

Úloha režiséra v současném divadle naprosto zastínila roli dramatika – myšlenka nezávislé režie se přitom objevila až na konci 19. století a v průběhu 20. století přišel autor o rozhodující slovo úplně. Výsledkem je naprostá nadvláda režie, taková, jakou známe na divadle dnes. Evropské divadlo dříve spočívalo výhradně na dramatikově tvorbě a herecký projev se těšil jisté nezávislosti, ale konečné rozhodnutí patřilo vždy autorovi textu. Nové náměty, nápady a divadelní tvary přicházely s textem: lze tedy říci, že to, čemu se v Evropě říká klasické divadlo, bylo především divadlem dramatického autora, kde se na odiv stavěl především herecký génius, zatímco samotný text vycházel z *tradičního* tematického repertoáru, jenž se příliš neobnovoval. Dokonce i v době, kdy se koncept režie začíná na Západě vyjasňovat, jeho hlavním zájmem nepřestává být herecký projev, alespoň zpočátku tohoto přerodu – herecké řemeslo a jeho technika patří v té době mezi vysoká umění.

Příchod absurdního divadla na konci druhé světové války rozpoutal na Západě všedrtící vlnu *avantgardního* divadla, v němž se pole režisérovy působnosti ještě více rozšířilo, zatímco dramatikova role postupně ustupovala do pozadí – nové pojetí divadelního umění, jeho nároky na herectví, na divadelní prostor se přesouvají především k výsledné inscenaci. Na této skutečnosti se ostatně nemalou měrou podílel i ohromný rozvoj scénografie, zvukové a světelné techniky. Přesně to jsou důvody, proč by se dramatik, který dnes touží získat zpět svou vlastní tvůrčí sílu, měl znovu zajímat o *stará* divadelní umění. Cílem tohoto zamyšlení není proto nic jiného než snaha hledat a nalézt v původních divadelních mechanismech zcela nové schopnosti a možnosti.

Absurdní divadlo svým způsobem hlásá *nedivadlo*, tj. rozvrat divadla tradičního: zápletky, pro drama zcela nepostradatelná, je rozbořena, postavy jsou zbaveny psychologie ve prospěch symbolů, dokonce i dramatický konflikt mezi aktéry mizí. Zůstává jen scénář, který se omezuje na repliky. Divadelní interakce jednání – základ tradičního divadla – přestává téměř existovat, zůstává pouze text, často neúplný, jelikož, co se hereckého projevu týče, o všem v poslední instanci rozhoduje režie. Východiskem avantgardního divadla je tedy neustálé napadání základních postupů tzv. klasického divadla, proměny jeviště, objevování nových divadelních konceptů či definic... Bylo by ale zbytečné líčit tu znovu celou historii experimentálního divadla druhé poloviny 20. století.

Mé divadelní snažení míří zcela jiným směrem – nejde mi o popírání tradic, naopak, jsem přesvědčen, že na základě jistých principů tradičního divadla lze dojít k novým poznatkům, které rozvíjejí další, prozatím skryté možnosti tohoto umění. Zde je třeba si položit první otázku: co je podstatou divadla, základem, na němž jako umění spočívá? Divadlo bývá obvykle charakterizováno jako sled událostí, při kterých dochází ke střetu mezi jistým počtem postav, jejichž konflikty rytmizují rozvíjení zápletky, přes vyvrcholení po rozuzlení. Stejný postup najdeme nejen v antickém divadle, ale i v Pekingské opeře a japonském *nō* či *kabuki*. V těchto tradicích se v případě, kdy se vyprávění nevyvíjí v rámci sledu několika událostí, nehovoří o divadelním kusu, nýbrž jen o scéně, výstupu, čísle.

Nové pojetí, podle něhož je „divadlo pohyb, jinak řečeno proces“, jako první – po zhlédnutí jednoho představení balijského tanečního divadla – formuloval francouzský divadelník Antonin Artaud. Dále bylo rozvedeno polskými divadelníky Jerzym Grotowským a Tadeuszem Kantor, kteří se ho snažili prosadit na scéně hlavně z pohledu vedení herců.

Na základě tohoto poznání se před dramatikem odkrývá doslova ráj na zemi, či spíše v dramatickém umění. Každý pohyb se při pohledu zblízka a zpomaleně jeví skutečně jako proces – vývoj čehokoliv může být tedy zapsán jako divadelní hra a přitom nemusí nutně procházet konflikty či vytvářet sled nejrůznějších krizí. Může se klidně jednat o jediné hnutí myslí: pokud je autor s to vyjádřit tento proces tak, aby se dal zahrát na jevišti, pak se stane divadlem. Toto poznání otvírá širokou škálu zcela nových námětů, nové druhy vyjadřování. Vezměme si za příklad umírajícího muže – hnutí, které se v něm odvíjí v bezprostřední blízkosti smrti, je pro vnitřní strukturu divadelní hry naprosto postačující. Do hry se mohou zapojit nejrůznější psychické proměny i atmosféra, ovšem za podmínky, že jsou znázorněny v časové posloupnosti a vývoji, byť minimálním.

Na této úrovni dospějeme k tomu, že dramatem se může stát sebemenší změna: jakýkoliv přechod z jednoho stavu do druhého – dlouhý, zdánlivě neřízený, nepravidelný – je dramatické povahy. I pouhý kontrast má dramatický náboj: dva odlišné prvky, dvě roviny příběhu, dvě odlišné události se mohou – nerušeně – rozehrávat vedle sebe nebo se zkrřížit a zachovat si svou dramatickou podstatu. K takovému dramatu složité, polyfonní skladby bych zařadil například svoji hru *Divý muž*: vědeckolog a novinář jsou nezávisle na sobě na stopě divého muže, jejich cesty se kříží, nikdy mezi nimi nedojde ke střetu, přitom ale souhra obou jejich příběhů naplňuje hru napětím od začátku do konce.

Divadlo, to je také objevování, úžas. Strhnete červenou stuhu, jenže místo vejce uvidíte slíпку, zazní výstřel a dívka zavřená do krabice zmizí před očima. Jenom díky bohaté magii plné divadelního náboje je taková hra schopna roznítil city publika i přesto, že už dávno ví, co přijde. Osobně mám za to, že toto nové pojetí dramatické podstaty – od přijetí hnutí myslí jako základu divadla až po „divadlo jako proces“, změnu, kontrast, objev a úžas – je v divadle přítomno stále, i když latentně. Současné divadlo ho ovšem rádo ignoruje. Mám pocit, že spíše než za každou cenu inovovat, vnášet do hry všelijaké nedivadelní postupy, by bylo možná záhodno vrátit se opět k vitální síle, na níž toto staré umění spočívá od počátků.

