

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Teorie a kritika

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**OSOBNOST A MYŠLENÍ JERZYHO GROTOWSKÉHO
V KONTEXTECH HLUBINNÉ PSYCHOLOGIE C. G. JUNGA**

Róbert Štefančík

Vedoucí práce: prof. PhDr. Jana Pilátová

Oponent práce: Mgr. Radovan Lipus Ph.D.

Datum obhajoby: 13.9.2021

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2021

THE ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE
THEATRE FACULTY

Dramatic arts
Theory and criticism

BACHELOR'S THESIS

**THE PERSONALITY AND THOUGHT OF JERZY GROTOWSKI
IN THE CONTEXT OF C. G. JUNG'S DEPTH PSYCHOLOGY**

Róbert Štefančík

Thesis advisor: prof. PhDr. Jana Pilátová

Examiner: Mgr. Radovan Lipus Ph.D.

Date of thesis defense: 13.9.2021

Academic title granted: BcA.

Prague, 2021

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Osobnost a myšlení Jerzyho Grotowského
v kontextech hlubinné psychologie C. G. Junga

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Abstrakt

Bakalářská práce si klade za cíl stručně představit osobnost Jerzyho Grotowského, analyzovat základní principy jeho specifického chápání divadelního aktu a tyto závěry následně kontextualizovat v rámci hlubinné psychologie Carla Gustava Junga. Autor se v ní snaží hledat stopy vlivu Jungova světonázoru na Grotowského zejména divadelní práci hledáním průniků mezi jednotlivými myšlenkovými východisky obou osobností. Čerpá z četby odborné literatury, dále ze seminářů a soukromých rozhovorů s prof. PhDr. Janou Pilátovou, která po dlouhá léta Jerzyho Grotowského osobně znala a v neposlední řadě z vlastního studia klasického herectví, na které navazují také zkušenosti s jeho alternativními formami, především z oblasti fyzického divadla.

Abstract

The aim of this Bachelor thesis is to briefly introduce the personality of Jerzy Grotowski, to analyse the basic principles of his specific understanding of the theatrical act and to contextualise these conclusions within the framework of Carl Gustav Jung's Depth psychology. The author seeks to find traces of the influence of Jung's worldview on Grotowski's theatrical work, in particular, by searching for intersections between the individual thought of both personalities. He draws on his reading of the literature, seminars and private conversations with Prof. Jana Pilátová, who knew Jerzy Grotowski personally for many years, and last but not least, on his own study of classical acting, which is followed by his experience with alternative forms, especially in the field of physical theatre.

Obsah

Úvod.....	1
1. Grotowski ako zakladateľ divadelného výskumu.....	4
1.1 Život a dielo.....	4
1.1.1 Detstvo a mladosť.....	4
1.1.2 Štyri etapy životného hľadania.....	9
1.2 Spôsob práce v Divadle 13 radov a Teatru Laboratorium.....	14
1.2.1 Chudobné divadlo.....	14
1.2.2 Cvičenia.....	17
1.2.3 Celostný akt.....	21
1.2.4 Na koniec inscenačného divadla a ešte ďalej.....	24
2. C. G. Jung ako vyzývateľ k zjednoteniu protikladov.....	26
2.1 Coniunctio oppositorum.....	26
2.2 Postoj Západu k otázke duševna.....	31
3. Divadelný výskum v kontextoch hlbinej psychológie.....	35
3.1 Od psychoanalýzy k herectvu ako možnosti zjednotenia protikladov.....	35
3.2 Divadlo ako rituál.....	41
Záver.....	44
Pramene.....	47

*„ ...Proud šuměl vln, proud vzrůstal vln
a k bosé noze střík;
jak pozdrav milé, touhy pln
až k srdci žár mu vnik.
tak děla tam, tak pěla tam,
a padal níž a níž:
Půl tažen tam, půl klesl tam sám,
a nezhlédli ho již.“*
J. W. Goethe

Rád bych na tomto místě poděkoval prof. PhDr. Janě Pilátové za odborné vedení práce, ale především za to, že od chvíle, co vstoupila do mého života, mě nepřestala uvádět do stavu bytostného tázání.

Ďakujem mame a otcovi za neobmedzenú podporu pri štúdiu a vieru v moje schopnosti.

Děkuji Lucii, Barboře, Magdaleně, Věře, Kláře a Honzovi za společnou cestu za poznáním.

Úvod

Grotowského tvorba bola takmer počas celých štyroch desiatok rokov svojho trvania opradená istým *tajomstvom*. Ako na úrovni komunikácie okolností procesu či výsledkov práce s verejnosťou, tak na úrovni prístupu samotných aktérov k tejto práci v rámci jednotlivých divadelných uskupení či projektov. Práve tajomstvo, vedecky zdanlivo neuchopiteľná veličina, je kľúčovou prizmou aspoň pre jej uchopenie, ak už nie plné pochopenie všetkých jej súvislostí. V neposlednej rade ide o oblasť predstavujúcu najväčší prienik medzi Grotowského uvažovaním nad hereckým, potiaľto divadelným umením (keďže tieto dva pojmy preňho predstavujú z mnohých hľadísk synonymá) a názormi Carla Gustava Junga (ďalej iba C. G. Jung), v ktorých ohnisku pozornosti stojí človek ako taký a jeho vzťah k svetu a k sebe samému.

Pre oboch predstavovalo tajomstvo niečo z esencie ľudskej existencie. Za tajomné zvyčajne pokladáme čosi, čo nepoznáme. Ale v akom zmysle? V kontextoch každodenného života západnej civilizácie považujeme za nepochybne a definitívne poznané to, čo je racionalizovateľné — to, s čím je možné vyrovnáť sa vo vedomých oblastiach ľudskej psyché. V našej spoločnosti dlho prevažoval názor, že to, čo nie je uchopiteľné vedomými procesmi neexistuje. S následkami tohto názoru sa bohužiaľ nadmieru často potýkame dodnes. Za tajomné z hľadiska hlbinej psychológie, založenej a programovo rozvíjanej vyššie menovaným švajčiarskym psychoanalytikom, môžeme označiť fenomény, s ktorými si len ťažko vyrovnáme účty popretím ich existencie. Nesporne však ide o javy presahujúce náš *noetický horizont*. Grotowski, sčasti na základe vlastnej silne vyvinutej intuície voči javom podobného charakteru, sčasti inšpirovaný Jungovým dielom, rozvíja herecké remeslo ako prostriedok ich zakúsenia a následnej kultivácie.

Existenciou oblasti ľudskej skúsenosti presahujúcej prosté zmyslové vnímanie sveta a jej relevantnosť v súvislosti so životom človeka v spoločnosti a vo svete sa v dejinách zaoberali (alebo sa k nej nevdojak či dokonca neuvedomelo priblížili) mnohé, svetonázorovo častokrát protichodné, myšlienkové tendencie, disciplíny či uskupenia ľudí. Počnúc *gnosticismom*, filozoficko-náboženským hnutím neskorej antiky, cez stredovekú *alchýmiu* až po provokatívne mystické zmýšľanie C. G. Junga na poli lekárskej vedy (priamo vyrastajúce z predchádzajúcich dvoch uvedených hnutí), či *chasicidismus* v ponímaní Martina Bubera¹ alebo modernú filozofiu na čele s *fenomenológiou bytia* Martina Heideggera. Na poli umenia sa môžeme s uvedeným smerovaním stretnúť napríklad v dramatických a prozaických dielach

¹ Stopa, ktorú Buberov pohľad na svet zanechal v Grotowského uvažovaní je porovnateľná s C. G. Jungovou. Bližšia analýza týchto súvislostí by však značne odbočila od vytýčeného výskumu a vydala by na samostatnú diplomovú prácu.

nemeckého či poľského *romantizmu* (Goetheho *Faust*, *Doktor Faustus*² Thomasa Manna či Mickiewiczove *Dziady*) alebo práve prostredníctvom predstaviteľov *druhej divadelnej reformy*. V konečnom dôsledku je možné ísť po stopách všetkých svetových náboženstiev, ak by sme sa rozhodli istý aspekt týchto skúseností označiť za *božský princíp*.

Výlučná nemožnosť popísať povahu tejto skúsenosti slovnou či zdeliť jej pravú podstatu akýmkoľvek iným medziľudským komunikačným prostriedkom, logicky znemožňuje jej systematické a metodické predávanie, ak nie možnosti jej predávania a zdelnosti vôbec. Uvedená skutočnosť je sama o sebe výsostným odôvodnením Grotowského profesnej voľby a spôsobu života. Divadlo ako jedna z mála ľudských aktivít — napriek tomu, že na prvý pohľad by sa nám mohol zdať presný opak — poskytuje namiesto (občas planej) referencie k svetu, priestor veci skutočne konať, učiniť ich tu a teraz. Pre mnohých divadlo je a vždy bude iba modelom životnej skutočnosti, prostou nápodobou — a teda referenciou. Grotowski sa však pridá na opačný názorový breh a divadlo sa mu stalo miestom s takým druhom potenciálu, ktorý každodenná realita postráda. To jest miestom s potenciálom vykonávať veci opakovane, ale zas a znova *hic et nunc*, vždy „na ostro“. Stalo sa mu tak zdrojom intenzívnejšej skutočnosti, než sám život.

Jeho vlastné písomné pojednania o umeleckej činnosti nie sú príliš rozsiahle. Čo sa týka ústnych vyjadrení, bol omnoho štedrejší. Mnohé z textov, ktoré sa nám dochovali, totiž predstavujú dodatočne autorizované stenografické prepisy jeho prehovorov.³ Jediné, o čo sa dnes môžeme pri vyvracaní či naopak potvrdzovaní „legiend“ relatívne spoľahlivo oprieť, je niekoľko kamerových záznamov inscenácií Teatru Laboratorium zhotovených v nie vždy dostatočnej kvalite.⁴ Z dnešného uhla pohľadu všetko nasvedčuje tomu, že Grotowski už

² Osobnosť Thomasa Manna a jeho špecifický vzťah k romantizmu taktiež predstavujú výrazný vplyv na Grotowského myšlienkové smerovanie, a to najmä v päťdesiatych a šesťdesiatych rokoch (t.j. v období inscenačného divadla). Próza *Doktor Faustus* sa stala hlavným inšpiračným zdrojom pri vzniku vrcholnej inscenácie Teatru Laboratorium *Apocalypsis cum figuris* (tá je pôvodne názvom geniálneho diela fiktívneho skladateľa Adriana Leverküna, hrdinu tohto románu).

³ Kompletne zozbierané spisy Grotowského vlastných textov, záznamov jeho prednášok či prepisov interview poskytovaných do rôznych svetových periodík vyšli pod názvom *Teksty zebrane - Grotowski* (Inštytut im. Jerzego Grotowskiego, Inštytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej) vo Varšave v roku 2012 a dohromady čítajú 1131 strán.

⁴ Audiovizuálne najkvalitnejšie dochovanou inscenáciou je *Akropolis*, na zázname z niekoľkých kamier. Na popud Petra Brooka robil zostrih a kompozíciu sám Grotowski z troch repríz odohraných vo Veľkej Británii. Záznam inscenácie Marlowovho *Doktora Fausta* je zostrihom školskej práce nórskeho študenta filmovej školy v Lodži. Z *Vytrvalého princa* existuje jediný, a to statický záznam s nekvalitnou zvukovou stopou. V prípade *Apocalypsis cum figuris* Grotowski vytrvalo zaznamenanie odmietal. Došlo k nemu až po takmer desiatich rokoch reprízovania v dobe, kedy sa Grotowski angažoval v oblasti paradivadelných experimentov a patronátu nad inscenovanými dielami sa dávno vzdal. Záznam pochádza z jednej reprízy z Talianska približne v roku 1979, ale vizuálna stopa je poškodená. Otázky ohľadom relevancie zaznamenaného materiálu vzbudzuje aj fakt výrazného posunu od pôvodného výsledku z roku 1968 a oficiálnej premiéry v roku 1969.

kdesi na počiatku svojej cesty „za horizont“ sčasti rezignoval na teoretické uchopenie svojej práce a občas sa mu snažil dokonca vyhnúť. Dôveroval priamej skúsenosti. To je neopomenuteľný fakt, ktorý nám dnes sťažuje výskum. Zároveň však predstavuje nápovedu, ako si aspoň v náznaku vytvoriť predstavu o povahe skúsenosti, ktorú sa za každých okolností neúnavne usiloval nestratiť zo zreteľa.

Carl Gustav Jung si svojim dlhoročným výskumom duševného zdravia vyslúžil podozrenie ako v lekárskech kruhoch tak v oblasti humanitných vied najmä v dôsledku kontinuálneho kladenia dôrazu na špecifický typ duchovného prežitku nevyhnutného v súvislosti so správnym priebehom základných duševných procesov. Akt psychosomatickej *transgresie* tkvie v samotnom konštitutívnom jadre matérie ľudskej psyché ako ju sám definuje. Po väčšinu života sa zdráhal pristúpiť k bližšiemu popisu jej vlastností: „I ty nejlepší pokusy o vysvětlení jsou pouze více či méně úspěšné překlady do jiného obrazného jazyka. (Jazyk sám je zase jenom obraz!) V nejlepší případě *sníme* mýtus dál a dáváme mu moderní podobu. A cokoli s ním vysvětlení nebo výklad udělá, učiníme také své duši a bude to mít příslušné následky na našem vlastním zdraví.“⁵ Ak sa však z času na čas predsa len odhodlal utrúsiť vo svojich spisoch pár stručných poznámok v snahe pomenovať ho či rozviesť v hlbších súvislostiach, dostávali sa svojim charakterom na samý okraj mysticizmu a ezoteriky. Za to bol odbornou verejnosťou mnohokrát takmer vyobcovaný z jej radov. Jung si však našťastie, podobne ako Grotowski v oblasti umeleckého výskumu (z pohľadu verejnosti obdobne podozrivý), nekládol také otázky, ktoré dobový akademický úzus schvaľoval ako exaktné, ale tie, ktoré pokladal z hľbokej vnútornej potreby za dôležité.

Cieľom tejto práce nie je a ani nemôže byť snaha o podrobnú charakteristiku tohto fenoménu. Ide o pokus spísať stručný náčrt prienikov medzi toľkokrát analyzovanou, avšak stále záhadnou víziou veľkého divadelného reformátora a diskurzom chápania sveta jedného z najväčších filozofov duše v dejinách, ktorého dnes už takmer sto rokov staré „učenie“ neprestáva vzbudzovať hľboký obdiv, znepokojivo oddané nasledovníctvo či naopak výsmech a opovrhnutie. V tomto kontexte sa však základným predmetom záujmu chtiac či nechtiac stáva práve vyššie uvedená duchovná skúsenosť. V najlepšej viere a pri troche šťastia sa snáď podarí aspoň sčasti zmapovať kľukatú myšlienkovú cestu vedúcu k tomuto cieľu, keďže „prekročiť horizont“ sa podarí iba povolaným. Koniec koncov, ako hovoríeva Jana Pilátová, tajomstvo sa dá iba obkľúčiť, nikdy nie chytiť.

⁵ JUNG, C. G. Psychologie archetypu dítěte. In: *VÝBOR Z DÍLA II: Archetypy a nevědomí*. Brno: 2018, str. 238.

1. GROTOWSKI AKO ZAKLADATEĽ DIVADELNÉHO VÝSKUMU

1.1 Život a dielo

Ak by bolo potrebné nájsť jedno jediné slovo vystihujúce celý Grotowského život, len ťažko by sa naskytl príznačnejší výraz než *cesta*. A ako naznačuje Jana Pilátová v eseji rovnomeného názvu,⁶ už významové jadro tohto pojmu samo o sebe predpokladá nepretržitú zmenu. Je to cesta v zmysle hrôzy z ustrnutia. Ide o aspekt života, ktorého neodmysliteľnou súčasťou je nielen veci nachádzať, ale aj púšťať. Tento postoj prestupuje na všetkých úrovniach jeho tvorivú činnosť, ktorá opakovane (ba dokonca takmer v pravidelných časových intervaloch) priam drasticky menila svoj charakter — od objektu výskumu cez spôsob jeho realizácie až po okruh spolupracovníkov.

1.1.1 Detstvo a mladosť

Jerzy Grotowski prichádza na svet 11. augusta 1933 v poľskom Rzeszove do rodiny učiteľky a vojaka ako ich druhorodený syn po bratovi Kazimierzovi. Matka Emilia Grotovská bola ukrajinského pôvodu, otec Marian Grotowski bojoval v oboch svetových vojnách a vo voľnom čase sa amatérsky venoval maľbe a sochárstvu. Šesť rokov druhej svetovej vojny, spojených s čakaním na návrat otca, rodina trávi v relatívnom bezpečí podkarpatského vidieka, a to konkrétne v dedine Nienadówka⁷.

