

4 DIVADLO

SVĚT





VIRTUÁLNÍ REALITA

Miroslav Petříček: Prostor, virtualita
a vyloučené třetí / 4

Daniel Franc: Kybernetické nadsvětě (Továrny
na nové světy – část šestá) / 14

Karel Kral: Zrůdy / 23

Ivo Osolsobě: Virtuální realita a „nejlepší
modely“ situace zevnitř / 26

SLOVENSKÉ NÁRODNÍ

Martina Krénová: Slovensko, národ a divadlo
(nad repertoárem SND v sezóně
1994–1995) / 38

HRDINA ZÁPADU

Milan Lukeš: Hrdina pro legraci / 48

SONÁTA DUCHŮ

Zdeněk Horinek: Spöksonenaten 1907 –
Sonáta duchů 1995 / 54

LACO KERATA

Chrobák na hladině (rozhovor s Laco
Keratou) / 63

LACO KERATA: NA HLADINĚ (původná
rozhlasová hra) / 65

LACO KERATA: CHROBÁCI V ŠKATULI
(původná rozhlasová hra) / 81

TANEC PRAHA

Nina Vangelí: Marsyas aneb Stažená
küže / 90

Nedostatečně homoseksuální divadlo
(rozhovor s Nigalem Chamockem) / 102

SCENA PLASTYCZNA

Jana Pilátová: Nenazval tmu noci / 104

MARCUS AURELIUS

Jana Šmatláková-Wild: Dědištvo mäsa
a krvi / 118

DIVADLO V ANGLII

Jitka Sloupová: Historie ženských
očíma / 126

Barbara Day: Londýnská ohlédnutí / 132

DIVADLO V HOLANDSKU

Jana Pilátová: „Divadelní festival“
v Amsterdamu / 138

LONDÝNSKÝ LIFT

Jitka Sloupová: LIFT '95 / 144

JEAN GENET

Tadeusz Nycek: Genetika / 154

Markéta Jížová: Hölszkyové Paravány –
pláč v hudebních dějinách opery? / 160

Michael Merschmeier: Bonjour
petitessel / 165

Albert Dichy: Mezi nebem a zemí... / 167

JEAN GENET: SPLENDID'S / 169

KRITIKY – POLEMIKY – POZNÁMKY

Marie Boková: Už zase do divadla... / 188

Jana Machálková: Bednárikův melancholicky
upír / 192

Jana Machálková: Bessonův Hamlet / 196

summary / 205

Na třetí straně je fotografie Jany Nemčokové
z Goldoniho Čertice Slovenského národního
divadla (režie Peter Mikulk).

PLASTYCZNA SCENA



JANA PILÁTOVÁ NENAZVAL TMU NOCÍ

NA POMEZÍ

Diváci se shromažďují v předsáli. Nevědějte, na co čekají. Znají jen „firmu“ – Scena Plastyczna KUL, jméno Leszek Mądzik – a jediné slovo: například Vlhko. Otevřou se dveře a kdož vás vede temným bludištěm. Konečně prostor – bublina šera

Andrzej John

Leszek Mądzik

ve tmě. Usednete na stupně – za zadu cizí kolena, u nohou něči záda, ze stran se tisknou sousedé, shora je na dosah plachto-vý strop. Ne hlediště, jakási kukaň – ale bez výhledu; nebo se vpředu něco mihlo? Snad odraz diváků?

Séro houstne, přestaváme se vrátit, rozhodí se ticho a tma. Smysly, běžně otupělé, protože jinak bychom v okolním halasu ne-přejili, se budí. Začínáte tmu i ticho vnimat.

Slyšíte svůj i cizí dech – nebo ho cítíte? Pulsuje vám krev. Šumí vám v uších – nebo je to šum zvenčí? Šelest, spiš zurčení, kapání. (Porucha? Třeba se mi to jen zdá. Co to tu teče? Jsme tu „jako myšky“ – snad nás nevyplaví?) Tma však polevuje – shora svítá a vynoří se obrysy kapek. Kloužou každá jinak rychle („každý jde sám! vstříc osudu, až jako dešťová kapka / o hrudou zem se roztríší! / A zatímco jedna už skončila pádem, / druhá se lití, netušíc ještě, / kam dopadne ona a co na ni čeká ...“¹). Kapky se sbíhají, splývají v čůrcích a pramenech, už to nejsou slzy („slza je voda, co je sama“²), ale voda, viděná odspoda, jako při potápění, jako bychom byli na dně (Kdyby to tak prasklo, vždyť je to obyčejný igelit!

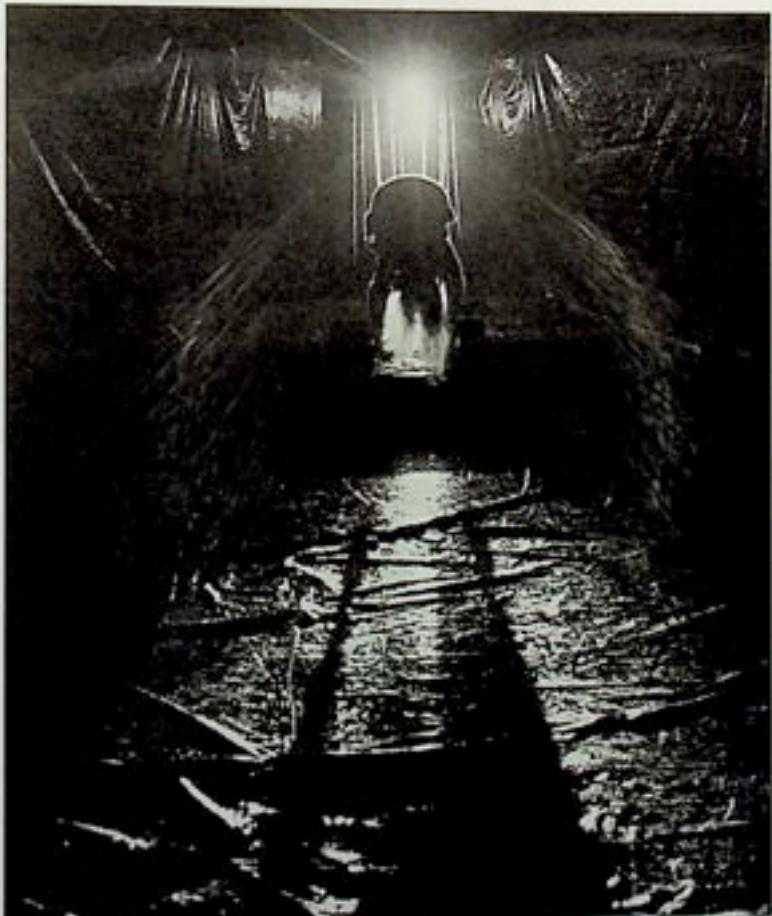
- 1) To je Renčova verze čtvrtého zpěvu sboru z Aniołony – toho o sile osudu.
- 2) To je František Halas.