Divadlo je umění, jež se odehrává ve specifickém prostředí. Vnucuje se otázka (ačkoli jde samozřejmě o dávnou rozepř): Co je podstatou tohoto prostoru? Sama tato otázka je již potvrzením jeho důležitosti, jsem přesvědčen, že reflexe nad ní je i dnes s to poskytnout dramatické tvorbě dostatek nových námětů a témat. Proč má divadlo neustále převádět *reálný* život na jeviště? Jevištní realismus je zbytečný. Vždyť důvodem, proč divák do divadla přichází, je touha vidět na veřejnosti herecké jednání, jehož *neskutečnost* je mu dobře známá. *Naturalistické hraní* ztrácí tudíž svým způsobem smysl a je to na něm často i vidět: postrádá šťávu, nudí.

Vlastním prostorem pro divadlo je jeviště: herec zde nemá důvod přehrávat realismus každodenního života, vždyť i divák sem přichází, aby si užil *hru herců*. Podstata divadelního prostoru spočívá tedy také v tom, že se na něm hra před zraky publika nezakrývá. Italská *commedia dell'arte* i Pekingská opera od herce například vyžadují, aby svým hraním diváka přímo provokoval. Tak tomu bylo v divadle až do konce 19. století, kdy toto hravé pojetí přerušilo nezadržitelné *tsunami* realismu. Kdyby se současnému divadlu podařilo uvést znovu do pohybu všechny staré hrací postupy, kdyby se neopíralo jen o text, ale poskytlo větší prostor zpěvu, tanci, maskám, líčení, magii, akrobacii a dalším hereckým technikám, získalo by okamžitě na přitažlivosti. Toto uznání skutečné podstaty divadelního prostoru ovšem předpokládá návrat starého *všemocného* divadla a tomu odpovídajícího hereckého umění.

Je jasné, že takový typ divadla nemůže spočívat jen na režii, dostatečný rozměr divadelnímu prostoru poskytuje totiž především scénář: takový, který se neomezuje pouze na text dialogů

a monologů, ale obsahuje i další poznámky a návrhy týkající se přímo hereckého projevu. Scénář musí kromě replik a gest postav, které má divák zaznamenat, předávat i vjemy a atmosféru, o něž by se mělo v daném prostoru usilovat. Má „operní hra“ *Srpnový sníh* vznikla právě s vědomím tohoto *všemocného divadla*. Scénář obsahuje dialogy, monology, pěvecká sóla, dueta i velké sbory, popisuje držení těla, způsob chůze i taneční kroky, počítá s maskami, líčením, kouzelnickými triky, všechno má své přesné místo. Co se zdůraznění dramatického prostoru týče, od své první hry *Autobusová zastávka* po *Divého muže* se pokouším o výstupy, v nichž herec občas přesáhne svou postavu a oslovuje diváka přímo, vše je přitom přesně zachyceno ve scénáři. Hry následující, tedy *Mrtvé město* a *Kroniky Spisů o mořích a horách*, jsou velmi živé, plné bláznovin, avšak i tato *atmosféra* je zachycena v přesných scénických poznámkách.

Samozřejmě že tento poněkud nový přístup k divadelnímu prostoru narušuje zažitá schémata jistého *salonního divadla* již tím, že ho vysvobozuje z úzkého rámce imitace „reálného života“. Nevidím jediný důvod, proč by se mělo současné divadlo vzdávat vyšších cílů, proč by kvůli nim nemohlo využít například starých eposejí či legend.

Tříaktová hra *Divý muž* předpokládá kolem třiceti sad dekorací, zní v ní folklórní zpěv venkovanů, recitace veršů, dojde na rituální tanec vymítání démona Sucha, zařikání čarodějnice i reflexi na ekologické téma. Divák přihlíží novinářskému pátrání po divém muži, rozchodu manželů, svatbě v horské osadě a dokonce dětskému snu. V kusu hraje roli prehistorie lidstva i program v televizi, celá přehršel námětů. Tam, kde je za divadelní prostor prohlášeno jednoduše místo, kde herec hraje tvář v tvář publiku, a za jeviště i jen smyšlené prostředí, může divadelní představení opět nabýt svou *všemohoucnost*.

Zde již scénář souvislou nit příběhu nepotřebuje – *Divý muž* například spočívá na reflexi ekologa, která tak trochu jako *proud vědomí* prochází celou hrou. Jinak v ní vládne velká svoboda, složitá, mnohohlasá struktura zasahuje hluboko: scénář není rozdělen na tradiční scény, ale jako by ho vytvářely tři odlišné hudební věty.

Mrtvé město je inspirováno starou legendou ze života filozofa Zhuangziho, jenž zkouší vlastní ženu. Z příběhu jsem odstranil aspekt mravokárného podobenství z klasického repertoáru a jiné pekelné čaromáry a pokusil jsem se o veliké představení se zpěvem, tancem, akrobacií v doprovodu sborového zpěvu a symfonické hudby. Jde o jakési prolnutí Pekingské opery, evropské opery a baletu, což si pochopitelně, co se scénáře týče, vyžaduje mnohem víc než textové repliky.

Hra *Kroniky Spisů o mořích a horách* zpracovává hned několik legend starověké Číny, které jsou samy o sobě tak nesourodé, že samo jejich sjednocení do scénáře vyžadovalo nemálo tvůrčího úsilí. S pomocí znalců starověké mytologie, archeologie a historie bylo nejdříve nutné rozlišit, roztrždit, odstranit moralizující klišé postupně nabalovaná vládnoucími dynastiemi, ale i moderní ideologické interpretace. Snažil jsem se o vystopování nejasných fragmentů jednotlivých legend spojených následkem postupného prolínání národů na obrovském území starověké Číny: bylo nutné vyhnout se iluzi znovuvytváření historie. Jako bych spojoval jednotlivé úlomky staré řecké amfory a pokoušel se přiblížit její původní formě. Ke kompozici tak složitého představení jsem však potřeboval vypravěče, který by na způsob lidového pohádkáře tahal za nitky příběhu.