Podrobností o Jerzyho detstve sa v literatúre či dobových článkoch dozvieme len veľmi málo, nakoľko novinárom či bádateľom komunikoval iba najnutnejšie súvislosti svojej práce a diskutovať o súkromí poväčšine odmietal. Na istú udalosť z vojnového obdobia spojenú práve s dedinkou v juhovýchodnom Poľsku je však možné naraziť v rozhovore Andrzeje Bonarského s Grotowským. Na Bonarského otázku „Jaký jsi?“⁸ Grotowski odpovedá okľukou. Vyrozpráva príbeh o knihe, ktorú mu jedného mrazivého zimného večera priniesla matka Emilia z neďalekého mesta. Išlo o filozofický cestopis anglického mystika, novinára

⁶ PILÁTOVÁ, Jana. *Cesta*. In: *Texty - Teatr Laboratorium (první část)*. Praha: 1990, str. 33-51.

⁷ Existuje dokumentárny film americkej režisérky Mercedes Gregory s názvom *With Jerzy Grotowski, Nienadówka 1980* zachytávajúci jeho návrat na miesta svojho detstva.

⁸ BONARSKI, Andrzej. Rozhovor s Grotowským. In: *Texty - Teatr Laboratorium (první část)*. Praha: 1990, str.1.

a cestovateľa Paula Bruntona *Stezkami jogínů*⁹ z roku 1934. Západnému svetu v nej predstavuje východného mysliteľa, predstaviteľa džňánajógy, Šrí Ramana Maharišiho.

Brunton v knihe popisuje cestu na horu Aruančali, nazývanú aj Hora plameňov (v Indii pokladanej za svätú), na ktorej úbočí Mahariši býval. Jeho bydlisko bolo pravidelne vyhľadávané pútnikmi. Každému prišielcovi však Mahariši dával na otázku po zmysle bytia — nech bola formulovaná akýmkoľvek spôsobom — ako odpoveď jedinu radu: „Zeptej se sám sebe: Jaký jsem?“¹⁰. Grotowski následne interpretuje: „Kdo - ptej se sebe, ‚kdo‘? Jsem ten a ten, narozený tam a tam. ‚Kdo je narozený?‘ Já takový, já teď, který teď... ‚Kdo který ‚Kdo teď?‘ A tak dál. To vedlo k zapojení jakéhosi zpětného běhu a k nalezení celkového centra - dalo by se říci - kosmu, jímž člověk může být.“¹¹ V tejto úvahe je možné analyzovať dva hlavné myšlienkové aspekty predstavujúce základnú charakteristiku Grotowského pohľadu na svet nadobudnutého už v ranom detstve.¹²

Prvý aspekt možno nazvať *filozoficko-deduktívnym* a jeho myšlienková dynamika smeruje vždy od celku k jednotlivosti. V zásade tak stojí v opozícii k uvažovaniu, pre ktoré je príznačná logická indukcia ako jeden zo základných poznávacích procesov, vďaka ktorej je mimo iné možná tvorba všeobecných definícií. Grotowski nehromadí hypotézy za účelom poznania všeobecnej pravdy. Akcentuje konkrétnosť a subjektivitu. Zameriava sa na jednotlivosť v kontexte daného okamihu. Vylučovacou metódou preniká skrz množinu vlastností skúmaného javu k jeho jadrú. Všetko postrádateľné — teda to, čo nie je súčasťou konštitutívneho minima daného fenoména — necháva mimo zreteľ. Druhý aspekt vyplýva z predchádzajúceho a intenzifikuje akcentáciu subjektivity. V istom ohľade ho možno pokladať za priameho dediča európskeho antropocentrizmu v paradoxnej kombinácii s východnými filozofiami. Ide o aspekt *antropologického akcentu*, a teda o myšlienkový diskurz, kde sa ubežníkom všetkého poznania životnej reality stáva človek a jeho pozícia vo svete. V tomto ponímaní je skutočné pochopenie fenoménov, ktoré nás obklopujú možné iba v prípade, že je vedené skrz uvedomenie si vzťahu človeka ako subjektu ku svojim objektom. Podobné názorové východisko zdieľa už spomínaná fenomenologická filozofia či samotná hlbinná psychológia: „Na každom jednotlivci, na jeho schopnosti, snaze a ochotě

⁹ Názov je priamym prekladom poľskej verzie titulu J. Pilátovou z pôvodného článku do češtiny. Českým čitateľom je dielo známe skôr pod názvom *Tajnosti indické*.

¹⁰ BONARSKI, Andrzej. *Rozhovor s Grotowským*, Ibid, str.1.

¹¹ Ibid.

¹² Grotowski si dokonca prial, aby jeho popol spočinul na Aruančale — tak sa aj stalo.

k sebezpoznání záleží: na osudu, blahu i bolesti jednotlivého člověka, oné individuální bytosti, ve které — chápeme li správně smysl křesťanské zvěsti a poselství — hledá svůj cíl dokonce i Bůh.“¹³

Dôkazy o vzájomných súvislostiach Maharišihu myšlienok, učenia C. G. Junga a ich vplyvu na Grotowského možno nájsť predovšetkým v knihe *The Life and Teachings of Bhagavan Sri Ramana Maharschi* (v nemeckom origináli *Der Weg zum selbst*) nemeckého indológa, lingvistu a historika juhoázijského umenia Heinricha Roberta Zimmera z roku 1944, ku ktorej Jung napísal predhovor s názvom *Šrí Ramana and his Message to modern Man*. Jungov výklad Maharišihu učenia musel mimochodom Grotowski taktiež veľmi pravdepodobne poznať. Už len vzhľadom na to, že od päťdesiatych rokov pravidelne vychádzal ako úvodné slovo k väčšine publikácií súvisiacich s Maharišihu osobou v Európe či Spojených štátoch. Táto fascinácia tajomstvom podstaty bytia v zmysle citovanej interpretácie Maharišihu otázky — teda bytia individualizovaného — sprevádzala jeho život kontinuálne po dobu necelých siedmich desiatok rokov svojho trvania. Prejavila sa v reformáciách divadelného prejavu v šesťdesiatych a začiatkom sedemdesiatych rokov, ale aj v neskorších výskumných projektoch postdivadelného charakteru.

Vráťme sa ale ešte k detstvu: Marian Grotowski odmietne žiť v komunistickom režime a tak sa po účasti v druhej svetovej vojne na strane poľských ozbrojených jednotiek pôsobiacich v západnej Európe už k rodine nevráti. Odchádza do Argentíny a Paraguaja, kde sa usadí. Istú dobu so svojim synom udržiava korešpondenčný kontakt. To ale nemení nič na tom, že Jerzy od svojich siedmich rokov vyrastá iba s matkou a bratom. Začiatkom päťdesiatych rokov nastupuje na Štátnu vyššiu hereckú školu v Krakove v odbore herectvo, kde sú vtedajšie osnovy zložené hlavne z postupov Stanislavského. Po úspešnom absolutoriu v roku 1955 odchádza na ročnú postgraduálnu stáž do Moskvy.¹⁴

V rámci štúdia réžie na prestížnej Ruskej akadémii divadelného umenia (známej najmä pod skratkou pôvodného ruského názvu GITIS) u Jurija A. Zavadského pokračuje v podrobnom štúdiu Stanislavského systému hereckej práce. Dôležitým záberom jeho tamjších štúdií sú však aj divadelné prístupy vybočujúce z ideologického rámca socialistického realizmu predpísaného sovietskym režimom. Mimo oficiálne učebné osnovy

¹³ JUNG, C. G. *Prítomnosť a budúcnosť*. Brno: 2019, str. 93.

¹⁴ Grotowského mimo iné odjakživa lákali východné kultúry. Pobyt v Rusku sa tak stáva prvou možnosťou osobného kontaktu s týmito myšlienkami v praxi. Podniká dvojmesačnú cestu po centrálnej Ázii. Tá upevní jeho vzťah k Východu na celý život.

ide predovšetkým o prácu Vsevoloda E. Mejercholda či Jevgenija B. Vachtangova: „Poznal, že žáci Stanislavského šli dál než on, už oni tvořili inscenace ‚na motivy‘ a ‚podle‘ nějakých autorů. [...] Styl Vachtangovových studií, třeba práh mezi zkušebnou a vnějším světem (nechat venku každodenní problémy a věci) nebo tvorba odlišných světů pomocí tělové a *rytmické masky* (v *Dybbukovi* se liší živí od mrtvých podobně, jako organický [Vytrvalý] Princ od mechanických černých), napovídá, že Grotowski hodně věděl, i když o tom nemluvil.“¹⁵ Sám J. Zavadskij, ktorý v Moskve Grotovského po celú dobu viedol a obaja si boli pomerne blízki, stvárnil svojho času v slávnej Vachtangovovej inscenácii *Princezny Turandot* princa Kalafa.

Ludwik Flaszyn dokonca pokladal za pravdepodobné, že Grotowski sa bližšie zaoberal aj Michailom Čechovom a jeho modifikáciami Stanislavského systému. A ako Čechov uvádza v *Hercovej Ceste*, s Vachtangovom boli blízkymi priateľmi a zdieľali mnohé umelecké názory. Sám Grotowski o inšpirácii ruskými avantgardistami verejne nehovoril z dôvodu potenciálneho konfliktu s komunistickým režimom. V sovietskom bloku sa o nich mohlo písať a hovoriť až do dôb Gorbačovových reforiem veľmi obmedzene. Pri zvažovaní Flaszynovho tvrdenia však možno vychádzať už z toho, že napríklad vplyvy skúmania možnej miery *telesnosti činu* či nutnosti zvyšovania *citlivosti psychosomatických prienikov* sú v Grotovského práci s hercom — s prihliadnutím na dobu jej vzniku a vtedajšie možnosti výskytu podobných výsledkov hereckej práce v západných krajinách — jednoducho viditeľné a pravdepodobné: „Tělo herce musí absorbovat psychologické kvality, musí jimi být prostoupeno a naplněno tak, aby se postupně proměnilo v citlivou membránu, v jakéhosi příjemce a nositele nejjemnějších nuancí, představ, pocitů, citů a volních impulzů.“¹⁶ Herecký prístup Michaila Čechova totiž môžeme (v kontexte zdrojov predstavujúcich na Grotovského ceste k špecifickému druhu javiskového prejavu zásadné myšlienkové podhubie) považovať za onu *metafyzickú* rovinu, o ktorú vo svojej inscenačnej praxi rozširuje práve Stanislavského metódu. Tá sa mu, ako dnes vieme, stala istého času takmer modlou.

Ako herec na krakovskej divadelnej škole pátral Grotowski takmer po každom slove, ktoré Stanislavskij vyriekol či po každom slove, ktoré o ňom bolo vyrieknuté niekým iným. Ako neskúsený študent považoval jeho ucelený systém hereckej výuky za univerzálny a takmer jediný funkčný recept na ceste za hereckým remeslom. V rozhovore s A. Bonarskim

¹⁵ PILÁTOVÁ, Jana. *Hnízdo Grotovského: Na prahu divadelní antropologie*. Praha: 2009, str. 508.

¹⁶ ČECHOV, Michail. *Hercova cesta, O herecké technice*. Praha: 2017, str. 141.

z roku 1975 sa dokonca vyjadril: „V jednom životním období jsem chtěl být Stanislavským. Napřed to mělo formu následovnictví na poli profesionálním, pochopitelně. A pak to bylo obráceně: uvažoval jsem, jak při zachování respektu vůči otci plnit — řekl bych — jeho roli.“¹⁷ Po osobnom kontakte so žiakmi jeho žiakov a predstaviteľmi celej druhej (veľkej) generácie spolupracovníkov MCHATu však zisťuje, že žiak nikdy nemôže dodržiavať majstrovo učenie scholasticky. A podobne ako to popisuje Michail Čechov — „Jak jsem sám pochopil a prožil to, co jsem přijímal od svých učitelů, tak jsem to předával (...) Všechno procházelo prizmatem mého individuálního vědomí a vše se zabarvovalo osobním vztahem k vnímanému.“¹⁸ — začína hľadať na zásadné otázky, ktoré v súvislosti s hereckým remeslom Stanislavskij položil, vlastnú odpoveď.¹⁹

V októbri roku 1956²⁰ sa vracia na PWST v Krakove, aby tu započal plnohodnotné štúdium réžie. Zároveň pracuje ako asistent na katedre herectva. Kdesi tu začína jeho osobité uvažovanie nad divadelnou profesiou, ktoré napokon vyústi do založenia vlastného súboru po absolútoriu réžie v roku 1959. Ide o uvažovanie, ktoré síce je ukotvené v nespochybniteľných poznatkoch jeho predchodcov, avšak zároveň sa vymaňuje z ich doslovnej realizácie (ktorá je vždy dogmou) a pokračuje tam, kde Stanislavskému „(...) smrt zabránila pokračovat“²¹. Grotowski sa domnieval, že touto hranicou boli práve výskumy *fyzického jednania* a snaha nájsť *organický prúd vnútorných impulzov*. Práve to pokladal za výzvu, na ktorú sa rozhodol reagovať (nielen) vo svojej inscenačnej praxi, rozvíjať ju na mnoho spôsobov a nanovo ju formulovať pre generáciu kráčajúcu v jeho šľapajách. Rané postuláty „veľkého otca“ z prelomu storočí ako *emočnú pamäť* či *magické keby* neskôr spochybnil — napokon ako Stanislavskij sám. Avšak, aspekt prestupujúci každý jeden Grotowského pracovný krok, v ktorom bol Stanislavskij už natrvalo zákonite prítomný, je maximálna profesionalizácia prístupu k hereckej práci v zmysle uvedomelého a kontinuálneho rozvoja hereckých schopností a bezpodmienečného vytvorenia podmienok pre skúšanie ako kreatívneho procesu hľadania výsledku v bezpečí bez divákov, a to po takú dlhú dobu, aká je potrebná.

¹⁷ BONARSKI, Andrzej. *Rozhovor s Grotowským*. Ibid, str. 3.

¹⁸ ČECHOV, Michail. *Hercova cesta*. Praha: Panorama, 1990, str. 69. ISBN 80-7038-154-X.

¹⁹ Nie nadarmo nesie jedna z Grotowského najznámejších esejí názov *Odpoveď Stanislavskému*.

²⁰ V Poľsku ide o politicky zlomové obdobie, keďže Chruščovove odhalenie a kritika sovietskeho dogmatizmu v podobe *Stalinovho kultu osobnosti* má práve tu veľký ohlas.

²¹ GROTOWSKI, Jerzy. *Odpoveď Stanislavskému*. In: *Texty - Teatr Laboratorium (třetí část)*. Praha: 1990, str. 164.

1.1.2 Štyri etapy životného hľadania

Do povedomia širšej verejnosti vstupuje prvýkrát na počiatku šesťdesiatych rokov už ako profesionálny divadelný režisér. Jeho pôsobenie je späté predovšetkým s Divadlom 13 radov v poľskom Opole (1959), neskôr transformovaného do Teatru Laboratorium a presťahovaného do Vratislavi. Pri aktivitách realizovaných primárne výstavbou scénickej štruktúry v zmysle diváckeho objektu zotrváva desať rokov — nazvať ich možno etapou *inscenačného divadla*. Jeho inscenačná prax sa vyznačuje silne špecifickým rukopisom založeným na pomalom a maximálne precíznom štruktúrovaní javiskového celku, ktorý svojimi výrazovými prostriedkami ďaleko presahuje textový rámec predlohy či formu vyjadrenia vtedajších inscenácií bežných v činohernom divadle. V rámci vzťahu režisér-herec sa mu podarilo najmä prostredníctvom akcentácie telesného vyjadrenia a dovedty nevidanej modifikácie spôsobu hereckého *prežívania* (z mnohých dôvodov, ktoré budú rozpracované v nadchádzajúcich kapitolách, by bolo vhodnejšie užívať výraz „*zakúšania*“) dospieť až na vrchol naskytajúcich sa inscenačných možností.

Inscenácie ako *Akropolis*, *Vytrvalý princ* či *Apocalypsis cum figuris* boli uvedené po celom svete s odzbrojujúcou schopnosťou zasiahnúť obecnosť aj bez možnosti rozumieť slovám zdeľovaným zásadne v poľskom origináli bez prekladu. Zdelenie presahovalo doslovnosť významov, vyjadrovalo priamo niečo zo zmyslu hlasových a psychofyzických akcií — z exponovanosti človeka v javiskovom priestore vôbec. Nešlo iba o ich tematizáciu, ale o bytostné sprítomnenie smerujúce za *znakovosť* či, bagatelizovane formulované, „nápodobu“. Zakrátko sa tento typ hereckej práce stáva inšpiráciou pre celé generácie divadelníkov. Deje sa tak hlavne na poli rozvoja nových žánrov. Najvýraznejšie je dnes možné stopovať uvedené tendencie napríklad v oblasti *fyzického divadla*.

