažené pantomimě“ gesta tyto myšlenky přímo vyjadřují, jako vyjadřují postoje ducha a aspekty přírody; a vyjadřují je účinně a konkrétně, to znamená, že objekty nebo přírodní detaily evokují přímo — jako orientální jazyk, vyjadřující noc stromem, na němž sedí pták, který již jedno oko zavřel a druhé počíná přivírat. Jiná abstraktní idea nebo postoj ducha by mohly být vyjádřeny některým z nesčetných symbolů Písma, například: velbloud neprojde uchem jehly.

Tyto znaky vytvářejí, jak je patrné, opravdové hieroglyfy, kde je člověk v míře, v níž přispívá k jejich vzniku, sám formou jako každá jiná, faktem své dvojaké existence jí však přece jen přidává zvláštní význam.

Tento jazyk, který evokuje v našem duchu obrazy silné přírodní (nebo duchovní) poezie, poskytuje představu o tom, čím by mohla být na divadle poezie prostoru, nezávislá na mluvené řeči.

Ať je na tom tento jazyk a jeho poezie jakkoli, musím konstatovat, že naše dnešní divadlo žije pod výlučnou diktaturou mluveného slova; řeč znaků a mimiky, pantomima beze slov, postoje, gesta v prostoru, objektivní intonace, krátce všechno, co pokládám v divadle za specificky divadelní, všechny tyto základní prvky, pokud existují mimo text, jsou považovány za méněcennou část divadla, přezíravě nazývány „umění“ a smě-

šovány s tím, co bývá označováno jako inscenace nebo „realizace“; a to můžeme být rádi, když se slovu inscenace nepřipisuje představa oné vnější umělecké bombastičnosti, jejíž hlavní doménou jsou kostýmy, světla a výprava.

V protikladu k tomuto způsobu vidění, jenž se mi jeví jako typicky západní nebo ještě spíš latinský, to znamená zatvrzelý, tvrdím, že do jaké míry jazyk vychází z jeviště, do jaké míry vděčí za svou účinnost spontánnímu vzniku na jevišti, do jaké míry bezprostředně zápasí s jevištěm a obejde se přitom beze slov (a proč bychom si nemohli představit hru komponovanou a vytvářenou přímo na jevišti?), do té míry je právě inscenace mnohem spíše divadlem než napsaná a odmluvená hra. Jistě mne teď požádáte, abych upřesnil, co je latinského v tomto způsobu vidění, jenž je protikladem mého. Latinská je v něm potřeba užívat slova k vyjádření jasných myšlenek. Neboť pro mě jsou jasné myšlenky, v divadle jako všude jinde, mrtvé a ukončené.

(Myšlenka hry, vzniklé přímo na scéně v zápasu s překážkami realizace a jeviště nás nutí hledat aktivní scénickou řeč, aktivní a anarchickou, která se zřekla běžného vymezení citů a slov.)

V každém případě — a spěchám to rovnou říci — divadlo, které inscenaci a realizaci, tedy vše, co má v sobě specificky divadelního, podřizuje textu, je divadlem idiota, blázna, úchylného člověka, školometa, šosáka, antipoety a pozitivisty, to znamená člověka Západu.

Samozřejmě dobře vím, že jazyk gest a postojů, stejně jako tanec a hudba, se zrovna nehodí k vyjádření

charakterů, k výpovědi o myšlenkových procesech té které postavy a k preciznímu popisu stavů vědomí — k tomu se lépe hodí slovo; ale kdo řekl, že divadlo má vyjadřovat charaktery, řešit konflikty lidí a vášní, konflikty doby a lidského nitra, jak je tím naše současné divadlo přecpáno?

Kdyby divadlo mělo být tím, co vidíme na současných scénách, dalo by se říci, že v životě nejde o nic jiného, než abychom zjistili, jestli dobře souložíme, jestli půjdeme do války nebo budeme dost zbabělí k míru, jak se vypořádáme s některými drobnými morálními krizemi, zda si poradíme, učeně řečeno, s „komplexy“ nebo zda nás naše „komplexy“ zadusí. Ostatně stává se jen zřídka, že se debata povznese na úroveň společenských problémů a že se někdo začne přít o našem společenském a mravním systému. K otázce, není-li náhodou celý náš společenský a morální systém nespravedlivý, nedejde současné divadlo nikdy.

Nuže, pravím rovnou, že nynější sociální stav společnosti nespravedlivý je a že je zralý k likvidaci. Je-li také věcí divadla, aby se tím zabývalo, je to v první řadě záležitost pušek. Naše divadlo dokonce ani není schopno položit tuto otázku tak palčivě a účinně, jak by to bylo třeba; ale i kdyby toho bylo schopno, vzdálilo by se svému určení, které je pro mne v něčem vyšším a tajemnějším.

Všechny ty výše vyjmenované obavy mi neuvěřitelně smrdí člověkem, provizorním a hmotářským, řekl bych dokonce *lidskou mršinou*. Pokud jde o mne, všechny tyto starosti se mi hnusí, znechucují mne na nejvyš-

ší míru, jako téměř všechno současné divadlo, stejně lidské jako antipoetické a až na tři nebo čtyři výjimky páchnoucí úpadkem a hnusem.

Současné divadlo je v úpadku, protože ztratilo na jedné straně smysl pro vážnost, na druhé pro smích. Protože přerušilo kontakt s opravdovostí, s bezprostřední a ničivou účinností — jedním slovem s Nebezpečím.

Protože na druhé straně ztratilo smysl pro pravý humor a anarchisticky a fyzicky rozkladnou moc smíchu.

Přerušilo spojení s duchem hluboké anarchie, jež je v základu každé poezie.

Nutno připustit, že vše, co se týká určení předmětů, smyslu nebo užití přírodní formy, je záležitost konvencí.

Příroda dala stromu tvar stromu; mohla by mu však právě tak dobře dát podobu živočicha nebo skály a my bychom tohoto živočicha nebo skálu myslili pod pojmem *strom* a hra by se hrála dál.

Je pro nás samozřejmé, že krásná žena má příjemný hlas; ale kdyby nás krásné ženy, co svět světem stojí, lákaly k sobě troubením na roh a vítaly nás sloním hýkáním, navěky bychom spojili ideu sloního hýkání s ideou krásných žen a část našeho vnitřního vidění světa by se radikálně změnila.

Z toho plyne, že poezie je anarchistická do té míry, jak zpochybňuje všechny vztahy předmětů mezi sebou a vztahy mezi formou a významem. Je rovněž anarchistická do té míry, jak je její zjevení důsledkem nepořádku, který nás opět přibližuje chaosu.

Nebudu uvádět další příklady. Daly by se kupit do nekonečna, a nejen humoristické, jakých jsem právě použil.

V divadle by se ty inverze forem a posuny významů mohly stát podstatným prvkem oné humoristické poezie v prostoru, jenž je doménou výlučně divadelní režie.

V jednom filmu bratří Marxů je výjev, jak muž, který myslí, že obejme ženu, obejme krávu a ta zabučí. Shodou okolností, jejichž líčení by bylo příliš zdlouhavé, nabývá toto zabučení v daném okamžiku duchovní důstojnosti odpovídající důstojnosti, která odpovídá jakémukoli ženskému výkřiku.

Taková situace, možná ve filmu, je stejně dobře možná i v divadle. Stačilo by málo, například nahradit krávu oživenou loutkou, mluvícím monstrem nebo člověkem v masce zvířete, a bylo by odhaleno tajemství objektivní poezie na bázi humoru, kterou divadlo opustilo ve prospěch music-halu a kterou nakonec ovládl film.

Mluvil jsem před chvílí o nebezpečí. Zdá se mi, že nejlepší způsob, jak realizovat na scéně ideu nebezpečí, spočívá v objektivní nepředvídanosti — ne situací, nýbrž věcí; neočekávaný, prudký přechod od obrazu myšleného k obrazu skutečnému. Například: člověk se rouhá a tu vidí, jak se před ním náhle v reálné podobě zhmotňuje jeho rouhačský obraz (s podmínkou, musím dodat, že nejde o obraz neodůvodněný, nýbrž schopný vyvolat zrod dalších obrazů téže spirituální podstaty).

Jiným příkladem může být zjevení smyšlené bytosti ze dřeva, látky a všemožných cetek, ničemu neodpovídající a přece svou přirozeností zneklidňující, jež by byla s to přinést na scénu aspoň závan mocné metafyzické úzkosti, jež je podstatou všeho dávného divadla.

Domorodci z Bali se svým smyšleným drakem neztratili, ostatně jako všichni orientálci, smysl pro tuto tajuplnou úzkost, protože vědí, že je jedním z nejpůsobivějších (a ostatně podstatných) prvků pravého divadla, umíme-li ho použít na správném místě.

[Ať chceme nebo ne, každá pravá poezie je metafyzická: všechnu její skutečnou cenu jí dává její metafyzické zaměření, stupeň její metafyzické účinnosti.]

Podruhé nebo potřetí se zde obracím k metafyzice. Před chvílí jsem v souvislosti s psychologií hovořil o mrtvých idejích. Mám pocit, že mnozí z vás jsou v pokušení mi namítnout, že je-li na světě nějaká idea opravdu nelidská, neúčinná a mrtvá, která už nemá skoro co říci dokonce ani lidskému duchu, je to právě idea metafyziky.

Vyplývá to, jak praví René Guénon, „z našeho ryze západního, antipoetického a znetvořeného způsobu uvažování o principech (oddělené od energického a mocného stavu ducha, který jim odpovídá)“.

[V orientálním divadle metafyzických tendencí — v protikladu k západnímu divadlu, jemuž vládnu tendence psychologické — celý tento komplex gest, znaků, pohybů, zvuků, vytvářející ve svém celku řeč jeviště a divadelní inscenace, rozvíjející všechny fyzické i poe-

tické důsledky, jež z ní plynou, do všech smyslů a ve všech rovinách vědomí, celý tento komplex nutí bezpodmínečně myšlení člověka zakotvit se v hlubinách, dělat to, co by se dalo nazvat *metafyzikou v akci*.]

Ještě se k této věci dostanu. Vraťme se ještě na chvíli k našemu běžnému divadlu.

Před několika dny jsem byl přítomen diskusi o divadle. Viděl jsem tam jistý druh lidských plazů, jinak nazývaných dramatickými autory, kteří mi přišli vyložit, jak si vedou, když chtějí řediteli divadla našeptat svou hru — asi jako když lidé minulých časů lili jed do ucha svých rivalů. Údajně se jednalo o příští orientaci divadla, jinými slovy o jeho osud.

Nedošlo se vůbec k ničemu a ani na okamžik nešlo o otázku, jaké je skutečné poslání divadla, to jest o to, co má divadlo svou definicí a podstatou znamenat, ani o prostředky, které má k tomu účelu k dispozici. Naopak, divadlo se mi tu zjevilo jako jakýsi zamrzlý svět, s umělci škrťícími se ve vlastních gestech, která jim už jsou k ničemu; s intonací zdánlivě solidní, ve skutečnosti rozpadající se napadrť; s hudbou redukovanou na šifrovaný výčet již mizejících znaků s jakýmsi světelnými záblesky ztuhými v záblescích pohybu; a kolem se hemží pánové v tmavých oblecích hádající se přímo před dobřela rozžhaveným kontrolorem o volné vstupenky. Jako kdyby divadelní mechanismus byl napříště redukován jen na to, co jej obklopuje. A protože je redukován na to, co jej obklopuje, protože divadlo je zredukováno na to, co divadlem není, jeho ovzduší lidem s trochou vkusu páchne.

Mně divadlo splývá s jeho realizačními možnostmi, pakliže se z nich vyvodí poetické důsledky až do krajnosti. Všechny realizační možnosti divadla náležejí zcela do oblasti režie, kterou pojmám jako (řeč v prostoru a v pohybu).

Avšak odvozování extrémních poetických důsledků z realizačních prostředků znamená jejich převedení na metafyziku a myslím, že se nikdo proti takovému chápání otázky nepostaví.

(A proměnit jazyk, gesta, pohyby, dekoraci a hudbu v metafyziku znamená z divadelního hlediska, zdá se mi, nazírat je ve vztahu ke všem způsobům, jimiž se střetávají s časem a pohybem.)

Podat věcné příklady této poezie, jež je důsledkem různých podob, kterých mohou nabýt určité gesto, zvuk, intonace podle toho, jak se s větší či menší nálehavostí opírají o to nebo jinou část prostoru nebo ten či onen okamžik, se mi zdá tak nesnadné, jako kdybych měl slovy vyjádřit pocit zvláštní kvality nějakého zvuku nebo stupeň a povahu fyzické bolesti. To vše závisí na realizaci a dá se stanovit jen na jevišti.

Nyní bych měl podat přehled všech výrazových prostředků, které má divadlo (nebo režie, jež s ním v mé koncepci splývá) k dispozici. To by mne zavedlo příliš daleko. Uvedu jen několik příkladů.

(Nejprve artikulovaný jazyk.

Dát artikulovanému jazyku metafyzický charakter znamená použít jej k vyjádření něčeho, co běžně nevyjadřuje, to znamená použít jej novým způsobem, výjimečným a neobyklým; znamená to vrátit mu ztraceno-

schopnost vyvolat fyzické chvění, aktivně jej členit a rozdělovat v prostoru, znamená to naprosto konkrétně pracovat s intonacemi a vrátit jim moc rozbíjet a skutečně něco manifestovat, znamená to obrátit se proti jazyku a jeho nízce utilitárním, dalo by se říci konzumním zdrojům, proti jeho původu štvaného zvířete, znamená to konečně chápat jazyk jako *Zařikávání*.)

Všechno v tomto poetickém a aktivním způsobu chápání výrazu na jevišti nás vede k odvržení současného lidského a psychologického významu divadla a ke znovuoživení jeho významu náboženského a mystického, pro který naše divadlo zcela ztratilo smysl!

Ostatně stačí-li vyslovit slova *náboženský a mystický*, aby nás hned házeli do jednoho pytle s nějakým kostelníkem nebo z nás udělali hluboce nevzdělaného a povrchního bonze z nějakého buddhistického chrámu, dobrého nanejvýš k tomu, aby točil modlitebním mlýnkem, odráží to prostě jen naši neschopnost vyvozovat ze slova všechny jeho důsledky a naši hlubokou nevědomost o tom, co je to duch syntéz a analogie.

Znamená to možná, že jsme na dnešním stupni vývoje ztratili veškerý kontakt se skutečným divadlem, protože je omezujeme na oblast, kterou obsáhne běžné denní myšlení, na známou či neznámou oblast vědomí; — a obracíme-li se pak někdy v divadle k podvědomí, děláme to jen proto, abychom mu vyrvali to, co mohlo nashromáždit (nebo ukrýt) z přístupné a každodenní zkušenosti.

A když se tvrdí, že jeden z důvodů fyzického účinku na ducha, přímé i obrazné akční síly určitých realiza-

cí orientálního divadla, například balijského, spočívá v tom, že toto divadlo se opírá o tisícileté tradice, že si uchovalo v původním stavu tajemství používání gest, intonace, harmonie ve vztahu ke smyslům a na všech úrovních — není to rozsudek nad orientálním divadlem, ale nad námi a současně nad stavem věcí, v němž žijeme a který je třeba zničit, soustředěně a zlovlně, na všech úrovních a stupních, kde překáží volnému výkonu myšlení.

Alchymické divadlo

Mezi principem divadla a principem alchymie je záhadná, podstatná shoda. Neboť divadlo jako alchymie, nazíráme-li je v jeho principu a podpovrchově, stojí na jistých základech, jež jsou stejné pro všechna umění a jež v oblasti ducha a fantazie směřují k analogické účinnosti, jaká v oblasti hmotné umožňuje *skutečně* vyrábět zlato. Ale mezi divadlem a alchymii je ještě podobnost vyšší, jež metafyzicky vede mnohem dále. (Neboť alchymie i divadlo jsou *umění* tak říkajíc virtuální, která v sobě nenesou svůj cíl ani svou skutečnost.)