Divadelní vyprávění se liší od románového tím, že se opírá o hru, která právě probíhá před zraky publika, tedy o slovo a znázornění. Taková narace nepotřebuje skrývat osobu vypravěče, ani jeho postavení herce. Vypravěč se může dokonce stát jednou z postav hry. Byl to Bertolt Brecht, kdo tuto funkci do moderního divadla znovu zavedl, avšak jeho princip zcizování

prostřednictvím oslovování diváka vypravěčem se odehrává v jistém ideologickém rámci, jehož cílem je velmi konkrétní reakce publika – sociální kritika. Je třeba též zmínit čínského autora Lao She, který do své hry *Čajovna* přímo zanesl roli vypravěče, jenž předkládá příběh divákovi a zároveň přímo zasahuje do života postav. Vypravěč samozřejmě může prohloubit vzdálenost mezi jevištěm a publikem, ale může též nastolit přímý kontakt, to záleží jen na dramatikovi a režisérovi. Funkce vypravěče se tedy může stát velmi silným dramatickým prostředkem, jehož znovuzavedení do textu přináší nové scénické postupy, či dokonce – jak zmíním dále – nové způsoby hraní.

Pokud dramatik důvěrně nezná ani divadelní prostor, ani herecký projev, lze očekávat, že dosah jeho scénáře nepřekoná hranice psaného textu. Ať už je tomu jakkoli, každá obnova divadelního umění musí bezpodmínečně projít ztvárněním na scéně prostřednictvím hereckého výrazu. Pouze **návrat k divadelnosti** a divadelnímu prostoru dokáže vnést náboj do tvorby, jež společně s uznáním hereckého umění otevírá divadlu další, nesmírně zajímavé perspektivy.

Na velké a staré umění herce bylo odjakživa nahlíženo z úhlu vzájemného vztahu mezi hercem a jeho rolí. Diderot, Stanislavský i Brecht sice přišli každý s jinou *metodou*, přesto lze říci, že nejčastěji je od herce stále ještě očekáván Stanislavského *realistický imperativ*: vžít se co možná nehlouběji do života své postavy. Brecht se kloní k metodě krajní reprezentace, v níž je důraz kladen výhradně na roli, kterou herec na jevišti znázorňuje: herec při hře není roven své postavě a právě v tomto odlišení se rodí celá škála postupů se silným důrazem právě na herectví, které lze v představení použít.

Při podrobnějším zkoumání hereckého procesu, zvláště u zralých, uvědomělých interpretů – v Pekingské opeře i v evropském divadle – však nalezneme ještě jinou, skrytou úroveň daného vztahu. Uvnitř binomu herec–role existuje ještě jakási přestupná pozice, která nabízí další, jiný způsob hraní a umožňuje to, čemu říkám *zobrazení hrou na třetí*. Jen je nutné trpělivě hledat.

Předtím než se herec zjeví ve své roli, prochází jistým, poměrně viditelným procesem. V Pekingské opeře to přímo bije do očí: každý herec si ze svého všedního života nese zavazadlo navykých hlasů, zvuků a gest, avšak předtím než *vstoupí do role*, musí očistit své já, aby se těchto svých každodenních návyků zbavil, našel polohu klidného usebrání. Je jasné, že v realistickém způsobu hraní zůstane takový přechod nepostřehnut, ale podíváme-li se zblízka na práci herce například v rámci Pekingské opery, zaznamenáme snadno umělce, jako byl Mei Lanfang, jenž ještě v padesáti letech hrával role dospívajících dívek a císařských konkubín. Herec tohoto formátu se umí očistit už při líčení, zahřívání hlasu a celého těla, zbavit se svým způsobem těla obyčejného člověka a vstoupit do polohy *prostředního herce*, připomínaje atleta, jenž se před startem musí zbavit vědomí sebe sama, aby se plně uvolnil, v tomto bodě se usebral a zaklekl do startovacích bloků. Předtím než herec vystoupí na scénu, udělá pár kroků, rozehrává se v kulisách – to je způsob, jakým odkládá své každodenní návyky a zaujímá polohu *prostředního herce*. Zazní gong a on velmi promyšleným krokem vstupuje na jeviště. V té chvíli ovšem není proměna ještě dokončena, teprve v okamžiku svého zjevení, když je jeho tvář nasvícena, ve chvíli tzv. *liangxiang* [rozsvícení tváře, pozn. překl.], když začne mluvit za svou postavu, se zmocňuje své role a stává se postavou přímo před zraky publika. Zjevení herce, jako první střet s divákem, má proto klíčovou roli. Tento kontakt rozehrává široké souvislosti zároveň na tělesné a psychické úrovni: ve chvíli, kdy se před vás postavím JÁ, zjeví se role, tedy ON, a nabízí se pohledu všech! Zkušený herec si již v tomto okamžiku dokáže podmanit publikum jenom tím, že si plně uvědomuje své hraní a citlivě je ovládá.

Když se herci podaří tuto polohu *prostředního herce* ukotvit na jevišti, pak už se k publiku nestaví svým všedním JÁ, tj. ze své každodennosti, naopak, herec následkem intenzivního

soustředění a svědomité práce na *postoji* začne hrát – toto sebeuvědomování se stává jakýmsi *třetím okem*, které pozoruje a usměrňuje hru těla, z něhož se mezitím vyvinulo TY: tento odstup od sebe sama přináší na scénu silnou dávku potěšení z hraní, jistou ironii. Postoj se ostatně projevuje paralelně s vypravěčem: ten vstupuje volně do postavy, jejíž příběh vypráví, chvíli hraje roli podle textu, za okamžik však znovu zaujímá pozici vypravěče, jak se mu zlíbí. Postaví se před publikum, zazní gong a hle, velevážené obecnstvo! V okamžiku *zjevení* dosáhne mysl silného soustředění, pohled je plný významů a lesku, hlas získá melodii, gesta správný rytmus, jinak řečeno, divák vidí pravý opak hercova všedního chování – to vše je přímý důsledek polohy prostředního herce.

Spolu s ukotvením polohy prostředního herce na jevišti získává herec volnost umožňující mu kdykoli do své role vstoupit nebo z ní vystoupit. Pokud i dramatik založí svou hru na tomto procesu, vznikne docela nový druh scénáře a před hercem se otevře prostor se zcela novými možnostmi.