Začiatkom sedemdesiatych rokov Grotowski opúšťa divadelný priestor, spracovávanie dramatických textov či akýchkoľvek iných naratívnych látok (biblické príbehy či národné mýty) a napokon aj systematické rozvíjanie hereckého remesla. Po vystúpení na vrchol profesionality zistil, že ani ona nevedie tam, kam mieri, že sa totiž môže stať samoučelnou virtuozitou. Začína s organizovaním plenérových participatívnych experimentov, ktoré dostávajú názov „*činná kultúra*” alebo *paradivadlo*. Nejde však ešte o definitívny rozchod s uvažovaním v divadelných súvislostiach a prácou na projektoch vykazujúcich na istej úrovni črty umeleckého diela či artefaktu. Plenérové experimenty sa výrazne napájajú zo žriedla divadelnosti. Ako nám napovedá predpona *para*, ustavujú sa a existujú *vedľa* divadla ako ho poznáme, v jeho tesnej blízkosti. Nielen obrazne či historicko-teoreticky, ale aj doslova —

pôvodné inscenácie Teatru Laboratorium zo šesťdesiatych rokov sa odohrávajú približne do roku 1977, avšak iba z vôle samotných hercov a bez priameho patronátu Grotowského.²² On sa v tom čase už intenzívne pokúša prekročiť prostredníctvom paradivadelných udalostí odstup, ktorý v divadle inscenačného typu tak fatálne oddeľuje diváka a herca.

Táto priepasť je preklenutá takpovediac vystúpením diváka na roveň hercovi. Už sa mu nestáva iba svedkom, pozorovateľom vylúčeným z aktu transgresie, ale rovnocenným partnerom. Prapôvodné konštitutívne minimum divadla v podobe vzťahu divák-herca tak v paradivadelných aktivitách nemizne, naopak dochádza k jeho intenzifikácii. Vzdialenosť medzi dvomi brehmi jednej rieky sa skracuje — na (zdanlivé!) minimum. Herec sa s divákom vo vzájomnej výmene impulzov delí o svoju skúsenosť, o možnosť nabrat' si z pokladu *vykonaného*, o ono *učinené*, ktoré bolo doposiaľ k dispozícii iba hercovi. Posun si však vyžaduje patričnú zmenu v pomenovaní, adekvátne vyjadrujúcu nové vzťahové usporiadanie. Tak ako sa z diváka stáva súputník, z herca zasa sprievodca. Zatiaľ čo možnosti a pozícia diváka zreteľne povyrástli, hercovo privilégium zdanlivo atrofuje — akoby sa čohosi vzdával v prospech príšelca, teraz už seberovného. Koncept paradivadelných experimentov má tak neskôr výrazný podiel na rozvoji žánru *participatívneho* či *imerzívneho divadla*.²³

Pre členov hereckého súboru však rozchod s profesiou ako ju okúsili prostredníctvom inscenačnej praxe Teatru Laboratorium rozhodne nie je bezbolestný. Ryszard Cieślak či Zbigniew Cynkutis si siahli počas uplynulých jedenástich rokov kontinuálneho rozvíjania svojho remesla na dno síl a zároveň vrchol psychofyzických možností herca, pričom praktická divadelná príprava pod Grotowského vedením čítala svojho času aj sedemnást' hodín denne. Herecký súbor, ktorý sa už v dobách svojej činnosti zapísal do dejín divadla, musí teraz na základe rozhodnutia jednej osoby radikálne zmeniť smer cesty. Poniectorí sa s funkciou *performera-doprevádzača* stotožniť nedokázali a na počiatku sedemdesiatych rokov hľadajú uplatnenie mimo Teatru Laboratorium. Tí, ktorí s Grotowským pokračujú v púti sa zoznamujú s novými členmi súboru, ktorých vybral z uchádzačov o paradivadelné spôsoby práce. S novou situáciou sa ale taktiež nevyrovnávajú ľahko. Vzťahy v súbore sa v nasledujúcich rokoch komplikujú a medzi jeho členmi vznikajú nezhody a napätie.²⁴

²² Takto vznikla aj posledná inscenácia *Thanatos Polski*, ktorú naskúšali herci pod vedením Ryszarda Cieślaka r. 1981 - taktiež so snahou urobiť z divákov aktívnych účastníkov (*Viz Konec hry* - Flaszen).

²³ Už v tej dobe vyvolalo paradivadlo v Poľsku vlnu záujmu o participatívne projekty a podmienilo vznik celej rady nezávislých divadelných či „kultúrno-animačných“ súborov pôsobiacich hlavne na perifériách, mimo kultúrnych centier. Onedlho nasledovali krajiny po celom svete.

²⁴ Viz. Divadelní revue 3/2010, stať *Konec hry*, kde ich s odstupom času popisuje Ludwik Flaszen.

V decembri roku 1976 je zverejnená informácia, že Apocalypsis cum figuris čaká posledné uvedenie. S príchodom nového roka a derniérou Grotowského posledného scénického diela sa za jeho inscenačnou činnosťou definitívne uzatvárajú dvere. Koncom roku 1977 ohlasuje počiatok projektu s názvom *Divadlo zdrojov* (poľsky *Teatr źródeł*), ktorý má byť realizovaný pod záštitou ITI (The International Theatre institute založený a spravovaný UNESCO). Po necelých siedmich rokoch rozvoja paradivadelných aktivít Grotowski opúšťa aj tento smer cesty a pristupuje k rozsiahlejšiemu výskumu divadla z antropologického hľadiska. Podobná činnosť nezávislých súborov z celého sveta dostala v prednáške Eugenia Barby na Medzinárodnom divadelnom festivale BITEF 1976 v Belehrade názov *tretie divadlo*²⁵. Grotowski podniká výpravy do oblastí osídlených obyvateľmi disponujúcimi pozostatkami pôvodných kultúr (Bengálsko, India, Mexiko, Haiti, Afrika...) a spolu s majstrami obradov tam hľadá odpoveď na otázku, či je azda v dvadsiatom storočí — v časoch ateizmu a duchovného vykorenenia masových rozmerov — možné vrátiť divadlo k jeho **rituálnym** zdrojom. Ide o zavŕšenie prístupu započatého v Divadle 13 radov už kedysi na počiatku šesťdesiatych rokov, čím je z kultúrno-historického hľadiska divadelné dielo s tendenciou k regresii, teda návratu k dávnejším formám. Koniec koncov, už Grotowského inscenačné projekty sa vyznačovali antipatiou k formálnemu umeleckému pokroku a hľadali spôsob ako účinne nastúpiť cestu *návratu ku koreňom*.

Grotowski pracuje na nových projektoch v rodnom Poľsku ešte do roku 1982. Výsledky výskumov mal zatiaľ možnosť vidieť iba úzky okruh pozvaných hostí — dostávajú latinský názov *Mysteria originis* (v preklade „tajomstvá pôvodu“). Na verejnosti panuje veľké množstvo špekulácií v súvislosti s ich konkrétnou podobou. Isté však je, že hlavný záber výskumu predstavujú *kulty posadnutosti*, ktorými sa Grotowski začal výraznejšie zaoberať až s odklonom k paradivadlu.

Patria medzi ne stále aktívne haitske *vúdu*, brazílske *kandomblé* a *makumba*, či napríklad už mŕtvy starogrécky *kult Dionýza*. Každý z nich otvára cestu zvedavosti po „neeuropocentrickém chápaní dramatických jevů“²⁶. Prechod od pojmu *divadlo* k pojmu *mystérium* naznačuje snahu obrátiť mincu na jej opomínanú stranu. Ak za mincu považujeme starogrécky obrad Dionýzskeho kultu v Aténach, ako rub a líc môžeme logicky označiť dve

²⁵ Viz. Divadelní revue 3/2020, stať *Obejdeme se bez potlesku*, kde je možné nájsť diskusiu poľských divadelníkov s Eugeniom Barbou o tom, čím je „tretie divadlo“ po rokoch búrlivých divadelných aj politických zmien.

²⁶ KOLANKIEWICZ, Leszek, PILÁTOVÁ, Jana. Antropologické příběhy III. In: *Taneční zóna*. Praha: 3/2019, str. 90.

kultúrno-náboženské tendencie, ktoré sa z neho súbežne odvinuli. Prvou (exoterickou) sú divadelné aktivity, čiže *tragédie* a *komédie*, druhou (ezoterickou) naopak *dionýzske mystériá*:²⁷ „Rúzni autoři dělali různé narážky na určité aspekty prvních stupňů iniciace, kterých se ještě netýkal příkaz uchovat tajemství, ale i tak byli obviňováni (jako například Aischylos). *Ale víme, že o těch, kdo prozradili svaté tajemství, se říká, že mysteria ,roztančili‘.* Tato věta z Lukianova dialogu [*O tanci*] je senzační. Jestliže je v tanečních obřadech skryto nějaké tajemství, není to něco vůči tanci vnějšího, co by se dalo vyslovit: zasvěcením je sám tanec. Tanec je mystériem. Chorea byla pro Řeky svatá. *Svaté tance jsou zdrojem divadelních technik. Zdrojem jak pro kultovní posedlost, tak pro iniciaci do mysterií, je transová taneční technika.*“²⁸

Aj z uvedeného citátu vyplýva, že starogrécky divadelný akt je neoddiskutovateľne spätý s náboženským vnímaním sveta vtedajšieho človeka a tak rozhodne nemožno tvrdiť, že je definitívne oddelený od svojho rituálneho predchodcu. Avšak rovnako neoddiskutovateľne už obsahuje aj aspekt racionálne-filozofický (teda aspekt sekularizujúci pôvodný mýtus) a neodvratne tak smeruje k povahe divadla ako ho chápe západná civilizácia dnes. Na druhej strane dionýzske mystériá pokračujú takmer výlučne v tradícii náboženskej skúsenosti, ktorá musela mať (na rozdiel od stavu nazývaného *katarzia*, konštituovaného aténskymi divadelnými aktivitami) extatický charakter. Grotowski sa tak usiluje o obnovu dnes už takmer vyhasnutého aspektu divadelnosti predstavujúceho výraz všeobecnej ľudskej duchovnej potreby. Tá pravdepodobne stála na prapočiatku vývoja divadelnosti a priviedla ju na *svetlo sveta z hlbín ľudskej duše*.²⁹

V auguste 1982 Grotowski odchádza do exilu na územie Spojených štátov amerických³⁰. Tu pokračuje v projektoch Divadla zdrojov s novými spolupracovníkmi.

²⁷ O existencii dionýzskych mystérií sa nedochovali žiadne priame dôkazy. Celý rad odborníkov však svorne tvrdí, že táto skutočnosť je vysoko pravdepodobná a z historického hľadiska by bolo dokonca nelogické uvažovať o opaku. Medzi nich patria predovšetkým filozof a religionista Mircea Eliade, náboženský historik Henri Jeanmaire či archeológ Friedrich Matz.

²⁸ KOLANKIEWICZ, Leszek. Samba s bohy. Antropologický príbeh. In: *Taneční zóna*. Praha: 5/2001, str. 9.

²⁹ Pátos uvedenej slovnej figúry je tu uplatňovaný celkom zámerne, keďže *cesta z hlbín temnoty za svetlom* predstavuje jeden zo základných jungiánskych archetypálnych obrazov.

³⁰ Rozhodnutie je reakciou na vojnový výnimočný stav platiaci na území Poľska od 13. decembra 1981 do 22. júla 1983 (známy najmä ako *Stan wojenny v Polsce*). Grotowski musel od samého vzniku divadla v roku 1959 robiť v snahe zachovať jeho existenciu kompromisy s komunistickým režimom. Po utužení vládnych represívnych mechanizmov v období výnimočného stavu sa odmietol „zaplietť“ s režimom natoľko, aby to neskôr oľutoval.

S členmi Teatru Laboratorium, ktorí čoraz častejšie pracujú samostatne v rôznych častiach sveta, je v kontakte čoraz menej. V New Yorku krátku dobu pracuje ako „profesor of drama“ na Columbia university. V lete roku 1983 sa usadí v Kalifornii a pedagogicky pôsobí na univerzite v Irvine, kde zakladá program *Objective drama*. Obýva prives v Kalifornskej pustatine a v izolácii pracuje so skupinou ôsmich študentov. Výsledky práce prezentoval v plenéri pod holým nebom na okraji lesa a stepi šiestim divákom. James Slowiak, v tej dobe pracujúci ako asistent, popísal udalosť ako iniciačné opakovanie monotónnej melódie a jednoduchej pohybovej kreácie toho istého rytmu v rôznych variáciách. Aktivita mala byť opakovaná tak dlho, kým vzrastajúce psychofyzické vypätie jednotlivých aktérov (a taktiež vo vzájomnej interakcii) nedospela do akéhosi stavu transu, a to všetko v prírode kalifornského pahorku.³¹ Pohybovú kreáciu neskôr Grotowski osvetlil ako kombináciu rituálneho kývania chasidov a jednej z meditačných pozícií zenu.

*Súbor Teatru Laboratorium sa 31. augusta 1984 po dvadsiatich piatich rokoch rozpadá a oficiálne ukončuje svoju činnosť.*³² Grotowski začína od augusta roku 1986 kvôli nevyhovujúcim podmienkam a nátlaku zo strany americkej univerzity dlhodobo pracovať neďaleko Pontedery v strednom Taliansku — tu vzniká *Centro di Lavoro di J. G.* spolusubvencované University of California, Irvine. Ďalej Brookovou inštitúciou Centre International de Créations Théâtrales, Paris a Barbovým žiakom Robertom Baccim, ktorý v Pontedere vedie malé nezávislé divadlo. Touto udalosťou je možné vymedziť poslednú (štvrtú) etapu jeho života.

Nasledujúcich trinásť rokov Grotowski koncentruje svoje úsilie práve vo Valicelle pri Pontedere, kde vedie supervíziu niekoľkých samostatne pracujúcich skupín zložených z osobností prijatých podľa vlastného úsudku. Inštitúcia už nemá iba divadelný charakter, keďže Grotowski z práce takmer úplne eliminuje divácky komponent. Umelecká tvorba už viac nie je koncipovaná ako akt jednej skupiny zúčastnených, ktorý je určený svedectvu skupiny druhej, ale stáva sa *darom* umelca sebe samému — prostriedkom osobnostného rozvoja jednotlivca. Na verejnosť prenikajú bližšie informácie už len veľmi zriedka. Nahliadnuť do procesu je umožnené iba umeleckým skupinám zaoberajúcim sa podobným typom výskumu, ktoré z času na čas prichádzajú do Pontedery v rámci výmenných

³¹ O plenérovej akcii *Objective drama* píše taktiež Jan Kott v stati *Grotowski aneb Hranice*. (SaD 9/1991, str. 65.)

³² Situáciu, ktorá v súbore už dlhšiu dobu vládla a napokon vyústila v toto rozhodnutie je taktiež popísaná v stati Ludwika Flaszena *Konec hry*.

programov. Medzi nimi je parížska divadelná skupina pod vedením Petera Brooka či Eugenio Barba so svojim Odin Teatret z dánskeho Holstebro — obe uskupenia silne ovplyvnené Teatrom Laboratorium. Spomedzi „nezasvätených“ dostávajú pozvanie skutočne nemnohí. Po väčšine ide o Grotowského najbližších (bývalých) spolupracovníkov ako napríklad Zbigniew Osiński — najvytrvalejší z teoretikov a historikov pátrajúcich (častokrát neúspešne) po vhodnom uchopení výskumov tohto charakteru. Aj vďaka Osińského uvažovaniu sa prevažujúcim diskurzom v tejto oblasti postupne stáva *divadelná antropológia* ako nová teatrologická disciplína.

Vo veku šesťdesiatpäť rokov Jerzy Grotowski 14. januára 1999 umiera v talianskej Pontedere na leukémiu. Necelý rok po jeho smrti dochádza k prvej „verejnej“ prezentácii výsledkov práce Centra di Lavoro di J. G. organizovanej Inštitútom Grotowského vo Vratislavi (IJG), kde sa v obecnstve schádzajú členovia a blízki spolupracovníci inštitútu. Táto udalosť je zachytená na videozázname, dodnes archivovanom a na špeciálne vyžiadanie poskytovanom v IJG.

1.2 Spôsob práce v Divadle 13 radov a Teatru Laboratorium

Krátko po štúdiách sa v roku 1959 Grotowski stáva na požiadanie kritika, esejistu a teatrológa Ludwika Flaszena, umeleckým šéfom *Divadla 13 radov* v Opole. Grotowski ako hlavný režisér, s Flaszenom vo funkcii interného kritika a dramaturga, určujú inštitúcii už na samom počiatku svojho pôsobenia charakter experimentálnej platformy. Za determinant číslo jeden možno považovať fakt, že v nej nastoľujú *primát herca*.

1.2.1 Chudobné divadlo

Venujú sa rozvoju hereckej profesionality a zavádzajú každodenné cvičenia a tréningy za účelom všestranného rozvoja osobnosti divadelníka a očisty od hereckých stereotypov ako povinnú nadstavbu k inscenačnej praxi. Vytyčujú živú ľudskú bytosť ako dominantný, a postupom času takmer jediný, výrazový prostriedok svojho divadelného hľadania. Pre divadlo komunikujúce primárne skrz herca, je základným „stavebným“ materiálom *živý medziľudský vzťah*. Ako deklaruje Grotowski, vzťah vznikajúci medzi dvoma hercami, či hercom a divákom, možno vnímať ako partitúru vzájomných impulzov a ľudských reakcií — živý psychický proces zverejňovaný telesnými a hlasovými možnosťami ľudského

organizmu. Divadelnú réžiu ako autonómnu umeleckú aktivitu preto definuje ako organizovanie medziľudských vzťahov okolo vedúceho motívu.