Kam to všechno teče?). Lovíte ze tmy – a vida: kdež v dálce kaluže rýsuji hranice sucha a svévolné pohyby vody nedovolí, aby to přetlačování lesku a matu mělo vliv. Přirodní rytmus stékání a rozlévání však něco stíni, už to zalehllo výhled a je to blíz a blíž, ale pořád ještě nevyšlo najevo, co se to tak tiše suně. (Tikají někomu hodinky, nebo to má být čas? Z toho zíráni do tmy mám snad mžitky.) Tmou pulzuje paprsek a rozhoupává ji. Ba ne, to se houpou nohy. (Tolik nohou? Proč vrzou?) Ale světlo vzná výš: vznášejí se tu sešíkovaná řevcovská kopyta – bez řevců. Mžik. Byly mezi nimi jedny bosé nohy?

■ Tak jako v noci předměty ožívají našimi obavami a očekáváním a z šatu na židí se na chvíli stává ztracený přítel nebo třeba medvěd, nacházíme se i tady, v Mądzikově divadle, ve zvláštním světě. Na pomezí. Vzpomínky a tušení, představy a rozpoznávání se tu misí a odhalují podhoubí reálného světa. Jako bychom tu se světem splyvali nebo rezonovali: přestavá být rozhodující, co je v něm, a co v nás. Jinak nádherné fotografie, které už léta dělají Stefan Ciechan a Andrzej John, jsou proto matoucí. Drží před námi obraz, který by napůl v nás; a drží ho, zatímco ve skutečnosti (ve skutečnosti Mądzikova představení i podstatných chvil našeho života, to je to!), nám obraz uniká; nezadržitelně mizí v dění: bylo – nebylo?³)

Ještě větší nejistotu v tomto smyslu zahoušťují účastníci Mądzikových terénních akcí, protože v plenáru, bez jařma hodinářský přesné základní práce, je jeho vynalezavost ještě silnější. Pofádal například představení ve Wieliczce, hluboko v solném dole. Po představení vedl diváky štolami a nechal je užaslé vyjít na povrch v půlnocním Krakově. Jindy se zas diváci sejdou za hvězdné noci

3) Paní redaktorka se vás, milí čtenáři, zastává a žádá vysvětlení, jak to myslím. Tak tedy: i o tzv. normálním divadle se sice říká, že je prchavé, ale méně se tím neopakovatelnost představení. Během něj se však obrazy mění v důlně způsobem mnohem zachytitelnějším, než to bývá v životě; jednak proto, že je v divadle máme **před sebou** jako na dlani (protože dobrý režisér odstraní všechno, co by zacílilo, vede nás pohled jako kamera a umí nás upozornit, co je to hlavní), a pak díky tomu, že nás dobrý herec **upoutá** (nedovolí nám podívat se jinam, a tak nám dá čas spatřit, o co jde). Proto si v divadle můžeme všimnout i něčeho, co jsme v životě nepostřehli. V Mądzikových představeních – stejně jako ve zvláštních, mezních životních situacích – to však takhle nefunguje. Čas a prostor tu provádějí zvláštní kousky (jako třeba při havárii, kdy větina trvá celou věčnost a vzdálené auto na nás najednou skočí). Jen někdo zvenčí, pozorovatel, by mohl říct, jak se to stalo, že je najednou všechno jinak, že vše nepokračuje tak, jak jsme myslí. My to nevíme, protože jsme v tom zapleteni.



OPERA TEATRALNA W KUL

u řeky, po níž pluje ohně, a za svítání na protějším svahu oráč s koněm vyorává z brázd mládence. Aktéři však mohou být i obyvatelé španělského starobinca, kteří s Leszkem vyprostí ze zapomenutí svou minulost a oslaví ji. Jednou se při takové příležitosti vyskytl termín, který stojí za úvahu: sakrální happening.

Některá Mądzikova představení i pleněrové akce zachycují filmy. Ani nejlepší z nich však nezachytí to hlavní: neuvěřitelnost nás ve filmu nepřekvapí. Víme, co dokáže kamera. Mądzik však neuvěřitelné věci dělá; jako iluzionista. Otlásá tak naši představou o světě, a my si jí musíme ho nem opravovat, abychom zase uchtili půdu pod nohami. Tento reintegrační impuls Mądzikových představení je jádrem jejich univerzality, potvrzené ohlasem v mnoha nejrůznějších kulturách. Film však právě tento impuls tlumí. Mezi mnou a viděným je plátno (obrazovka), předěl mezi tím „venku“ – a moji reakcí. A ten předěl znemožňuje dotknout se skutečnosti.

„Scena Plastyczna se svými představeními dotýká určité skutečnosti, kterou nechává vypadnoucího ve vlastním specifickém prostoru, tvořeném světlem, rytmem a natažením. Je to skutečnost nejhlobubější lidská. Obsahuje jisté existenciální, mezni prožitky a stavby, jichž si člověk nebyvá plně vědom.“



Wojciech Kowalewski

L. Mądzik: Poutnický, Scena Plastyczna KUL

a s nimiž si jeho rozum často neví rady. Prostor mých představení zahidruje lásku, věru, posvátnost, zděšení, pocit konečnosti, smrt.⁴⁾

Zahidruje ho. Ani nevyplňuje, ani netvoří, ani neoživuje. Snad by se „zaludnì“ dalo pfeleti jako „obývá“ nebo pfeinterpretovat do slova „zlidšuje“. Ale Leszek vybral slovo „zaludnì“ a mnì se pùi snaze přijít na to, proč právě je, leccos ujasnilo. Rozumím tomu tak, že „zalidhování“ prostoru představení láskou, vìrou, posvátností... je pro Leszka Mądzika výrazem té fkehké rovnováhy sil, jaká dovoluje udržet se na pomezí „bylo – nebylo“. Je to možnost nerohodovat předem, nechat otevreno do všech stran. Scena Plastyczna nechce skuteènost ani napodobovat, ani tvorit, ale „dotyká se ji“. Pomáhat, aby „vyšla na jaevo“. Dělá to zvláštním divadlem, v némž se nedá mluvit ani tleskat. A to divadlo nás drží, abychom nepadali ani dovnìt – do sebe jako do studny, ani ven – do pozorování.

Je to tèké balancování, a nejen pro diváky. Občas skuteènost na dotyk nečeká a vychází na jaevo jinudy, sama po svém. Jako napíklad když Leszek – podle Wyspianského vitráží – dělal prùsvitné pergamenové kulisy. Ať se na ně svitilo jak chtělo, s elektřinou to prý bylo hrozně mrtvé. Slunce se objednat nedá, tak je Leszek zkusil

prosvítit odzadu ohnem. Než to ale obéhl, aby zjistil, oè je to živější, bylo už vidět jen plameny. O tom mluví nerad – a není divu: musel to tolkrát a tak podrobne lièit hasicùm i u soudu! Ale jak to udělal s těmi vyorávanými mládenci, vysvìtli s potêšením. To bylo snadné. Nebyl hluboko a mìli takovou hadičku na dýchaní, radlice nebyla ostrá, no a kùn na človéka pøece nešlápné.