Tam, kde alchymie ve svých symbolech je jakoby duchovním Dvojencem činnosti, která může účinně působit pouze v rovině skutečné hmoty, tam musíme na divadlo rovněž pohlížet jako na Dvojence, nikoli však té každodenní a přímé skutečnosti, jejíž lichou a oslazenou, neúčinnou kopií se krůček za krůčkem stalo, nýbrž té jiné skutečnosti, nebezpečné a prapůvodní, kde Principy, sotva vystrčí hlavu, už zase jako delfíni se honem noří do temnoty vodstev.

Avšak tato skutečnost není lidská, nýbrž nelidská, a nutno říci, že člověk se svými mravy a se svou povahou v ní má pramalou váhu. Z člověka by mohla zůstat nanejvýš hlava, a to jen jakási hlava zcela obnažená, tvárná a organická, v níž by zbylo právě tolik formální hmoty, aby v ní principy mohly zřetelně a v hotové podobě rozvinout své důsledky.

Než se vydáme dále, musíme ovšem poukázat na to, že všechny knihy, jež pojednávají o alchymii, se zvláštní zálibou používají termínu divadlo, jako by jejich autoři od začátku cítili, co je *reprezentativního*, to jest divadelního, v kompletní sérii *symbolů*, jimiž se v duchovní rovině realizuje Velké Dílo, než se bude jednou realizovat skutečně a hmotně, a co je takového i v bludech a falešných představách málo poučeného ducha při těchto operacích a v — dalo by se říci — „dialektickém“ výčtu všech úchylek, přeludů, klamů a halucinací, jimiž nutně procházejí všichni ti, kdo se o tyto operace pokoušejí *prostředky čistě lidskými*.

Všichni praví alchymisté vědí, že alchymický symbol je přelud a klam, jako divadlo je klam. A ty neustále narážky na věci a princip divadla, jež nacházíme skoro ve všech alchymických knihách, musíme chápat jako pocit (jehož si alchymisté byli svrchovaně vědomi) totožnosti, jež existuje mezi rovinou, v níž se objevují osoby, předměty, obrazy a obecně řečeno všechno to, v čem spočívá *virtuální realita* divadla, a rovinou, čistě fiktivní a iluzorní, v níž se rozvíjejí symboly alchymie.

Tyto symboly, jež označují to, co bychom mohli nazvat filosofickými stavy hmoty, uvádějí už ducha na

cestu toho plamenného očištění, té jednoty a toho oproštění, jakou mají ve strašlivě zjednodušeném a čistém smyslu přírodní molekuly; na cestu té operace, která odvrhne všechno zbytečné a tak umožňuje přestavět v myslí pevné látky podle oné duchovní linie rovnováhy, v níž se nakonec opět stávají zlatem. Není možno dost zdůraznit, jak hmotný symbolismus, který označuje tuto tajuplnou práci, odpovídá v duchu tomu paralelnímu symbolismu, fungování představ a zdání, jejichž prostřednictvím se vše, co je v divadle divadlem, označuje a filosoficky rozeznává.

Vysvětlím to. A snad jste už ostatně pochopili, že divadlo, které máme na mysli, nemá nic společného s oním druhem společenského nebo aktuálního divadla, které se mění podle historických období a v němž z těch idejí, které dávaly život divadlu v jeho počátcích, najdete už jen karikatury gest, jež jsou k nepoznání, protože jejich smysl se změnil. S idejemi typického a prapůvodního divadla je to jako se slovy, která během času přestala vyvolávat představy a místo aby byla prostředkem sdílnosti, jsou už jen slepou uličkou a hřbitovem ducha.

Snad budete chtít, abychom, než půjdeme dále, definovali, co rozumíme typickým a prapůvodním divadlem. Tak se také dostaneme přímo do ohniska problému.

Nuže, položíme-li otázku po původu a smyslu (nebo prvotní nutnosti) divadla, najdeme na jedné straně a metafyzicky zhmotnění nebo spíše zvnějšnění jakéhosi základního dramatu, které jedinečným a zároveň mno-

hotvárným způsobem v sobě nese základní principy každého dramatu, už samy o sobě *usměrněné a odlišené*, nikoli ovšem natolik, aby ztratily povahu principů, ale přece dost, aby podstatným a aktivním způsobem, to jest plným výbojů, obsahovaly nekonečné perspektivy konfliktů. Analyzovat takové drama filosoficky je nemožné, můžeme pouze poeticky a s odtržením všeho, co v principech umění může být sdělovacího a magnetického, pomocí tvarů a tónů, v hudbě a v knihách prostřednictvím všech přirozených obrazů a období evokovat nikoli prvotní směřování ducha — to by náš logický a přehnaný intelektualismus proměnil pouze na zbytečná schémata — nýbrž druhy stavů tak intenzívně ostré a tak absolutně průrazné, že v záchvěvech hudby a tvaru je ještě slyšet podzemní hrozbu neúprosného a nebezpečného chaosu.

A toto základní drama, dokonale to cítíme, existuje a je k obrazu něčeho hlubšího než Stvoření samo, něčeho, co je nutno vskutku si představovat jako výsledek jedině a *bezkonfliktní* Vůle.

Nemůžeme jinak než věřit, že základní drama, to drama, jež tvořilo základ všech Velkých Tajemství, se řadí do druhé etapy Stvoření, etapy nesnáze a Dvojence, etapy hmoty a otupění ideje.

Tam, kde vládne jednoduchost a řád, nemůže podle všeho být divadla ani dramatu, a pravé divadlo, jako ostatně i poezie, jinými ovšem cestami, se rodí z anarchie, která se organizuje po filosofických zápasích, jež jsou uchvacující stránkou těchto prvotních spojování.

Nuže, tyto konflikty, které nám Kosmos ve stavu varu poskytuje filosoficky porušeným a nečistým způsobem, nabízí nám alchymie v celé jejich přísné duchovnosti, protože nám umožňuje opět dosáhnout vznešeného, ale *dramaticky*, po pečlivém a důkladném promíšení každé nedostatečně pročištěné, nedostatečně dozrálé formy, protože už v samotném principu alchymie je nepovolit duchu rozlet, dokud neprošel všemi stokami a podsklepy existující hmoty a dokud jimi opět neprojde ve žhavých limbech budoucnosti. Dalo by se říci, že aby si duch zasloužil hmotné zlato, musí nejprve dokázat, že je schopný toho druhého a že hmotné zlato získal, že ho dosáhl teprve a jenom tak, že k tomu přivolil, pohlížeje na zlato jako na druhý symbol toho pádu, jímž musil projít, aby v pevné a neprůhledné podobě opět našel výraz samotného světla, vzácnosti a neproměnnosti.

Divadelní operace děláním zlata onou nesmírností konfliktů, které vyvolává, úžasným množstvím sil, jež vrhá jednu proti druhé a jež podněcuje, výzvou k jakémusi zásadnímu promísení překypujícímu následky a přetíženému duchovnem, evokuje v duchu naprostou a abstraktní čistotu, po níž už nenásleduje nic a kterou bychom mohli chápat jako jedinou notu, jakousi limitní notu, v letu zachycenou, jež by byla jakoby organickou součástí nepopsatelné vibrace.

Orfická mystéria, jež si podmanila Platóna, měla v morální a psychologické rovině nejspíše něco z té transcendentní a konečné podoby *alchymického divadla* a evokovala, s prvky mimořádného psychologického

zhuštění, v opačném smyslu symboly alchymie, které poskytují duchovní prostředek k odhalení a destilaci hmoty, evokovala horoucí a rozhodující destilaci hmoty duchem.

Slýcháme, že eleusínská mystéria se omezovala na to, že uváděla na scénu jistý počet morálních pravd. Myslím však, že spíše měla za účel uvést na scénu zobrazení a srážky konfliktů, nepopsatelné zápasy principů, zachycené pod oním závratným a unikajícím úhlem, kde se každá běžná pravda ztrácí v jedinečném a nerozpoznatelném splynutí abstraktního s konkrétním; a myslím, že hudbou nástrojů a hlasů, kombinacemi barev a tvarů, o nichž nemáme již nejmenší ponětí, měla na jedné straně nasycit stesk po čisté kráse, jejíž úplné, zvukné, zářivé a všech příkras zbavené uskutečnění se jistě alespoň jedenkrát na tomto světě podařilo nalézt Platónovi, a na druhé straně spojením pro naše lidské a dosud bdělé mysli nepředstavitelnými a cizími, rozuzlit nebo i vniveč obrátit všechny konflikty, jež jsou plodem antagonismu hmoty a ducha, ideje a formy, konkrétního a abstraktního, a všechny zdánlivé rozpory roztavit v jediný tvar, podobný zduchovnělému zlatu.

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 otco-vých 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 příznaků 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 zredukovánými na gesta — na schémata. Balijsí 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 vyřazených 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 oživlých 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 křížujícími liniemi se váží k vzájemně se křížujícím 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, špulení 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 podivuhodně 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 Balijsi 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 dábů (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 ryzího divadla, jaké nám zde bylo dáno spatřit — co tedy nejvíc překvapuje a zaráží nás Evropany, to je jeho obdivuhodná intelektuálnost, jejíž jiskření vycítujeme 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!

7 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 vskutku 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 jíž se vše podřizuje. A je zvláštní, že v tomto systematickém odosobnění, v těchto ryze svalových fyziognomických hrách, jež jsou přikládány 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 zesvětštlému 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 zřidel, 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 citění 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 štědrě přál podvojný Duch.

Uvádí v pohyb PROJEVENĚ.

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 ryzíh scénických obrazů, pro jejichž pochopení jako by byl vynalezen zcela nový jazyk: herci tu ve svých kostýmech vytvářejí reálně existující hieroglyfy, a ty se pohybují a žijí. A tyto trojrozměrné hieroglyfy jsou ještě přikrášleny jistým počtem gest, tajuplných znamení, jež souvisejí s nám neznámou mýtickou a skrytou skutečností, kterou jsme my, lidé Západu, definitivně odvrhli.

V tom intenzivním osvobozování znamení, zprvu udržovaných a poté prudce vržených do vzduchu, je něco příbuzného duchu magických úkonů.

Chaotické vření, plné náznaků a chvílemi podivně uspořádané, třaská v tom víru malovaných rytmů nescetnými 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 nepokusil uskutečnit; divadlo z Bali nám nabízí její ohromující realizaci v tom smyslu, že pro objasnění nejabstraktnějších témat nepoužívá slov, ale vytváří řeč gest rozvíjejících se v prostoru, která mimo něj ztrácejí smysl.

Scénického prostoru je zde využito ve všech dimenzích a lze říci ve všech možných rovinách. Neboť kromě 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 vycítujeme 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 divadla 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 přidají ke každému člověku ještě dvojníka jeho šatů — ti, kdo tyto pomyslné šaty, tyto šaty číslo dvě, probodávají 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 zele-
ném večeru, vzniká jakási strašlivá posedlost, nevyčerpateľné 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 rozmělnuje 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 tanečnicků 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 pocítujeme 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 rozškátulkových 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, mrzutí stromů, zívání zvířat.

Nohy tanečnicků gestem shrnujícím úbor rozpouštějí a navracejí myšlenky a pocity do ryziho 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 vydlaných 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 pohlcovale 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 magicému ztotožnění: **VÍME, ŽE TO MLUVÍME MY.**

Kdo si po té úžasné bitvě Adeorjany s Drakem troufné 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 dprostřed kouzel, z nichž nic nepochopil.

Divadlo Orientu a divadlo na Západě

Divadlo z Bali bylo pro nás objevem fyzické a neli-
terární koncepce divadla — koncepce, kde se stává ne-
závisle na psaném textu divadlem vše, co se děje na
scéně, zatímco divadlo, jak je chápeme na Západě, je
podmíněno a ohraničeno textem. Pro nás je v divadle
Řeč vším a divadlo nemůže mimo ni existovat. Divadlo
na Západě se stalo odvětvím literatury, jednou ze zvukových podob řeči, a připustíme-li, že existuje rozdíl mezi textem, který se mluví na jevišti, a textem, jež čteme toliko očima, omezujeme-li divadlo jen na to, co se objevuje mezi jednotlivými replikami, nepodaří se nám oddělit divadlo od představy realizovaného textu.

Idea nadvlády slova v divadle je v nás tak zakoře-
něna a divadlo se nám do té míry jeví jako prostá ma-
terializace textu, že vše, co přesahuje text, není v textu
obsaženo a jím stroze podmíněno, se běžně pokládá za
doménu inscenace, která je — vzhledem k textu — po-
kládána za něco druhotného.

Podřízení divadla slovu vyvolává však otázku, nemá-

li divadlo náhodou také svou vlastní řeč a není-li na čase uznat, že je to umění nezávislé a samostatné — jako hudba, malířství, tanec, atd.

V každém případě má-li divadlo opravdu svou vlastní řeč, pak je nutně totožná s inscenací, již se rozumí:

1. Vizualní a plastické zhmotnění řeči.

2. Jazyk všeho, co může být nezávisle na řeči na scéně vysloveno a označeno, všeho, co nachází výraz v prostoru nebo co jím může být vytvořeno či rozloženo.)

Jestliže budeme za ryzí jazyk divadla považovat jazyk, jímž promlouvá inscenace, půjde o to zjistit, zda je schopen vyvolat v nitru stejné účinky jako mluvené slovo, zda si může z hlediska duchovního a divadelního činit nárok na stejnou intelektuální působivost jako artikulovaná řeč. Jinými slovy se můžeme ptát, jestli schopen myšlenky nejen vyjadřovat, ale i *podněcovat myšlení*, způsobit, aby lidský duch zaujímal ze svého zorného úhlu hluboké a účinné postoje.

Zkrátka a dobře položit si otázku, jaká je intelektuální účinnost takového výrazu, který pracuje toliko s objektivními formami, jaká je intelektuální účinnost jazyka hovořícího prostřednictvím tvarů, zvuků, gest, znamená položit si otázku, jaká je vlastně intelektuální účinnost umění.

Jestliže jsme dospěli k tomu, že umění připisujeme pouze hodnotu potěšení a oddychu a omezujeme je na ryze formální užití forem, na harmonii jistých vnějších vztahů, jeho hlubokou výrazovou hodnotu to v ničem nezpochybňuje; avšak duchovní nemohoucnost Západu, který je místem par excellence, kde se mohlo smísit

umění s estetismem, spočívá v domněnce, že by mohlo existovat malířství, jež by sloužilo jen malování, tanec, jež by byl jen výtvarným projevem, jako bychom chtěli odříznout formy od umění, přetrnout jejich vazby se všemi mystickými postoji, jež mohou zaujmout v konfrontaci s absolutnem.

Chápeme tedy, že divadlo v míře, v níž zůstává uzavřeno do svého jazyka, v níž s ním zůstává ve spojení, musí skoncovat s aktuálností, že jeho předmětem není řešení společenských nebo psychologických konfliktů, že nemá sloužit jako bitevní pole morálních vášní, ale (objektivně vyjadřovat skryté pravdy, aktivními gesty vyjevit na světlo tu část pravdy utajenou pod formami při jejich setkáních se Zrodem.

Učinit to a ztotožnit divadlo s výrazovými možnostmi, které mu jsou otevřeny díky všemu, co je gesto, zvuk, barva, tvar atd., znamená vrátit divadlo jeho prvotnímu určení, posunout je do religiózně-metafyzické polohy, smířit je s veškerenstvím.

Lze namítnout, že slova mají rovněž metafyzické schopnosti a že není zakázáno pojímat slovo v obecné rovině jako jistý druh gesta; ostatně v této univerzální rovině právě slovo nabývá vyšší účinnosti jako síla schopná „rozpouštět“ materiální jevy a uvádět do pohybu ducha, jakmile ustrne nebo jeví sklon k lenosti. Na to je snadná odpověď: západní divadlo neuzivá řeči v tomto metafyzickém smyslu. Neuzivá řeči jako aktivní síly, jež se uvolňuje destrukcí jevů a dospívá k duchu; užívá jí naopak jako jisté ukončené fáze myšlenky, která se svým vnějším vyjádřením ztrácí.