Neskoršie akcentovanie pojmu *partitúra* namiesto role súvisí so snahou vymedziť sa voči konvenčnému hereckému prejavu, začínajúcemu a končiacemu textom dramatickej postavy. Herecká partitúra býva vnímaná ako čosi, čo začína tam, kde končí slovo. V Grotowského ponímaní môže zahŕňať aj prejav verbálny. Následne však mieri ďalej, za prosté slová. Uzatvára do seba jednotlivé prvky ľudského vzťahu, manifestovateľné na princípe prijímať - dávať. „Prijímať druhé, konfrontovať je se sebou, se svými vlastnými zkušenostmi, se svými myšlenkami, dávat odpověď. (...) impulsy od druhých, impulsy pro druhé (...) Proces se opakuje, ale vždycky hic et nunc (...)“³³.

Grotowski považuje očistenie od mimohereckých prostriedkov nielen za najefektívnejšiu a najvýpovednejšiu formu v súvislosti s cieľom divadla pojednávať o ľudskej existencii, ale za samotnú jeho pravú podstatu. Určuje tak svojmu divadlu *štatút chudoby*, v zmysle využitia živého medziľudského vzťahu ako maximálne výpovednej hodnoty. Ako o opaku svojej koncepcie hovorí o „*bohatom divadle*“, vykazujúcim parazitný charakter. Reč je o divadle zakladajúcim svoju pôsobivosť a účinok na pohlcovaní rôznych moderných či inak pokrokových umeleckých postupov. O divadle povrchne sa hlásiacemu k avantgarde a syntetizujúcemu množstvo umeleckých disciplín do jedného celku. Je však púhym podnikom umeleckej kleptománie, mieni Grotowski: „Produkuje hybridní inscenace, heterogenní, dezintegrované slepence, a tak ztrácí svou divadelní osobitost. Bohaté divadlo kupí formy, které mu nepatří, a tak se pokouší uniknout ze slepé uličky, kam ho zatlačil film a televize, které jej ohrožují v oblasti technické a provozní (montáž, proměny míst a akcí, kompozice rámce atd.).“³⁴

Voči konvenčnému hereckému prejavu, možnému k vidaniu (nielen) vo vtedajších komerčných divadlách, sa Grotowski stavia do opozície a nazýva ho prístupom „*predajného herca*“. Pojem zahŕňa najmä exhibicionizmus či extemporovanie javiskových umelcov (vlastné sebarealizovanie na úkor umeleckého diela s cieľom ukojiť potrebu po pozornosti a ego) či výkon hereckej profesie pre čo najväčší peňažný zárobok. Za súčasť hereckej prostitúcie považujú Flaszen a Grotowski taktiež kumuláciu skúseností a overených zručností, vedúcu

³³ GROTOWSKI, Jerzy. Divadlo a Rituál. In: *Texty - Teatr Laboratorium (druhá časť)*. Praha: 1990, str. 96-99.

³⁴ GROTOWSKI, Jerzy. K chudému divadlu. In: *Texty - Teatr Laboratorium (druhá časť)*. Praha: 1990, str. 36.

k vytvoreniu akéhosi „arzenálu“ ľstí, trikov a metód umožňujúcich lacno (či dokonca lačne) sa zmocniť diváka. V Divadle 13 radov, a od roku 1965 v *Teatru Laboratorium*, je systematicky rozvíjaná vízia netypického herca. Tá získava pod vplyvom druhej kapitoly Brookovho *Prázdneho priestoru*³⁵ z roku 1968 postupom času pomenovanie „svätý herec“.

Napriek bigotnosti poľského národa sa v tomto prípade nejedná nutne o doslovnú realizáciu jeho duchovnej náklonnosti ku katolicizmu súvisiacemu s kresťansko-židovskou tradíciou európskej spoločnosti. Podobnosť s mytológiami kresťanstva či iných náboženských hnutí však nie je náhodná. Ide o svätosť, ktorá je akýmsi metonymickým pomenovaním, vyjadrujúcim v prenesenom význame akt *sebaobetovania* pre druhých. Látkou svätého herca je mýtus: spoločenský archetyp, prvotná ľudská situácia, antropologická konštanta, samotné ľudské korene. Predkladá ho percipientovi zhmotnený, konkrétny, psychofyziologicky prítomný. „Využíva rozpätí, jaké existuje mezi obecnou pravdou mýtu a doslovnou pravdou jeho organismu. (...) Dává mýtus vtělený — se všemi, ne vždy příjemnými důsledky takového vtělení (...).“³⁶

Relativizovanej modernej spoločnosti však chýba spoločná viera, jednotný systém hodnôt či spoločný poriadok. Dnešný svet sa vyznačuje mnohorakosťou „vier“, identifikácia či kolektívne cítenie s mýtom je tak veľmi ojedinelé. Súdobé individuum je samo so sebou znesvärené. V jeho duši sa spriada množstvo heterogénnych tendencií: túžby z rôznych oblastí polarizovaného sveta, autentická viera zdedená po predkoch (zakódovaná v nás), filozofie uchopujúce z každej strany preskúmaný svet. Svetský rituál pracujúci s mýtom bol totiž „... vždycky primárně akt víry, (náboženský, vyznavateľský). (...) Nefungoval jenom ve významu mýtického obrazu (archetypů, hodnot, zkušeností), ale i postojů závazných pro celý lidský rod.“³⁷

Grotowského herec sa usiluje o obnovu tohto spojenia. Obnova kontaktu s mýtom si kladie za cieľ vznik schopnosti uvedomelého zužitkovania *živúcej sily skúseností* našich predkov. Tie sú uložené v kultúrnych tradíciách, v ich vzťahu k dejinnosti — v tom ako vznikali, odvíjali sa a zanikali. Nedáva však divákovi na odiv svoju kurióznu schopnosť, aby ho priviedol do úžasu a arogantne tak demonštroval svoju nadradenosť — ako v obludáriu. Aktom sebaobetovania vyzýva svedkov k nasledovaniu. Ide im príkladom. Ukazuje

³⁵ BROOK, Peter. *Prázdny prostor*. Praha: 1988, str. 57-88.

³⁶ FLASZEN, Ludwik. O herecké metodě. In: *Texty - Teatr Laboratorium (druhá část)*. Praha: 1990, str. 26.

³⁷ Ibid, str. 27.

im, ako skúsenosť stretnutia so sebou samým obohacuje. Skutočným stretnutím so sebou samým totiž človek môže stretnúť človeka ako takého, naše (svoje) korene zakódované v *mýtickom prameni* — teda v prvotných ľudských skúsenostiach. Strata ilúzií o sebe samom či o druhých, ktoré súdoby človek v strachu pred namáhavou konfrontáciou s prekážkami na ceste späť k vysychajúcemu prameňu podvedome buduje, je však často bolestivá. Vziať na seba bolestivý údel a stvoriť výzvu, teda raziť cestu, preto Grotowski pokladá za obeť. Herec položí seba samého ako dar na oltár druhým.

Na margo toho v roku 1969 pri zhrnutí práce súboru Grotowski povedal zahraničným stážistom: „Jedného dne Teofil z Antiochie, vyzvaný jakýmsi pohanem : ‚ukaz mi toho tvého Boha‘ odpoveděl : ‚ukaz mi tvého člověka, a já ti ukážu svého Boha‘. Věnujme se teď první polovině věty: tvého člověka... To je termín přesahující náboženské pojmy. Myslím, že se jím Teofil z Antiochie dotkl čehosi podstatného pro lidský život. Ukaž mi tvého člověka... - to jsi zároveň ty - ‚tvůj člověk‘, a ne-ty, ne-ty jako obraz, maska pro ostatní. Jsi to ty neopakovatelný, jedinečný, v úplnosti své přirozenosti: ty tělesný, ty obnažený. A zároveň jsi to ty — ztělesnění všech ostatních, všeho bytí, celá historie.“³⁸

1.2.2 Cvičenia

Východiskom cesty za výkonom hereckej profesie v Grotowského ponímaní je séria špecifických fyzických a hlasových cvičení, ktorých vývoj a realizácia je pre členov Teatru Laboratorium³⁹ „chlebom každodenným“. Súbor zdieľa názor, že základným pochybením hercov pri výkone svojho povolania je absencia akejkolvek prípravy, vyjmúc skúšobné obdobie konkrétnej inscenácie a jej následné reprízovanie. Uskupenie Laboratoria na čele s Grotowským je dôkazom, že herec musí svoj pracovný nástroj (t. j. hlasové a pohybové možnosti) rozvíjať a kultivovať na dennej báze — obzvlášť v období, kedy dlhšie nehrá pred divákmi. Pravdepodobnosť atrofácie vycibrenosti jeho psychosomatických schopností je v tomto čase extrémne vysoká.

V priebehu rokov prešiel súbor výskumom množstva prístupov k pohybovej a hlasovej príprave pod vplyvom najrôznejších osobností a hnutí od Françoise Delsarta cez Émila Jaquesa-Dalcroza až po hathajógu. Prístupy sa vždy upravovali podľa potreby Teatru Laboratorium ako uskupenia spoločne kráčajúceho určitým smerom a jeho konkrétnych

³⁸ GROTOWSKI, Jerzy. Cvičení. In: *Texty - Teatr Laboratorium (druhá časť)*. Praha: 1990, str.120.

³⁹ Nejde iba o hercov, ale aj o stážistov.

členov ako indivíduí s odlišnými psychosomatickými danosťami. Štúdie jednotlivých systémov spolu s pôvodnými cvičeniami Grotowského či samotných členov laboratória prechádzali dlhodobou selekciou a relatívne ustálený výber (nikdy však nie definitívny) bolo možné pozorovať až približne po desiatich rokoch kontinuálnej práce.

V základe sa cvičenia delia na *plastické* a *fyzické*, avšak fyzické nie v zmysle posilňovacom či vytrvalostnom. Podľa Grotowského nesmie byť žiadnou z častí predinscenačnej prípravy herca cvičenie v *obratnosti*. Medzi akrobatom či gymnastom a hercom je zásadný rozdiel. V prípade tela trénovaného vytrvalostným spôsobom v obratnosti ide o zdokonaľovanie úzkeho okruhu anatomických možností — posilňovania svalov, zapájania telesných partií či cibrenia určitých spôsobov vykonávania pohybu — za účelom dosiahnutia estetickej virtuozy v rámci konkrétnej disciplíny ako je napríklad gymnastika, šerm, akrobacia... Základným vyjadrovacím prostriedkom herca je podľa Grotowského schopnosť prejavovať a *intuitívne* rozvíjať prirodzené psycho-fyzické impulzy — viesť organický prúd reakcií, *vteľovať ho*, a tak tento elementárny životný proces zverejňovať, zdieľať s ostatnými. Ale ak ovládnutie daného úkonu pokročí do takej miery, že sa priblíži *stereotypu*, a hrozí tak ustrnutie, ba dokonca umŕtvenie prirodzených reakcií tela, je potrebné ho zanechať a posunúť sa o krok ďalej. V prípade, že človek stratí toto nepísané pravidlo zo zreteľa, „...stáva sa druhom peršerona. (Tak se jmenuje velmi těžký kůň s velkým množstvím atletických svalů.) Herci-peršeroni v obtížných situacích upadajú do ťažkých psychických krízí a snadno podléhají panice. (...) Přirozeně jsou mužní, silní - ale všechno, co dělají, všechny jejich reakce jsou vždycky okleštěné. Těžké, silné, třeba i obratné - ale bez té linie živých impulsů, téměř nepostřehnutelných, způsobujících však, že herec vyzaruje, že neustále - mlčky - mluví, ne proto, že by chtěl něco říkat, ale proto, že je živý. Gymnastika neosvobozuje. Gymnastika vězní tělo v určité sumě zdokonalených pohybů a reakcí. Když jsou některé pohyby tak zdokonaleny, jsou všechny ostatní nedorozvinuté.“⁴⁰

To je jedným z dôvodov, prečo Grotowski choval k virtuozyte v zmysle technického majstrovstva čiste estetického druhu hlbokú nedôveru. Grotowski navyše spochybňoval efektivitu výchovy herca k zdanlivej všestrannosti prostredníctvom lekcí separátnych zložiek umeleckého prejavu. Veril vo vyjavenie odlišných, ba dokonca protikladných daností či psychosomatických ľudských možností v syntéze, v nutnosť ich okamžitej potreby

⁴⁰ GROTOWSKI, Jerzy. *Cvičení*. Ibid. str. 112.

vzájomnej komunikácie, hľadania prienikov a nadväzovania pevných zväzkov. Len tak môže byť nielen *tvorba*, ale aj proces *života* úplný.

Fyzické cvičenia slúžia primárne na lokalizáciu telesných a hlasových blokáde a bližšiu charakteristiku ich povahy. Neexistujú v žiadnej všeobecne záväznej forme. Rozhodujúci je individuálny prístup ku každému cvičiacemu. Prvým krokom je podrobné vyhodnotenie anatomických predpokladov a možností prejavu konkrétneho adepta. Následne sú mu v rôznych variáciách zadávané fyzicky náročné úkony, zamerané proti jeho pohybovému stereotypu, aby tak preverili limity v používaní jednotlivých telesných partií a následne rozšírili možnú škálu. Elementárne princípy cvičení sa mimo iné odvíjajú taktiež od výskumu fungovania ľudských svalov a kĺbov z biologického hľadiska a jeho sekundárnej deformácie v dôsledku mnohých anatomicky neprirodzených životných podmienok moderných spoločností. Jediným cieľom Grotowského fyzických cvičení je systematické odstraňovanie zistených deformácií a obnova pôvodných možností reakcií tela. Cieľom nie je inštrukcia k osvojeniu si určitého pohybového či hlasového úzu.

Grotowského základné názorové východisko v tejto veci predstavuje *inštinktívna* predpripravenosť a spôsobilosť ľudského organizmu na každú životnú situáciu. Je nezmysel učiť ho niečo *nové*. Nutné je kontinuálne ho uvádzať do procesu *rozpomínania* si na časom zabudnutú či spôsobom života zablokovanú prirodzenosť. Cvičiacemu je napríklad uložená namáhavá telesná aktivita (stojka na hlave, tanec, manipulácia s ťažkým predmetom...) odvádzajúca pozornosť od vedomej racionálnej kontroly výdychového prúdu či hlasovej rezonancie za účelom hľadania prirodzeného *bránicového dýchania* či ľahkej hrudnej a hlavovej *rezonancie bez uzatvárania hrtanu*. V okamihu psycho-fyzického vypätia, mnohokrát vystupňovaného až na okraj vyčerpania, môže dôjsť k rozpadu umelých civilizačných bariér inštinktívnych psychosomatických procesov. Ide o pátranie po momentoch, kedy organizmus odhadzuje dodatočne naučené zväzujúce postupy, jemu nie vlastné. Nemá na nich *čas*, ani *energiu*. Musí pracovať efektívne — preberá velenie. Grotowski to formuluje slovami: „To se diktuje samo, ono se to dělá. Konečně začíná zasahovat to, co je živé v naší minulosti (nebo budoucnosti?).“⁴¹

Plastické cvičenia špecifickým spôsobom modifikujú tradičný princíp *izolácií* jednotlivých častí tela skrz hľadanie sérií individuálnych impulzov, z ktorých môže určitá izolácia pozostávať a ich následnou syntézou v početných variáciách na *mikro* a *makroúrovni*.

⁴¹ Ibid, str.121.

Pri izolácii si cvičiaci zvolí konkrétnu časť tela — prst, ucho, koleno, panvu, lopatku, temeno hlavy, rameno či čokoľvek iné — a pokúša sa o *ideo-plastickú realizáciu*⁴² (práca pokračuje vyšším stupňom náročnosti, a to koordináciou dvoch či viacerých izolácií simultánne). Nevedeckým jazykom ide o proces evokácie a následného vteľovania skúseností, myšlienkových asociácií, emočných útržkov, spomienok či *fyzických akcií*⁴³ (jedným slovom *intencií*) v dynamických obmenách do živého materiálu herca. Prostá evokácia smeruje k skutočnému *zhmotneniu, sprítomneniu*. Všetky impulzy sú uložené v tele, teda v *telepamäti* — to znamená v *ľudskej psyché* prestúpenej hmotnej matérii napojenej na svoj inštinktívny základ. Takto herec necháva z hĺbky vyplávať na povrch prúd živých reakcií. Už viac nejde iba o hru vo fiktívnych okolnostiach, o fabuláciu osobnej spomienky. Herec smeruje za prostú imagináciu a prípadný impulz z minulosti bezprostredne sprítomňuje, oživuje ho — preto Grotowski neskôr upravil svoj pojem na *telo-život*.⁴⁴ Mikroštruktúrou je chápaný tento prúd impulzov a reakcií, makroštruktúrou ich organizácia do partitúry a partitúr do scénického diela.