Leszek Mądzik a Scena Plastyczna KUL

Mądzik je tvùrcem divadla, o némž se ještì po čtvrt století jeho existence diskutuje, zda vùbec divadlem je. Ne proto, že by ho divadelníci nechteli, spíš proto, že o něj stojí i výtvarníci. Pak je tu ještì skupinka, která trvá na nezařaditelnosti: „Pùsobnost Sceny Plastycznej je univerzální. Nejenže zde už není dramatická literatura ani žádný jiný text, ba ani slovo, ale není zde už ani herec a dokonce ani žádné uchopitelné, dotknutelné či popsatelné předmety. Téžko o tom mluvit jako o divadle, aèkoli environment nebo happening to také není, spíš snad skulpturní a oživený prostor, to by bylo tohoto fenoménu, v némž vizuálně – výtvarné prostředky rozhodně pøevládají nad divadelními, zjevně nejbližší,“ soudí B. Kowalska⁵⁾.

Do Lublinu přišel Mądzik na Katolickou univerzitu studovat dějiny umìní v roce

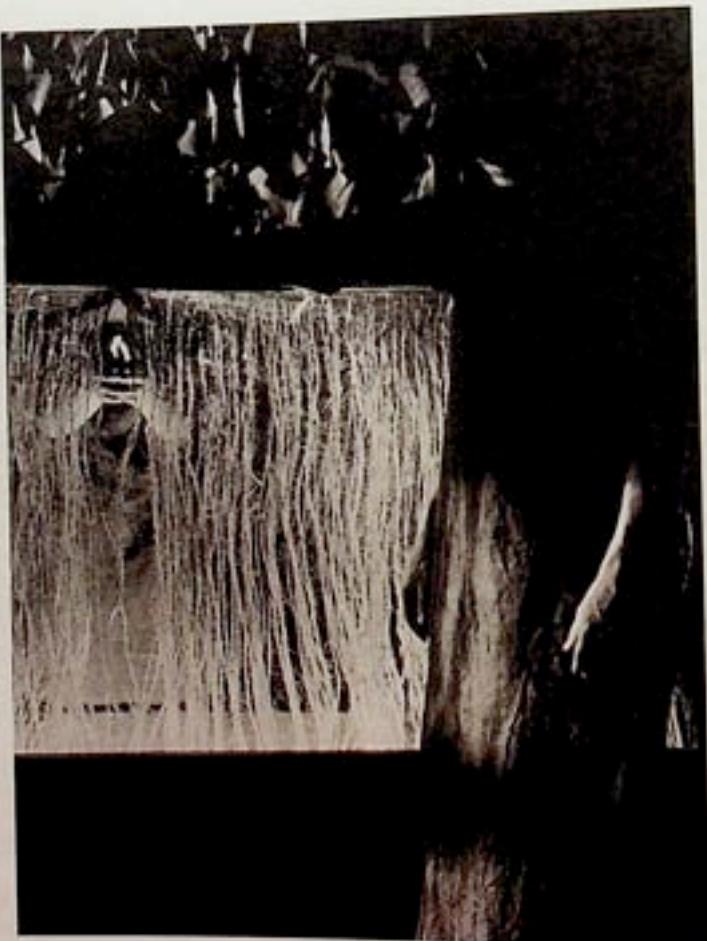
1966. Po čtyřech mimoùdnì úspìšných scénografických projektech (rozhodující byla zjevně spolupráce s Irenou Byrskou, reprezentantkou polské meziválečné avantgardy, na Norwidové *Wandé*) umožnila univerzita Mądzikovi založit zde v roce 1969 studentský soubor. Scena Plastyczna KUL (Výtvarná scena Katolické University v Lublinu) mohla pracovat díky podpoze této na státu nezávislé univerzity i v letech, kdy to měla neoficiální tvorbu tèzké. V Polsku proslulá Katolická univerzita se zase na oplatku díky „Scéně“ dostala do povìdomí tisíců divákù vùsude po světě.

Tímto spojenectvím je dána i základní možnost existence Sceny Plastycznej: obmìna souboru. Soubor totiž tvorí – vždy ve dvou nebo tříletých cyklech – studenti této university. Kontinuitu divadla udržuje Mądzik. Spolupráce s ním se za ta léta stala urcujucí životní zkušeností pro víc než stovku studentù KUL. Díky této obmìně mûže být mimoùdnì nároèná inscenace na repertoáru velmi dlouho, aniž by se tím soubor devastoval. (V Praze jsme napíklad viděli Vlhko asi deset let po premiére a Herbařtu byl dokonce po sedmnácti letech – v roce 1993!) Novým nastudováním dílo znovu ožívá. Ménì se ale vždycky i na mìru prostoru (pùi zájezdech) a promìnuje je i čas, který si s sebou přináší diváci, i události, které se během představení vyskytnou.

Jednou jsem byla svìdkem, jak se na scéně něco zadrhlo. Okénko s torzem se

4) Leszek Mądzik, citováno z programu *Wilgoć* – bez datace.

5) Polska awangarda malarska 1945 – 1980. Szanska i mity. Citováno v programu *Tchnienie* – 1992.



zakymácelo a nastala tma. Nevím, jak dlouho trvala, ale o tom člověku, který tam v absolutním tichu něco spravoval, jsme věděli více, než kdyby na nás hval nebo sahal. „Sahali“ jsme po něm my. „To já vždycky zhasnu, když se něco stane.“ vyšvětil mi Mądzik. Ačkoli to znělo podobně, jako náš rodinný výrok „nechodte tam, tam hof“ (když Péfa zapálí záclony), mělo to kupodivu právě opačný smysl.

Leszek Mądzik získal mnohé medaile (například i na Pražském quadriennale 1983), vyznamenání a čestné profesury. Díky různým mezinárodním projektům, festivalům atp. je známé nejen jeho divadlo – Scena Plastyczna, ale i jeho samostatné výtvarné, scénografické a režijní dílo a jeho učitelské působení (na DAMU jsme ho zažili v roce 1993). Podstatou Mądzikova úspěchu je bezesporu jedinečnost jeho vize divadla. Ale přesto – alespoň pro nás, když teď hledáme nové možnosti organizačního uspořádání divadla – stojí za povšimnutí, že to bylo soužití se samostatnou univerzitou, co umožnilo Mądzikovi vymknout se běžnému modu divadelní existence a uvolnit si ruč ke svobodné tvorbě. Premiéry dělá, když je nové dílo zralé. Uvádí představení nestandardní délky – všechna trvají jen kolem čtyřiceti minut. A uvádí je pro nestandardně malý počet diváků. Nemusí se totiž starat

o výdělek, o provoz budovy (žádnou nemá), o zaměstnance (má jen jednoho asistenta, všechno ostatní dělají studenti KUL). Může se starat o to, co má na srdci, jak to provést, kolik diváků se dá k představení přizvat, aby na ně mohlo zapůsobit, a jak dlouho má trvat, aby to mohli vydržet. Hraje se pro diváky, kteří většinou vědějí, že je o divadlo univerzitní a že ta univerzita je katolická. Už tím se Scena Plastyczna vyprostila z provozního kontextu divadla a její duchovní aspirace jsou v přirozeném souladu s každodenními úkoly a způsobem jejich řešení.