Kontakt mezi hercem a publikem navázaný během *zjevení* na jevišti má v podstatě krátké trvání. Pokud však scénář nabídne takové možnosti, která ho prodlouží a poskytnou herci dostatek času a prostoru, pak všechny jeho pohyby do a z role získají vysoký dramatický náboj a význam. Ten, kdo hraje, již na scéně neskrývá své postavení herce: hraje svou roli před publikem a zároveň ukazuje, jakým způsobem ji ztvárňuje. V této chvíli je herec nucen zaujmout vůči své roli určitý postoj, jenž, ať je ztvárněn jakkoli, zapadá přirozeně do jeho hraní. Herec ovšem musí mít z takového hraní skutečné potěšení. Další podmínkou je pak zvláštní prostor, který takovému hereckému projevu poskytne scénář. V tom případě bude již snadné zaujmout výše zmíněný postoj – výsměch či empatii, humor či soucit –, s nímž se ke své postavě, vážně či nevážně, postaví. To však není všechno, po dosažení stavu *zjevení* je herec s to vnímat zároveň reakce z publika: přijímá mé hraní či nikoli? Herec, JÁ, při ztvárnění své role, ON, dokáže vnímat diváckou reakci jako zpětnou vazbu: vše, co se děje v hledišti, ticho, smích atd. je přímo spojeno s jeho hraním. Herec totiž neprožívá silnou vazbu jen na postavu, kterou ztvárňuje na jevišti, ale také na diváka. Tento dvojí vztah existuje odjakživa, často však postrádá intenzitu a všeobecně se má za to, že do scénáře vlastně nepatří. Pokud je ale poloha prostředního herce na jevišti pevně usazena, může scénář, a tudíž i samotné hercovo hraní vazbou na diváka jen získat: kolik nových námětů se zde nabízí! Divadelní postavy jsou obvykle formovány na základě textu – repliky dialogů, monology jsou přiděleny každé postavě zvlášť a vždy v první osobě. Pokud se však text převede do osoby třetí, na podstatě dialogu či monologu se nic nezmění, ze všeho se stane narace a odstup mezi hercem a postavou se rozšíří. V každém případě nemusí herec na jevišti promlouvat jen ústy své postavy. Díky své nové schopnosti, ať už postavu interpretuje přímo či nikoli, získávají hercovy přesuny z a do role na plynulosti.

S ohledem na tento aspekt vznikl text *Na břehu života*. Hra sestává z monologu ženy ve třetí osobě: ta, která stojí před publikem, není postavou dramatu, ale herečkou, která onu postavu vypráví, ukazuje a hraje. V okamžiku, kdy se změní gramatická osoba ve výpovědi postavy, pak je exteriorizována: stává se předmětem. Vzdálenost mezi hercem a jeho rolí se výrazně zvýší, čímž herec získává dostatečný prostor k rozvinutí svého projevu. Už se nemusí nutit k oné *náhražce* reálného života, naopak, jeho postava se mu nabízí jako loutka, kterou lze libovolně řídit. Zpředmětnění je pro herce jedním z vhodných způsobů vedení role – již nemusí skrývat své postavení herce, před zraky všech může odhalovat vnitřní strukturu svého hereckého umění a učinit z něj tak součást představení. Hercovo umění totiž spočívá jinde: ve schopnosti podmanit si diváka svou hrou. Divadelní hra založená na tomto pojetí se samozřejmě nemůže

odehrávat pouze na rovině dialogu/monologu jednotlivých postav, naopak, taková hra musí být prostorem, v němž naleznou uplatnění nejrůznější divadelní postupy. Ve hře *Na břehu života* vidíme na jevišti muže, který prochází beze slov celou hrou a fyzicky následuje vnitřní proměny hrdinky: nejdříve dělá šaška, postupně se mění v ďábla a skončí jako starý hrbáč. Jeho postava, osamocená ozvěna jejích citů, mužská figura vyvíjející se v závislosti na nich, nemá s postavou tradičního dramatu již nic společného. Jedná se o projekci ženiných psychických pochodů a zároveň o odezvu nálad hrdinky – jakýsi odkaz a kontrast v jednom. Takový rozsah ovšem herci ztvárňujícímu mužskou roli poskytuje široký prostor k nejrůznějším druhům výrazové interpretace. Čas od času se na jevišti objeví tanečnice, která vystupuje rovněž bez textu: chvíli je to děvčátko, chvíli umírající žena, chvíli démon nebo mniška, v jednom okamžiku dokonce kupa svršků – pokaždé se jedná o vnější projekci hrdinčina nitra. Interpret mužské figury dělá šaška, musí tancovat, chodit na chůdách, zvládnout akrobatické i kouzelnické kousky, tj. být polyvalentní. Projev obou tanečníků, muže a ženy, je samozřejmě řízen choreografií, jež se začleňuje do toku vyprávění o hlavní hrdince, aniž by narušovala – jeli vše na svém místě – celkový dojem z představení. Jejich výstupy by měly vnášet do hry jistý slavnostní nádech. Zpředmětnění postavy zájmem třetí osoby narušuje tradiční kompozici scénáře – ve chvíli, kdy postavu nahradí zájmeno, z dialogu/monologu se stává dramatické vyprávění. A pokud je replika vedena v druhé osobě, pak dlouhé monology uvolní místo zdánlivému dialogu, z TY se stává imaginární protějšek, jenž přesto zůstává pouze další projekcí JÁ.

Tímto způsobem se ke slovu dostávají repliky, které by v tzv. realistickém dramatu neměl kdo vyslovit. Pokud jsou vhodně ztvárněny, dokáží velmi působivě vyjádřit ty nejintimnější pocity postavy: neviditelná hnutí nitra získají na jevišti velmi zřetelnou formu gesta. Když herec osloví TY, dochází tímto vyjevením vnitřní myšlenky postavy rovněž k přetažení diváka do pozice této postavy, herec tak diváka nutí, aby si sám vytvořil prostor, v němž bude na vlastní kůži prožívat mnohé z jeho vjemů.