Vznik partitúry je možné charakterizovať ako zápas o zjednotenie dvoch protikladných ľudských vlastností, *disciplíny* a *spontánnosti*, z nich odvíjajúcej sa *fixácie* a *improvizácie, štruktúry* a *živej energie*... Tieto dve tendencie vždy stáli v popredí Grotovského záujmu — napokon, možno ich označiť za antropologické konštanty. Z hľadiska zdelnosti neopomenuteľná vonkajšia forma impulzu, teda *prvok*, musí byť maximálne konkrétny a stabilný, opakovateľný. Opakovaním však život vysychá — napojenie na zdroj sa vytráca. *Telo-život* stráca vzájomné prieniky, rozdeľuje sa. Opakovaný impulz (v tradičnom divadelnom pojmosloví *motivácia*) nie je živý, nie je impulzom vôbec. Podľa Grotovského presvedčenia sa tak prvok musí stať nádobou stále novým a novým intenciám (rozdielnym v povahe a intenzite), fixovaná štruktúra prietokom obmieňajúcej sa energii. Nie je možné, mať na povel opakovane chuť na syr — organizmus (najmä chuťové poháriky!) si za každým žiada niečo iné, v súlade s danou situáciou: „Rytmus, zmena rytmu, zmena sledu. A dál: tělo-život ‚polyká‘ a děje se to samo sebou - details, existující ještě ve vnější přesnosti, ale už jakoby zevnitř rozkládané životním impulsem. Co se tak podařilo získat? Uvolnili jsme jádro:

⁴² Výsledok jedného z Grotovského pokusov o vedeckú definíciu svojich praktických postupov pri vedení hereckých cvičení v TL z článku *Nový zákon divadla*.

⁴³ V súlade so Stanislavského chápaním tohto pojmu.

⁴⁴ Prostredníctvom tejto myšlienky možno analyzovať, ako sa Grotowski rozišiel so Stanislavského postulátom *emočnej pamäti*.

mezi břehy detailů teď plyne ‚řeka našeho života‘. Spontánnost a disciplína zároveň. To je v podstatě to rozhodující.“⁴⁵.

1.2.3 Celostný akt

Celá výskumná a predinscenačná prax herca vedie k syntéze nadobudnutých skúseností v momente vyvrcholenia kontaktu s divákom. Ten do veľkej miery predstavuje ubežník celej existencie Teatru Laboratorium. *Svätý herec* tu za pomoci sugescie, teda schopnosti sústrediť sa zvláštnym spôsobom, prechádza procesom *sebaprenikania* a *sebaodhaľovania*. Tento exces vrcholí v podobe klimaxu úprimnosti, aktu psycho-fyziologického maxima. Ide o akt úprimnosti voči sebe aj voči druhým. Grotowského herec nekumuluje arzenál prostriedkov. Nevíši postupy, recepty, získané zručnosti či vedomosti. Svätý herec pracuje technikou *eliminácie*. Odstraňuje telesné aj duševné prekážky. Preniká vrstvami svojej osobnosti k najintímnejšiemu jadrú svojej podstaty. Narúša svoje najvnútornejšie, najháklivejšie *Ja* spôsobom, že pátra „po veciach, jež môžu najvíce zranit.“⁴⁶ Zároveň nám ale možnosťou zápasu s nimi, uvedomenia a následného zdieľania s druhými „...dávajú pocit očistné pravdy, skýtajúci klid (...) dochádzame k *representations collectives*.“⁴⁷ Svätý herec usiluje o absolútne vyjavenie všetkých vrstiev svojej osobnosti od najinštinktívnejších po najuvedomejšie, o zjednotenie vedomia a intuície. Slovmi Petra Brooka ide o „...penetrating trough all barriers and forms (...) to something formless.“⁴⁸

Grotowski vychádza z predpokladu rozpoltenosti ľudského individua modernej spoločnosti, ktorá je výsledkom trvalého ponímania duše a tela ako dvoch oddelených činiteľov. Kultivovaný človek eticky a morálne rozvinutej spoločnosti disponuje akýmsi racionálnym filtrom, permanentne znemožňujúcim ich opätovné zjednotenie. V každodennom živote, v ktorom sa ľudia neustále pokúšajú definovať čo je správne a nesprávne, vhodné a nevhodné, prospešné a deštruktívne, prechádzajú prirodzené impulzy organizmu či rôzne duševné poryvy v ľudskom vedomí bariérou rácia. Výsledkom je správanie modelované vzhľadom k okolitým podmienkam, situácii či konkrétnej spoločenskej konvencii — sociálna

⁴⁵ GROTOWSKI, Jerzy. *Cvičení*, Ibid, str.117.

⁴⁶ GROTOWSKI, Jerzy. Nový zákon divadla. In: *Texty - Teatr Laboratorium (druhá časť)*. Praha: 1990, str. 15-16.

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ ZMARZ-KOCZANOWICZ, Maria. *Jerzy Grotowski. Próba portretu*. Warszawa: Telewizja Polska S. A.,1999, 49:53 min.

maska. Proces sebaprenikania všetkými vrstvami osobnosti umožňuje prienik najhlbších a najautentickejších ľudských impulzov, ktoré by za iných okolností zahynuli pri prechode racionálnym filtrom, až na samotný povrch. Dochádza k ich telesnej a vokálnej manifestovateľnosti, exteriorizácii, k hercovmu „vyjítí ze sebe“. Tento stav je úplným odovzdaním sa, otvorením sa ostatným, odhodením masky. Človek dosahuje absolútnym priznaním celej svojej bytosti, počínajúc všetkými jej pozitívnymi a končiac negatívnymi aspektmi, totálneho bytia — *celostného aktu*. Strhnutím spoločenskej masky je možné dosiahnuť transparentnosti herca. Grotowski hovorí v tejto súvislosti až o akejsi metaforickej neexistencii tela.

Neopomenuteľný a mimoriadne charakteristický je v tejto súvislosti pojem *exces*, teda vybočenie z noriem, neprimeranosť okolitým podmienkam, až výstrednosť. Možno ho považovať za črtu deliacu Grotowského od metódy klasického prežívania, napríklad v zmysle Stanislavského. Odhliadnuc od faktu, že Stanislavského herecká technika mala na Grotowského chápanie divadelného umenia zásadný vplyv, jeho objav hereckej kreativity pojednáva o obvyklých pocitoch bežných životných stavov. Stanislavskij dochádza pozorovaním alebo aplikovaním vlastných spomienok či životných skúseností k aktivizácii prežitku dostupnému, primerane k okolnostiam, každému človeku. „Proces sebepronikání, duchovního obnažení kulminuje však v aktu vyjímecném, násilném, hraničním, slavnostním, extatickém...“⁴⁹, vymykajúcom sa bežnému životnému prežitku. Ide o znásobený či inak modifikovaný každodenný emocionálny stav.

Dosiahnutie celostného aktu je možné iba za predpokladu intenzívneho oslobodenia sa a nájdenia stratenej prirodzenosti — vystúpením zo seba, zo svojej každodennosti.⁵⁰ Netreba si ho však pliesť s nespútanou divokosťou. Grotowski zastáva názor odsudzujúci chaos ako divadelného nepriateľa číslo jeden. Nielen v oblasti hereckej ale aj režijnej (v prípade Teatru Laboratorium tieto dva aspekty často splyvajú v jeden) neochvejne tvrdí, že *anarchia* nie je jazykom a nikdy sa nemôže stať komunikačným prostriedkom. Expresivitu považuje za každých okolností za výsledok spojenia istých kontradikcií a diskrepancií. V prípade celostného aktu je to spojenie spontaneity a disciplíny. Podľa Grotowského sa zo zdanlivo binárnych opozícií musia stať dve vzájomne sa umocňujúce veličiny.

⁴⁹ FLASZEN, Ludwik. *O herecké metodě*. Ibid, str. 27.

⁵⁰ Pojmy *prírodnosť* a *každodennosť* sú v Grotowského ponímaní v rozhodujúcom rozpore — sú koreňom problému.

Tak výraznú koncentráciu pozornosti herca na seba samého musí bezpodmienečne sprevádzať úmerná opatrnosť. Stretávame sa tu so značnou krehkosťou a vysokým rizikom „nežiadúcich účinkov“. Egocentrizmus je najväčším nepriateľom — ako v živote, tak v Teatru Laboratorium. V snahe vyhnúť sa exhibicionizmu a hereckej prostitúcii vytyčuje Grotowski svätému hercovi výkon celostného aktu pre seba a so sebou. Na druhej strane však vieme, že osobné blaho v čiste individualistickej rovine neexistuje. Grotowski s Flaszenom bezpochyby považujú za súčasť elementárnej podstaty divadla *vzťah herec-divák*, teda vzťah niekoho, kto niečo vykonáva, a niekoho, kto sa na vykonávané díva, bez ktorého nemôže existovať.⁵¹ Hľadajú tak skrz poznanie pravdy o sebe samom — v súlade s chasidismom Martina Bubera — nielen kontakt s človekom ako takým, ale aj úprimný vzťah k druhým živým, tu a teraz. Iba úprimný medziľudský impulz sa totiž môže dočkať úprimnej odozvy.

Celostný alebo inak nazývané aj *totálny akt* funguje na princípe zverejnenia, odhalenia čohosi druhým. Strana akýchsi druhých, aktu prítomných, je tak ešte vo fáze inscenačného divadla principiálne nutná. Dôležité však je, že herec nevykonáva ono duševné obnaženie, aby diváka uspokojil alebo mu vyhovel. V klimaxe úprimnosti sa vyrovnáva najmä sám so sebou. Divák sa tak stáva akýmsi svedkom hercovej úprimnosti k sebe samému, jej spečatením. Musí si ale nájsť pozíciu *prirodzeného svedka*, ktorý nie je dotieravý a nevnucuje sa svojim „ja tiež, ja tiež!“. Nesmie mať potrebu priživovať sa na divadelnom akte — považovať ho za atrakciu, kuriozitu. Jedinou právoplatnou funkciou svedka je po zhliadnutí za žiadnych okolností nezabudnúť. Zároveň je, ako vyplýva z etymológie latinského slova *recipio*, potrebná *úcta k veciam*. Etymologický kód slova *recipio* ďalej skrýva významy ako ohliadať sa, hľadiet späť, v duchu späť pohliadať, dbať, vzťahovať sa k niečomu... Tie nám odкрývajú niečo z divadelnej podstaty ponímanej Grotowskim ako konfrontácie so zauzlinou skúseností a tradičných hodnôt — konfrontácie seba samých v mýte. Prirodzená pozícia samozrejme zahŕňa dobrovoľné rozhodnutie stať sa svedkom.⁵² V prípade úspešného scelenia

⁵¹ Súbor Teatru Laboratorium skúma aj rovinu percepcie divadelného diela. Za pomoci architekta a scénografa Jerzyho Gurawského ruší vo väčšine inscenácií kukátkové usporiadanie priestoru a experimentuje s imerzívnymi postupmi mesiacami protagonistov s publikom. V inscenáciách ako napríklad *Doktor Faustus* umiestňuje obe skupiny do spoločného priestoru. Divák má tak možnosť vnímať jedným pohľadom herca aj ostatných divákov. V intenciách inscenačného divadla sa však táto snaha ukazuje ako nevhodná — divák je totiž manipulovaný, a to začína Grotowskému postupne vadiť. Výsledkom je neúprimnosť, klamne predstieraný prežitok. K nemanipulovanej participácii sa Grotowski vracia až v *Apocalypsis cum figuris*, ale hlavne v druhej fáze svojho umeleckého putovania, počas *paradivadelných experimentov*.

⁵² To je dôvod preorganizovania klasického divadelného priestoru. Grotowski bol toho názoru, že vo väčšine kamenných divadiel panuje v tomto zmysle istá predpojatosť a o divákovej pozícii neúčastníka rozhoduje už architektúra budovy.

— celostného jestvovania — sa herec stáva pre prítomných svedkov príkladom a vyzýva ich k nasledovaniu.

Je nutné podotknúť, že Grotowski opakovane deklaruje, že nie je schopný konkrétne popísať kroky vedúce k tejto paradoxnej udalosti. Neposkytuje recept k *sebapresiahnutiu* a ani o to neusiluje. Vie určiť kroky mylné, nežiadúce, ktorým je potrebné sa vyhnúť. Údajne neukazuje cestu ktorou ísť, radí iba ktorou nie. Ako napríklad v súvislosti so spomínanou spontaneitou — nesmie ísť o neurvalosť či zbesilosť. Ansámbel tak dlhú dobu proklamuje absenciu techniky alebo metódy. Akékoľvek ustanovenie obmedzení je už však pochopiteľne ovplyvňovaním výsledku, jeho korigovaním. Samo o sebe tak odkazuje k istému postupu. Neskôr teda súbor pripúšťa existenciu akejsi paradoxnej *nemetódy* či *negatívnej techniky*.

1.2.4 Na koniec inscenačného divadla a ešte ďalej

Na stretnutí divadelníkov v Brooklyn Academy v New Yorku koncom roku 1969 Grotowski otvorene priznáva svoje pochybnosti ohľadne divadelných aktivít ako potenciálneho zdroja stále nového prínosu na ceste za svojim cieľom, a činí tak aj odkazom na Stanislavského chápanie divadelnej profesionality.⁵³

Grotowski sa domnieval, že už Stanislavskij dospel v priebehu celoživotého úporného hľadania javiskovej pravdy k pochopeniu limitov vedomej práce herca so sebou samým pri dosahovaní autentických reakcií a existencie na javisku. V súlade s poznatkami modernej psychológie, ktorá začína už Freudovou *sexuálnou teóriou* či jeho nasledovníkom Alfredom Adlerom, dnes bezpečne vieme, že medzi tým, čo si človek vedome myslí, že robí a tým, čo robí v skutočnosti môže existovať odchýlka. Carl Gustav Jung napokon túto ideu rozpracoval do dôsledkov a svojim celoživotným úsilím sa snažil dokázať, že spomínaná odchýlka môže byť väčšia a mať nielen na život jednotlivca, ale dokonca na celospoločenské procesy fatálnejší dopad než sa nazdávame. V Odpovedi Stanislavskému sa v tomto duchu píše: „(...) mít povědomí o tom, co dělám, nestačí, protože to nezahrňuje celek. V souladu s definicí to, co je nevědomé, není vědomé.“⁵⁴ Podľa Grotowského tiež Stanislavskij hľadal vlastné cesty ako prekonať tento rozpor (to by znamenalo čosi, čo ich do výnimočnej miery spája), avšak ako rozpor *herecký*. Konečným cieľom mu vždy ostávalo divadlo — umelecký artefakt. Naproti tomu Grotowski, slovami Petra Brooka, od istej doby užíva divadlo ako

⁵³ Esej *Odpoveď Stanislavskému*, ktorá vyšla v časopise Dialog v roku 1980 je autorizovaným prepisom práve tohto príspevku.

⁵⁴ GROTOWSKI, Jerzy. *Odpoveď Stanislavskému*. Ibid, str. 167.

*vehikulum*⁵⁵, aby sa snažil prekonať tento rozpor ako rozpor *ľudský*: „Nebýt rozdělený - to v podstatě znamená akceptovat se, přijmout se. Nemít důvěru ve své tělo znamená nemít důvěru k sobě. Být rozdělený. Nebýt rozdělený — to není jen jádro tvořivosti herce, ale i jádro života, možné úplnosti.“⁵⁶ V čase svojho príspevku na newyorskej konferencii dospel do bodu, kedy divadlo ako prostriedok k pokračovaniu na svojej ceste vyčerpal.

Tu sa otvára priestor pátraniu po bližších súvislostiach toho, čo dvoch veľkých divadelných reformátorov tak spájalo a zvedlo na podobnú cestu, ale napokon zároveň definitívne rozdelilo. Naskytá sa možnosť pýtať sa, čo pretvorilo divadelníka v antropológa.⁵⁷ Iste nie jediným, avšak mimoriadne významným faktorom je snaha a odhodlanie odpovedať na výzvu, ktorú dnes možno nazvať *jungiánskou*.

⁵⁵ Z latinského *vehiculum*, teda vozidlo či prostý nositeľ, sprostredkovateľ. (Viz. Peter Brook: Grotowski - umění jako vehikulum. In *SaD* 6, 1996, s. 129–131.)

⁵⁶ GROTOWSKI, Jerzy. *Cvičení*. Ibid, str.119.

⁵⁷ Na Collège de France je pre Grotowského v roku 1997 založená katedra divadelnej antropológie, kde do svojej smrti v januári 1999 zrealizoval dvanásť prednášok. Ide o prvé akademické pracovisko tohto druhu na svete.