Ale teď už výčet premiér, které Scena Plastyczna za pětadvacet let uvedla (počítáno od první z nich):

- 1970 ECCE HOMO
- 1971 Narodzenia (Zrození)
- 1972 Wieczerza (Večeře). Hudba – Stanisława Dąbka
- 1973 Włókna (Vlákná) . Hudba – Stanisława Dąbka
- 1974 Ikar (Ikarus). Hudba – Stanisława Dąbka
- 1975 Piętno (Stigma). Hudba – Stanisława Dąbka
- 1976 Zielnik (Herbář)
- 1978 Wilgoć (Vlhko). Hudba – Jan A. P. Kaczmarek



L.Mądzik: Brána, Scena Plastyczna KUL

- 1980 Wędrownie (Poutnictví nebo také Stéhovaví). Hudba – Zygmunt Konieczny
- 1983 Brzeg (Břeh)
- 1986 Pętanie (Poutání). Hudba – Jan A. P. Kaczmarek
- 1989 Wrota (Brána). Hudba – Przemysław Gintrowski
- 1992 Tchnienie (Dech). Hudba – Stanisław Radwan
- 1994 Szczelina (Štěrba). Hudba – Jacek Ostaszewski.

Nechte chvíli ty názvy působit. Skoro každý napovídá nějaký děj, pohyb. Navíc ale mají dohromady spodní tah. Mądzik tvrdí, že dělá pořád jen jedno představení, kritici mu to vyvracejí – ale nedělá on vlastně dramaticky budovaný seriál? Co těbe to rozmezi – sucho (*Herbář*) a Vlhko? (*Herbář* byl navíc poslední barevné představení.)

Ta jména jsou tím důležitější, že je Mądzik tak skoupy na slova.

„Co chci v představení doprovadit herci, je jen to jedno slovo – titul. Ostatní je třeba uvidět a prožít.“ Ale nejen v představení. I o nich Leszek raději mičí a poslouchá, co říkají ostatní. Ani oslava čtvrtstoletí práce Sceny Plastycznej ho nepohnula k vydání nějakého prohlášení. V materiálech pro účastníky festivalu a konference, které KUL pořádala letos v květnu, musela být přetisklá slova, která z něj kdosi vypačil nejspíš už v roce

1978⁶) a v kterých od té doby obměňuje jenom jméno posledního díla.

Beze slov

„Dozrával jsem k mlčení, jako jiní dozrávají k plné výmluvnosti. (...) Nejdé jen o to, že jsem se uchýlil k mlčení, protože už od dětíství na mne doléhal pochmurný a neuplněný patos a později jsem se děsil všech těch žvástů a tázek, i když i to mne jistě determinovalo. Myslím ale, že hlavním motivem postupných «redukcí» (slova, herce, konkrétností) v mých představeních je hluboké přesvědčení, že existují oblasti lidské skutečnosti, které se dají mluvením jen zmrzačit. Ba víc: tvrdím, že existují pro tyto stény vhodné prostředky uměleckého výrazu, jimiž lze odhalit jejich pravdu.“⁷

Byla by možné začít hledat specifiku Mądzikova díla v kontextu „mlčícího divadla“. Už proto, že neverbálních divadel v posledním čtvrtstoletí tak přibývá, že odmitání slova lze pohlídat za výrazný rys divadla naší doby, by stalo za to zjistit, co podstatného s mistry pohybového divadla Leszek sdílí – a v čem se liší. Heslo „res, non verba“ by zřejmě narození od divadel podtrhujících jedinečnost osoby (aktéra, tanecnika) nemohlo vzhledem k „redukci konkrétnosti“ ve svém divadle akceptovat. Nevydám se však cestou této komparace (to by bylo na samo-

statnou studii), ale pokusím se zjistit, které „pro tyto stény vhodné prostředky“ Mądzik užívá.

Profesorka Irena Sławińska, doyen polské teatrologie a Mądzikova úctyhodná kolegyně na KUL, je také autorkou stati o jeho práci⁸), a tak nám při té inventuře Sceny Plastycznej pomůže: „Z klasických komponent divadla zachovává bezpochyby člověka (*nostra res agitur*), událostní ráz, prostor, čas, scénickou vizu, jakýsi agón, a konečně zpětnou vazbu jeviště – hlediště. Nejprve člověk; vždy přítomný, byť svou «výsudypitomnou nepřítomností». Způsoby vyjevovalní té přítomnosti jsou nejrůznější: maska, rekvizita, atrapy, stín lidského profilu, gesto ruky v hloubi – vždy stojí v centru dění člověk. Ale člověk – «jedinečná bytost» – nebo člověk univerzální? Quidam?“

Myslím, že nás přiblíží jádromu problému, když si hned teď uvedeme i druhou možnou perspektivu. Když se nezeptáme (jako prof. Sławińska) na člověka, ale (jako Bożena Kowalska⁹) na herce, promění to celé významové pole: „Herci se neliší od marionet nebo rekvizit, protože mají roli symbolických předmětů; i tehdy, když se účastní nějakého scénického dění, jako například mýející se postavy v Poutnictví, nebo když

6) viz program *Wilgoć*

7) L. Mądzik – z programu *Wilgoć* – bez datace

8) Předmluva k obrazové publikaci *Życie ku smierci*, KUL 1991

9) B. Kowalska: *Polska awangarda malarska 1945 – 1980. Szanse i mity*

se potácejí – jako v Břehu – v šeru kolem hlediště. Vždycky jsou totiž jen animátory vytvárné materie představení.“

Podržme si rozdíl těchto dvou perspektiv a pojďme po linií člověka. V jakých chvílích se mi představení „zalidňuje“? Ptáky obklopený člověk s bederní rouškou; on visí za ruku hlavou vzhůru, ptáci hlavou dolů (znak Sceny Plastycznej). Stékání kapek. Ikarus na invalidním vozíku. Tmou obklíčený průzor (okénko, akvárium) a v něm části těla, přemáhající ztruhlost: torzo; lebka, z níž ruka odlupuje masku a osvobozuje oko, nos, ústa – lidskou tvář; ruce se k sobě blíží – a minou se. Pták, uvězněný ve světelné kleci. Klečící stín. Vodou nadnášená těla, pokusy vysunout se na břeh, klesání zpět. V dálce se z okna vykóní žena a zahali nahou hrud' do vlasů. Dítě na odchodu, zastižené při pohledu zpátky. Vzcházející obili. Ples bezvládně visící ženu stéká voda, zatímco její stín roste, až zakryje zem. Kroky (nohy jen po kotníky) – a rytmické dopady hrsti zma. Bezhlesé vříení bílého peří za rozblesku. Přelet ptáka.