Ve hře *Hledač smrti* dva herci – Mluvka A a Mluvka B – ztvárňují jedinou postavu. Navzájem si tykají, jeden hraje protagonistu, druhý jeho slovem obdařenou myšlenku. Tento zdánlivý rozhovor, jenž se celou hrou prolíná, vytváří zcela nový typ scénické formy se zvláštním důrazem na dramatický konflikt, díky němuž se dává do pohybu samotná myšlenka. Co bylo na počátku pouhou myšlenkou, dostává na jevišti podobu boje na život a na smrt.

Druhý břeh staví na dialogu mezi mužem a jeho stínem. Jedná se opět o myšlenku převedenou do hlasové roviny, herci, kteří ztvárňují muže a jeho stín, tvoří jakési vokální a taneční duo.

V první části *Námluv a pomluv* vidíme dvě postavy, muže a ženu, jejichž první osoba JÁ se čas od času promění: když se z mužova JÁ stane TY, z ženina JÁ se stane ONA. V druhé části následující cestu smrti promlouvá muž už jen jako TY, zatímco žena používá výhradně třetí osobu, čímž vzniká dojem jakéhosi dialogu hluchých a činí z nekomunikace obou samot něco nanejvýš hmatatelného. Zpředmětnění, odcizení jako syntéza vztahu mezi mužem a ženou zde symbolizují drama moderního lidstva.

Náměsíčný zachází ještě dál: v jistých pasážích všechny postavy promlouvají k TY, ať už se jedná o TY hlavního hrdiny či postav, na něž narazí během své náměsíčné túry, každého oslovují TY, to znamená i diváka v hledišti, čímž na všechny doléhá podobný tlak. Na jevišti dochází k znázornění snu – tedy zkušenosti vlastní každému člověku – ale ve chvíli, kdy v něm herec osloví divákovo TY, je do něj vtažen i on: tím brutálněji, čím rychleji si uvědomí, že daná situace nemá východisko.

Definování postavy osobním zájmenem tedy nezpůsobuje přílišné zjednodušení hry, právě naopak, zájmena nečiní z postav nějaké gramatické jednotky, ale umožňují přímý vhled do prožitků dané osoby z nejrůznějších úhlů. Jako by odlišné plochy její osobnosti vytvářely prizma, v němž slovo rozehrává světelné odrazy, kontrasty, souvislosti. Proměny osobních zájmen obnažující složitost vnitřního lidského světa – na divadle tak často nedostupného – dávají vzniknout čerstvé, silným potenciálem nabitě scénické formě.

Ve *Čtyřech kvartetech na jeden víkend* vystupují čtyři postavy a každá v průběhu hry vezme za svůj jiný gramatický podmět: JÁ, TY, ON. Jejich kombinace poskytuje náhled na vztahovou složitost uvnitř každé postavy: když je ve hře JÁ, jedná se o tradiční ztvárnění role, když na scénu vstoupí TY, pak v doprovodu jiné osoby označuje tuto osobu, jeli TY samo, pak se stává projekcí sebe sama a jeho slova introspektivní samomluvou. Tatáž osoba může vystupovat též jako ON a v tom případě slouží jako pozorovací instance sebe sama a jeho slova jako popis vnitřního stavu JÁ. Každá postava se tedy představuje ze tří odlišných úhlů, které poskytují širokou škálu kontrastů. Tak je proměna osoby zanesena nejen do dialogů každého s každým, ale i do introspektivní samomluvy každé z nich, v nichž je TY předmětem zamyšlení a ON předmětem pozorování a vyprávění. Tak se ze čtyř postav stávají čtyři hudební nástroje a z textu hudební partitura – celá v kontrapunktu.

Tímto způsobem totiž podle mě probíhají lidské vztahy ve skutečnosti. Ideální by bylo odkrýt jeden po druhém pocity všech postav, nechat mluvit jejich vnitřní JÁ, které se však nikdy nedostane přímo ke slovu – to zůstává tradiční dramaturgii a klasickému umění herce přičkou nedostupnou.

Ono dilema má přitom poměrně snadné řešení, ovšem za podmínky, že se poloze prostředního herce dostane na jevišti uznání. Herec v takovém případě může v jediném okamžiku opustit první osobu, proměnit se v TY a zaujmout jinou psychologickou úroveň, či za pomoci třetí osoby ztvárňovanou postavu pouze vyprávět. Poloha prostředního herce představuje svým způsobem pevné souřadnice, přes něž procházejí všechny pohyby směrem ven i dovnitř každé postavy – není tedy důvod, proč by měla stát stranou divadelní tvorby.

Kromě kvartetů jsou po ruce samozřejmě i dua a tria. Stačí určit skutečnou polohu postavy a následné propojení ostatních: představitel tak disponuje pevným základem umožňujícím nejrůznější paralely a jevištní kombinace. Ke slovu přicházejí komplexní dramatické postupy jako kontrast či kontrapunkt, zjevení či ohromení, víceúrovňová hra se stává skutečností a dramatická tvorba nabývá neskutečné mnohotvárnosti.

Tato hra na třetí – přechod z JÁ přes polohu prostředního herce do postavy – se odehrává ruku v ruce s přechodem mezi gramatickými osobami: oba postupy se totiž opírají o trojí rozměr lidského vědomí, jež se na základě verbálního projevu vytváří. Jako by tyto tři lingvistické úrovně navenek odrážely nejhlubší struktury lidského vědomí. To se díky nim projasňuje, pokládá své orientační body a zřetelně vymezuje. Bez nich by vnitřní prostor člověka zůstal jen chaotickou, neurčitou a nevyslovitelnou masou a namísto vědomí sebe sama neprostupným nepochopením.

Průchodem polohou prostředního herce se všechny tři gramatické osoby posilují, získávají na jistotě, následkem čehož na scéně dochází k mnohem jasnějšímu vyjádření jednotlivých úrovní lidského vědomí. *Skryté repliky*, ponechané tradičně na divákově intuici, jinak řečeno vnitřní pohnutky, které postava nevyslovuje, vyniknou v klasickém divadle jen zřídka a vždy jen díky géniu herce a dané chvíli. Když je například jevištní prostor příliš rozlehlý, dostávají se tyto psychologické pohnutky k divákovi jen obtížně. Pokud však tato natolik bohatá a nepatrná, pomíjivá a proměnlivá hnutí duše dostanou viditelnou scénickou formu, pak je možné prohlásit,

že pevné ukotvení polohy prostředního herce poskytuje hře nejen množství nových postupů, ale též prostor pro zcela nový druh tvorby.