2. C. G. JUNG AKO VYZÝVATEĽ K ZJEDNOTENIU PROTIKLADOV

Nadchádzajúca kapitola nemá ambíciu stať sa psychologickou prácou ani analyzovať názory a myšlienkové tendencie Carla Gustava Junga z lekárskeho hľadiska. Kladie si za cieľ nazrieť smer hlbinej psychológie primárne prizmou jej filozofických a sociálno-kultúrnych aspektov a kontextualizovať ju v rámci umeleckej tvorby a života Jerzyho Grotowského. Keďže je dnes všeobecne pokladaná za neoddeliteľnú súčasť taktiež oblasti humanitných vied, je možné výsledky jej výskumov a celkový význam efektívne aplikovať aj na poli umelecko-vedeckých disciplín. Základné súvislosti a pojmy budú rozvedené na úrovni, na ktorej sú v tejto veci relevantné a majú priamu spojitosť s predmetom výskumu — ale najmä do tej miery, do akej im môže autor so svojim vzdelaním a životnou skúsenosťou porozumieť.

2.1 Coniunctio oppositorum

Po štúdiách medicíny a psychiatrie vo švajčiarskom Basileji a Zürichu sa C. G. Jung stáva v symbolickom roku 1900 lekárom psychiatrickej liečebne Burghölzli.⁵⁸ Myšlienka *autonómie nevedomia* mu po prvýkrát schádza na um v roku 1902 pri riešení prípadu istej mladej somnambulky⁵⁹ v rámci svojej ambulantnej praxe. Cestou od raných nedostatočných pokusov o výklad tejto problematiky z rokov 1912 (*Wandlungen und Symbole der Libido*⁶⁰) a 1916 (*La Structure de l'inconscient*⁶¹) až po jej rozsiahle spracovania z tridsiatych (*O Archetypech kolektivního nevědomí*, 1934) a štyridsiatych rokov (*Teoretické úvahy o podstatě duševna*, 1946) vytvoril postulát nevedomej psyché ako prvotného a v rámci dynamiky duševných procesov primárne určujúceho faktoru. Jungovo východisko sa celkom zámerne stavia do opozície voči pôvodnému pojatiu Sigmunda Freuda, chápaného nevedomie iba ako *epifenomén* vedomých oblastí ľudskej psychiky určený k hromadeniu vytesnených duševných obsahov.

V Jungových bližších popisoch štruktúr nevedomia sú však dokonca udávané ako rozsahom nezmerateľne prevyšujúce vedomú sféru psyché. Zo svojich klinických pozorovaní a kultúrnych aj historických výskumov, doplnených nezanedbateľným dlhoročným

⁵⁸ Oficiálny názov inštitúcie je The Psychiatrische Universitätsklinik Zürich.

⁵⁹ Somnambul (z lat. zákl.): námesačník, lunatik.

⁶⁰ Angl. *Psychology of the Unconscious*.

⁶¹ Angl. *The Conception of the Unconscious*.

pozorovaním vlastných duševných procesov, usudzuje *nepretržitú* aktivitu nevedomých obsahov — teda ich kontinuálne preskupovanie a vznik a zánik stále nových väzieb v dôsledku bezpočtu príčin. Jednou z Jungových najrozhodujúcejších psychoanalytických hypotéz je však pravdepodobná nevyčerpatelnosť týchto obsahov v závislosti na *kolektívnej* povahe určitej oblasti nevedomia.

Jungova charakteristika nevedomia ďalej spočíva v statuse pôvodnej duševnej matérie, akéhosi rezervoáru väčšiny základných organizačných princípov psyché, ktorá dala dodatočne vzniknúť vedomiu. Ide o proces, ktorý môžeme spätne odvodiť z jedného z odvekých (archetypálnych!) *Metaforických obrazov*, teda z *mytologémy*, cirkulujúcej v našom kultúrnom povedomí už celé stáročia a zároveň ležiacej v základoch mnohých našich prístupov k výkladu sveta. Je ňou *cesta z temnoty do svetla*. Tak ako sa človek z evolučného hľadiska vyvinul z primitívneho predka, disponujúceho len obmedzeným vedomím (minimálne nezjednoteným do tej miery, aby umožňovalo plné sebauvedomenie a sebaopoznanie ako je tomu pri druhu *homo sapiens sapiens*) alebo ako vo svätom písme *Boh* na počiatku stvoril *svetlo*, malo vedomie vystúpiť z nevedomia a vytvoriť mu tak predeterminovaný protipól. A práve táto prvotná dvojdielnosť sa mala človeku stať základným praobrazom prijímania sveta a jeho interpretácie na introspektívnej úrovni a organizácie na úrovni externej.⁶² „Jak jinak by člověk přišel na myšlenku, užívaje podobenství dne a noci, léta a zimního období dešťů, rozdělit vesmír na svět denního světla a svět temnoty plný bájných bytostí, kdyby pro to nenašel vzor právě sám v sobě, ve vědomí a v působivém, ale neviditelném, to znamená vědění nepřístupném nevědomí?“⁶³ Hlbinná psychológia tak zásadným spôsobom prevracia dovtedajšie nazeranie na povahu a vývoj ľudskej duše naruby.

V rámci vývoja psyché odohrávajúceho sa v kontexte evolúcie ľudskeho druhu, tu proti sebe stoja dva aspekty konštituujuce z biologického aj sociálno-kultúrneho hľadiska ľudskú bytosť ako takú: archaický *inštinkt* (alebo *pud*) fyziologického pôvodu, teda zložitý komplex nepodmienených reflexov versus špecifický (v súvislostiach vývoja živočíšnych druhov dokonca jedinečný) súhrn *sebareflexívnych* schopností, teda odstup od seba samého (umožňujúci ľudskej bytosti byť sám sebe *subjektom* i *objektom* zároveň), pre ktorý je

⁶² Psyché je nakoniec predeterminantom celého *bytia*, keďže je jediným prostriedkom k jeho zisteniu — či už na úrovni primárnej skúsenosti (prežitku), či na úrovni jeho sekundárnej reflexie (uvedomenia). Pojem *existencie* je totiž z akéhokoľvek vedeckého hľadiska výsledkom vedomého odstupe od skutočnosti bezprostredného zakúsenia seba samého.

⁶³ JUNG, C. G. Psychologické aspekty archetypu matky. In: *VÝBOR Z DÍLA II: Archetypy a nevědomí*. Brno: 2018, str. 214.

charakteristická túžba po poznaní a jeho najväčším evolučným výdobytkom je *veda*. Na strane prvého aspektu stojí *nevedomie*, aspekt druhý predstavuje *vedomie*. Tieto dva aspekty sú na seba naviazané dynamickou *kontradiktickou* väzbou, zakladajúcou tak permanentný konflikt vzájomného odporu a zároveň závislosti. Inštinkt je síce zakotvený vo *fýzis*, avšak ústi smerom von z hmoty, presahuje ju. Predstavuje tak most ku *psyché*. Jeho najvladnejšou aktivitou je neustále pripomínanie sa vedomým oblastiam a obmedzovanie ich pôsobnosti, aby sa skrz ne dostal k slovu. Racionálne vedomie taktiež spätne pôsobí na pud, ktorý môže v rôznej miere potláčať. Túto reciprocitu možno z hľadiska hlbinej psychológie nazvať *životným procesom* ľudskej bytosti. Vyrovnávanie protichodných síl v podobe vzájomného obohacovania je predpokladom zdravého duševného vývoja jedinca a *životnej celistvosti*. Avšak, dalo by sa povedať, že nielen predpokladom, ale aj cieľom — ideálom. Problém nastáva vo chvíli, keď je táto reciprocita narušená, buď intenzifikáciou sily jedného z aspektov, a tým jeho prevážením, alebo zásahom vonkajšieho faktoru, treťou stranou.

V psyché ako kompaktnom celku, skladajúcom sa z odlišných oblastí a dynamických procesov, neexistuje konkrétna a jasne vymedziteľná hranica medzi vedomím a nevedomím. Štruktúru psyché možno pripodobniť k pozvoľnému prechodu svetla cestou zo svetelného zdroja až do úplnej tmy, tak ako to poznáme z fyziky. Keďže sa ľudské vedomie organizuje na princípe kontrakcie, teda zbiehania sa do jedného bodu a kumulácie sily, disponuje niečím, čo taktiež možno nazvať jeho centrom. Všetky vedomé oblasti sa tak zjednocujú v ubežníku nazývanom *vedomé Ja* — generujúcom *ego*. Čím viac je psychická oblasť vzdialená od centra vedomého Ja, tým sú jej obsahy ťažšie zahrnutelné do procesu *zvedomovania*, teda racionalizácie realizovanej *vôľou*, ktorá je jednou z konštitutívnych vlastností vedomej činnosti a tvorí protiklad k *pudu*. V ohnisku konfliktu medzi vedomím a nevedomím tak z tohto hľadiska stojí sila inštinktu proti sile slobodnej vôle.⁶⁴

Na periférii pôsobnosti síl vedomého Ja sa bezprostredne na miestach ústiacich do útrob nevedomých sfér psyché nachádza oblasť, ktorú možno charakterizovať ako *osobné nevedomie* — alebo taktiež *podvedomie*. Ide o obsahy, ktoré boli predtým, než sa stali nevedomými (či vedomými v najmenšej možnej miere) plne vedomé, avšak z istého dôvodu došlo k ich vytesneniu. Pochádzajú z individuálnej životnej skúsenosti daného jedinca a sú

⁶⁴ Hovoríme tu o dvoch existenčne rovnako dôležitých funkciách, pričom každá sa vyvinula v konfrontácii s rozličnými (mnohokrát výslovne protikladnými — avšak nie výlučne) vonkajšími životnými situáciami. Dohromady by mali človeku poskytovať relatívne *ucelenú* výbavu pre prežitie vo svete, ktorý ho obklopuje.

jednoznačne osobnej povahy.⁶⁵ *Podvedomie* sa vo svojich najvzdialenejších končinách organicky prelína s oblasťou vyznačujúcou sa absenciou priameho vplyvu či dosahu ľudského vedomia. Tu sa vytesnené obsahy osobnej povahy dostávajú do kontaktu s čímisi, čo nemá vedomý či osobný pôvod a v celej rade prípadov nemusí byť v tejto súvislosti zvedomenie ani len možné. Sú to *vrodené* archaické obsahy, ktoré vykazujú naprieč všetkými *kultúrno-etnickými* skupinami či *sociálno-historickými* etapami navzdory individuálnym životným skúsenostiam početné analógie. Túto sféru ľudskej psyché nazýva Jung *kolektívnym nevedomím*. Sféry kolektívneho nevedomia sa rovnako ako sféry vedomé, zbiehajú do určitého centra, ktoré vzhľadom na svoj inštinktívny pôvod vyhasína na dne ľudskej duše v telesnej matérii — teda *hlbinné Ja* ⁶⁶ (v nem. origináli *Das Selbst*). Stručne a jasne: *fýzis* a *psyché* sú jedným organicky sa prelínajúcim celkom.

S inštinktívnym základom ľudskeho organizmu je neodlučne spätý fenomén, ktorý Jung označuje ako *archetyp*. Dá sa povedať — a nebude to prisilné tvrdenie — že ide o najdôležitejší pojem hlbinej psychológie vôbec. Archetyp predstavuje konštitutívnu dominantu hlbinného Ja, a teda v konečnom dôsledku aj celého kolektívneho nevedomia. Nerovná sa pojmu *obraz*, *predstava*, *prvok* či *praobraz*. Do určitej miery je totožný s pojmom *ideje* v platónskom zmysle, nie však absolútne. „Jsou to ony ‚archaické pozůstatky‘, to znamená na instinktech spočívající a instinkty vyjadřující archetypické formy, které mají numinózní a případně úzkost vzbuzující vlastnost. Jsou nevykořenitelné, poněvadž představují základy samé psyché.“⁶⁷ Archetypom tak môžeme rozumieť *nenázorný* organizačný princíp, *súhrn možností* predstavujúci základné spôsoby zakúšania životnej reality. „Je tolik archetypů, kolik je typických situací v životě. Nekonečné opakování vštípilo tyto zkušenosti do psychické konstituce nikoli ve formě obrazu, jež by byly naplněny obsahem, nýbrž zprvu jako *formy bez obsahu* (...).“⁶⁸ Tie umožňujú v rámci nevedomých duševných procesov vznik sekundárnych *archetypických obrazov*, *predstav* a *symbolov* konkrétnej názornej povahy, ktoré je možné asimilačným procesom priviesť do vedomých oblastí psyché. Z toho vyplýva, že archetyp disponuje potenciálom k uskutočneniu *coniunctio*

⁶⁵ Sféra osobného nevedomia (podvedomia) je tak do veľkej miery totožná s Freudovým chápaním nevedomia ako celku.

⁶⁶ Alebo taktiež *Bytostné Ja*.

⁶⁷ JUNG, C. G. *Prítomnosť a budúcnosť*. Ibid, str. 41.

⁶⁸ JUNG, C. G. O pojmu kolektívneho nevedomia. In: *VÝBOR Z DÍLA II: Archetypy a nevedomie*. Brno: 2018, str. 155.

oppositorum.⁶⁹ Sám o sebe je však zo svojej podstaty nielen nenázorný, ale taktiež neuvedomiteľný a „(...) žádný intelektuální zásah jej není s to pochopit a vyjádřit.“⁷⁰

Archetyp je z pudenia k životu (t. j. inštinktu) vyvierajúca a jeho podstatu vyjadrujúca idea, ktorá sama o sebe nie je stvárnená, avšak svojim ustanovením nadobúda extenzívny charakter sekundárne ovplyvňujúci organizovanie ďalších duševných obsahov, a tým aj povahu našich životných reakcií (nášho *konania*, *chápania* a *správania sa*) — je to „(...) základní vzor instinktivního chování (...)“⁷¹ alebo *praobraz*. Je dedičstvom našich prapredkov, prvých ľudí, ktorých vedomé oblasti nedosahovali takej úrovne koncentrácie, aby v ich psyché mohlo dôjsť k zjednoteniu vedomého Ja a vzniku sily vôle v dnešnom slova zmysle. Štruktúra ich vedomých oblastí sa mohla veľmi pravdepodobne podobať ostrovčekom roztrúseným v mori (nevedomia).

Naskytá sa teda otázka: je archetyp v súlade s touto hypotézou záznamom životnej skúsenosti z dôb, kedy človek nebol schopný racionalizovať svoje emócie a zakúšal svet bezprostredne? Vo svojej *celistvosti*? A čo vlastne myslíme pojmom emócia? Emócie sú evolučne staršie ako rozumové správanie, preto sú ich prejavy mnohokrát ťažko zvládateľné či v istých prípadoch dokonca neovládateľné. Dalo by sa teda pri slovnom formulovaní povahy existencie nášho predka vo svete prevrátiť dnešné ľudské vnímanie sveta *vice versa*? Boli naši predkovia, obrazne povedané, *zakúšaní svetom*? Jednoznačne jestvovali v stave kontaktu s okolím bez rozvinutej rozumovej kontroly. „Původní chápání objektu vychází jen zčásti z objektivního chování věcí, z jiné, často větší části však z intrapsychických skutečností, které mají s věcmi vůbec něco společného jen na základě projekce. Je tomu tak prostě proto, že primitiv ještě nepoznal askezi ducha, totiž kritiku poznání, ale poznává svět jako všeobecný jev jen v šerém proudu fantazie, který ho naplňuje, kde se subjektivní a objektivní nerozlišitelné navzájem prostupují. ‚Všechno vnější je také vnitřní‘, mohli bychom říct spolu s Goethem.“⁷² Samozrejme nejde o to, nazvať tento stav harmonickým, ale napríklad dostačujúcim tak, aký je alebo neposkytujúcim priestor na prežitok absencie zmysluplnosti,⁷³ nevzbudzujúcim pochybnosti, čiže vnútorné rozštiepenie — odtrhnutosť

⁶⁹ Latinský výraz z alchymie pre tzv. „zjednotenie protikladov“.

⁷⁰ JUNG, C. G. *Prítomnosť a budúcnosť*. Ibid, str. 41.

⁷¹ JUNG, C. G. *O pojmu kolektívneho nevedomia*. Ibid, str. 149.

⁷² JUNG, C. G. *Psychologické aspekty archetypu matky*. Ibid, str. 214-215.

⁷³ Avšak nie v noetickom, ale existenciálnom zmysle slova.

od živúcej sily prežitku reality, vykorenenie. O archaickom *bytí vo svojej plnosti* alebo *bytosnom jestvovaní hic et nunc* môžeme dnes iba špekulovať. Nanešťastie, veľká časť hlbinej psychológie sa *empírii* vymyká. Bez ohľadu na frustráciu z nemožnosti definitívneho potvrdenia či vyvrátenia tejto teórie, mal Jung z týchto dôvodov za to, že archetypy uchovávajú živelnú silu pôvodných prežitkov, teda najvyššie a najprirodzenejšie hodnoty. Archetyp ako *matka forma*, do ktorej sa zachytáva všetko prežité, je hybnou silou popudzujúcou nevedomie smerom k vedomiu a naopak. Je princípom, ktorý nám umožňuje si ony rozhodujúce prežitky a skúsenosti uvedomiť. Bráni ich upadnutiu do zabudnutia v podobe neodvratného pochovania pod masívnu temnotu nevedomia, a tým definitívnej strate najväčšieho duchovného bohatstva — toho, čo je potrebné si uvedomiť zo všetkého najviac. Jeho strata či násilné vonkajšie narušenie nie je zlučiteľné so zdravým priebehom života ľudského jedinca či dokonca životom vôbec.