Slovo v divadle Západu slouží vždy jen k tomu, aby vyjádřilo psychologické konflikty člověku vlastní a jeho postavení v každodenní životní realitě. Jeho konflikty zřetelně podléhají pravomoci artikulované řeči. Ač zůstávají v rovině psychologie nebo ji přesáhnou a dostanou znovu podobu konfliktů sociálních, drama zůstane vždycky jen dramatem morální povahy, protože tyto konflikty vyvolávají tlak na charaktery a rozkládají je. Dramata tohoto druhu se budou vždy pohybovat v oblasti, kde se uplatní výhody verbálních řešení, jak je nabízí artikulovaná řeč. Ale konflikty morální povahy už samou svou podstatou jeviště naprosto ke svému řešení nepotřebují. Jestliže dovolíme, aby na jevišti dominovalo mluvené slovo a vůbec slovo nad objektivní mluvou gest a všeho, co skrze smysly a prostor zasahuje ducha, znamená to, že se obracíme zády k fyzickým zákonitostem scény a bouříme se proti jejím možnostem.

Je třeba zdůraznit, že doménou divadla není psychologie, ale plastičnost a tělesnost. Nejde o to, abychom zkoumali, zda fyzický jazyk divadla může dosahovat týchž výsledků jako jazyk slov při řešení psychologických konfliktů, může-li tedy vyjádřit emoce a vášně tak dobře jako slova, ale o to (rozpoznat, zda ve sféře myšlení a ducha neexistují situace, na něž pouhá slova nestačí) a které mohou být daleko přesněji postiženy gesty a vším, co patří k řeči prostoru.

Dřív než uvedu příklad vztahů mezi hmotným světem a hlubokými stavy vědomí, dovolte mi citovat vlastní slova:

„Žádný skutečný cit nelze ve skutečnosti tlumočit. Vyslovit jej znamená jej zradit. Ale tlumočit jej znamená jej *utajit*. Pravdivý výraz skrývá to, co ukazuje. Staví ducha do protikladu k existující prázdnotě hmotného světa a jako reakci na ni vytváří cosi jako plnost v myšlení. Nebo chcete-li — v reakci na zdánlivou konkrétnost přírody vytváří prázdný prostor v myšlení. Každý mocný cit vyvolává v nás k životu myšlenku prázdná. A jasná řeč, která má děs z tohoto prázdná, brání rovněž poezii, aby vstoupila do lidského myšlení. Proto také obraz, alegorie, metafora, jež skrývá jí to, co chtějí vyjevit, mají z hlediska ducha větší význam než evidentní poznání, jaké přináší analýza pomocí slov.

Je to vskutku tak, že pravá krása se nás nikdy nezmocňuje přímo. Zapadající slunce je krásné krásou všeho toho, oč nás připravuje.“

Tajemná přízračnost vlámského malířství nás zasahuje tím, že jsou tu k sobě přiřazeny dva světy: jeden skutečný, a druhý, který je jeho karikaturou. Výsledkem jsou přízraky, které se mohou zjevovat jen ve snu. Přicházejí z týchž polobdělých stavů, z nichž se rodí komické jazykové lapy a pohyby nazdařbůh. Vidíme tu odložené dítě a hned vedle něho je namalována poskakující harfa. Vidíme lidské embryo, plující v podzemních vodopádech, a hned vedle pod hrůzostrašnou tvří pochoduje opravdová armáda. Nejistota snu vedle jistoty vojenského pochodu — a vzadu žlutavé podzemní světlo, jímž proniká oranžový paprsek zapadajícího podzimního slunce.

Nejde mi o to, aby z divadla bylo vypuzeno slovo, nýbrž aby slovo změnilo svou funkci a zejména bychom omezili jeho místo na divadle a považovali slovo jako vše ostatní na scéně za prostředek, který pomáhá lidské osobnosti dosáhnout jejích vnějších cílů. V divadle totiž nejde o nic jiného nežli o způsob, jímž se navzájem konfrontují cit s citem, vašeň s vášní, člověk s člověkem.)

Nuže, změnit funkci slova na divadle znamená užít ho jako čehosi konkrétního a prostorového a jen v míře, v jaké se váže k prostorovému obsahu divadla a k významům, jež se v tomto konkrétním prostoru projevují. (Znamená to zacházet se slovem jako s hmotným předmětem,) který uvádí věci do pohybu, nejprve ve vzduchu, posléze v oblasti nekonečně tajuplnější a tajemnější, jež je však rovněž čímsi v prostoru; a není nesnadné v této skryté, ale v prostoru rozložené oblasti rozpoznat na jedné straně sféru tvarové anarchie, na druhé však i neustále pokračující tvorby textů.

Toto ztotožnění předmětu divadla se všemi formami, jimiž se může projevovat prostor, vede k myšlence jisté poezie v prostoru, jež splývá s čarodějnictvím.

V orientálním divadle, jež je svými metafyzickými tendencemi opakem psychologizujícího divadla Západu, získávají tvary svůj smysl a význam ve všech myslitelných rovinách. Jinak řečeno, své vibrace nezaměřují pouze na jednu rovinu, ale na všechny roviny ducha současně.

Právě díky této mnohosti aspektů, v nichž se nám ukazují, může orientální divadlo působit tak mocně,

takovým kouzlem a neustále udržovat ducha ve vzrušení. Toto divadlo totiž nepojímá věci jen z jediného a vnějšího aspektu, nezastavuje se před první jednoduchou překážkou a neomezuje se na prostou konfrontaci těchto aspektů se smysly, ale neustále bere v úvahu stupeň duševních možností, z nichž vyšly, podílí se na mohutné poezii samotné přírody a uchovává si magické spojení s reálnými projevy vesmírného magnetismu. (Inscenaci je třeba chápat z tohoto pohledu magického a čarodějnického využití, nikoliv jako odraz napsaného textu a vši té projekce fyzických dvojníků) která z napsaného vystupuje, ale jako žhavou projekci všeho, co může být jako objektivní důsledky vyvozeno z gesta, slova, zvuku, hudby a jejich vzájemných kombinací. Taková aktivní projekce se může uskutečnit pouze na jevišti a její objevené účinky se projeví opět na scéně a před ní. Autor, který pracuje výhradně s psaným slovem, tady nemá co dělat a musí své místo přenechat specialistům na toto objektivní a oživené čarodějnictví.

Dost už mistrovských děl

Jedna z příčin dusivé atmosféry, v níž žijeme bez možnosti úniku a útočiště — a podílíme se na ní všichni, i ti největší revolucionáři mezi námi — spočívá v respektu k tomu, co je jednou napsáno, zformulováno nebo namalováno, co zkrátka dostalo formu, jako by každý výraz nebyl již ukončen a nedospěl k bodu, kdy věci musí puknout, aby udělaly místo novému počátku.

Je načase skoncovat s kultem mistrovských děl, jimž masy nerozumějí a která jsou vyhrazena takzvané elitě, a říci si, že v mysli neexistuje žádná čtvrt rezervovaná, jak to tak bývá, pro tajné sexuální vztahy.

Velká díla minulosti jsou dobrá pro minulost; nejsou dobrá pro nás. Co už bylo řečeno, i to, co ještě řečeno nebylo, máme právo říci po svém, bezprostředně, zpříma a způsobem, který odpovídá současnému citění a jemuž budou rozumět všichni.

Je hloupost vyčítat masám, že nemají smysl pro vznešenost, když si vznešenost pleteme s některým z jejich čistě formálních projevů, které jsou ostatně vždy hlasy

ze záhrobí. Jestliže masy nechápou *Krále Oidipa*, pak se odvažují tvrdit, že je to chyba *Krále Oidipa*, a ne davového diváka.

Tématem *Krále Oidipa* je Incest a myšlenka, že příroda nedbá na morálku. A že se kdesi vyskytují bludné síly, před nimiž je dobře se mít na pozoru, ať už jim říkáme *osud* nebo nějak jinak.

Navíc je tu fyzická inkarnace těchto sil, morová epidemie. Ale to vše v převlečení a jazyku, jenž ztratil všechny kontakt s epileptickým a hrubým rytmem našeho času. Sofokles mluví možná vznešeně, ale způsobem, který neodpovídá době. Pro tuto dobu mluví příliš vybraně, dá se říci, že mluví mimo.

Ale dav, vzrušovaný dopravními katastrofami, zemětřeseními, epidemiemi, revolucemi, válkami, dav citlivý na úzkostný neklid lásky je přesto schopen dosáhnout i těchto vysokých hodnot a touží po nich, ale s podmínkou, že s ním dokážeme hovořit jeho vlastním jazykem a poznání těchto věcí k němu nebude přicházet v potrháných šatech a páchnoucím jazyce mrtvých dob, které se již nikdy nevrátí.

Dav — dnes jako kdysi — je lačný tajemství: touží poznat zákony, jimiž se projevuje osud, a možná proniknout záhadu jeho projevu.

Ponechme hnidopichům kritiku textů, estétům kritiku forem a uznejme, že není třeba říkat znovu, co už jednou bylo řečeno; že žádný výraz neplatí dvakrát a dvakrát nežijí; že každé jednou pronesené slovo umírá a působí jen v okamžiku, kdy bylo vysloveno; že každá využitá forma přestává sloužit a vyzývá hledat for-

mu novou; a že divadlo je jediným místem na světě, kde jednou vykonané gesto nemůže být opakováno podruhé.)

Nechodí-li dav na velká literární díla, je to proto, že tato díla jsou literární, to znamená ustálená, a to ve formách, které už neodpovídají potřebám času.

Nedávejme vinu davu a publiku, ale umělé přehradě, kterou stavíme mezi sebe a dav, a onomu novému modloslužebnictví, zbožňování ustálených veleďel, jež není ničím jiným než jednou z podob měšťáckého konformismu.

Konformismu, který vede k tomu, že vznešenost, ideje a věci zaměňujeme za formy, jichž nabyly v průběhu času a v nás samých, v naší mentalitě snobů a vybíravých estétů, kterým už široké publikum nerozumí.

Marně budeme odsuzovat publikum, že má špatný vkus a opájí se nesmysly, dokud mu neukážeme opravdu hodnotné divadlo. A já vyzývám kohokoli, ať mi ukáže u nás takové představení, hodnotné v onom nejvyšším divadelním smyslu, od posledních velkých romantických melodramat — tedy za celých sto let.

Obecenstvo přijímá falešné jako pravdivé, ale cit pro pravdivost má a reaguje na ni vždy, kdykoli se projeví. Ale na jevišti ji dnes nehledejme — hledejme ji na ulici; poskytně-li se pouličnímu davu příležitost, aby projevil lidskou důstojnost, prokáže ji vždycky.

Jestliže dav odvykl divadlu; jestliže všichni nakonec divadlo považujeme za podřadné umění, prostředek vulgární zábavy, jestliže je užíváme jako ventil našich nízkých pudů, je tomu tak proto, že nám namluvili, že

to je pouhé divadlo, to znamená klam a iluze. Za poslední čtyři století — tedy od renesance — jsme si zvykli na čistě popisné divadlo, které vypravuje; vypravuje psychologii.

Namáháme se dát na scéně život bytostem sice věrohodným, ale izolovaným, na jedné straně je divadlo, na druhé publikum; neukazujeme obecenstvu už nic víc než jeho vlastní odraz v zrcadle.

Sám Shakespeare je odpovědný za to, že divadlo sešlo na scestí a začalo upadat, za koncepci neúčastného divadla, jež chce, aby publikum zůstalo nedotčeno, aby obraz vržený ze scény nevyvolal v organismu rozrušující ozvěnu, nezanechal v něm nesmazatelnou stopu.

Když se někdy u Shakespeara člověk zabývá tím, co ho přesahuje, jde v poslední instanci vždy o důsledky tohoto počínání v člověku, tedy o psychologii.

Psychologie se urputně snaží redukovat neznámé na známé, to jest na každodenní a všední; ona je příčinou úpadku divadla a té ohromující ztráty energie, jež po mém soudu dospěla k nejzazší hranici. Mám za to, že divadlo — a my všichni — musíme s psychologií skoncovat.

Ostatně myslím, že v tomhle bodě se všichni shodujeme a že kvůli tomu, abychom odsoudili psychologické divadlo, není třeba sestupovat až k odpornému současnému a francouzskému divadlu. Příběhy o penězích, o strachu o peníze, o společenském kariérismu, o úzkostech lásky bez stopy altruismu, o sexualitě napudrované erotikou bez tajemství vůbec nepatří do divadla, patří-li alespoň do psychologie. Všechny

ty svízele, prostopášnosti, orgie chlípnosti, jimiž se jako přihlížející diváci jen bavíme, znechucují a vyzývají ke vzpouře: je třeba si to uvědomit.

Ale to ještě není nejhorší.

Jestliže Shakespeare a jeho napodobitelé nám pozvolna vnutili myšlenku umění pro umění, s uměním na jedné a s životem na druhé straně, bylo ještě možno se na tuto neúčinnou a lenivou ideu spolehnout, pokud se ještě mimo ni držel život. Všude kolem se však množí známky, jak se hroutí všechno, co nám dávalo žít, jak jsme všichni pomatení, zoufalí a choří. A já nás vyzýváme jednat.

Idea výlučného umění, poezie, jejímž smyslem je zpříjemňovat chvíle odpočinku, je idea úpadku a dokonale odhaluje naši schopnost sebekastrace.

Náš literátský obdiv pro Rimbauda, Jarryho, Lautréamonta a několik dalších, který dva lidi dohnal k sebevraždě, ale u ostatních se redukuje na kavárenské tlačky, je součástí této literátské koncepce poezie, výlučného umění, nezávazné spirituální aktivity, která nic nedělá a nic neplodí. Tvrdím, že v době, kdy tato individualistická poezie, která se týká pouze toho, kdo ji dělá a pokud ji dělá, nejvíce řádila, básníci nejvíc pohrdali divadlem, neboť nikdy neměli smysl pro přímou a masovou akci, pro skutečnou účinnost a pro nebezpečí.

Musíme skoncovat s touto pověrečnou úctou k textům a psané poezii. Psaná poezie platí jen jednou, pak ať je zničena. Ať mrtví básníci udělají místo jiným. Už bychom se mohli jednou podívat skutečnosti do tváře a uvědomit si, jak nás ochromuje a znehybňuje uctívá-

ní toho, co bylo už jednou uděláno; ať to bylo jakkoli krásné, jakkoli cenné, brání nám to navázat kontakt se skrytými hlubinnými silami, ať je nazýváme myslivou energií, životní silou, determinismem proměn, menstruační měsíce či jakkoli jinak. Pod poezií textů existuje prostě poezie bez textů a forem. Jako se rozplyne účinnost masek, které jistým kmenům slouží k magickým účelům a jsou potom dobré jen k tomu, aby byly uloženy do muzeí, stejně tak se rozplývá poetická účinnost textu, zatímco poezie a účinnost divadla se nevyčerpává tak rychle, protože uvádí do akce to, co se projevuje pohybem a mluvou a podruhé se nedá opakovat.

Musíme vědět, co chceme. Jsme-li opravdu všichni připraveni na války, epidemie, hlad a krvavé masakry, pak je zbytečné o tom hovořit, pokračujme si jen klidně dál. Chovejme se dál jako snobové, běhejme o překot za tím nebo jiným zpěvákem, hrňme se na tu či jinou skvělou divadelní podívanou (ani ruské balety z těchto hranic v době největšího rozmachu nevybočily) a obíhejme výstavy obrazů malovaných na štaflích, kde se tu a tam objeví působivé formy, ale náhodně a bez skutečného vědomí existence sil, jež by je mohly dát do pohybu.

Dost už toho empirismu, dost náhodnosti, individualismu, dost už té anarchie.