Jsou to chvíle, kdy vychází najevo něco, co se nás týká, a to i tehdy, když při tom člověk chybí a vidět je jen pták nebo peří (duch, duše), zmo (smrt a znovuzrození), voda (živá, očištějící – i mrtvá voda). Možná je i vám protivné mit to takhle slovníkově černé na bílém. To proto, že vnitřní punty symbolických obrazů se vzpouzí redukcí do slov. Už sama symboličnost, nejen konkrétní

ni symbol, je totiž dějem s nejistým výsledkem. Dovolte mi připomenout etymologii slova symbolon. Je to: 1) Smlouva mezi řeckými obcemi, která zajišťovala bezpečnost jejich příslušníků v druhé obci. (...) 2) Poznávací známení, kterým měl jedo držitel prokázat svou totožnost.¹⁰⁾ Tou zárukou či známením byla – jak to známe z pochádek – například část nějakého předmětu, která musela přesně odpovídat zbyvajícemu celku. Náblídka jedné části (třeba určitého „symbolického předmětu“, jak říká B. Kowalska) je tudíž jen rozehrávka, podnět, který čeká na doplnění a potvrzení. A to mohou učinit pouze diváci: stvrzují totožnost obou stran (obce diváků a obce aktérů) jejich sjednocením. Jakmile poznáme, že všechno, co se v představení děje, má v pozadí lidí, přestane být pro nás „animátor výtvarné materie představení“ jen pohybovatelem, přestane být marionetou nebo rekvizitou. Bude tím, kdo má co dělat s duší (animou). Bude člověkem – reprezentantem lidí. Jedinečnost a herectví se při tom vskutku neuplatní, ale ne ke škodě divadla.

Symboličnost Mądzikových „obrazů“ je tedy silně dynamická už sama o sobě. Navíc se jejich „evidentní smysl“, jejich univerzální srozumitelnost dramatizuje tím, že je Mądzik vystavuje různým zatěžkávacím zkouškám. Nejsou to pietní citace, ale ambivalentní, poľouchlé i rouhavé zkomojeniny, které

drží ve hře několik významů zároveň. K takto znepokojujícím reinterpretacím přispívá vydátně i hudba.

Téměř každé z děl Sceny Plastycznej mělo svou vlastní hudbu, vesměs od nejlepších polských skladatelů, a Mądzik vytvářel – jak říká – naladění a rytmus představení v hluboké spřízněnosti s nimi. K „obrazové“ a hudební kompozici pak těsně přilehá i partitura zvuků, šelestů a šumů, a také partitura ticha, které tu bývá tak hluboké, že v něm pád kapky zasviští a peří si v letu něco šušká. Neuvěřitelné proměny hloubky – a vůbec všech dimenzi času a prostoru („pohled, můj synu, prostorem čas se stal“ – zpívá se v Parsifalovi) – modelují víc než obrazy a zvuky právě ticho a tma. A modelují také proměny našeho porozumění, což je hlavní děj tohoto divadla.

Kontexty

Neobejdeme se bez kontextu. Situujme si Mądzikovu práci alespoň podle dvou os, z nichž vertikálnou bude sakrálnost tohoto divadla a horizontálnou kontext divadla výtvarného. K vyznačení té první osy použij – se svolením autorky – oběřnější citace z příspěvku, který pod názvem *Cesta ku transcedenci* přednesla Elżbieta Morawiec na konferenci k pětadvacátému výročí Sceny Plastycznej KUL, která se letos v květnu konala v Lublinu.

„Slovo je nástrojem rozumu, který chce, svět uspovádat a učinit jej přehledným. Ten-

10) Encyklopédie antiky. Academia 1973

To racionální pořádek však není s to obsahovat hloubku lidské existence, sahající i do oblasti mimovědomé a nevědomé. Stručně řečeno – není s to vyčerpat tajemství bytí. To je psychologický aspekt nepřítomnosti slova v Mądzikově divadle. Je tu však také aspekt náboženský. V úvodu Janova evangelia čtěme: »Na počátku bylo Slovo, a to Slovo bylo u Boha, a to Slovo byl Bůh.« Tvůrce Ikara se zastavuje před prahem slova, pokorně se ho zříká. Slovo je dle Janova evangelia aktem tvorby Stvořitele, s ním totožným.

Poslední slova, pronesená v Mądzikově divadle: »Proč jsi mne vyvedl z matčina lůna?« jsou z Ecce homo a mohla by být heslem celé cesty Sceny Plastycznej.

Redukce diskursivnosti, provedená eliminací slova, podmínila i redukci diskursivnosti ostatních složek. Především – dál se to říci – »diskursivnosti« světla a v souvislosti s ním i časoprostoru, rytmu, herce. Temnota prostoru Mądzikových představení – seanci je paralelou mlčení, toho, co je před slovy a za nimi. Je to šero jakéhosi před-bytí, které čeká na gesto Demiurga, aby »oddělil světlo od tmy«. Násť demíurg (umělec) však nemá moc »nazvat světlo – dnem, tmu – nocí«, nestaví se do pozice Stvořitele. Je demíurem »zredukováným«. Jeho světem je tajemství nepojmenované, temné materie, kterou se může pokoušet prozkoumat pouze chvatnými záblesky osvěcení, částečnými průniky k záhadám bytí ve

výbojích představivosti, která jako součást všeobjímající spojitosti elementů světa s nimi koresponduje. Takový je – v umělecké filozofii Leszka Mądzika – lidský život: putování temnotou za smyslem, jehož se v sotva postřehnutelném paprsku světla nelze dopárat. Nelze? Tma má v Mądzikových dílech ještě aspoň jeden význam. Tady je třeba připomenout Tolstého novelu Smrt Ivana Iljiče. Hrdina, zápasící se smrtejnou chorobou, tam jednou říká, že se cítí jako v nějakém čemém pytle nebo v tunelu; v dálce září světlo, ale on se k němu nemůže prodrat. Ten černý pytel, alegorie pozemského života, je v Mądzikových seancích přítomný jako výtvarné konkretum: to je ten temný, těsný prostor, do něhož jsme my, diváci stejně jako herci, »uvrženi«. Uvrženi do existence, v šero neznáma, které – bezjemenné – je smrť, dokud se na konci pytle – tunelu – neobjeví světlo jiného bytí, transcenдуjícího materii i veškerou nejasnost.

Nyní vidíme jako v zrcadle, jen v hádance, potom však už víme tvář v tvář,« vysvětluje sv. Pavel Korintským.

Žádná, ani ta nejduchaplnější analýza znaků, vlivů, tradic atd. Mądzikova divadla nepostihne jeho podstatu, pokud by popírala nejeviditelnější differentiae specificae tohoto jevu – to jest jeho hlubokou zbožnost. Není to ovšem zbožnost ortodoxní. Je pojmenovaná existenciální úzkostí Kirkegaardovou, volá z hloubí a je blíží spíše Tertullia-

novu: Credo quia absurdum, než principum katechismu.¹¹⁾

■ V té druhé, horizontální ose kontextu, zůstanu v Polsku. Už na přelomu století tam nepřehlédnutelně propojil divadlo a výtvarné umění Stanisław Wyspiański, který byl stejně významným výtvarníkem jako dramatikem a režisérem, a v jeho divadle je to zjevné podobně jako například ve vitrážích krakovského františkánského kostela. K emancipaci zvláštního proudu výtvarného divadla došlo ovšem až v sedesátých letech; tato objevená možnost se začala v Polsku hned differencovat, našla řadu světových podob a nejméně tři světově proslulé reprezentanty, Tadeusze Kantora, Józefa Szajnu a Leszka Mądzika.