V takovém dramatu není samozřejmě důležitý ani popis příběhu, ani rozložení zápletky – podstatné je právě ono zviditelnění vnitřního prožitku postav. Tomu odpovídající scénář musí nejdříve rozvrhnout prostor, atmosféru, prostředí, s nimiž se může konfrontovat každý ze zúčastněných: autobusová zastávka například, jako v mé první stejnojmenné hře, v níž se **pod nástupištní cedulí** střetáváme s několika velmi odlišnými osobami čekajícími na svůj spoj. Jedná se v podstatě o velmi banální situaci, s níž se může každý ztotožnit, kdy vzniká množství prožitků a emocí, jež jsou každému sice více méně důvěrné, avšak jsou nekontrolovatelné v okamžiku, kdy vyjdou na povrch. Není to náhodou – ve zkratce – docela povědomý obraz života? Samotné ideje či technický aspekt, ať už jsou sebesubtilnější, o diváckém přijetí, myslím, nerozhodují. Pochopení přichází až s tím, do jaké míry vychází dramatický text z osobní zkušenosti autora – jako umělecký výtvar by měl samozřejmě obsahovat jistou strukturu a tvar, ale v samém jádru se stále jedná o hledání významu a tónů. Jinými slovy, jakákoli forma i její dosahování má svůj původ v dramatikově vlastním vnímání a chápání života.

Kromě čekání je další společně sdílenou zkušeností zlý sen. Ten se nevyhne nikomu z nás. Ale stává se, že i život sám se v jednom okamžiku promění v zlý sen a člověk se ocitne, zdánlivě bez vlastního přičinění, v situaci naprosté tísně a bezmoci. Přesně o tom pojednává *Náměsíčný*: člověk může sice usilovat o počestný život, konat dobré skutky, čím více však na něj doléhá neštěstí, něčí hrozby či obvinění, tím silnější pocit bezvýchodnosti ho zpomaluje a svazuje na místě. Tento vpravdě kafkovský zlý sen je v moderní společnosti něčím velmi skutečným. Hlavní hrdina může být klidně náměsíčný, postavy, na které během cesty naráží, jsou však náramně opravdové: jakési všeobecné podobenství o stavu existenciální tísně moderního člověka. V této hře se pokouším o nové zdůraznění fiktivní podstaty jeviště i herectví přítomné nejen v hereckém výrazu a v režii, ale jasně ukotvené i do scénáře, čímž dochází k plnému využití toho, co dělá divadlo divadlem: jeho všemohoucnosti. Ze scény mizí jakákoli důsledná imitace „reálného života“, rekvizity, zbytečnosti: takto uvolněný prostor se vrátí – po právu – herectví. Na jevišti figurují pouze zcela nepostradatelné předměty, jen jako takové totiž nesou svůj význam – jejich úkolem na scéně je žít po způsobu postav daných textem. Tím, že jim dramatik dal vzniknout, získávají během hraní vlastní plnohodnotnou roli.

V *Námluvách a pomluvách* leží na forbině dvě lidské hlavy, které jistým způsobem rozdělují prostor, a zpívajícímu mnichovi, jenž hrou prochází, slouží též jako dřevěná rybka, tj. meditační hudební nástroj. Mnich se zdánlivě věnuje jakýmsi rituálům, přitom si pohrává s nejrůznějšími předměty na jevišti, hlavy využívá jako meditační nástroj zcela bezděčně, takže to nikoho ani nepřekvapí. Druhá část hry představuje čas po smrti páru, o němž je ve hře řeč – tehdy hlava symbolizuje partnera, o kterém jsou oba, muž i žena, přesvědčeni, že ho zabili, a zároveň je symbolem smrti – ze země vystupující hlava výstižně znázorňuje vnitřní zmatek, v kterém se ocitli oba hrdinové poté, co popustili uzdu svým vášním.

Ve hře *Na břehu života* se zničehonic odpojí ruka a noha neviditelné figuríny na znamení vnitřního rozpolcení hrdinky. Stejně tak i zjevení domečku pro panenky na scéně má vyvolat vzpomínky na dětství a jeho zničení pak návrat z iluze vzpomínky do skutečnosti.

Rekvizity a jevištní dispozice tu nejsou jen na ozdobu – pokud se je podaří interaktivně spojit s projevem herce, stávají se neodmyslitelnou součástí jevištní hry plné významů a výrazové síly a obohacují ji o velmi specifický prostor, o vnitřní vizi. Tímto způsobem nabývají prožitky postav vnějších tvarů, vnitřní obraz se stává nedílnou součástí divadelního prostoru, úzkost a zmatek

pohybem. Právě toto ztvárnění, kterého je kvalitní herecký projev schopen, je důkazem fikční podstaty divadla – jeho pravé přirozenosti – protože nikoli navzdory, ale díky ní divák uvěří, samozřejmě za podmínky, že se text opravdu dotýká lidského žití. Divadlo vzniklo jako kratochvíle dospělých – děti se baví napodobováním světa dospělých. Proč by se měli dospělí bavit jako děti? Stačí přeci, když si člověk vytvoří iluzorní, jinak řečeno od začátku do konce fikční obraz reality a zároveň využije veškerý potenciál dramatické zábavy, pouze tak může divadelní umění uspokojit jeho estetický cit.

Součástí úsilí divadelního umění je i jistá lyričnost. Avšak na rozdíl od psané poezie bývá citový projev na divadle až kataklyzmatický. A v takovém případě má lyrický popis citů zcela opačný dopad: znamená narušení rytmu hry. Jinými slovy, citové výlevy a hysterie bývají na divadle ještě otravnější než ve skutečném životě. Divadelní poetika totiž k projevení citů slova často vůbec nepotřebuje. Zatímco poezie se bez slovního projevu neobejde, divadelní poetika se opírá v první řadě o hercův výraz, takže jde spíše o jistou atmosféru, v níž se hercův výraz uplatňuje pomocí jiných procesů, hnutí.