Dost už individualistických básní, z nichž mají větší prospěch ti, kdo je píší, nežli ti, kdo je čtou.

Jednou provždy dost nepřístupného, egoistického a osobního umění.

V naší anarchii, v našem duchovním chaosu se odráží anarchie našeho okolí — nebo spíš: v této všeobecné anarchii se odráží anarchičnost každého z nás.

Nepatřím k těm, kdo soudí, že se musí změnit civilizace, aby se změnilo divadlo; ale věřím, že divadlo — použité v nejvyšším a nejobtížnějším možném smyslu — má sílu ovlivnit podobu a utváření věcí: jevištní setkání dvou vášní, dvou planoucích životů, dvou nervových magnetismů je cosi tak úplného, tak pravdivého a dokonce determinujícího jako v životě sblížení dvou pokožek v nezávazném sexuálním aktu.

Proto navrhuji kruté divadlo. — Dnes jsme všichni posedlí mánií všechno hned snižovat a když jsem vyslovil slovo „krutost“, všichni hned rozuměli „krev“. Ale „*kruté divadlo*“ znamená divadlo obtížné a kruté především pro mne samého. Na scéně nejde o onen druh krutosti, kterou můžeme provozovat jedni vůči druhým, když si budeme vzájemně čtvrtit těla, rozřezávat údy nebo si po způsobu asyrských despotů posílat poštou pytlíky s uřezanými ušima, nosy nebo nozdrami; jde o krutost mnohem strašnější a přitom nevyhnutelnou — o krutost, kterou věci mohou stíhat nás. Nejsme svoobodní. A nebe se ještě může zřítit na naše hlavy. Divadlo je zde proto, aby nás naučilo chápat především toto.

Budťo budeme schopni moderními a současnými prostředky dospět znovu k nejvyššímu pojetí poezie a poezie divadla, utajené v mýtech vyprávěných dávnými velkými tragickými básníky, a ještě jednou dokážeme obnovit ideu posvátného divadla, to jest bez meditací, neužitečného rozjímání a bez fantazírování dospět

k poznání a ovládnutí jistých rozhodujících sil, jistých vědomí, která vše řídí; a protože poznání, je-li pravdivé, přináší s sebou vlastní energii, budeme i my schopni nalézt v sobě tuto energii, která utváří řád života a obnovuje jeho cenu — anebo nám nezbude nic jiného než bez protestu a hned rezignovat a uznat, že už nejsme k ničemu a jsme dobří jen pro chaos, hlad, krev, válku a epidemie.

Budťo přimějeme všechna umění, aby se postavila do středu dění a nutnosti, kdy objeví analogii mezi gestem na obraze či v divadle a gestem, jímž vybuchuje láva při explozi sopečného vulkánu — anebo musíme přestat malovat, halasit, psát a vůbec dělat cokoli.

Navrhuji, abychom se v divadle vrátili k myšlence elementární magie, kterou oživila moderní psychoanalýza: spočívá v tom, že chceme-li nemocného uzdravit, přimějeme ho, aby se navenek choval tak, jak to odpovídá stavu, k němuž má být doveden.

Navrhuji, abychom se zřekli empirismu, kdy podvědomí přivolává nazdařbůh obrazy a rovněž nazdařbůh jsou pak rozhazovány kolem jako takzvaně poetické, v podstatě nesrozumitelné, jako by onen druh transu, který vzbuzuje poezie, nevzrušoval veškerou sensibilitu, neměl odezvu v celém nervovém systému a jako by poezie byla vágní síla neschopná měnit svůj rytmus.

Navrhuji, abychom se prostřednictvím divadla vrátili k myšlence, že lze poznat fyzickou podstatu obrazů a prostředků, jimiž lze vyvolat stavy transu, jako to dělá čínské lékařství, které dovede na celém povrchu lid-

ského těla napichovat body, jež ovládají i nejsubtilnější funkce organismu.

Kdo zapomněl na komunikativní moc a magickou mimezi gesta, může se tomu znovu naučit v divadle, protože gesto přináší s sebou vlastní sílu a lidské bytosti jsou na divadle právě k tomu, aby předváděly sílu vykonaného gesta.

Dělat umění znamená zbavovat gesto jeho ozvěny v organismu. Je-li gesto vykonáno v příslušných podmínkách a s patřičnou silou, pak jeho odezva vybízí organismus a jeho prostřednictvím celou bytost zaujmout postoj, jaký odpovídá učiněnému gestu.

Divadlo je jediné místo na světě a poslední prostředek, který nám ještě zbývá, jak působit na organismus přímo a jak v dobách neuróz a nízké smyslovosti, a v takové době se topíme, napadnout tuto smyslovost fyzickými prostředky, jimž neodolá.

Působí-li hudba na hady, není to proto, že by jim zprostředkovala duchovní hodnoty, nýbrž proto, že hadi jsou dlouzí a pomalu se plazí po zemi, takže se jí dotýkají téměř celým povrchem a vibrující tóny, jež se šíří zemí, působí na ně jako velmi dlouhá a velice jemná masáž. Nuže ano — navrhuji zacházet s diváky, jako zachází fakír s hady, a skrze organismus je přivádět k nejsubtilnějšímu poznání.

Zpočátku hrubými prostředky, které se postupně zjemňují. Náraz těchto hrubých prostředků vzbudím na počátku jejich pozornost.

Proto je v „krutém divadle“ divák umístěn v centru prostoru a divadelní akce ho obklopuje ze všech stran.

Toto divadlo je trvale sonorizováno: zprvu jsou tóny, zvuky a výkřiky vybírány podle kvality vibrace, později podle významů.

Jak se zvukové prostředky postupně zjemňují, zasahuje světlo. Není tu jenom jako kolorit nebo prosté osvětlení — vnáší sem svou sílu, působnost, sugesci. Světlo zelené jeskyně vyvolává v organismu jiné smyslové dispozice než světlo větrného dne.

Po zvuku a světle následuje akce, její dynamika: zde divadlo — vzdáleno kopírování života — vstupuje do styku, dokáže-li to, s ryzími silami. Nezáleží na tom, zda je přijímáme nebo odmítneme; existuje totiž způsob mluvy, který tyto síly přivolává, což způsobuje, že v podvědomí se rodí obrazy nadané mocnou energií, ale vnější zločinné jednání je bez následků.

Mocná, zplna soustředěná akce se podobá lyrické poezii: v hlavě básníka i v hlavách diváků vyvolává nadpřirozené obrazy, v nichž proudí a z nichž tryská krev.

Ať už dobou zmítají jakékoli konflikty, chci se vsadit, že divák, který v sobě pocítí proudit krev mohutných scén, který cítí, jak jím procházejí činy vyšší povahy a ve světle neobvyklých činů uvidí neobvyklý, mimořádný pohyb svého vlastního myšlení — vašeň a krev byly odevzdány do služeb vášně myšlenky — chci se vsadit, že takový divák nikdy nepřijme za své ideje války, rebelii a náhodného vraždění.

Když to vyslovím takhle, vypadá tato myšlenka pochybně a dětinsky. Dá se tvrdit, že příklady táhnou, že představa zdraví přivolává zdraví a představa vraždy

vraždu. Vše záleží na způsobu a čistotě, jak se co dělá. Riziko tady je. Ale nezapomeňme, že divadelní gesto je průrazné, ale nezúčastněné; a že divadlo ukazuje právě neužitečnost činu, který — je-li již jednou proveden — nelze zopakovat, a nejvyšší užitečnost stavu, který nebyl činem využit, ale *vrátí-li se*, vyvolává zušlechťení.

Navrhují tedy divadlo, jež mocnými fyzickými obrazy rozechvěje sensibilitu diváka, zmocní se ho a strhne jakoby do víru vyšších sil.

Divadlo, které opustilo psychologii a vypráví o mimořádném, staví na scénu konflikty přírody, její subtilní, přirozené síly, prezentující se především jako výjimečná síla schopná vyvracet věci z navyklého řádu. Divadlo vyvolávající stavy transu, jako tance dervišů a Aiassaů, jež útočí na organismus přesně volenými prostředky, týmiž jako léčivá hudba jistých plemen, které se obdivujeme na gramofonových deskách, ale sami ji v našem prostředí nedokážeme stvořit.

Je v tom riziko, soudím však, že za nynějších okolností má význam je podstoupit. Nevěřím, že by se nám podařilo daný stav věcí změnit a že vůbec má smysl se o to pokoušet; navrhuji prostě něco, co by nám umožnilo vybědnout z tohoto marasmu, místo abychom nad ním, nad nudou, bezmocí a nad hloupostí všeho dál naříkali.

Divadlo a krutost

Je ztracena jistá představa o divadle. A pokud se divadlo omezuje na pokusy o proniknutí do vnitřního světa nějakých loutek a publikum mění ve voyery, nelze se divit, že elita se od něj odvrací a dav hledá silné zážitky, jejichž obsah jej nezklame, spíše v kině, varietě či cirkusu.

Vzhledem k opotřeбенí, jehož dosáhla naše sensibilita, je jisté, že potřebujeme především divadlo, které v nás probudí nervy a srdce.

Zhoubnými účinky psychologického divadla vycházejícího z Racina jsme odvykli bezprostřední a účinné akci, která musí být divadlu vlastní. V bezzubém zimním spánku, během něhož jako by skomíraly všechny naše schopnosti, nás už deset let udržuje i film, který nás ubíjí svým leskem a filtrován strojem nemůže už zasáhnout naši sensibilitu.]

V úzkostném a katastrofickém období, v němž žijeme, pociťujeme naléhavou potřebu divadla, kterému události nepřerůstají přes hlavu, které v nás

zanechá hlubokou odezvu a zůstane nad vratkostí doby.

Dlouhý návyk na zábavné divadlo způsobil, že jsme zapomněli na divadlo vážné, jež rozvrací všechny naše představy, vdechuje nám žhavý magnetismus obrazů a v konečném důsledku na nás působí jako duševní terapie, na jejíž dopad se nezapomíná.

Každé jednání je krutost. Právě na základě této představy extrémního a až do konce dovedeného činu je nutno obnovit divadlo.

Protože Divadlo krutosti si uvědomuje, že dav myslí především svými smysly a že je absurdní obracet se, jako se to děje v běžném psychologickém divadle, v první řadě na jeho rozum, klade si za cíl opět se vrátit k masovému divadlu, hledat v pohybu rozhodujících mas, avšak v křeči postavených proti sobě, trochu oné poezie, která se objevuje ve dnech, dnes tak vzácných, kdy se při svátcích lid vyhrne do ulic.

Chce-li se divadlo znovu stát nezbytným, musí nám poskytnout vše, co je obsaženo v lásce, zločinu, válce či šílenství.

Každodenní láska, osobní ambice, všední starosti získávají hodnotu pouze při reakci s oním druhem hrozného lyrismu obsaženého v Mýtech, jež byly schváleny masovými společenstvími.

Proto se kolem slavných postav, strašlivých zločinů, nadlidského sebeobětování pokusíme soustředit představení, které bude schopno, aniž se uchýlí k obrazům vydechovaným ze starých Mýtů, vyvolat síly, které v nich bouří.

Jedním slovem, věříme, že v tom, co bývá nazýváno poezií, existují živoucí síly a že obraz zločinu předvedený v náležitých divadelních podmínkách působí na lidského ducha jako cosi nekonečně strašnějšího než týž zločin, provedený ve skutečnosti.)

Chceme z divadla vytvořit skutečnost, v níž by bylo možno věřit a která v srdci a smyslech zanechá stejné konkrétní uštknutí, jaké zůstává po každém opravdovém pocitu. Domníváme se, že stejně jako sny působí na nás a skutečnost zase na naše sny, můžeme básnické obrazy ztotožnit se snem, který bude účinný tehdy, bude-li ztvárněn s potřebnou silou. A publikum uvěří divadelním snům jen tehdy, jestliže je bude považovat skutečně za sny a nikoliv za plagiát skutečnosti, jestliže mu umožní uvolnit v sobě onu magickou svobodu snu, kterou může poznat pouze poznamenanou hrůzou a krutostí.

Ódtud ona výzva ke krutosti a hrůze, ale z širšího hlediska, jehož rozsah přezkoumá naši celkovou životaschopnost a staví nás tváří v tvář všem našim možnostem.

Abychom mohli na divákovu sensibilitu zaútočit ze všech stran, hlásáme obkličující představení, které z jeviště a sálu nevytváří dva uzavřené světy bez možnosti vzájemné komunikace, ale naopak vrhá své vizuální a zvukové salvy na masu diváků jako celek.)

Kromě toho opouštíme oblast analyzovatelných a vášnivých citů a lyričnost herce hodláme využít k manifestaci vnějších sil; tímto způsobem chceme do divadla, jak my si je představujeme, dostat celou přírodu.

Jakkoli široký je tento program, nepřesahuje divadlo jako takové jež lze podle našeho soudu zkrátka ztotožnit se silami dávné magie.

Chceme prakticky vzkřísit ideu totálního představení, v němž si divadlo dokáže z filmu, varieté, cirkusu a samotného života vzít zpátky to, co mu odedávna patřilo. Ono oddělování analytického divadla od plastickeho světa se nám totiž zdá naprosto stupidní. Nelze oddělit tělo od ducha ani smysly od rozumu, zvláště ne v oblasti, kde má neustále se obnovující únava orgánů potřebu náhlých otřesů, aby se oživila naše vnímavost.

Na jedné straně tedy stojí masa a prostor představení, jež se obrací k celému organismu; na druhé straně se odehrává intenzivní mobilizace předmětů, gest, znaků, užitých v novém duchu. Omezený podíl určený rozumu vede k energickému zhuštění textu; aktivní podíl určený temné poetické emoci zavazuje ke konkrétním znakům. (Slova příliš ducha neosloví; prostor a předměty ano. Osloví jej nové obrazy, utvořené dokonce i pomocí slov. Prostor burácející obrazy a zahlcený zvuky však také dokáže promluvit, dokážeme-li čas od času využít dostatečných rozloh prostoru vyplněných tichem a nehybností.)

Podle tohoto principu uvažujeme o provedení představení, při němž budou tyto prostředky přímého působení souhrnně použity; tedy představení, jež se bez váhání vydá při zkoumání naší nervové citlivosti tak daleko, jak bude třeba, za použití rytmů, zvuků, slov, ozvěn a cvrlikání, jejichž vlastnosti a překvapující spojení jsou součástí techniky, která nesmí být prozrazena.

Výjevy na některých plátnech Grünewaldových či Hieronyma Bosche, abych mluvil jasně, nakonec dosti přesně naznačují, jak by mělo vypadat představení, v němž se jako v mozku nějakého svatého objeví věci vnější přírody jako pokušení.

Právě zde, v tomto představení pokušení, kde život může všechno ztratit a duch všechno získat, musí divadlo nalézt svůj skutečný smysl.

Předložili jsme už na jiném místě program, který umožňuje ryze inscenačním prostředkům, nacházejícím přímo na jevišti, zorganizovat se kolem obecně známých historických nebo kosmických témat.

A trváme na tom, že první představení Divadla krutosti se bude točit kolem starostí mas, jež jsou mnohem naléhavější a mnohem více zneklidňující než starosti kteréhokoli jedince.

Nyní je třeba zjistit, budeme-li moci před katastrofami, jež jsou za dveřmi, nalézt v Paříži dostatek prostředků, finančních i jiných, nutných k přežití podobného divadla — a ono přetrvá v každém případě, protože mu patří budoucnost. Nebo bude-li ihned třeba trocha skutečné krve, abychom onu krutost dali najevo.

Květen 1933

Kruté divadlo

(První manifest)

Nelze dál prostituovat ideu divadla, jehož veškerá hodnota spočívá v jeho magickém, drsném svazku s realitou a nebezpečím.