Pre pomenovanie zauzliny skúseností uchovávanej archetypickou funkciou psyché môžeme nájsť taktiež výraz *mýtus*. Či už je extatická skúsenosť zjednotenia protikladov formulovaná ako „...euhémerismus, kresťanská apologetika, osvícenství v užšom slova smyslu nebo pozitivismus, skrývá se za ním v novém a matoucím hávu vždycky mýtus, který následuje starý a posvátný vzor, neboť je podáván jako definitivní poznání.“⁷⁴ Zároveň sa tu možnosti bližšieho popisu a interpretácie povahy týchto skúseností dostávajú na hranicu svojich limitov, keďže ľudský jazyk nemal v rámci evolúcie ľudského druhu možnosť vyvinúť také nástroje, ktoré by boli s to adekvátne vystihnúť ich podstatu. Jedinou cestou, ako sa ich dotknúť, je priama skúsenosť.

2.2 Postoj Západu k otázke duševna

Od dôb prudkého vedeckého rozmachu druhej polovice devätnásteho storočia, došlo v západných kultúrach k signifikantnému nárastu *disociability psyché*. Ide o nedostatočnú schopnosť jednostranne zameranej psyché realizovať komunikáciu so svojim protipólom — rozštiepenie s potenciálom eskalovať do patologických rozmerov. Moderný človek tak v drvivej väčšine prípadov trpí závažným nedostatkom cirkulácie obsahov medzi vedomím a nevedomím. Dnešný prevládajúci spoločenský úzus chápania duchovných procesov akcentuje racionalitu a vzťahujúcu sa silu vôle (predstavujúce iba úlomok komplexného duševného života) natoľko, že narúša prirodzenú rovnováhu udržiavanú práve spomínaným

⁷⁴ JUNG, C. G. *Psychologie archetypu dítěte*. Ibid, str. 234.

životne dôležitým (a pôvodne rovnocenným!) konfliktom „...mezi slepým pudem a vůlí, respektive svobodou volby.“⁷⁵

Človek západnej spoločnosti posledných dvoch storočí stráca v dôsledku enormnej kumulácie faktických poznatkov o svete a ich bezhlavej adorácie, takzvaného *odčarovávania sveta*, skúsenosť tajomstva vo vzťahu k nemu — predstavujúcu prirodzený základ prežitku *numinóza*⁷⁶. Tým pádom stráca aj záujem a z neho vyrastajúcu schopnosť začleňovať iracionálne numinózne procesy do svojej každodennej existencie. Popiera tak svoju druhú, neodškriepiteľnú a biologicky snád' ešte dôležitejšiu stránku. „V protikladu k subjektivismu vedomí je nevedomí totiž objektivní, poněvadž se projevuje hlavně v podobě vzpírajících se pocitů, fantazií, emocí, impulzů a snů, které člověk záměrně nevytváří, ale jež se ho objektivně zmocňují. (...) Přitom snad nejde jen o nějakou nedbalost nebo o pouhou nevědomost, ale o opravdový odpor proti pouhé možnosti, že by vedle já mohla existovat ještě nějaká druhá psychická autorita. (...) Náboženský člověk je však zvyklý na myšlenku, že není jediným pánem ve svém domě.“⁷⁷ Na alarmujúco vzrastajúcom podiele disociability psyché sa, ako vieme, podieľa do veľkej miery aj masová sekularizácia.

Bez ohľadu na to, či pripustíme Jungovu psychologizujúcu predstavu Boha, ktorú mu vyčítali mnohí teológovia, či napríklad Martin Buber, tak náboženstvo „...(religio) jako pečlivé dbaní a braní v úvahu určitých neviditelných a nekontrolovatelných faktorů je člověku vlastní *instinkivní chování*, jehož projevy sa dajú sledovať celými duchovnými dejinami. (...) neboť přírodní člověk má přirozené vědění o skutečnosti, že jeho funkce vedomí, může být každou chvíli zhcena nekontrolovatelnými faktory právě tak zvnějšku jako z nitra.“⁷⁸ Z Jungových úvah je možné odvodiť jeho nepochybne pokorné, avšak mimoriadne odvážne chápanie Boha ako symbolického zosobnenia podstaty kolektívneho nevedomia — podstaty doposiaľ nepoľudštenej, teda neintegrovanej do ľudskej povahy, božskej. K dôležitosti zvedomovania sily archetypu v ľudskom živote sa tak môžeme priblížiť aj z hľadiska viery: „Náboženská praxe, t. j. stálé vyprávění a rituální opakování mytického dění, tedy slouží

⁷⁵ JUNG, C. G. Teoretické úvahy o podstatě duševna. In: *VÝBOR Z DÍLA II: Archetypy a nevědomí*. Brno: 2018, str. 36.

⁷⁶ *Numinózum* je stav odovzdania bez vôle súcnu nadosobnej povahy.

⁷⁷ JUNG, C. G. *Přítomnost a budoucnost*. Ibid, str. 72.

⁷⁸ Ibid, str. 23.

k tomu, aby mělo vědomí znovu před očima obraz dětství a všeho, co s ním souvisí. Tak se spojení s původním stavem nepřeruší.“⁷⁹

Jung po celý svoj život apeloval na to, aby moderné humanitné vedy — ktoré sú do dnešných dní vedami prevažne o obsahoch vedomých oblastí ľudskej psyché, a to napriek tomu, že vo veci existencie nevedomia a jeho významu pre ľudský život podala lekárska psychológia dostatok empirických a experimentálnych dôkazov — pripustili k zreteľu dopad „*toho druhého v nás*“ na počínanie jednotlivca v spoločnosti. Najvyšším ohrozením nielen individuálneho ľudského života, ale aj verejného blaha je pri zanedbávaní nevedomia prílišná modifikácia či dokonca strata inštinktu. „Znásilňování nebo zanedbávání instinktu má nepříjemné důsledky fyziologického i psychologického rázu, k jejichž odstranění se v první řadě přivolává lékařská pomoc.“⁸⁰ V západnej civilizácii je pritom prežitok archetypu po väčšine odsudzovaný ako psychická porucha, blud, ezoterika či prinajlepšom veľmi podozrivé správanie, a to napriek tomu, že v afrických a východných kultúrach sú dodnes inštitucionalizované a hromadne realizované obrady extatického charakteru. Účasť na týchto obradoch je tam dokonca považovaná za rýdzi prejav životnej vitality a duchovného zdravia. My v západnej civilizácii navzdory všetkému nevidíme či nechceme vidieť, že disociabilita psyché s jednostranným zameraním na vedomé oblasti je príčinou rapídne stúpajúceho počtu jedincov trpiacich depresiou, úzkosťami či inými druhmi *neuróz*. V opačnom prípade, pri nezdravom prevážení síl nevedomých psychických oblastí a pravidelných vpádoch nevedomých obsahov do vedomia v nadmernom množstve, dochádza k stagnácii *asimilačného procesu*, ktorý je za iných okolností pre duchovný život jednotlivca životodárnym obohatením — vzniká *psychóza* (paranoja, halucinácie, hraničné poruchy osobnosti...).

Postulát autonómie nevedomia hovorí v neposlednej rade o tom, že ani jednostranné zameranie psyché na vedomé oblasti neznižuje aktivitu nevedomých procesov. Dochádza iba k upevňovaniu bariéry. Permanentná aktivita nevedomých procesov logicky produkuje a kumuluje energický náboj s prirodzenou tendenciou k presahu do vedomia. Extenzívny charakter nevedomých obsahov sa tak znásobuje a vedomie iba oddiaľuje neodvratné. K preniku nevedomia do vedomých oblastí skôr či neskôr preda len dôjde. Hrozí však, že sa tak udeje nežiadúcim spôsobom a v tej najmenej vhodnej chvíli. Nevedomie si dokáže nájsť

⁷⁹ JUNG, C. G. *Psychologie archetypu dítěte*. Ibid, str. 240.

⁸⁰ JUNG, C. G. *Přítomnost a budoucnost*. Ibid, str. 70.

cesty k sebauskutočneniu navzdory odporu okolností, a to mnohokrát aj bez vedomej reflexie jednotlivca a jeho kontroly nad tým, čo sa v skutočnosti deje. Nevedomie sa tak dostáva k slovu v už deformovanej podobe. A každá neuróza či psychóza má zákonite svoje sociologické súvislosti. Okrem medicínskej diagnózy je aj *sociálnym javom*.

V októbri roku 1936 v rámci prednášky v Abernethian Society v St. Bartholomew's Hospital v Londýne Jung povedal: „Byl by se někdo před třiceti lety odvážil předpokládat, že by šel psychologický vývoj ve směru obnovení středověkého pronásledování židů, že by se Evropa znovu třásla před liktorskými svazky prutů a před pochodováním legií, že by se mohl znovu zavést římský pozdrav jako před dvěma tisíci lety a že by místo křesťanského kříže mohla miliony válečníků nalákat k připravenosti zemřít archaická svastika — roznesli bychom toho člověka jako mystického blázna. A dnes? (...) Člověk minulosti, jenž žil ve světě archaických *représentations collectives*, vstal opět z mrtvých k velmi očividnému a trapně reálnému životu, a to nikoli pouze v několika jedincích, ale v mnoha milionech lidí.“⁸¹ Jung tak varuje pred patologickou kompenzáciou nedostatku prirodzenej asimilácie nevedomých obsahov a kladie dôraz na dôkladnú, avšak bezpodmienečne opatrnú *individuáciu*.⁸²

Dôkladné predchádzanie vzniku disociability psyché je jedinou možnosťou ako Západu zabrániť v zatarasení posledných úzkych cestičiek k prežívaniu mýtu a tým aj definitívnemu duchovnému zmrzačeniu. Údel, ktorý si C. G. Jung uložil a vyzýva k nemu, ako sám hovoril, aj každého jednotlivca, onu nekonečne malú jednotku, na ktorej záleží, je behom na dlhé trate. Celoživotne namáhavá a častokrát trýznivá snaha o zjednotenie protikladov je podľa neho nielen zmysluplná, ale vskutku nutná. Pre jeho dosiahnutie našiel pomenovanie *individuačný proces* alebo taktiež *uskutočnenie Bytostného Ja*. Ide o doslovnú realizáciu idiomatkej figúry „*protiklady sa umocňujú*.“ Vyžitie všetkých dostupných psychosomatických možností organizmu môže viesť k plnosti života — ku kontaktu Bytostného Ja s tým vedomým.

⁸¹ JUNG, C. G. *O pojmu kolektivního nevědomí*. Ibid, str. 155.

⁸² Úspešná asimilácia obsahov nevedomia do vedomých oblastí.

3. DIVADELNÝ VÝSKUM V KONTEXTOCH HLBINNEJ PSYCHOLÓGIE

3.1 Od psychoanalýzy k herectvu ako možnosti zjednotenia protikladov

Už Sigmund Freud sa rozhodol v náväznosti na postulát snu ako najčastejšieho výplodu nevedomých procesov so schopnosťou prieniku do každodenného vedomého života, zaviesť v rámci svojej terapeutickej praxe metódu *voľných asociácií*. Činnosť spočívala v zvedomovaní vytesnených obsahov z podprahových vedomých oblastí za účelom ich racionalizácie prostredníctvom interpretačnej pomoci terapeuta a úspešného podriadenia Egu⁸³ skrz pôsobnosť vôle. Pacientovou úlohou bolo po uľahnutí na ležadlo verbalizovať, a priori za dodržania *základného psychoanalytického pravidla* (t. j. bez kontroly rozumu, svedomia a vkusu), čo mu práve beží hlavou. Cieľom je navodenie stavu zoskupovania útržkov spomienok, fantazijných prvkov či obrazov osobného pôvodu, podobného organizácii štruktúry snov. Metóda mala predstavovať prostriedok k odstráneniu príčiny neurózy a ňou spôsobených úzkostí jej zvedomením, podľa Freuda zväčša sexuálneho pôvodu.

S povedomím tohto prístupu k rozširovaniu analýzy a výskumu snov rozvinul Jung svoju *aktívnu imagináciu*, ktorá umožňuje zostup do nevedomia za plne vedomého stavu. Ide o akúsi formu bdelého sna. Pacient zatvorí oči a čaká až sa dostaví akýkoľvek obraz. Je dôležité sa do ničoho nenútiť, obraz by mal vyvstať sám od seba. „V takových prípadoch dávam pacientovi za úkol, aby pozoroval každý jednotlivý zlomek své fantazie, ktorý se mu zdá dôležitý, v jeho takzvaném *kontextu*, to znamená na základě příslušného asociačního materiálu, do nějž je začleněn, tak dlouho, až mu porozumí. (...) jde o zpracování fantazie pozorováním dalšího fantazijního materiálu tak, jak je k fragmentu přirozeným způsobem připojen.“⁸⁴ Terapeut v tomto prípade pomáha s interpretáciou iba minimálne. Imaginácia pritom necieľi iba na obsahy individuálneho pôvodu ale počíta s asimiláciou obsahov z hlbších, teda kolektívnych, vrstiev nevedomia. Taktiež nemusí nutne slúžiť iba ako liečba diagnostikovanej neurózy, môže sa stať prostriedkom k prostému uvoľneniu nahromadenej energie potlačeného inštinktu bez patologických rozmerov — čiže celkovou úľavou nevedomiu, a tým aj iniciačným impulzom k individuálnemu procesu. Pre jednotlivca je však dôležité vyvarovať sa povrchného estetického postoja k plodom imaginácie. „Smysl a hodnota těchto fantazií se projeví teprve při jejich integraci do celé osobnosti, což je chvíle,

⁸³ Ego sa vo Freudovom ranom ponímaní do veľkej miery rovná pojmu Ja.

⁸⁴ JUNG, C. G. *O pojmu kolektivního nevědomí*. Ibid, str. 157.

kdy se s nimi konfrontujeme podle úmyslu a také morálně.“⁸⁵ O niečo väčšie riziko predstavuje neopatrné a svojvoľné zaobchádzanie s aktívnou imagináciou. Nevedomé obsahy môžu mať totiž v dôsledku dlhodobého potláčania už tak vysoký energetický náboj, že vedomie po uvoľnení ich nápor nezvládne a dôjde k reálnej *psychotickej epizóde*, ktorá môže byť vlastnosťami podobná schizofrénii.

Rozhodujúcim aspektom vo veci asimilácie nevedomých obsahov do vedomej osobnosti je však poznanie, ktoré môžeme tušiť už v Jungovom spôsobe života a autoexperimentoch v desiatych a dvadsiatych rokoch minulého storočia. Je ním fakt, že pri ceste za výsostnou individuáciou poskytujúcou ozdravné očistenie a scelenie diferencovaných vrstiev osobnosti je prostá *vnútorná* imaginácia s následnou *verbalizáciou* nedostačujúca. Koniec koncov, o type skúsenosti vymykajúcej sa definícii nástrojmi ľudského jazyka už bola reč opakovane.

V roku 1909 Jung ukončil po dohode s Paulom Eugenom Bleulerom⁸⁶, vtedajším riaditeľom psychiatrickej liečebne Burghölzli, svoj pracovný pomer z dôvodu vážneho porušenia pracovnej morálky. Malo ísť o mimomanželský milostný pomer s pacientkou. Prelom nultých a desiatych rokov je pre Junga taktiež obdobím roztržiek s Freudom (ktorý preňho bol odjakživa veľkou autoritou) a následného konca ich priateľstva. Roky tesne pred vypuknutím prvej svetovej vojny sú mu tak časom tvrdého boja o renomé vo vedeckých kruhoch, rodinnej krízy a celkovej duševnej dezorientovanosti. Po opakovaných systematických pokusoch o autodiagnostiku skrz analýzu životných udalostí (počnúc detstvom a končiac nedávnou minulosťou), snov či vrodených predispozícií sa mu nepodarilo dôjsť k žiadnemu pozitívnemu nálezu.

V knihe Aniely Jaffé *Vzpomínky, sny, myšlenky C. G. Junga* v kapitole Sčretnutí s nevedomím, kde sa psychoanalytik spovedá z udalostí tohto životného obdobia, sa píše: „Tu jsem si řekl: ‚Nevím zhola nic, takže teď jednoduše udělám, co mě napadne.‘ (...) Jako první se vynořila vzpomínka z dětství, asi z desátého či jedenáctého roku. Tehdy jsem si vášnivě rád hrával s kostkami stavebnice. Vzpomněl jsem si zřetelně, jak jsem stavěl domečky a hrady a jak jsem klenul nad branami z lahví oblouky. O něco později jsem používal opravdové kameny a hlinu jako maltu. (...) ‚Aha,‘ řekl jsem si, ‚tady je život! Ten malý kluk je ještě tady a disponuje tvořivým životem, který mně chybí. Ale jak se k němu mohu dostat?‘ (...)