Pokud se poetický popis citů neodehrává v rámci dramatického procesu, je čistě literární a tedy imaginární. Obvykle jsou obrazy vytvořené na základě verše nehybné, teprve poté, co svou upřímností vyvolají u čtenáře silnou odezvu, naplní jeho představivost, která na oplátku začne vytvářet vlastní asociativní obrazy. V divadelním sále však obraz vytvořený na základě verše dlouho nevydrží, jeho intenzita v obecnstvu okamžitě slábne. Konečně i symboly se vyznačují neměnností, jejich význam vzniká konsenzuálně v rámci daných kulturních struktur, takže, ať už jsou vizuálně sebedekoratивnější, jejich význam ve hře nepřesáhne roli ornamentu – a ozdoba divadlo nedělá. Celá symbolika divadelní hry se proto musí uskutečnit skrze motivace a dramatické pochody. Jinými slovy: lyrika a symbol se musí nezbytně oživit pohybem a dramatickým procesem, jinak budou jen nálepkami na hře, rekvizitami přidanými na jeviště, jež jsou zcela povrchní, a tudíž bez prospěchu pro divadlo.

To ovšem neznamená, že poezie, včetně poezie moderní, nemá na divadle co dělat. Teď mám na mysli především hru *Druhý břeh*, která tuto skutečnost jasně dokresluje. Již samotný název ukazuje na něco poeticky symbolického, aby však člověk skutečně dosáhl druhého břehu, musí se tam přesunout, je nutný pohyb: Pojdme na druhý břeh, musíme tam!, vykřikují mladí herci, kteří ve hře vystupují. Křičí z plných plic, v mumraji, když se snaží dostat k tomu dost možná vysněnému druhému břehu, šlapou po sobě hlava nehlava – ten pochod tvoří jakýsi rámcový proces prostupující celou hrou v neustálých proměnách. Dochází při něm k překvapivým zvrátům, k nenadálým objevům, člověk se ztrácí, je bezmocný, bez naděje, nebo je naopak nadšený, krčí se ve strachu, vyčerpáním, a vrací se do reality: to bohatě stačí na vytvoření hry plné poezie a zároveň zcela současného střihu.

Variace na Pomalý nápěv je text, v němž je óda básnířky Li Qingzhao (dynastie Song, okolo 1084–1156) zpracována pro potřeby moderního tance: *metrum* původní básně posloužilo jako jakési choreografické vodítko a inspirovalo čtyři odlišné taneční motivy. Tanec je v neustálém vývoji, poezie do něj vstupuje a naplňuje jej: a to vše bez zbytečného lyrismu! K tomu, aby pohyb takto pronikl až do poezie, je nutné, aby tanečník svým duševním rozpoložením rozpohyboval odpovídající vnitřní tělesný elán. V takové chvíli vyvěrá cit, jenž prostřednictvím tance, výrazového slovníku těla, v podstatě splyne s vnějším, formálním projevem tanečníka.

Noční procházka je též pojata jako dramatický tanec. Formálně se jedná o divadelní hru ve verších, v nichž opět figuruje postava mluvící ve třetí osobě: Ona, jejíž monolog prochází prakticky celou hrou v čistě narativní rovině. Vyprávění je ve své podstatě charakteristickým literárním postupem používaným hlavně v próze, román málokdy bývá poezií, prozaická narace

je proto na scéně často velmi špatně realizovatelná. Jistě, na scéně lze deklamovat jakoukoli prózu, avšak mezi tímto přístupem a využitím prozaického textu za účelem divadelním je kolosální rozdíl. Rozdíl mezi veřejným čtením románu a narací použitelnou na divadle spočívá v tom, že ke čtení stačí dobrá dikce, zatímco divadelní vyprávění se musí rozpohybovat, to znamená proniknout do konkrétních projevů postav.

Tanec je dvojčetem poezie. Pohybují se tanec mimo prozaickou rovinu, a může to být i v nějakém komickém výstupu, pak v něm přebývá poezie. Taneční pohyb je totiž vždy doprovázen jistým vnitřním naladěním: rytmus vyvolává pocity a zároveň ponechává dostatečný prostor k zapojení poezie.

Poezie obvykle proniká do tance v okamžiku, kdy se mu pod vlivem subjektivního prožitku tanečníka podaří vyjádřit jistou emoci. Existuje však ještě jiný typ poezie, který vzniká při pozorování vlastního JÁ, při pozorné koncentraci ducha, zde není třeba pocitů, ale ztišeného pohledu na pohyb svého těla a naslouchání vnitřnímu hlasu, jímž se podobně jako při meditaci dosáhne jistého stavu. Poezii vyvolanou takovým pozorným vhladem však nelze zaměňovat s nějakým subjektivním lyrismem, JÁ se stává JÍM, to znamená JÁ *nelpícím*, otaženým do jistého vědomého stavu, odkud pozoruje polohy a pohyby svého těla.

To je také výchozí bod mé *Noční procházky*: pátravý pohled ve třetí osobě obrácený k vnitřnímu prostoru postavy za použití vyprávění. Je to tedy jakási popisná báseň přednášená herečkou v doprovodu dvou tanečnic, dvou odrazů vnitřních hnutí postavy, pokud možno oproštěných od všeho lyrismu. Na jevišti vystupuje také němý muzikant hrající na hudební nástroj. Vyprávění a tanec se rozvíjejí souběžně, hudba v jistém rytmu doprovází tanec i vyprávění. Tak spolu vyprávění, tanec a hudba procházejí ruku v ruce nocí až do brzkého rána, po jakési vnitřní cestě, jako odraz duše v neustálých proměnách. Tak bych popsal tuto svoji poslední hru.

Ve své divadelní tvorbě se tedy nesnažím o rozvrat tradičních forem tohoto umění, naopak stavím jen na novém chápání jistých zákonitostí, které jsou divadlu vlastní již od šerého dávnověku. Inovace pro mě neznamena popírání mých předchůdců. Bohatství umění spočívá v tvorbě: nová pojetí, tvary či postupy se projevují většinou dvěma způsoby. Jeden spočívá v prosté reakci, vzpouře proti tradici, když se z piedestalů shazují svaté Autority a všechno, co je s nimi spojováno. Během nedávno skončeného 20. století byl tento typ umělecké revoluce tak častým jevem, že někteří historici umění usoudili, že inovace lze v této oblasti dosáhnout jen a jen revolucí. Mýlili se. Osobně jsem totiž přesvědčen, že umělecká tvorba je podřízena mnohem obecnějšímu pravidlu. Jejím předpokladem není popření či rozvrat, nýbrž hluboká znalost historie umění a jeho nejzákladnějších principů, z nichž lze čerpat a uvádět na svět další, nevídané možnosti toho či onoho uměleckého odvětví. Uvědomělým využíváním a rozvíjením tohoto potenciálu se lze odvážit naprosto nových pohledů, významů a forem. Když zkoumáme nějaký předmět, musíme často změnit úhel pohledu, abychom viděli i jeho často neobyčejná zákoutí, která prvnímu pohledu ušla. Umělec nezastupuje Stvořitele, nevytváří nový svět, on jen vykládá nové náhledy na tento svět a hledá tvary, které by jim pokud možno odpovídaly.