Je-li otázka postavena takto, musí vzbudit všeobecnou pozornost, neboť naznačuje, že divadlo svou fyzickou stránkou a potřebou *vyjadřovat se v prostoru*, což je jediný skutečně reálný výraz, dovoluje magickým prostředkům umění a řeči, aby se uplatnily organicky a v úplnosti, jako obnovené exorcismy. Z toho pak vyplývá, že divadlu nebude vrácena jeho specifická schopnost účinně působit, dokud nebude moci hovořit svým vlastním jazykem.

To znamená, že místo toho, abychom považovali texty za definitivní a málem posvátné, musíme nejprve skoncovat s podřízeností divadla textu a znovu objevit jeho jedinečný jazyk, jenž je uprostřed mezi gestem a myšlenkou.

Tento jazyk lze definovat pouze možnostmi dynamického a prostorového vyjádření, které stojí proti

možnostem vyjádření v dialogizované řeči. A navíc může divadlo ještě vymámit z řeči její možnosti rozpínat se mimo slova, rozvíjet se v prostoru, rozkládat a rozechvívat sensibilitu. Právě zde přichází ke slovu intonace, specifická výslovnost určitého slova. Právě zde přichází ke slovu, mimo auditivní jazyk zvuků, vizuální jazyk předmětů, pohybů, postojů, gest, avšak pod podmínkou, že se prodlouží jejich smysl, jejich fyziognomie, jejich seskupení až do znaků tak, že se z nich vytvoří jistý druh abecedy. Když si divadlo uvědomí tento jazyk v prostoru, jazyk zvuků, křiku, světél a onomatopoií, musí je zorganizovat tak, aby z postav a předmětů vytvořilo skutečné hieroglyfy a využilo jejich symboliku a vzájemné vazby ve vztahu ke všem orgánům a na všech úrovních.

Jde tedy o to, aby divadlo stvořilo metafyziku slova, gesta, výrazu a vyprostilo se ze zajetí psychologické a lidské stagnace. Ale to všechno nebude k ničemu, jestliže za tímto úsilím nebude jakési reálné metafyzické pokušení, výzva jistým neobvyklým idejím, které právě mají ten úděl, že nemohou být vymezeny ani v nějaké formě zachyceny. Tyto ideje, které mají co dělat s Tvorbou, Bytím, Chaosem a jsou všechny kosmického řádu, nabízejí první poznání oblasti, jíž se divadlo totálně odcizilo. Právě ony mohou stvořit něco na způsob úchvatné harmonie mezi Člověkem, Společností, Přírodou a Předměty.

Nejde nicméně o to, aby byly tyto metafyzické ideje uváděny na scénu rovnou, nýbrž tak, aby kolem nich bylo utvářeno jakési ovzduší pokušení a výzvy. Humor

se svou anarchičností, poezie se symbolikou svých obrazů dávají jakousi prvou představu o prostředcích, jak toto pokušení vyvolávat.

Nyní je na místě hovořit o čistě materiální stránce tohoto jazyka. Tedy o všemožných způsobech a prostředcích, jež má divadlo k dispozici, aby působilo na sensibilitu.

Bylo by zbytečné opakovat, že sáhne k hudbě, k tanci, k pantomimě nebo k mimice. Je evidentní, že použije pohybu, harmonií, rytmů, ale jen v míře souběžné s ústředním výrazem, aniž by některému umění dávalo přednost. Tím není řečeno, že nepoužije i běžných, všedních jevů a citových hnutí, ale pouze jako odrazového můstku. Právě tak je může HUMOR-DESTRUKCE prostřednictvím smíchu usmířit s návyky rozumu.

Tento objektivní a konkrétní jazyk divadla slouží zcela v duchu orientálního pochopení funkce výrazu k tomu, aby sevřel a ochromil orgány. Vede k citlivosti. Opouští západní způsob používání řeči, proměňuje slova v zaklínadla. Pozvedá hlas. Využívá hlasových vibrací a kvalit. Nechává bésnit rytmy. Bombarduje zvuky. Chce vydráždit, ohlušit, očarovat, podchytit sensibilitu. Uvolňuje smysl z nového lyrismu gesta, které díky své náhlosti a rozmachu v prostoru překonává lyriku slov. A konečně se tento jazyk vymaňuje z intelektuální služebnosti a dává promlouvat nové a hlubší intelektuality, skryté za gesty a znaky, pozvednutými k důstojnosti jedinečných zaklínání.

Neboť všechn ten magnetismus a všechna ta poezie i prostředky k přímému okouzlení by byly k ničemu,

kdyby neměly fyzicky uvést ducha na cestu k něčemu, kdyby nám pravé divadlo nedovedlo dát smysl tvoření, z něhož je nám přístupna jen jedna podoba, ale jež se dokonává v jiných rovinách.

A málo záleží na tom, aby tyto jiné roviny byly skutečně dobyté duchem, to jest inteligencí; znamenalo by to snížit je, což není žádoucí ani to nemá smysl. Na čem záleží, je to, aby citlivost byla bezpečnými prostředky uvedena do stavu hlubšího a jemnějšího vnímání, a to je právě předmětem magie a obřadů, jichž je divadlo pouhým odleskem.

Technika

Jde tedy o to, aby se divadlo stalo v pravém slova smyslu funkcí; něčím tak přesným a lokalizovaným, jako je oběh krve v žilách anebo zdánlivě chaotický rozvoj snových obrazů v mozku, a to účinným připoutáním, skutečným podrobením pozornosti.

Divadlo se bude moci zase stát sebou samým, to znamená prostředkem k vyvolání skutečné iluze, jen tehdy, bude-li divákovi poskytovat pravdivé koncentráty snů, v nichž jeho zločinné sklony, jeho erotické obsese, jeho divoštství, jeho chiméry, jeho utopické pojmání života a věcí, ba i jeho kanibalství vyrazí ven, a nikoli jen v rovině předpokladů a iluzí, nýbrž v rovině skutečně vnitřní.

Jinými slovy, divadlo musí všemi prostředky usilovat o zpochybnění nejen všech podob objektivního a

deskriptivního vnějšího světa, ale i aspektů světa vnitřního, to jest lidského, nazíraného metafyzicky. Máme za to, že jen tak se bude moci zase v divadle mluvit o právech imaginace. Ani Humor, ani Poezie, ani Imaginace neznamenaají nic, jestliže při anarchické destrukci, jež přináší úžasný rozlet forem, nedokáží opět organicky zpochybnit člověka, jeho představy o skutečnosti a jeho poetické místo ve skutečnosti.

Ale považovat divadlo za odvozenou psychologickou nebo morální funkci a domnívat se, že sny samy jsou jen funkce náhradní, znamená snižovat hluboký poetický dosah snů i divadla. Jestliže divadlo je stejně jako sny krvelačné a nelidské, je takové hlavně proto, že chce vyjevit a nezapomenutelně v nás zakotvit ideu nepřetržitého konfliktu a křeče, jimiž je život rozerván v každé minutě a v nichž všechno stvořené se bouří a staví proti tomu, že bychom byli bytosti hotové, tedy proto, aby konkrétním a aktuálním způsobem natrvalo udržovalo metafyzické ideje některých Bajek; jejichž samotná krutost a energie dostatečně ukazuje původ a obsah základních principů.

Je-li tomu tak, vidíme, že svou blízkostí k principům, jež do ní poeticky přelévají svou energii, musí ta nahá řeč divadla, ta nikoli virtuální, ale reálná řeč poskytovat možnost využít nervového magnetismu člověka a překračovat obvyklé hranice umění a slova a aktivně, to jest magicky, realizovat *pravdivým vyjádřením* jakési totální stvoření, v němž člověku už nezbyvá než zaujmout zase své místo mezi sny a událostmi.

Nejde o to ubýjet publikum transcendentními kosmickými starostmi. Že kdesi v hloubce existují klíče, jimiž se dají představení číst, diváka nezajímá a většinou se ho to netýká. Ale rozhodně zde takové klíče být musí, a to se týká nás.

Představení:

Každé představení bude obsahovat fyzické, objektivně existující, všem dostupné proky. Zvolání, nářky, zjevení, překvapení, náhlé zvraty všeho druhu, magickou krásu kostýmů ve stylu jistých obřadních úborů, záři a třpyt světél, náheru zaklínadel, kouzlo harmonie, zřídka slýchané hudební tóny, barvy předmětů, hmotný rytmus pohybů pulzujících od crescenda k decrescendu všem důvěrně známým způsobem, konkrétní zjevování nových překvapujících předmětů, masky, mnohametrové loutky, prudké světelné změny, fyzické akce světla, jež vyvolává teplo i zimu, atd.

Inscenace:

Typický divadelní jazyk se ustaví kolem inscenace chápané ne jako prostý odraz textu na scéně, ale jako výchozí bod veškeré divadelní tvorby. A právě ve využití tohoto jazyka a v zacházení s ním se rozplyne dualita mezi autorem a režisérem a bude nahrazena jediným Tvůrcem s dvojí odpovědností, za podívanou i děj.

Jazyk scény:

Nejde o vyloučení artikulované řeči, ale o to dát slovům téměř takový význam, jaký mají ve snech.

Dále je nutno nalézt nové prostředky, jak tuto řeč zaznamenat, buď způsobem blízkým hudební transkripci nebo šifrovanému jazyku.

Pokud jde o běžné objekty nebo lidské tělo, povznesené na úroveň znaků, zřejmě se lze inspirovat hieroglyfickými znaky — nejen proto, aby zápis byl čitelný a umožňoval jejich reprodukci, ale aby bylo také možno na scéně komponovat přesné a snadno čitelné symboly.

Tento šifrovaný jazyk a notový hudební záznam budou rovněž velmi cenné jako prostředek k zaznamenávání hlasů.

Protože v základě této řeči je snaha o zvláštní využití intonací, musí tyto intonace nastolit jistou harmonickou rovnováhu, druhotnou deformaci slova, a to tak, aby ji bylo možno kdykoli opakovat.

(Stejně tak bude třeba roztrždit a katalogizovat tisíce výrazů obličejů ve stavu masek, aby se mohly přímo a symbolicky zúčastnit té konkrétní řeči na jevišti, a to vedle jejich samostatného psychologického využití.)

Tato symbolická gesta, ty masky, ty postoje, ty pohyby jednotlivě nebo v ansámblu, jejichž nespočetné významy jsou důležitou součástí konkrétní divadelní řeči, evokační gesta, citové nebo náhodné postoje, zmatené bombardování rytmy a tóny, budou nadto ještě zdvojnásobeny, zmnohonásobeny jistými zrcadlovými gesty a postoji, jež tvoří souhrn všech impulzivních gest, všech pochybených postojů, všech myšlenkových a jazykových poklesků, v nichž se projevuje to, co bychom mohli nazvat bezmocí slova; máme zde záračné bohatství výrazů, k čemuž se příležitostně neopomeneme vrátit.

(Kromě toho je tu konkrétní idea hudby, při níž tóny vystupují jako osoby a harmonie jsou roztrženy vedví a ztrácejí se v přesných zásadách slov.)

(Od jednoho k druhému výrazovému prostředku se vytvoří její vazby a vrstvy; a všechno, včetně světla, může mít předem určený intelektuální význam.)

Hudební nástroje:

Bude jich používáno jako předmětů i jako součástí dekorace.

Navíc nutnost působit přímo a hluboce na sensibilitu prostřednictvím orgánů přikazuje — v oblasti zvuků — vyhledávat naprosto neobvyklé kvality a vibrace tónů, jaké nynější hudební nástroje nemají, a vrátit se ke starým, dávno zapomenutým nástrojům nebo vytvořit nástroje nové. Přikazuje rovněž vyhledávat mimo oblast hudby nástroje a přístroje ze zvláštních slitin a spájených kovů, které by mohly obsáhnout nový rozsah oktávy a vydávat drastické, drásavé, tóny nebo hluky.)

Světlo — nasvícení:

Osvětlovací přístroje, jichž se dnes používá v divadlech, už nestačí. Jelikož ve hře je rovněž zvláštní účinek světla na lidského ducha, nutno nalézat působivé světelné vibrace, novými způsoby šířit světlo ve vlnách, koncentrovat je nebo jím ostřelovat scénu jako ohnivými šípy. Barevné rozpětí dnes užívaných aparátů je nutno důkladně revidovat. Je nutno dosáhnout zvláštních barevných tónů tím, že do světla uvedeme proek řídkosti, hustoty, neprůhlednosti s cílem vyvolávat teplo, chlad, hněv, strach atd.

Kostým:

Nemyslíme, že by divadelní kostým měl být jednotný, stejný pro všechny hry, ale budeme se co nejvíc vyhýbat moderním kostýmům, ne z fetišismu a pověřivého zálibení v tom, co je starodávné, ale protože je naprosto zřejmé, že jisté tisícileté kostýmy rituální povahy, byť náležely určité době, zachovávají si blízkost k tradicím, jež je zrodily, odhalující krásu a vzhled.

Jeviště — hlediště:

Odstraňujeme jeviště i hlediště a nahrazujeme je jednotným místem bez přehrad a bariér, jež se stane vlastním divadlem akce. Bude obnovena bezprostřední komunikace mezi divákem a představením, mezi hercem a divákem — a to tím, že divák se bude nalézat přímo ve středu samotné akce, bude jí obklopen a ona jím bude procházet. Toto obklopení diváka akcí je dáno již samotnou úpravou sálu.

Opustíme nynější divadelní sály, vezmeme zavděk nějakým hangárem nebo stodolou a upravíme je podle zásad, jejichž výsledkem je architektura jistých kostelů a svatyní nebo chrámů v Horním Tibetu.)

Vnitřek budovy budou ovládat zvláštní výškové i hloubkové proporce. Sál bude uzavřen čtyřmi stěnami bez jakýchkoliv ozdob a publikum bude sedět uprostřed sálu na pohyblivých židlích, takže bude moci sledovat představení, jež se bude odehrávat všude kolem. Neexistence jeviště v běžném slova smyslu umožní, aby divadelní akce probíhala ve čtyřech rozích sálu. Tyto čtyři hlavní prostory budou vyhrazeny hercům a jednání. Výjevy budou rozehrávány na pozadí vápnem obílených stěn, jejichž funkcí je pohlcovat světlo.)

Kromě toho budou horní partie sálu dokola lemovány ochozy, jak je tomu na jistých obrazech primitivních malířů. (Tyto ochozy dovolí hercům přecházet z jedné strany na druhou, kdykoli to bude jednání vyžadovat, a jednání samo bude moci probíhat ve všech rovinách a perspektivách směrem do výšky i do hloubky.) Výkřik z jednoho konce bude moci putovat od úst k ústům a postupně zesilován a modulován dojde na druhý konec. Akce budou kroužit, rozvíjet svou dráhu z jedné roviny do druhé, od místa k místu, znenadání bude na různých místech vrcholit a vybuchovat jako plameny požáru; a pravdivá divadelní iluze nebude prázdnou frází — stejně jako věta o přímém, bezprostředním působení divadelní akce na diváka. Neboť bezprostřední akce do celého ohromného prostoru si vynutí, aby světla zasahovala nejen postavy, ale i publikum; — a simultánním akcím na různých místech, různým fázím téže akce, kdy postavy sražené k sobě jako roj budou společně čelit náporům situací a nárazům přírodních živlů a bouře, bude odpovídat fyzické působení světla, hromu, větru, jejichž účinek pocítí i divák.

(Bude ovšem zachováno určité centrální místo, které nebude sloužit jako jeviště v běžném slova smyslu, ale umožní, aby se zde jádro akce koncentrovalo a zauzlilo pokaždé, kdykoli to bude třeba.)

Předměty — masky — rekvizity:

(Loutky, obrovité masky, předměty neobvyklých rozměrů se budou objevovat týmhž právem jako slovní obrazy, budou zkonkrěťňovat každou představu a každý výraz — zatímco věci, které zpravidla vyžadují objektivní předvedení, budou obratně utajovány nebo skrývány.)

Dekorace:

(Žádné nebudou. Stačí hieroglyfy postav, obřadní roucha, deset metrů vysoké loutky zastupující vousy krále Leara za bouře, hudební nástroje veliké jako člověk, předměty neznámých toarů a neznámého určení.)