V Kantorově divadle byvají živí lidé stěží rozeznatelní od figurin. Všichni – kromě tvůrce, který je přímo na scéně nepokrytě diriguje – jsou vlastně jen stíny minula, vyvolané z davných dob c.k. mocnářství odkudsi (vlastně z Wielopole) vzpominkou. Tvůrce je odsoudil k symbolu s „demonstračními přístroji“ a uvrhli je do různých patofyzických mechanismů. Tyto výtvarné objekty – v mnoha případech vlastně směšná mučítka – jsou vizualizací existenciálního stavu svých „předváděčů“ tím, že programu-

11) Elżbieta Morawiec: Wędrowanie ku transcendencji (rkp.) příspěvek na konferenci „Pogranicza teatru“, Lublin 11.–13.5.95

ji jejich akci. Každý takto z člověka a věci složený typ je svérázné *perpetuum mobile* (splachovací šibenice, pojízdné klekátko, automatická kolébka – rodítka), které s nostalgickou ironií obehrává svůj part. V této linii demonstrace světa jako lidského kolo toče na Kantora navázal Janusz Wiśniewski. Kantorova výtvarná invence je však nenaopodobitelná; Wiśniewski hledá její ekvivalent v pohybu, odchází z našeho kontextu k pohybovému divadlu, a Kantorovo divadlo se po jeho smrti stává už jen naší vzpominkou, které my tvar dát nedovedeme.

I pro Józefa Szajnu je divadlo místem vyvolávání duchů. Ne však z dob první, nýbrž druhé světové války. O směšnosti nemůže být feč. Z tohoto díla vyvstává apokalypsa koncentračních táborů spolu s otázkou, je-li vůbec možné umění po holocaustu. Szajnovovo divadlo nepřestává zápolit s touto zásadní – a zároveň jeho osobní – zkušeností, s vizí destrukce základních hodnot. Na smetišti, v ruinách světa, shledávají zneuctěně útržky svých životů přízařní strašáci, neschopní komunikace, anonymní ztracenotenci. Pokud se tu vyskytnete krása, je umělá a zlá. Pokud se tu vyskytnete radost, je nad takovou samozřejmostí, jako že se někdo střílí lžici do pusy, takže je to ještě smutnější. Tato linie, snad i proto, že Szajna dělal kromě vlastních autorských prací i hodně scénografických projektů, má řadu následovníků a vytvořila představu o podobě polského divadla. V pokleslých, z foto-

grafii odkoukaných figlích putuje po světě jako devalvace a výsměch tragicky zaplněné zkušenosti tvůrce.

A teď Mądzik. Ačkolik i on vytváří v jistém smyslu „divadlo smrti“, má naprosto odlišnou perspektivu: duchovní i vizuální. Jako by se mu povídala operace v divadle z principu téměř nemožné: postupně se vymaňuje z osobního, místního i historického horizontu, je stále univerzálnější.

S člověkem, který je přece vždycky konkrétní, protože se nemůže vyzout ze své osoby a jako „herc“ z ní činí „osobnost“ a osu dění (osobnosť znamená v polštinské *odloučenosť*, to soují ty nápovedi blízkých jazyků), s člověkem se tu děje zvláštní věc. „Dochází k redukcii herce–jedince v herce – reprezentanta lidského rodu. Je to ale redukce – nebo spíš rozšíření?“ ptá se Elżbieta Morawiec, a odpovídá tak vlastně Ireně Stawińskiej i Boženě Kowalské. O kus dál si pak všimá, že se Mądzikova tvorba „vymyká egotismu současného umění“. ¹²⁾

Mądzikova tvorba je v kontextu moderního divadla vskutku nevidaně „odosobněná“ – v tom smyslu, v jakém toto slovo užívá T.S.Eliot: „Umělecká emoce je neosobní. A tvůrce nemůže této neosobnosti dosáhnout, dokud se cele neodevzdá dílu, které má vytvořit. Avšak nebude vědět, co má vytvořit, pokud nebude žít nejen v přítomnosti, ale v přítomném okamžiku minulosti, pokud

sí neuvědomí ne snad to, co je mrtvé, ale to, co už žije.“ ¹³⁾ Tady jsme v místě, kde se naše osy kontextu protínají.

Potíže se zařazením Mądzikova divadla pramení zřejmě právě zde. Jeho ne-soběstřednost, to, že nedbá na „sebevyjádření herce“ či osobnost umělce vůbec, je pro nás, zvyklé, že právě to bývá hlavní starostí mnoha tvůrců, hluboce matoucí. Právě tím se vymyká třídění našich umění. Jako bychom se s ním vracejí do dob, kdy umělci „neexistovali“, ale všechni dělali všechno nejlíp, jak to uměli, protože vědli, že na tom záleží přímo osud světa. V živém světě, který museli opatřovat, nic nesmělo být zanedbáno, aby neodumřel. Svět, ne jedinec byl v centru pozornosti a byl živější než kdokoli z lidí.

Myslim, že Mądzikovo „animistické“ pořezání světu je i jeho odpověď na otázku, je-li možné věnovat se umění, když bylo možné masové vyhlašování lidí. I Mądzik, třebaže je nejmladší z tvůrců výtvarného divadla (letos v únoru oslavil padesátiny), zažil blízkost smrti a věznění. Ale i když by si někdo podle vzezření, třeba z fotografii, mohl splést Mądzikova a Szajnova člověka – alespoň v začátcích, ještě než Mądzik začal zbavovat své lidi oděvu – při představení by se mu to nestalo. Zatímco Kantorovi

12) T. S. Eliot: *Tradice a individuální talent*. In: *O básnické a básnické*. Odeon 1991. V čitáku jsem slovo básník zaměnila za „tvůrce“.

lidé se demonstруji, Szajnův člověk ne, ten se zjevuje, vystává z ruin, aby nás zahanbil. Mądzikovi lidé se však už ani nezjevují, nýbrž schovávají; tak dlouho, jak jen to jde, nechávají za sebe mluvit věci; teprve když to opravdu nejde jinak, tak tu prostě jsou a dovoli, abychom je spatřili. Jsou tiši, anonymni, téměř nepřítomni – dokud neobjevíme v sobě svou část příslušného znamení – smlouvy a tím i způsob jejich přítomnosti. Opravdu jsou to animátori. Oživují nás.

Pokud jde o Mądzikův vliv, zdá se mi, že jeho „svicení“ přispělo k vysoké úrovni práce se světem v polském divadle. (Andrzej Wajda si může dovolit to přiznat; nevím, zda se o tom někde zmínil například Kristian Lupa či někdo další.) V podstatě však Mądzik nemá následovníky. Napodobit se dá jen to, co se jeví, nikoli to, co jest. Mądzikovo divadlo se děje a v plném smyslu je mezi scénou a hledištěm. Ale když se nám řeč – jak doufám – podařilo v souvislosti s Mądzikem udržet pojem „divadlo“ (byť archaicke), dostáváme se do prekenní situace, protože se stává neudržitelným přidomek, který má v názvu: „výtvarné“. Dá se vůbec mluvit o výtvarnosti, když autor znemožňuje vizualizaci, sice qua non výtvarného umění, a organizuje spíš jakési schovávání? (Doufám, že je jasné, že „Bílou v bílé“. Malevičovy i jiné sebevražedné pokusy výtvarného umění znám a že jen vtipkuji na účet uměnovědných oborů, abych nad jejich bezmoci vůči faktickému umění nemusela hofekovat.)