To, co hlásám pro divadelní umění, není nedivadlo či vnášení nedivadelních postupů do hry, neusiluji o žádnou novou definici tohoto umění, chci se jen držet co nejbliž jeho základu, to jest herectví: v mém pojetí vše vychází ze hry samotného herce. Proto se ve své dramatické tvorbě vyhýbám lingvistickým hrátkám, sémantickým analýzám, abych nepropadl diskurzu čisté literatury – zabývat se koncepty, jež nemohou být ztvárněny hrou na jevišti, považuji za zbytečné.

Pouze na základě stále obnovovaného uznání podstaty divadla a divadelního prostoru lze objevovat a využívat oné novátorské všemoci tohoto prastarého umění. Na základě takového přesvědčení se snažím vést svou divadelní tvorbu dvěma směry: první čerpá z rozsáhlé oblasti bájných epopéjí a mytologie člověka (*Divý muž, Kroniky Spisů o horách a mořích*) a sahá až po tradici historickou (*Mrtvé město, Srpnový sníh*), s tím, že hry inspirované bájemi a mýty chápu jako divadelní výraz onoho *kolektivního nevědomí*, které se v lidstvu od pradávna ukládá a vytváří kulturou. A vzhledem k tomu, že i mýty a ságy starověké Číny pomalu upadají v zapomnění, lze na toto mé snažení nahlížet jako na východní odpověď – pozdní, pravda, ale pořád lepší než žádnou – na mýty a epopoje antického Řecka. Druhá část těchto historických her se sice inspirovala tradicemi taoistického a buddhistického náboženství, avšak pokouší se o jejich nenáboženskou, nemoralizující interpretaci, která se přitom neodklání od původního příběhu. Co je oběma typům tohoto divadelního materiálu vlastní a v mých očích naprosto zásadní, je respektování specifických kulturních a historických základů, bez nichž žádné nové přístupy nelze ani začít stavět. A zde musím zopakovat, že ke skutečné shodě mezi hraním a dramatickou formou nelze dospět jinak než právě *návratem k všemoci herecké, k tomuto všemocnému divadlu*.

Druhý směr mé divadelní tvorby se zabývá materiálem, řekl bych, velmi současným, a to s důrazem na vnitřní stavy člověka. Tradiční zápletka mizí, událost se stává druhotnou, jde mi pouze o vnější vyjádření niterných pochodů lidské psychiky – variacemi gramatických osob vytvářím charakter jednotlivých postav. Důležitou roli zde sehrává různorodost reakcí lidské bytosti tváří v tvář jistým, většinou vyhraněným situacím a odkrývání stavů tísně a úzkosti vznikajících v existenčních podmínkách současného člověka. Mým cílem je dát na jevišti tvar srdci, citům, myšlenkám, jinak řečeno všem těm psychologickým prožitkům, které zůstávají obvykle zakryty, takovým způsobem, aby mohlo divadlo ukázat i nepatrná hnutí mysli

Co se vztahu k textu týče, stačí si vzpomenout třeba jen na zklamání, které přepadne každého milovníka divadla, jenž si po úchvatném představení nestačí odnést ani program, pouhá vzpomínka mu nestačí. Už to je názorným příkladem, proč divadlo bez textu přestává existovat, divadlo neexistuje jen na jevišti, *hic et nunc*. Divadlo potřebuje opravdového dramatika, neslouží totiž jen k pobavení mas. Pro autora, jemuž nejde jen o to, aby se líbil, jenž navíc potřebuje vystavit toto umění nejrůznějším zatěžkávacím zkouškám, není lepší tribuna než divadelní jeviště.

Nic nového pod sluncem, od antického Řecka dodnes se jen ti největší dokážou dotknout samého dna, tj. vyjádřit textem složitost lidské přirozenosti i jednotlivé etapy onoho stavu existenciální tísně, kterou lidstvo jako celek sdílí. Aby toho dosáhli, opírají se o ideje a výrazové prostředky ve své době často nepřijatelné, které však divadlo dokáže jako zázrakem na jevišti použít, takže se z nich bezděčně stávají opravdoví myslitelé.

Autor-dramatik má totiž, v porovnání s filozofy své doby, o jedno želízko v ohni navíc, přesněji řečeno má k dispozici zvláštní způsob, jak svými postavami vyjádřit své chápání společnosti, životních situací, života. Což je zároveň cesta, jak se vyprostit z tenat všemožných politických a konvenčně moralizujících nátlaků. Takové hry si i dlouho poté, co se dobové mocenské složky, sociální úzus a etiketa rozpustily jak dým, zachovávají svou vitální sílu, díky níž i následujícím pokolením umožňují nová a nová zpracování daného textu, aniž by ztratil svůj lesk.

Myšlenky obsažené v textu vedou totiž díky svému spojení s konkrétními, hrajícími postavami úplně jiný život, velmi vzdálený od racionální přesvědčivosti jakéhokoli diskurzu. Spisy filozofů mají pro následující generace význam jen v kontextu „dějin lidského myšlení“, zatímco dílo

dramatiků si udržuje dar dotknout se toho živého, co v divákovi je, v jakékoli době, na jakémkoli místě.

Je samozřejmě pravda, že dramatiků, kteří po sobě zanechali takové času vzdorující dílo, je jako šafránu, ale ti, kterým se to poštěstilo, dosahují hloubky, o níž sní a usiluje celý svůj život každý dramatik, jenž bere svoji tvorbu vážně. Dosažení toho cíle je věc nejistá, ale je třeba se o něj neustále pokoušet, není totiž nutno hovořit hned o pokladech pro budoucí pokolení, stačí, když z jeviště předáme trochu radosti, což je v mých očích něco mnohem zajímavějšího než kdovíjaké politické proslovy.

Paříž, 1. října 2007