Aktuálnost:

Ale, namítnou mi, divadlo tak vzdálené od života, od současného dění a starostí. . . Od aktuálnosti a současného dění, to ano! Ale od starostí, od toho, co je v nich hlubokého a kam dohlédnou jen někteří, to ne! A příběh rabbi Simeona v Zoharu, který pálí jako oheň, je aktuální jako oheň.

Díla:

(Nebudeme hrát napsané hry, ale pokusíme se vytvářet inscenace bezprostředně z témat, faktů nebo na podkladě známých děl! Již sama povaha a uspořádání sálu volají po divadle a není tématu, ať by bylo jakkoli velké, které by nám mohlo být zakázáno.

Představení:

Je nutno vzkřísit ideu totálního představení. Problém je v tom, jak dát promluvit prostoru, čím jej nasytit a zabydlit — asi tak, jako do hladkých skalních stěn proniknou nerostná ložiska a znenadání vytvoří gejzíry a ohromné kytice květů.

Herec:

(Herec je současně prokem proořadé důležitosti, protože na působivosti jeho hry závisí zdar představení, a prokem pasioním a neutrálním, protože je mu přísně odepřena jakákoli

osobní iniciativa. Je to ostatně oblast, kde neexistují přesná pravidla; mezi hercem, od něhož se žádá, aby vydal prostý vzlyk určité kvality, a hercem, který má pronést řeč a vložit do ní své osobní přesvědčení, je stejný rozdíl jako mezi člověkem a nástrojem.

Interpretace:

(Představení bude od začátku do konce šifrováno jako jazyk. Jediný pohyb se tak neztratí, všechny budou poslušny určitého rytmu; a protože každá postava bude maximálně typizována, její gestikulace, fyziognomie i kostým budou jako paprsky světla.)

Film:

Na rozdíl od hrubé vizualizace toho, co je, vytváří poezie divadla obrazy toho, co není. Necht je ostatně filmový obraz jakkoli poetický, je vždy vázán na filmový pásek a nelze jej z hlediska akce srovnávat s obrazem divadelním, který se podvoluje požadavkům života.

Krutost:

Bez proku krutosti v základu každého představení není divadlo možné. Ve stavu degenerace, v němž se nalézáme, může metafyzika do lidských myslí proniknout jen skrze kůži.

Publikum:

Nejdříve je třeba, aby toto divadlo bylo.

Program:

Budeme inscenovat, aniž bychom se přidržovali textů:

1. *Adaptaci některé hry z doby Shakespearovy, která souzní s nynějšími duchovními zmatky, buď některou apokryfní hru Shakespearovu, jako je Arden of Feversham, nebo jinou hru z téže epochy.*

2. *Hru Léona–Paula Farguea pro její sorchovanou básnicou svobodu.*

3. *Výňatek ze Zoharu: příběh rabbi Simeona, v němž je neuhasínající prudkost a síla požáru.*

4. *Příběh Modrovousův, rekonstruovaný podle archívních dokumentů a s novým pojetím erotismu a krutosti.*

5. *Dobytí Jeruzaléma podle bible a historických dokladů; s barvou rudé krve, která z něho tryská, a s pocitem opuštěnosti a paniky v myslích, jež pronikne až do světél; a na druhé straně metafyzické disputace proroků s tím strašným intelektuálním zmatkem, jež vytvářejí a který fyzicky doléhá na krále, chrám, lid i události.*

6. *Některou povídku markýze de Sade, jejíž erotika bude přetavena, představena alegoricky a převlečena, ve smyslu divoké exteriorizace krutosti a překrytí všeho ostatního.*

7. *Jedno nebo více romantických melodramat, v nichž nepravděpodobnost se stane aktivním a konkrétním prokem poezie.*

8. *Büchnerova Vojcka v polemickém duchu s našimi zásadami a jako příklad, co je možno na jevišti dobýt z hotového textu.*

9. *Hry z alžbětinské doby bez jejich textů, z nichž zachováme jen dobový kolorit, situace, postavy a děj.*

Listy o krutosti

List první

Paříž, 13. září 1932

Panu J.P.

Drahý příteli,

nemohu vám poskytnout ke svému manifestu žádná upřesnění, protože by jej zbavila původního výrazu. Mohu pouze provizorně komentovat svůj název Kruté divadlo a pokusit se obhájit jeho volbu.

V této Krutosti nejde o sadismus ani o krev, alespoň ne výhradně.

Nepěstuji systematicky hrůzu. Slovo krutost je třeba chápat v širším smyslu, nikoliv ve smyslu materiálním a chamtivém, jež je mu obvykle připisován. Vyhrazuji si tím právo opustit obvyklý smysl jazyka, jednou provždy odvrhnout tu armaturu, shodit ze sebe to jařmo a konečně se vrátit k etymologickým počátkům jazyka,

které prostřednictvím abstraktních pojmů vždy evokují konkrétní pojem.

Můžeme si velice dobře představit ryzí krutost, bez tělesných muk. A ostatně filosoficky vzato, co je to krutost? Z duchovního hlediska krutost označuje přísnost, soustředěnost a neúprosnou rozhodnost, nezvratnou, absolutní odhodlanost.

Jednou z podob krutosti je z hlediska našeho bytí i ten nejběžnější filosofický determinismus. *M. P. K. L. W. P.*

Neprávem se slovu krutost dává význam krvavé neobločnosti, neopodstatněného a nezúčastněného vyhledávání tělesného utrpení. Když etiopský ras nechá svévst poražená knížata a vnutí jim otroctví, nečiní tak z bezuzdné touhy po krvi. Krutost totiž není synonymem prolité krve, umučeního těla, ukřižovaného protivníka. Toto ztotožnění krutosti s mučením je jen nepřímou významnou stránkou celého problému. Ve spáchané krutosti je jakýsi vyšší determinismus, jemuž podléhá i sám kat mučitel a v případě potřeby musí být přinucen jej snášet. (Krutost je především jasnozřivá, je to jakési neúprosné směřování, podrobení se nutnosti.) Není krutosti bez vědomí, bez jakéhosi aplikovaného vědomí. Právě vědomí dává každému živému činu jeho barvu krve, jeho krutý nádech, protože je známo, že život je vždy smrtí někoho.

*aby by krutost byla i sama slova krutost
= spáchaná krutost*

List druhý

Paříž, 14. listopadu 1932

Panu J.P.

Drahý příteli,

krutost není přídavkem mého myšlení; vždy v něm žila, ale musel jsem si to nejdříve uvědomit. Používám slovo krutost ve smyslu touhy po životě, kosmické přísnosti a nelitostné nutnosti, v gnostickém smyslu víru života požírajícího temnotu, ve smyslu oné bolesti, bez jejíž nevyhnutelné nutnosti by se život nemohl uskutečňovat; dobro je úmyslné, je výsledkem nějakého činu, zlo je trvalé. Skrytý bůh je při tvoření poslušen kruté nutnosti tvorby, která je mu samotnému vnucena, a nemůže netvořit, to znamená nestrpět uprostřed záměrného víru dobra jádro ustavičně se zmenšujícího a požíraného zla. A divadlo, ve smyslu nepřetržitého tvoření, magické činnosti, se této nutnosti podřizuje. Hra, v níž by nebyla tato vůle, tato slepá touha po životě schopná vše překlenout, viditelná v každém gestu, v každém činu a v transcendentní stránce všeho konání, by byla hrou zbytečnou a nevydařenou.)

List třetí

Paříž, 16. listopadu 1932

Panu R. de R.

Drahý příteli,

přiznám se vám, že nechápu ani nepřijímám námitky, jež byly vzneseny proti mému názvu. Zdá se mi totiž, že tvorbu a život samotný lze vymezit pouze jistou přísností, to znamená podstatnou krutostí, která vede věci k neodvratnému konci za jakoukoli cenu.

Úsilí je krutost, bytí skrze úsilí je krutost. Brahma, který opustil svůj klid a vypjal se k bytí, trpí trýzní, která možná přináší harmonické tóny radosti, avšak v nejzazším bodě křivky se projevuje již jen strašlivým drcením.

V ohni života, v touze po životě, v pošetilem nutkání k životu je jakási počáteční zlovolnost: Erótova touha je krutost, protože spaluje všechny nahodilosti, smrt je krutost, zmrtvýchvstání je krutost, proměna je krutost, protože ani v jednom směru kruhového a uzavřeného světa není místo pro skutečnou smrt, protože nanebevstoupení jsou muka, protože uzavřený prostor je stravován životy a protože každý silnější život prochází těmi ostatními, tedy požívá je v masakru, jenž je proměnou a dobrem. Ve zjeveném světě je, metafyzicky vzato, zlo trvalým zákonem a co je dobré, je úsilím a opět další krutostí.

Nechápat to znamená nechápat metafyzické ideje. A ať mi potom nikdo netvrdí, že můj název je omezený. To s krutostí se srážejí věci a utvářejí roviny stvořeného. Dobro je vždy na vnější straně, ale vnitřní strana je zlo. Zlo, jež bude nakonec redukováno, ale až v poslední chvíli, kdy se vše, co bylo, začne vracet zpět do chaosu.

Listy o jazyku

List první

Paříž, 15. září 1931

Panu B.C.

Pane,

v článku o režii a divadle tvrdíte, že „pokládat režii za samostatné umění znamená dopouštět se nejhorsšího omylu,“

a že

„prezentace dramatického díla, jeho scénická stránka nesmí být něco, co se dělá nezávisle a na vlastní pěst.“

A dodáváte, že tohle jsou elementární pravdy.

Máte tisíckrát pravdu, když pokládáte režii za umění podřadné a služebné, jemuž berou jakoukoli původnost právě ti, kdo si počínají co nejvíc nezávisle. Jestliže divadelní režie zůstane — i v pojetí režisérů počínajících si nejsvobodněji — pouhým nástrojem realiza-

ce, přídavkem k literárnímu dílu, něčím jako scénickou ilustrací, jež sama o sobě nemůže obstát, potom má hodnotu jenom v míře, v jaké se jí podaří zmizet za díly, jimž usiluje sloužit. Bude tomu tak do té doby, dokud bude všechna hodnota předváděného díla spočívat v textu. Do té doby, dokud v divadle, v umění představitelství, bude literatura převažovat nad tím, čemu se nevhodně říká podívaná, — se vším, co toto označení zahrnuje pejorativního, podružného, pomíjivého a vnějšího.

A zde jsme, zdá se mi, u elementární pravdy: chceli divadlo povstat z mrtvých nebo vůbec žít, musí se jako umění samostatné a svéprávné opírat především o to, co je odlišuje od textu; o to, čím se liší od pouhého mluvení, od literatury a ostatních psaných a vůbec všech jednou provždy zafixovaných prostředků.

Velice dobře můžeme i nadále koncipovat divadlo založené na převaze textu, a to textu stále verbálnějšího, rozvleklejšího a nudnějšího, jemuž by byla podřízena estetika scény.

Avšak tato koncepce, která spočívá v tom, že se postavy usadí na jistý počet do řady srovnaných židlí či křesel a vyprávějí si byť i ty nejúžasnější příběhy, není možná absolutní negací divadla, jež vůbec nepotřebuje pohyb, aby bylo tím, čím má být; byla by spíše jeho pokřivením.

To, že se divadlo stalo výslovně psychologickou záležitostí, intelektuální alchymí citů, a že vrchol umění v oblasti dramatu nakonec spočívá v jistém ideálu ti-

cha a nehybnosti, není nic jiného než pokřivenost ideje koncentrace na jevišti.

Tato koncentrace hry, jak jí užívají — vedle jiných prostředků — například Japonci, je totiž jenom jedním z prostředků mezi mnoha jinými. Dělat z ní na jevišti jediný cíl divadla znamená rezignovat na možnosti scény. Znamená to počínat si jako člověk, který má k dispozici pyramidu, aby do ní mohl uložit mrtvolu faraóna, ale který by se rozhodl — pod záminkou, že mrtvole stačí nevelký výklenek — pohřbít faraóna v tomto výklenku a pyramidu by vyhodil do povětří.

Současně by vyhodil do povětří celý magický a filosofický systém, v němž je výklenek hrobky toliko výchozím momentem a faraónova mrtvola záminkou.

Na druhé straně se rovněž mylí režisér, který zdůrazňuje výpravu na úkor textu, mylí se však méně než kritik, který mu vytýká, že se soustřeďuje výlučně na inscenaci.

Neboť tím, že se stará o inscenaci, která je při každé divadelní hře nejvlastnější, opravdu divadelní stránkou představení, zůstává režisér věrný podstatě, jež spočívá ve vlastní realizaci. Ale to už si jedni i druzí hrají se slovy, protože sám termín „režie“ dostal časem pejorativní význam v důsledku naší evropské koncepcie divadla, podle níž je právě mluvené slovo na prvním místě, před všemi ostatními prostředky.

Naprosto není prokázáno, že jazyk slov je nejlepším možným prostředkem. Zdá se, že jeviště je především prostor, který má být zaplněn, že je to místo, kde se

něco děje, a jazyk slov zde musí ustoupit řeči znaků, obrazů, jejichž objektivní stránka je právě to, co nás zasahuje bezprostředně a nejlépe.)

Jestliže se díváme na divadlo z tohoto hlediska, potom režie nabývá na intelektuální hodnotě na podkladě skutečnosti, že slova blednou, ztrácejí se za gesty a že výtvarná a estetická složka divadla ztrácí povahu dekorativního doplňku, stávajíc se ve vlastním slova smyslu přímo komunikativním *jazykem*.

Jinak řečeno, režisér se samozřejmě mylí, když se při inscenaci hry napsané jen proto, aby byla odmluvena, honí za výtvarnými efekty, důmyslně nasvětluje dekorace, jeviště zaplňuje spoustou lidí, všelijakým záhadným vířením, což jsou všechno abych tak řekl epidermální efekty, a tím vším jen zbytečně přetěžuje text; ale i když si takhle počíná, je přitom mnohem blíže konkrétní realitě divadla než autor textu, který by klidně mohl zůstat v knize a nemusil se dovolávat divadla, protože mu prostorové potřeby jeviště unikají.

Může se mi namítnout, že přece existují vysoce hodnotná dramatická díla velkých tragických básníků, v nichž, jak se zdá, dominuje právě stránka literární nebo v každém případě převažuje mluvené slovo.

Na to odpovídám, že jsme ztratili smysl pro fyzickou stránku jejich divadla a proto, jak se ukazuje, jsme dnes prostě neschopni poskytnout o Aischylovi, Sofoklovi, Shakespearovi představu, jež by jich byla hodna. Je to způsobeno tím, že nám uniká aktivní, bezprostředně lidská stránka dikce, gestikulace, celého scénického rytmu. Stránka, která je přinejmenším stejně důležitá,

ne-li důležitější než obdivuhodně odmluvený psychologický rozbor hrdinů.

Právě z této stránky, prostřednictvím přesné gestikulace obměňující se v průběhu věků a aktualizující citový život, lze znovu objevit hlubokou lidskost jejich divadla.

Ale i kdyby tomu tak bylo a ona fyzická stránka skutečně existovala, tvrdil bych dál, že žádný z velkých tragických básníků není ještě divadlo samo, neboť divadlo je scénická materializace a nežije než touto materializací. Ať si tvrdí podle libosti, že divadlo je umění druhořadé — a to se ještě uvidí! — (divadlo spočívá v jistém způsobu zabydlení a oživení prostoru scény prostřednictvím načasované exploze lidských citů a vzruchů, vytvářejících situace fiktivní, ale vyjadřovaných konkrétními gesty.)

A co víc: (tato konkrétní gesta musí být nadána tak mocnou účinností, že nám dokonce dají zapomenout na potřebu mluveného jazyka) A je-li tu mluvené slovo, musí být jen odrazovým můstkem, přestupní stanicí rozhýbávající prostor; a tmel gest musí silou lidských schopností dosáhnout hodnoty pravdivé abstrakce.