Bez bariér

Vraťme se ještě ke vztahu jeviště – hlediště, který je pro divadlo určující. „V dřívějších představeních (Ikarus, Stigma) se Mądzik pokoušel strhnout bariéru mezi scénou a hledištěm různým způsobem, často i s použitím překvapivých triků: například zavedením druhého hlediště (s manekýny), které jako by posměšně napodobovalo to prvé a v němž se diváci musejí spatřit jako v zrcadle. Ve Stigmatu (...) byly zase diváci plevzeni a ponecháni nad hlubokým výkopem – hrobem: to čeká nás všechny.“¹⁴⁾

Vzpomínám ještě na fólii, v niž se odraží skutečné hlediště, nebo na konec Brány: nedalo se odejít jinak, než po skleněných deskách přes „poříbené“ lidi.

Takovéto „rušení bariéry“, tak příznačné pro divadla druhé reformy, však už má za sebou nejen Mądzik. Pouliční akce, happenings a agitace už nešokují a jsou samozřejmou možností, stejně jako variabilní divadelní prostor. Tahání diváků na scénu a splánění publiku odeznělo. Ale vztah mezi diváky a scénou zůstal pro Mądzika hlavním vyjadřovacím prostředkem. Nechá nás sice sedět na místě, ale na pokoji nás nenechává. Jak to tedy dělá?

Divadlo nás zajímá (zajmout a zaujmout v tomto tvaru splyvá), pokud ovládá hru s očekáváním. Když naše očekávání jen

naplňuje, je to nuda, když všechna maří, nedáme si to libit. Napětí mezi frustrací a uspokojením se moduluje rozvojem akce herců, průběhem příběhu atd. – prostě tím, co se děje na jevišti. Mądzik se však navíc pokouší dělat to už na úrovni našich smyslů. Zahrává si s naším vnímáním, takže nejsme s to rozpoznat, co se doopravdy stalo.

Redukuje orientační body na minimum: nedopustí, abychom se uvelebili v běžné fetězové reakci poznávání, kdy konkrétnost osoby nám bez odporu odevzdá přehrál znaky, my si je přebereme, slovy, která nám dodá, si je upřesníme, akci, kterou slova vyvolají, si to dodefinujeme – a můžeme si vybrat, koho obdaříme účasti, nebo zůstat v pozici pozorovatele. Nic takového. Důvěří, s jakým pro nás Mądzik minimalizuje informace, se trumfuje s vynalézáním možnosti naší smyslové deprivace: Vyprovokuje naši zvědavost. Jakmile chceme zjistit, co se děje, začne se dít něco s námi, protože se nemůžeme nic dozvědět! Mądzikovo bezprecedentní štěfeni světem v nás burcuje orientačně pátrací reflexy šelem – a nechává nás narážet na bariéru: s čím se ve světě vyznáme, to tu selhává.

Naše „vůle ke smyslu“ (to je Franklův termín) se však v té tisni vzbudí a my objevíme své běžně opomíjené archaicke možnosti. Náš svět, drnčíci nadbytečnými zprávami a instrukcemi, je nepotřebuje. Ale pod nánosem všeho toho vědění o všem tu naše hlubinná, prazákladní orientační schopnost

14) Irena Sławińska, cit. dílo

je stále ještě připravená, jen trochu zakříknutá, ale je na ni spolehnouti.

Poznáme přece smysl rozdílu mezi „blízko“ a „daleko“, mezi přibližováním a vzdalováním – když je pomalé nebo rychlé, a jaký rozdíl v tom je, když jde o věc, nebo o člověka. Bez váhání víme, co znamená „nahoru“ a co „dole“, co vztýčování nebo klesání, pád či kácení. Stejně je to s rozdílem prázdného a plného, pohybu a nehybnosti, atd. Ale hlavně si čím dál jasněji uvědomujeme, jak jsme odkázáni na světlo. Všechno to dramatické zapolení nemůžeme totiž sledovat jinak, než jak nám to dovolí probíhající agón světla a tmy. To jsou Mądzikovi protagonisté, a zatímco neforemná tma zápasí jako duchna a chce všechno zahnout, světlo ji šímrá, propichuje, zalévá, je mnohem hybnější – ale slabší.

Je to geniálně prosté: návrat k podstatné orientaci vyfazeném té povrchní. To nám ovšem umožnuje právě divadlo jako hra rozehrávaná ne před námi na jevišti, ale mezi jevištěm a hledištěm. Taková hra otevírá klic našich zvyků, civilizační a kulturní ohraď – a dává nám příležitost. Ta chvíle archaického vnímání totiž zároveň vynoří do vědomí základní hodnotové asociace. Z ticha po představení je to znát. Aniž se tu co tvrdilo či ukazovalo, každý sám za sebe dobré víme, že ten zápas světla a tmy není jen hra a že slova na něj nestačí. To, co dělá Mądzik, vážně je divadlo; divadlo v plném důstojenství svého stavu. Je mistrem trans-

formace vztahů: ke světu, k sobě – i mezi lidmi; všechno zároveň.

Při posledním představení, při Štěrbíně, se otevírala a zase ztrácela cesta, stín ji ukusoval, zem byla plná příkopů nebo hrobů, plesouvaly se kry a celé pevniny. Divala jsem se zároveň dovnitř, do své hlavy, i na jakési horotvorné procesy – dokud na to šikmo shora („zaprášeným okénkem“) nepadl paprsek. Konečně jsem doma. Tak plyn změti a haraburdi může být jen ten opuštěný „po-kojík srdce“, kam jsem došla za Poutníkem.

Práce

Asi před rokem jsme mohli konečně uvidět i my v Praze legendárního Boba Wilsona, dokonce i při práci. Při nasvěcování jeho inscenace – přesněji při vytváření světelní partitura na obřím elektronickém pultu. Týden to trvalo. Nevidaná přesnost práce se světlem a schopnost využít – fekla bych „multivarhanního rejstříku“ této možnosti, některé z nás fascinovala, jiné odrazovala. U nás jsme zvykli svítit spíš jako v koupelně, aby bylo vidět, a tak byly slyšet i výhrady, že je to „příliš precizní“, samoučelné, formalistní hráčkářství. Ale že to s těmi našimi zvyky není tak docela v pořádku, už se tuší, některé se pokoušejí o víc, cenu teď na PQ dostal jeden Holandec (jménem Renier Tweebeeke), který představil na modelu neuveditelné proměny prostoru světlem – ostatně „světelné“ bylo i Svobodovo celoživotní dílo, jak připomněla expozice.