Divadlo se zkrátka musí stát místem, kde se experimentálně demonstruje hluboká totožnost konkrétního a abstraktního.

Vedle kultury slova existuje totiž i kultura vytvářená gesty. Na světě jsou ještě i jiné jazyky nežli náš západní, který obírá skutečností o její bohatství, vysouší každou myšlenku a ideje nám prezentuje ve stavu nehybnosti,

neschopen rozhybat celý systém přirozených analogií, jak to dělají jazyky orientální.

Je správné, aby divadlo zůstalo místem nejskutečnějšího a neaktivnějšího průchodu oněch ohromných analogických otřesů, v nichž se zachycují ideje v letu a momentu, kdy unikají do abstraktna.

Divadlo není úplným divadlem, nepostihuje-li tyto chrupavkovité proměny idejí; neobohatí-li známé a fixované city a stavy ducha, jež náležejí do sféry polo vědomí, a jež se vždy lépe vyjadřují sugescí gest než strohou a ohraničenou determinací slov.

Ukazuje se zkrátka, že nejvyšší koncepce divadla je ta, jež nás filosoficky smiřuje s děním a prostřednictvím nejrůznějších reálných situací nás nepozorovaně přivádí k poznání, jak se ideje přeměňují a proměňují (ve věci) a nikoliv jak se city a pocity přeměňují a srážejí ve slovech.

Ukazuje se také, a právě z podobné vůle divadlo vzniklo, že člověk tu má svá přání a žádosti uplatňovat jen v té míře a z toho zorného úhlu, pod nímž je magneticky přitahován svým osudem. Ne aby se mu podřídil, ale aby se s ním utkal.

List druhý

Paříž, 28. září 1932

Panu J.P.

Drahý příteli,

nevěřím, že byste po přečtení mého Manifestu mohl setrávat na svých námitkách. Bud' 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 navykých 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; spojují je a vytvářím mezi nimi vztahy na základě zákonů symboliky a živých analogií. Věcných 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, postojí, 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 vyjadí 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 navrhuje, 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.

List třetí

Paříž, 9. listopadu 1932

Panu J.B.

Milý příteli,

v souvislosti s Manifestem Krutého divadla byly na Vaši i mou adresu vzneseny námitky. Jsou dvojího druhu. První se týkají pojmu krutosti: odpůrci dobře nechápou, co má krutost co dělat v mém divadle, a dokonce jako element podstatný. Ostatní námitky souvisí s divadlem vůbec, jak já je pojmám.

Pokud jde o první námitku, dávám svým odpůrcům za pravdu; ne pokud jde o krutost samu nebo divadlo, ale pokud jde o místo, jaké tato krutost v mém divadle zaujímá. Měl jsem přesněji definovat velice neobvyklý význam, v němž tohoto slova používám. Měl jsem vysvětlit, že ho neužívám ve významu epizodickém, podružném, ze sadistických choutek a zvrátenosti ducha nebo proto, že si libuji v neobvyklých emocích a nenormálním jednání, tedy vůbec ne v závislosti na okolnostech. Nejde naprosto o nějaké orgie neřesti, o pěstování perverzních choutek, které se projevují krvavými činy nebo vyrážejí na nakaženém těle chorobnými hnisavými nádory. Jde naopak o cit nezištný a čistý, o pravdivý pohyb ducha adekvátní pohybu samého života. Život, metafyzicky vzato, zahrnuje v sobě rozprostraněnost, hustotu, váhu a hmotu; tím bezprostředně přijímá také vše, co je obsaženo v prostoru

ru a hmotě, včetně zla a co je zlu, prostoru, rozprostraněnosti a hmotě vlastní. To všechno ústí ve vědomí a utrpení, ve vědomí v utrpení. Jakkoli s sebou všechny tyto možnosti nesou slepou nesmlouvavost, život musí pokračovat, jinak by přestal být životem. A právě tuto nesmlouvavou nutnost, že život musí v mukách a urputných zápasech se vším kolem stále pokračovat, tento neuhastitelný a čistý pocit nazývám *krutostí*.

(Rekl jsem „krutost“, jako bych řekl „život“ nebo „nutnost“, neboť chci především vyjádřit to, že divadlo je pro mne permanentní akcí a emanací, že v něm není nic strnulého, že je pro mne skutečným činem, tedy něčím živoucím a magickým.)

A usiluji nalézt technické a praktické prostředky, abych divadlo povznesl na úroveň této — možná výstřední, ale rozhodně živé a mohutné — koncepce, kterou jsem si vytvořil.

Připouštím, že Manifest jsem zredigoval nejasně a že se mi z velké části nezdařil.

Vyslovuji tam strohé zásady, neočekávané, odstrašující a suchopárné, ale v okamžiku, kdy se ode mne právem očekává bližší objasnění, odbíhám hned k zásadám dalším.

Říkám to otevřeně: Manifest je slabý, jeho dialektika kulhá. Skáču bez přechodu od jedné myšlenky k druhé. Není tu vnitřní nutnosti, která by zdůvodnila zvolené uspořádání.

Pokud jde o druhou námitku, tvrdím, že režisér se má stát něčím na způsob stvořitele, *demiurga*, vedené-

ho ideou nesmiřitelné, nesmlouvavé ryzosti, která mu nedovolí nedovádět věci až na jejich krajní mez, chce-li být skutečným režisérem, tedy člověkem hmoty a předmětného světa; musí ve fyzické sféře ustavičně vyhledávat a pěstovat intenzivní pohyb, hledat přesné a patetické gesto, jemuž v psychologické rovině odpovídá neabsolutnější a nejúplnější neblomnost a v rovině kosmické rozpoutání jistých slepých sil, které uvádějí v pohyb všechno, co mají do pohybu uvést, a cestou ničí a vypalují všechno, co mají zničit a spálit.

Přejdu k obecnému závěru.

Divadlo už není uměním; nebo je zbytečným uměním. Podřídilo se důsledně západní koncepci umění. Jsme přesycení dekorativními, jalovými zážitky, činnostmi bez cíle, které jsou zaměřeny výlučně na příjemné požitky a pastvu pro oči. My však chceme jiné divadlo, které je skutečnou akcí, a to v rovině, již je třeba definovat.

Potřebujeme skutečnou akci, ale bez praktických důsledků. Tato akce se neodehrává v rovině sociální. Tím méně v rovině morálky a psychologie.

Jak je vidět, problém není jednoduchý. Ať byl náš Manifest jakkoli chaotický, nepřesvědčivý a suchopárný, bude mu po právu příznáno, že neuhýbá před pravdivým problémem, ale naopak jej atakuje frontálně, čehož se už dávno žádný divadelník neodvážil. Dosud se nikdo neodvážil proniknout až k samotné podstatě divadla, která je metafyzické povahy; máme-li tak málo skutečně hodnotných divadelních her, není to proto, že bychom měli málo autorů a talentovaných lidí.

Necháme-li otázku talentu stranou, vězí v základech evropského divadla zásadní omyl. Tento omyl souvisí s celým uspořádáním věcí, kdy se nedostatek talentu projevuje nikoli jako náhoda, nýbrž jako důsledek všeho ostatního.

Kdykoli se doba odvrací od divadla a přestává se o ně zajímat, znamená to, že ji divadlo přestalo reprezentovat. Doba už od divadla neočekává, že jí poskytne mýty, o něž by se mohla opřít.

Podle všeho žijeme dobu v historii světa zcela ojedinělou. Svět prochází obrovským sítem a přitom sleduje, jak se hroubí staré hodnoty. Vyhašený život se rozpouští v základech. V morální a sociální sféře se to projevuje obludností rozpoutaných choutek, uvolňováním nejnižších instinktů, praskotem sežehlým životů předčasně vystavovaných působení plamenů.

Na tom, co se v současnosti děje, nejsou však nejzajímavější události samy, nýbrž stav morálního vření, do něhož vrhají ducha, onen stupeň nejzazšího napětí. Je to stav vědomého chaosu, do nějž nás události neustále noří.

A právě to, co takto rozechvívá lidského ducha, aniž jej připravuje o vnitřní rovnováhu, mu poskytuje patetický prostředek, jak dát výraz vrozenému tepu života.

Divadlo se však právě k této patetické a mýtické aktuálnosti obrátilo zády. A publikum se právem obrací zády k divadlu, které do takové míry ignoruje současnost.

Divadlu, jak se dnes provozuje, se dá tedy vytýkat strašlivý nedostatek obraznosti. Divadlo musí srov-

nat krok se životem, nikoliv s tím individuálním, kde triumfují CHARAKTERY, ale s jakýmsi osvobozeným životem, který smetá lidskou individualitu a v němž je člověk jen odrazem. Vytvářet Mýty — takový je skutečný cíl divadla; vyjádřit život v jeho univerzálnosti a mohutnosti, vytěžit z tohoto života obrazy, v nichž bychom rádi poznávali sami sebe.

Stávat se obrazem veškerenstva, mohutným a bezprostředně účinným.

Divadlo nás osvobodí, když jsme dokázali obětovat svou malou lidskou individualitu Mýtu, skrze postavy, jež k nám přicházejí z hlubin věků, a pomocí sil, jejichž zdroje lze znovu objevit v minulosti.

List čtvrtý

Paříž, 28. května 1933

Panu J.P.

Drahý příteli,

neřekl jsem, že chci přímo působit na dobu; řekl jsem, že divadlo, které chci dělat, předpokládá — aby bylo uskutečnitelné, aby bylo dobou přijato — jinou formu civilizace.

Ale i bez toho, aby svou dobu představovalo, může prosazovat onu hlubokou proměnu idejí, mravů, víry, principů, na nichž stojí duch doby. To mi v žádném případě nebrání, abych dělal to, co chci, a abych to dělal důsledně. Budu dělat to, o čem jsem snil, nebo nebudu dělat nic.

Pokud jde o problém představení, nemohu vám poskytnout žádná další upřesnění, a to ze dvou důvodů:

1. První z nich je, že to, co chci uskutečnit, se lépe dělá než vypráví.

2. Druhý je ten, že nechci, abych byl napodobován, jak se mi už několikrát stalo.

Podle mne si autor, to znamená tvůrce, může říkat jen ten, kdo přímo vládne scéně. A právě zde se nachází zranitelné místo divadla, jak je chápáno nejen ve Francii, ale i v Evropě a dokonce na Západě vůbec: západní divadlo neuznává jako jazyk, a nedovoluje nazývat jazykem, s oním druhem intelektuální vznešenosti, jež obecně bývá přisuzována tomuto slovu, nic jiného — a jen jemu přisuzuje schopnosti a účinky jazyka — než

jazyk artikulovaný, artikulovaný gramaticky, to znamená jazyk slova, a to slova psaného, které, ať je či není vysloveno, získává hodnotu jen tím, že bylo zapsáno.

V divadle, jak je zde na Západě chápeme, je text vším. Samo sebou se rozumí a s konečnou platností se uznává, je součástí mravů a myšlení, patří mezi duchovní hodnoty, že jazyk slov je jazykem prvořadým. Dokonce i ze západního hlediska je však třeba si přiznat, že řeč zkostnatěla, že slova, všechna slova jsou zamrzlá, po uši zapadlá ve svých významech, ve schématické a omezené terminologii. Pro divadlo, jak se zde provozuje, má napsané slovo stejnou hodnotu jako totéž slovo vyslovené. Což jistě milovníky divadla přivádí na myšlenku, že hra pouze čtená poskytuje sice jiné, ale srovnatelné vzácné a silné potěšení jako tatáž hra provedená na jevišti. Uniká jim vše, co se týká zvláštní výslovnosti slova a vibrací, které může přenášet do prostoru, a vše, co je slovo schopno tímto způsobem připojit k myšlení. Takto chápané slovo má nanejvýš diskursivní, tedy vysvětlovací hodnotu. Za těchto okolností není přehnané tvrzení, že slovo je vzhledem ke své dokonalé definované a ukončené terminologii vhodné pouze k brzdění myšlení, které vymezuje, ale současně uzavírá; koneckonců je pouhým vyústěním.

Je zřejmé, že poezie se nevzdala divadla bezdůvodně. Není pouhou shodou okolností, že se už dlouho neobjevil žádný dramatický básník. Jazyk slov má své zákony. Během posledních více než čtyř set let jsme si až příliš zvykli, zvláště ve Francii, užívat v divadle slova pouze v jejich definovaném smyslu. Příliš jsme necha-

li děj kroužit kolem psychologických témat, jejichž základní kombinace nejsou ani zdaleka nevyčerpatelné. Příliš jsme si zvykli na to, že divadlu chybí ozvláštňení a zejména představitost.

Divadlo má potřebu volnosti, stejně jako řeč.

Zatvrzelost, s níž nutíme postavy do dialogů o citech, vášních, touhách a sklonech ryze psychologické povahy, při nichž slovo nahrazuje nesčetné možnosti mimiky, neboť jsme přece v oblasti přesnosti, tato zatvrzelost je příčinou toho, že divadlo ztratilo svůj pravý důvod existence a že si raději přejeme ticho, abychom mohli lépe naslouchat životu. Západní psychologie se vyjadřuje v dialogu; a posedlost jasným slovem, které dokáže vše říci, vede k vysychnutí slov.

Východní divadlo dokázalo uchovat slovům jistou rozpínavou hodnotu, neboť jasný smysl není ve slově všechno; záleží také na hudbě řeči, která promlouvá přímo k podvědomí. Proto orientální divadlo nepracuje s jazykem slov, ale s jazykem gest, postojů a znaků, jenž má z hlediska aktivního myšlení stejnou rozpínavou a objevnou hodnotu. Orient navíc staví tento jazyk znaků nad jazyk slov a přisuzuje mu bezprostřední magickou moc. Umožňuje mu obracet se nejen na ducha, ale také na smysly a jejich prostřednictvím dosáhnout ještě bohatějších a plodnějších oblastí dokonale aktivované sensibility.

Je-li tedy v našem pojetí autor tím, kdo disponuje jazykem slov, a režisér jeho otrokem, jde ve východním divadle jen o otázku slovního označení. Jsme svědky zmatení termínů, které pochází z toho, že podle význa-

mu, jaký termínu režisér obecně připisujeme, jde pouze o řemeslníka, upravovatele, jakéhosi překladatele, který je navěky odsouzen k převádění dramatického díla z jednoho jazyka do druhého; a tento zmatek bude možný jen potud a režisér bude muset autorovi ustupovat jen do té doby, dokud bude platit, že jazyk slov stojí nad všemi ostatními vyjadřovacími prostředky a že kromě něj divadlo žádný jiný neuznává.

Stačí však, když se alespoň částečně vrátíme k dechovým, plastickým a aktivním zdrojům jazyka, když spojíme slova s fyzickými pohyby, z nichž se zrodila, když logická a diskursivní stránka jazyka zmizí pod jeho stránkou fyzickou a afektivní, to znamená, když slova namísto, aby byla chápána výhradně podle toho, co chtějí říci z gramatického hlediska, byla pojmána z hlediska zvukového, přijímána jako pohyby, a když jsou i tyto pohyby spojovány s dalšími přímými a prostými pohyby, s nimiž se setkáváme ve všech životních situacích a jichž herci na jevišti nikdy dostatečně nevyužívají, a jazyk literatury se náhle znovuutváří a stává se živým; a navíc přitom jako na plátnech jistých starých mistrů začínají hovořit samotné předměty. Světlo přestává být dekorací, bere na sebe podobu skutečného jazyka a předměty na scéně, rozezvučeny svými významy, získávají řád a odhalují svou podobu. A tímto bezprostředním fyzickým jazykem disponuje pouze režisér. Je to pro něj příležitost tvořit v jakési dokonalé autonomii.