Když jsme s Mądzikem připravovali při jeho posledních pohostinských vystoupeních v Praze, v Laterně animatér, představení Herbáče, dokázali se místní osvětlovači zdržet úsměšků nad Mądzikovým světelním inventářem jen s největším úsilím. Nedovedli pochopit, proč neužije raději jejich skvělý světelní park a trvá na tom, co si podomácku vyrobil a přivezl z Polska. Ale přestože byl s těmi nemožně jednoduchými prostředky prostě směšný, dokázal Mądzik nakonec vzbudit i jejich respekt. Není to však historka o tom, že chudoba cti netratí. Ani o tom, že šikovnost je víc než šplíková technika. Jde o to, že to naprogramované dílo nás už nepotřebuje. Běhá si samo. Tajemství Mądzikova divadla však je v tom, že Scena Plastyczna za těch pětadvacet let neuvedla představení, při kterém by Leszek neseděl skryt v hledišti. Spojen vysílačkou s technikem, se kterým má podrobně pracovaný systém dorozumívání, moduluje světelní partitu každého představení na míru shromážděných diváků. Ty nepatrně rozdíly v tom, co pro nás na chvíli vytáhne víc do světla, které zákonitě nechá o vlas později rozplynout v šeru, způsobují, že to divadlo dýchá spolu s námi.

P.S.

Až když už byl článek hotový, volala mi paní redaktorka, že v posledním Teatru¹⁵⁾ je

rozhovor s Leszkem Mądzikem. Konečně se zas někomu povedlo plímet ho k řeči – a co řekl, to tak přesně završuje linii, kterou jsem se pokoušela vystíhnout, že jsem neodolala, a toto jsou alespoň dva úryvky z rozhovoru:

„Co je v nás, to je třeba přetvořit v situaci, které by v divákovi vytváraly něco obdobného. Je nutné fyzicky to uskutečnit, aby měl divák řadu situací, zkonstruovaných tak, že ho mohou postupně přivést k mému obrazu. Samozřejmě nebude takový, jaký jsem si vysnil, a to je velká ztráta. Plyně z naší nedostatečnosti, že své prožitky nedokážeme zprostředkovat ideálně, a technika, remeslo nám to taky trochu kazí. Ale jinak to nejde, má-li to dospět k divákovi.

Přiznám, že promýšlení inscenace, když si ji vytvářím pro sebe, je zázračná a téměř extatická fáze práce. Ale ta druhá fáze, provedení, je pro mne strašně vyčerpávající. To jsou galeje. Odvážím se dokonce říct, že konstruování inscenace mne netěší. Ale báječné je, když pak představení probíhá a já cítím diváka vedle sebe. Možná právě kvůli tomu jsem se ocitl v divadle, a nevěnuji se malířství. Při malování obrazu jsem necítil svědků svých prožitků. Divadlo mi dává tu zázračnou šanci být blízko toho, kdo přijímá, co jsem vytvořil, ve chvíli, kdy se to děje. Má m rovnou lakušový papírek, cítím diváka, je se mnou. Ve všech představeních, která jsme kdy hráli, jsem vždycky chtěl mít možnost podívat se ve finále představení divákům do tváře.“ (...)

„Poslední inscenace, Štěrbina, je nejlápičnější, nejsevřenější a nejchudší ze všech, které jsem udělal. Chtěl bych, aby to byl jen samotny extrakt, nejskromnější, úsporný, ale emočně nabité. Je to šance dorozumět se s divákem bez toho, co je laciné, bez kokterie, estetizování a bez ornamentů, bez té vrstvy, která nás láká, svádí, ale je falešná. Myslím, že je to stejně jako v lidských prožitcích a v partnerských vztazích: vždycky je něco, co je podstatné, a to ostatní, co si k tomu přidáváme, tím se můžeme šídit. Ale pro ten extrakt, pro jádro prožitku, je to ostatní zbytečné. (...) To je v nynější fázi mé práce to, po čem nejvíce toužím a o čem snažím. To je pro mne umění.

Pořád vidím Pietu, dílo z konce Michelangelova života, které je sám strach z úderu do kamene. Pieta – to drama utrpení, velké křesťanské drama, je vidět díky několika úderům. On se bál, ale byl velký Mistr a chtěl lidem to drama ukázat: dal jen páru stínů, ale vznikl moment, který hne naší představlivosti a my v té sešte čteme víc, než umělec řekl. V umění je třeba situaci jenom podnítit, protože když ji vypovíme až do konce, zbanalizujeme ji. Nutné je jen dát nám pocitit opravdovost; a Michelangelo to dokázal několika údery. Dva masivy – Kristus a Marie – tvoří jeden blok; ale jak expresivní, jak silný oproti tomu, co Michelangelo vytvořil předtím, v římské Pietě; prošel metamorfózou. To je pravda v umění, v jakou věží.“



anterior
posterior



■ VIRTUÁLNÍ REALITA – ŠESTÁ ČÁST / Kosmos je pamí stroj a náš svět se spíše podobá tomu, co se odehrává uvnitř tohoto kotle, v němž je spután oheň. / Málo naplat, nejlepší virtuální realita je skutečnost, skutečnost o niž se nám ani nesnilo a při niž se štipeme do ruky, není-li to všechno jenom virtuální...

■ SLOVENSKÉ NÁRODNÍ DIVADLO / Karate Billy, Alergia, Čertice... patří k těm titulům, na jejichž kultivovaném a inspirujícím pozadí mohou být vystavěny vrcholné inscenace celé divadelní éry.



■ HRDINA ZÁPADU / ...máli-Léblová inscenace k nějakému úhonnému smyslu, pak k takovému, který je chválu bláznovství.

■ SONÁTA DUCHŮ / Pro inscenační pojetí mají rozhodující význam magické formule rámcující dramatické dění.

■ LACO KERATA: NA HLADINE – CHROBÁK V ŠKATULI (rozhlasové hry) / Majte strach! Majte strach!... Ja vás potom zachráním... / Aj chrobák potřebuje čaj...



■ TANEC PRAHA / Tanec je pro ženu symbolicky to, co pro muže symbolicky součloví.

■ SCENA PLASTYCZNA / Nejenže zde už není dramatická

literatura ani žádný jiný text, ba ani slovo, ale není zde už ani herce a dokonce ani žádné uchopitelné, dotknutelné či popsatelné předměty.

■ MARCUS AURELIUS TONYHO HARRISONA / ...císar Marcus Aurelius a jeho příamy následník Commodus: otec – intelektuál a filozof, syn – gladiátor a beštívalý tyran. Civilizácia a barbarizmus. Filozofia a násilie.

■ DIVADLO V ANGLII / Jindřich VI. v RSC, Richard II a Pod Mléčným lesem v Royal National Theatre, Mojo v Royal Court Theatre



■ DIVADLO V HOLANDSKU / Plateel – Matka a děti / Tabori,

Striards – Goldbergovské variace / Swart – Pohádky tisíce a jedné noci / Albee, Redant – Kdo se bojí Virginie Woolfové / O'Neill, van Hove – Bohatcův dům / ... / Žaložpěvy

■ LONDÝNSKÝ LET / návštěva ministrůvce a výletem do světa světových divadel v londýnském

■ JEAN GENET / ...váš vlastní pohled na svou životní verzi, vzdálenou a předem záhadnou, v mnohonásobnou růzností

■ JEAN GENET / SPLENDID'S / ...výročního dne pohřební myšlenky, že se každý má svou vlastní výhledovou perspektivu a výhledy počítat s vlastními držadly

■ KRITIKY – POLEMIKY / POZNÁMKY / ...výročí 20. výročí v Liberci, Jezevčího divadla v Nitře, Hvězdy na scéně, Stavovském divadle / Bednárikův melancholický / Bessonův Hamlet