Bylo by přece jen zvláštní, kdyby měl ten, kdo je pánem v oblasti, která má k životu blíže než jiné, to zna-

mená režisér, při každé příležitosti ustupovat před autorem, který pracuje zásadně v abstraktu, to znamená na papíře. Dokonce i kdyby neměla inscenace na straně svých aktiv jazyk gest, jenž se vyrovná jazyku slov a převyšuje jej, jakákoli němá inscenace by měla svým pohybem, četnými postavami, osvětlením a výpravou soupeřit s tím nehlubším v plátnech, jako jsou *Lotovy dcery* Lucase van den Leydena, některé Goyovy *Sabaty*, některá *Vzkříšení* a *Proměny* El Greca, *Pokoušení svatého Antonína* Hieronyma Bosche a znepokojivé a tajemné *Dulle Griet* od Brueghela staršího, v němž dravý narudlý přísvit vyvolává dojem, přestože je lokalizován v určitých částech plátna, že tryská ze všech stran a bůhvíjakým technickým postupem uzavírá ohromený divákův pohled do jednoho metru plátna. A všude se to tam hemží divadlem. Shon života, zadržovaný okrajem bílého světla, se náhle opírá o bezejmenné dno. Sinalý, skřípavý hluk stoupá z těchto larválních bakchanálií, při nichž modřiny na lidské kůži nemají nikdy stejnou barvu. Skutečný život je bílý a plný pohybu; skrytý život je nehybný a sinalý, jsou mu vlastní veškeré postoje nesčíslné nehybnosti. Je to němé divadlo, které toho však říká mnohem víc, než kdyby dostalo možnost vyjadřovat se jazykem. Všechna tato plátna jsou dvojnásobná a kromě své ryze malířské stránky obsahují jisté poučení a odhalují záhadné či hrozivé aspekty ducha a přírody.

Naštěstí pro divadlo je však inscenace mnohem víc než toto. Neboť zcela stranou představení s jeho hmotnými a těžkopádnými prostředky obsahuje ryzí insce-

nace ve svých gestech, ve hře výrazů a proměnlivých postojů, v konkrétním užití hudby vše, co obsahuje řeč, a navíc disponuje i řečí samotnou. Rytmičké opakování slabik a zvláštní modulace hlasu zahalující přesný význam slov, podporují rychlejší uvolňování představ v mozku, ve prospěch více či méně halucinačního stavu a vnucují sensibilitě a mysli jakési organické rozzechvění, jež napomáhá tomu, že psaná poezie je zbavena své nezávaznosti, kterou se obecně vyznačuje. A právě kolem této nezávaznosti se soustřeďuje celý problém divadla.

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 vášně, 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, íránských 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 převraty, konflikty národů a ras, zásahy náhody, magnetismus osudu budou tu zobrazeny buď nepřímou, 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.

Slov 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 téměř 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 prohráno 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 události 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, obojnost 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, vzbuřené 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 partituru, 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.)

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

Čím je hraní střídmejší a navenek zdrženlivější, tím je dech širší a hutnější, podstatnější a napěchovaný nápodoběmi.

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 mumií, jako věčné spektrum, z něhož vyzářují 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-

prосто 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 přvek.)

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 arkánů, 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 popsát 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 nejuplnějším 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 vši silou vyrážíme 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 těžce 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, chceli 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 tž 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 znásoobenou 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 uc pávky. 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 rozdírá sám sebe, začíná zájímavým 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 šízravý 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 akupunktuře existuje 380 opěrných bodů, z nichž 73 hlavních se používá běžně v terapeutice. 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 mohou 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.

Dvě poznámky

I. Bratři Marxové

První film bratří Marxů, který jsme zde viděli, *Animal Crackers*, se mi jevil — všichni jej považovali za cosi výjimečného — jako využití filmových prostředků k uvolnění zvláštní magie, kterou běžná spojení slov a obrazů obvykle neodhalují; existuje-li charakteristický stav, přesně určený poetický stupeň ducha, jenž by se dal nazvat surrealismus, *Animal Crackers* k němu bez výhrad patří.

Těžko říci, v čem tento druh magie spočívá, v každém případě je to něco, co zřejmě nepatří specificky k filmu, ale nedá se přiřadit ani k divadlu a představu by o tom mohly dát pouze určité vydařené surrealistické básně, kdyby takové existovaly. Poetická kvalita filmu, jako je *Animal Crackers*, by mohla odpovídat definici humoru, kdyby toto slovo už dávno neztratilo význam úplného osvobození, rozbití každé skutečnosti v mysli.

K pochopení mocné, totální, definitivní a absolutní

originality (nepřeháním, prostě se snažím definovat, a co se dá dělat, když se nechávám unést nadšením) filmu, jako je *Animal Crackers* a v některých okamžicích (každopádně v celé závěrečné části) i *Monkey Business*, by bylo třeba přiřadit k humoru kategorii čehosi znepokojivého a tragického, jakési osudovosti (ani šťastné, ani nešťastné, ale nesnadno zformulovatelné), která by se za něj vplížila, jako když se v profilu dokonalé krásy objeví příznaky nějaké strašlivé nemoci.

I v *Monkey Business* nacházíme bratry Marxe jako dva osobité typy, sebejisté a připravené, jak lze vycítit, poprat se s okolnostmi, ale ztrácí-li v *Animal Crackers*, a to hned od začátku, každá postava svou tvář, zde ve třech čtvrtinách filmu sledujeme skotačení bavících se klaunů, jejichž žerty jsou ostatně občas skutečně podané, a až na konci se vše začíná zamotávat, předměty, zvířata, zvuky, pán a jeho sluhové, hostitel a jeho hosté, vše bouří, vzpíná se a revoltuje za vzrušeného a současně jasnozřivého komentáře jednoho z bratří Marxů, jemuž se konečně podařilo uvolnit svého ducha z pout a nyní to na jeho křídlech ohromeně a dočasně komentuje. Není nic úžasnějšího a současně hroznějšího než tento druh honu na člověka, ta bitva soupeřů, to pronásledování v příšeří stájí pro dobytek, ve stodole, kde ze všech koutů visí pavučiny, zatímco muži, ženy a zvířata opouštějí svá místa a ocitají se uprostřed nakupení různorodých předmětů, jejichž pohybu nebo hluku bude postupně využito.

Když se v *Animal Crackers* jakási žena najednou svaluje na pohovku s nohama ve vzduchu a na kratičký oka-

mžik odhalí vše, co bychom rádi viděli, když se v salónu nějaký muž náhle vrhne na ženu, provede s ní několik tanečních kroků a potom jí do rytmu naplácá na zadek, působí to jako projev určité duchovní svobody, kdy se podvědomí každé z postav, potlačované konvencemi a zvyklostmi, mstí a současně mstí i podvědomí naše, ale když se v *Monkey Business* pronásledovaný muž vrhne na krásnou ženu, která mu přijde od cesty, a tančí s ní, poeticky, s jakousi dychtivou touhou po šarmu a grácii pohybů, zde se duchovní nárok projevuje dvojace a odhaluje vše, co je v žertech bratří Marxů poetické a možná i revoluční.

Ale to, že hudba, na niž tančí pronásledovaný muž s krásnou ženou, je nostalgická a úniková, hudba osvobozující, dostatečně poukazuje na nebezpečnou stránku všech těchto humoristických šprýmů a naznačuje, že poetický duch při svém působení vždy směřuje k jakési vůli anarchii, k totálnímu rozkladu skutečnosti prostřednictvím poezie.

Chtějí-li Američané, jejichž duchu je tento druh filmů vlastní, chápat tato díla pouze humoristicky a pohybují-li se v oblasti humoru vždy pouze v lehce pochopitelných a komických okrajových významech tohoto slova, tím hůře pro ně, nám to však nebrání chápat onen konec *Monkey Business* jako hymnu na anarchii a totální revoltu, konec, který klade bučení telete na stejnou intelektuální úroveň jako křik ženy, která má strach, a přiznává mu stejnou vlastnost jasnozřivé bolesti, konec, kde v příšeří špinavé stodoly dva vzbouření sluhové hnětou jak se jim zlíbí nahá ramena dcery svého pána a

se svým zmateným pánem jednají jako rovný s rovným, to vše uprostřed opojení, taktéž duchovního, z piruet bratří Marxů. A všechno to triumfuje v onom vizuálním a současně zvukovém vytržení, do něhož se všechny ty události dostávají v temnotách, v onom stupni rozechvění, jehož dosahují, a v onom mocném znepokojení, jež posléze v duchu vyvolávají svým nahromaděním.

II. Kolem jedné matky

Dramatický děj od Jean-Louis Barraulta

V představení Jean-Louis Barraulta se nachází jakýsi zázračný kůň-kentaur; při pohledu na něj jsme pocítili velké dojetí, jako by nám Jean-Louis Barrault jeho vstupem na scénu opět vrátil magii.

Toto představení je magické, jako jsou magická zaříkávání černošských čarodějů, při nichž jazyk údery o patro přivolává na krajinu déšť, při nichž před vyčerpaným nemocným dává čaroděj svému dechu tvar podivné choroby a vydechnutím ji vyhání; právě tak se v představení Jean-Louis Barraulta rodí ve chvíli, kdy matka umírá, koncert výkřiků.

Nevím, je-li toto vydařené představení mistrovské dílo; v každém případě je to událost. Je třeba přivítat jako událost onu proměnu atmosféry, v níž náhle slepě plave nasupené publikum a která je nezvratně odzbrojuje.

Toto představení má v sobě skrytou sílu, která si pod-

maňuje publikum, jako si velká láska podmaňuje duši připravenou ke vzpouře.

Mladá a velká láska, mladá síla, spontánní a živé vzrušení kolují v přesných pohybech, ve stylizované a matematicky propočítané gestikulaci jako cvrlikání zpěvných ptáků ve sloupořadí stromů, v magicky vyrovnaném lese.

V této posvátné atmosféře improvizuje Jean-Louis Barrault pohyby divokého koně a s překvapením pozorujeme, jak se jím skutečně stává.

Jeho představení dokazuje neodolatelnou působivost gesta, vítězně odhaluje důležitost gesta a pohybu v prostoru. Vrací divadelní optice význam, který neměla nikdy ztratit. A konečně vytváří z jeviště místo patetické a plné života.

Toto představení je organizováno s ohledem na jeviště a na jevišti: jen na něm může žít. Ale není jediný bod scénické optiky, jenž by na něm nezískával dojemný význam.

V této živé gestikulaci, v tom nesouvislém rozložení postav je jakási přímá, fyzická výzva; cosi přesvědčivého jako balzám, na co paměť nezapomene.

Nelze už zapomenout na smrt matky provázenou výkřiky, opakujícími se současně v prostoru a v čase, na hrdinský přechod přes řeku, na sílící žár v hrdlech mužů, jemuž v rovině gest odpovídá jiný sílící žár, a zejména na onoho muže–koně, jenž krouží celou hrou, jako by mezi nás sestoupil sám duch Báji.

Snad jen balijské divadlo si dodnes zachovalo stopy tohoto ztraceného ducha.

Co na tom, že Jean-Louis Barrault obnovil náboženského ducha popisnými a profánními prostředky, je-li vše autentické posvátné, jsou-li jeho gesta tak krásná, že získávají symbolický význam.

Jistě, v představení Jean-Louis Barraulta symboly nenajdeme. Jeho gestům bychom snad mohli vytýkat jen to, že nám poskytují iluzi symbolu, přestože krouží kolem skutečnosti; proto také jejich působení, jakkoli prudké a aktivní, zůstává v podstatě bez následků.

Zůstává bez následků, protože je pouze popisné, protože pojednává o vnějších faktech, na nichž se nepodílí duše; protože mysl ani duši nedokáže tnout do živého, a právě v tom, mnohem spíše než v otázce, je-li tato forma divadla divadelní, spočívá výtka, kterou bychom mu mohli učinit.

Toto působení si bere z divadla prostředky — neboť divadlo, které otevírá určité fyzické pole, vyžaduje, aby se toto pole zaplnilo, aby se jeho prostor vyplnil gesty, aby se tento prostor uvnitř magicky probudil k životu, aby se v něm uvolnila voliéra zvuků, aby se v něm objevily nové vztahy mezi zvukem, gestem a hlasem — a dá se říci, že to, co z toho Jean-Louis Barrault vytvořil, je divadlo.

Na druhé straně si však tato realizace nebere z divadla vrchol, chci říci hluboké drama, tajemství hlubší než duše, trýznivý střet duší, kdy vše ostatní je pouhou cestou. Místo, kde člověk je už pouhý bod a kde životy pijí z vlastních pramenů. Ale kdo pil z pramene života?

Serafinovo divadlo

Jeanu Paulhanovi

Je dost detailů, abychom pochopili.

Říkat více by znamenalo zakazit 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 zaškrcení 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 bříše 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 hrudního koše, který ve vyděšených očích mé hlavy dostává nezměrnou důležitost.

Ale abych vykřikl tím zdrceným křikem, musím padnout.

Padám do podzemí a nevyjdu, už nevyjdu.
Už nikdy v *Mužském dechu*.

Už jsem řekl: Mužský dech není ničím. Uchovává sílu, 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 všechn vzduch přešel do křiku a pro obličej už nezůstává nic. Ženský a uzavřený obličej se jen lhostejně 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 výdechy, 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 kataraktů, 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 žítí*; že opilý vzduch podzemí se valí jako armáda z mých zavřených úst k mému dokořán otevřenému chřípí se strašlivým bojovým hlukem.

To znamená, že když hrají, 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 uzavřou, 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 armádu.

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 pohybují na scéně, a tím, čím jsem, když se pohybují 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 zmocnit. 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

Ediční poznámka

Knihu *Divadlo a jeho dvojenec* v překladu Jana Kopeckého chystalo k vydání nakladatelství ORBIS již v roce 1970. V propuknutí normalizace však vzal bohužel zasvě nejen tento plán, ale i část strojopisných předloh; během následujících let překladatel jednotlivé texty doplňoval, upravoval a znovu překládal, takže se dochovaly i v několika verzích, jiné pouze ve zlomcích a některé vůbec. Asi 60% textu bylo pak nově přeloženo v souvislosti s přípravou publikace *Divadlo Antonina Artauda – Texty*, kterou vydal roku 1988 Kulturní dům hlavního města Prahy v nákladu 1.000 neprodejných výtisků. Po listopadu 1989 pak mělo být *Divadlo a jeho dvojenec* vydáno v rámci pětisvazkové edice věnované osobě a dílu Antonina Artauda. K uskutečnění tohoto nakladatelského počínu, připravovaného v nakladatelství Odeon, však již nedošlo.

Při sestavování této knihy jsme vycházeli, nakolik to bylo možné, z dochovaných částí Kopeckého překladu, jehož charakter je ovšem samozřejmě poznamenán dvacetiletým rozpětím vzniku jednotlivých verzí.

Obecně lze říci, že starší překlady se přísněji drží francouzského textu; ty novější, někdy příliš volné a interpretující, jsou zase stylisticky vybroušenější.

Úkolu zkompileovat různé verze tak, aby si výsledný text v nejvyšší možné míře zachoval jejich přednosti, se ujal Ladislav Šerý, který také sjednotil terminologii, opravil některá sporná místa a doplnil svými překlady chybějící části. Jedná se jmenovitě o následující texty:

Divadlo a krutost

Listy o krutosti

Listy o jazyku – List čtvrtý

Divadlo krutosti (Druhý manifest) – „Dobytí Mexika“

Dvě poznámky

Obsah

Divadlo a jeho dvojenec

Divadlo a kultura	7
• Divadlo a mor	14
• Inscenace a metafyzika	35
• Alchymické divadlo	53
• O divadle z Bali	59
• Divadlo Orientu a divadlo na Západě	77
• Dost už mistrovských děl	84
✕ Divadlo a krutost	95
• Kruté divadlo (První manifest)	100
• Listy o krutosti	113
• Listy o jazyku	118
• Kruté divadlo (Druhý manifest)	140
✕ Citová atletika	148
Dvě poznámky	158

Serafinovo divadlo 165

Ediční poznámka 172

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 dvojenec

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.