⁸⁵ JUNG, C. G. Transcendentní funkce. In: *VÝBOR Z DÍLA II: Archetypy a nevědomí*. Brno: 2018, str. 326.

⁸⁶ Významný švajčiarsky psychiater a eugenik, ktorému sú pripisované zásluhy najmä za veľký prínos v oblasti výskumu schizofrénie.

Zaměstnán problémem, jak bych mohl tento úkol vyřešit, šel jsem jednoho dne jako obvykle podél jezera a sbíral jsem kameny v pobřežním šterku. (...) Stavěl jsem každý den po obědě, jestliže to počasí dovolovalo. Sotva jsem se najedl, hrál jsem si, než přišli pacienti. A večer, když práce skončila, jsem se dával znovu do stavění. Mé myšlenky se přitom ujasňovaly a byl jsem schopen zachytit fantazie, které jsem v sobě jako v předtuše cítil.⁸⁷ S dostatočným odstupom času a väčšou dávkou poznania seba samého, ale aj ľudskej duše všeobecne formuloval svoj objav takto: „Stále jsem přirozeně přemýšlel nad smyslem svého hraní a ptal se: ‚Co vlastně děláš? Stavíš jakousi malou osadu a provádíš to jako nějaký ritus!‘ Neznal jsem žádnou odpověď, ale měl jsem vnitřní jistotu, že jsem na cestě ke svému mýtu. To stavění bylo totiž jen začátek. Ten uvolnil proud fantazií, které jsem později pečlivě zapisoval.“⁸⁸

Táto posadnutosť vyvrcholila v roku 1922 kúpou pozemku pri jazere Zürich, kde si Jung v priebehu nasledujúcich dvanástich rokov vlastnoručne vybudoval v štyroch etapách kamenné obydlie, ktoré je dnes známe pod názvom Bollingen Tower. Do stavby nezaviedol ani elektrinu a viedol v nej pustovnícky život ako z dôb dávno pred priemyselnou revolúciou. Rúbal drevo, nosil a ohrieval vodu či poľnohospodárčil. Tento návrat k pôde a životu predkov doprevádzaný fyzickou prácou pestrého druhu sa mu stal terapiou a cestou von z mnohých duševných kríz: „Kdykoli jsem ve svém pozdějším životě nevěděl kudy kam, maloval jsem nějaký obraz nebo jsem opracovával nějaký kámen, a vždycky to byl jakýsi rite d'entrée, úvodní obřad pro následující myšlenky a práce.“⁸⁹

Z uvedených postrehov je možné bezpečne vyvodit', že skutočne účinná integrácia nevedomých obsahov do osobnosti jednotlivca sa musí niesť v znamení akcentu psychosomatickej rovnováhy, teda cieleného rozvíjania aj *somatickej* stránky tohto procesu. Zvedomovanie a rozvíjanie duševných impulzov si vyžaduje *vtelenie*. Telesné zakúšanie sveta je staršie ako jeho rozumová reflexia, a tak aktivuje iné vrstvy pamäti organizmu než intelektuálna činnosť. Apeluje na inštinktívny základ, s ktorým bolo vzájomne spoluutvárané. Prebúdza emócie, ale tie skutočné, v zmysle strachu o život prameniaceho z pudu sebazáchovy, nie počitky typu sentimentálneho dojatia. Fyzická činnosť otvára cestu

⁸⁷ JAFFÉ, Aniela. *Vzpomínky, sny, myšlenky C. G. Junga*. Praha: 2015, str. 152-153. Na tieto Jungove výroky rekapitulujúce jeho život sa Grotowski rád odvolával; obdivoval otvorenosť jeho spovede (konzultácia s J.Pilátovou 7.7. 2021).

⁸⁸ Ibid, str. 153.

⁸⁹ Ibid.

k *arché* ⁹⁰. Pritom takmer nezáleží na konkrétnej činnosti, ale na prístupe k nej. Ako vehikulum je možné užiť tanec, športovú aktivitu, manuálne remeslo, obstarávanie rastlín či rúbanie dreva — prakticky čokoľvek, čo má potenciál citovať kultúrnu tradíciu a odkazuje tak k záznamu určitých skúseností. Jednou pozoruhodnou možnosťou z mnohých je napríklad *herný princíp*...

Hra, teda konanie vo fiktívnych okolnostiach, umožňuje učiť z vykonávanej aktivity najvyšší cieľ samej seba. Umožňuje vymaniť sa zo starostí o kauzálny dopad konania na okolie v mnohých (nie však všetkých!) smeroch v porovnaní s každodennou realitou, a tým pádom do istej miery beztrešne chybiť. Jej funkcia sa konštituuje vzhľadom k cieľu, vytýčenému určitým počtom okolností, vyplývajúcich z výberu a osobného rozhodnutia jednotlivca. *Prístup* k veci utvára jej *zmysel*. Ten má väčšinou tendenciu smerovať k súhrnu možností, na ktorých poli, nie je možné hru odtrhnúť od života. Úsilie a pozornosť sa koncentruje na zväzky, organicky a pevne zrastajúce s individuálnymi pozíciami existencie človeka vo svete, ktoré je možné len veľmi ťažko (a zároveň neradno) spretrhať. Jednotlivec sa venuje tomu, čomu chce — jednou z možností je teda to, čo pokladá z hlbokaj vnútornej potreby za dôležité. Triumfálne pritom využíva minimalizáciu nežiadúcich efektov hernej aktivity na život, za účelom maximalizácie požadovaného výsledku, ktorého cestu smerujúcu k presahu do života nie je možné zahradiť. Typickým príkladom tohto procesu je dar *opakovania*. Práve ten odkrýva spolu s vysokou telesnou potencialitou hry najväčšie možnosti. Malé dieťa si zaumieni, že pri najbližšej naháňačke sa už nenechá chytiť. Herec si môže povedať, že zajtra umrie lepšie. Čo to však pre ľudskú bytosť znamená, umrieť znova a lepšie? Veď je to stále len *ako*. Aký to má presah do života?

Herectvo je ako fyzická činnosť, ktorá je absolútne závislá od duševnej a telesnej matérie človeka — navyše zastrešená privilégium herného princípu predstavujúceho takmer beztrešné aplikovanie prístupu *pokus/omyl* — ideálnym manévrovacím priestorom pre výskum obmedzení ľudskej existencie, tých zdanlivých aj fakticky daných. Aspoň pre Grotowského sa ním stalo. Dôležité však bolo nedat' sa zmiasť tým neslávne slávnym *ako*. Umrieť na javisku, teda umrieť akože, môže byť prachsprostou nápodobou života. Avšak, pri poctivom vystríhaní sa (ako vraví Jung) estetického prístupu k veci, v tomto prípade k hereckej akcii, je možné vystopovať medzeru, ktorá prienikom skrz umožní vzdorovať divadlu ako eliminácii na prostú tematizáciu sémantického významu daného fenoménu.

⁹⁰ Zo starogréčtiny: počiatoč, pôvod, princíp alebo taktiež pralátka...

Scénická tematizácia uvedeného typu udržuje zreteľ hlavne (často dokonca výlučne) na vzťahu k divákovi ako znakovej komunikácii. Odvaha k poctivosti však doviedla Grotowského ku kľúčovému poznaniu: prekonanie estetického prístupu k hereckej akcii odkrýva onu rozhodujúcu spojitosť so životom. Akt smrti na javisku nemusí byť iba snahou o znakovú informáciu smrti divákovi. Môže obsahovať kúsok autenticity, samozrejme nie v zmysle doslovnej realizácie tohto fenoménu. Tá by sa rovnala skutočnej hereckej smrti. Autenticita sa v Grotowského ponímaní môže vyhnúť doslovnosti. Grotowski spája autenticitu s umelosťou — čiže umelý vonkajší znak s živúcim jadrom. Autenticita, čiže oživenie jadra sa dostaví, ak sa herec vzťahuje k smrti ako ku kultúrnemu fenoménu citujúcemu enormné množstvo životných skúseností, občas až archaickej povahy, a nadväzuje s ním komunikáciu. (Komunikáciou rozumieme určitú výmenu *obsahov*.) Nachádza tak napojenie na archetypický potenciál materiálu — mytologémy, s ktorou sa konfrontuje.

Ak Grotowski tvrdí, že materiálom herca chudobného divadla je mýtus, má na mysli tento druh psychosomatického procesu. Svätý herec využíva psychický obsah (spomienku, asociáciu, obraz, útržok fantázie...) ako *dynamis*⁹¹ k pokusu o nadviazanie kontaktu so všetkým, čo je ukryté v jeho prirodzenosti, ale z dôvodu jednostranne zameraného každodenného života je to po väčšinu času nedostupné. Usiluje o dosiahnutie prienikov medzi diferencovanými vrstvami jeho osobnosti, od tých podvedomých až (v prípade dlhoročnej systematickej práce, vhodných medziľudských podmienok a súhrnu mnohých ďalších faktorov) k tým kolektívnym.

Prúd obsahov, teda impulzov, začína v istom momente vytvárať prirodzenú kontinuitu, nepretržitý samoregulujúci cyklus — preberá velenie. Deje sa to samo sebou. Impulzy nie sú zámerne privolávané, tlačené silou vedomia, vôľou. V tom prípade dochádza jedine k rozpoltenosti — na telo a dušu, na inštinkt a vôľu. Ale obklúčiť pulzujúce tajomstvo, provokatívne ho pošuchnúť a následne sa odvážne oddať jeho reakcii, vydať sa napospas tomu, čo sa stane, možno nazvať prebudením prirodzenosti. Nechať sa pohltiť tajomstvom, neucuknúť, než prestúpi organizmom, to je zjednotenie protikladov — ich priamy stret a následné preľnutie. Nevedomie pôsobí na vedomie, nie naopak. Vedomie je dôležité k tomu, aby sa akt nezvrhol v chaos, aby nedošlo k prudkému prevaleniu nevedomia a tým pádom vzniku neriadenej animálnosti, ktorá predstavuje koniec precíznej integrácie impulzov — a teda reštrukturalizácie osobnosti. Ide o prechod od jednej formy k druhej, nie

⁹¹ Zo starogréčtiny: sila, mohúcnosť, pohyb...

o dekonštrukciu tendujúcu k anarchii. Rozhodnutie oddať sa zjednoteniu protikladov, čiže nebrániť druhej strane prebrať iniciatívu, je extatické. Vylučuje sa so strachom — zo sveta, z života ako takého — ktorý je skrývaním sa. Exces zjednocujúci protiklady ruší všetky úkryty a strháva masky. Grotowski tvrdí, že ide o moment, keď človek žiari — otvára sa a necháva vystúpiť svoje bolesti, radosti, túžby aj pochybnosti na povrch. Objavuje svoj expresívny potenciál.

Tu môžeme položiť otázku: „Co to je exprese? Exprese je moment, kdy se probíjíš neznámým a poznáváš. Když se dělá něco, co je až do konce poznané, začíná to být mrtvé. Exprese vzniká při poznávání, na cestě poznávání. Exprese je odměna, dar přírody za námahu poznávání.“⁹² Expresia môže byť žiarou prejavu lásky, ktorý vidíme v očiach milovanej bytosti. Expresia zároveň umožňuje ostatným prítomným stať sa svedkom, stvrdiť posunutie hraníc a získané poznanie. „Vzhledem ke struktuře lidské duše jsou tři zásadní cesty poznání: mystika se zakládá na citech, magie na vůli a gnóze na bezprostředním poznání celku, na proměňující zkušenosti. (...) Vedle náboženství, opřeného o víru, a filosofie a vědy, opřených o zkušenost, experiment a reflexi, je gnóze „třetí cestou“, užívající obou možností; je uměním a činem.“⁹³

Vtelo vanie psychických impulzov (čiste vedomých alebo tých protikladných) priamo na javisku sa nevyučuje so vznikom semiotickej roviny hereckej akcie — ktorá je, ako vieme, prevažne záležitosťou diváckej recepcie — a súbežnej existencie týchto dvoch aspektov. Organizovanie jednotlivých psychosomaticky realizovaných impulzov do väčších štruktúrálnych celkov za účelom artikulácie pre vonkajšieho pozorovateľa (do tej miery, do akej je to možné), teda tvorba hereckej partitúry, sa stalo základným stavebným nástrojom diel Teatru Laboratorium. Veľké množstvá impulzov (vo svojej jednotlivosti takmer nebadateľných) rodiacich sa v *tele-živote*, vystupujúcich na jeho povrch a opäť sa navracajúcich do útrobov, sú neustále zoskupované na princípe zjednotenia precíznosti/spontánnosti do väčších prúdov a v prípade potreby využívané aj ako materiál k tvorbe situácie či príbehu. Spolu s rovinou sebazoznania sa rovnomerne odvíja rovina divadelná. Vedľa tej roviny individuačnej hereckej skúsenosti — ktorá je prostredníctvom priameho časopriestorového svedectva aspoň čiastočne zdeliteľná — však prechádza herec skutočným

⁹² GROTOWSKI, Jerzy. Wokół powstawania Apocalypsis. In: *Teksty zebrane. Grotowski*. Warszawa: 2012, str. 461. Pre potreby tejto diplomovej práce preložila Jana Pilátová.

⁹³ PILÁTOVÁ, Jana. *Hnízdo Grotowského: Na prahu divadelní antropologie*. Ibid, str. 175 č. 261.

životným procesom, ďaleko presahujúcim konvenčné divadelné *akože* či prostú estetickú nápodobu. Procesom, ktorý najlepšie možno nazvať jednoducho *sebapoznaním*.

Skutočné sebapoznanie a následné seba porozumenie sú niečím výrazne prekračujúcim parametre umeleckého artefaktu. Práve skrz ne naberá divadlo *antropologický* charakter. Hľadá, skúma a psychosomaticky bezprostredne preveruje *antropologické konštanty* ako človeku z jeho podstaty vlastné a naprieč všetkými etnickými skupinami a etapami historického vývoja nevykoreniteľné hodnoty.

Je však potrebné podotknúť, že vyššie popisovaná skúsenosť je neľahko dosiahnuteľným a krvavým potom vykúpeným darom aj v rámci Grotowského rozsiahlych a diverzifikovaných aktivít. Ani v prípade hercov inscenácií Teatru Laboratorium, účastníkov paradivadelných experimentov či spolupracovníkov na projektoch činnej kultúry a tretieho divadla, nejde o samozrejmosť. Grotowski, ani jeho spolupracovníci (rovnako ako C. G. Jung) naprieč všetkými inštitúciami, ktoré sa týmito snahami v priebehu rokov zaoberali, nedisponovali žiadnym overeným receptom k naplneniu tejto výzvy. Ide o cestu vysoko individuálnu. V rámci inscenačných aktivít Teatru Laboratorium tejto skúsenosti dosiahli napríklad Zbigniew Cynkutis ako *Doktor Faustus* či Ryszard Cieślak v hlavnej roli *Vytrvalého princa*. O viac menej kolektívnu skúsenosť v prípade väčšieho počtu jedincov išlo v prípade prvých rokov uvádzania inscenácie *Apocalypsis cum figuris*.

3.2 Divadlo ako rituál

Sebapoznanie a seba porozumenie v tesnom závесе nasleduje odhalenie nájdeného druhým, otvorenie sa. Musí nasledovať, inak nie je kompletne. Je opäť oddelené od určitej časti existencie, dezintegrované. To je predovšetkým potrebné si predstaviť pod Grotowského akcentom hľadania úprimného vzťahu k druhým. Nič, čo sa s človekom v rámci jeho existencie udeje, neostáva osve. Nikdy to nemožno vytrhnúť so súvislostí medziľudských vzťahov. Človek sám ako základná spoločenská jednotka neexistuje. Nato sú potrební minimálne dvaja. Jednotlivec sám nie je z hľadiska fyziologického, rovnako ako z psychologického, schopný vo svete prežiť. Preto si vytvára *persónu*, obraz seba samého pre seba aj pre druhých. Zmyslom každého *sebapoznania* je odhaliť iluzornú persónu na všetkých úrovniach, od základnej vedomej sebakritiky až po najhlbšiu mystickú skúsenosť a sebapoznanie tohto druhu projektovať do vzťahu k druhým. Reštrukturalizácia osobnosti jednotlivca je nutná vzhľadom k reštrukturalizácii vzťahu s druhou ľudskou bytosťou. Vychádzať s druhým, nie je možné bez prijatia seba samého. Prijatie seba samého znamená

zbaviť sa strachu, nedôvery k svojmu telu — strachu zo svojej prirodzenosti, ktorý predstavuje základnú rozštiepenosť. Prijatie seba samého, teda nie je možné bez odstránenia rozštiepenosti — bez zakúsenia plnosti života. A skúsenosť plnosti života stvrdzuje a intenzifikuje svedectvo druhého. Ten druhý následne svojou skúsenosťou celistvosti recipročne utužuje skúsenosti ostatné. Opäť sa tak dostávame k princípu *otázka/odpoveď, prijímať/dávať*.

Cesta k prežitku mýtu, k uvoľneniu sily archetypu, bola aj v prípade našich predkov neoddeliteľne spätá s komunitou. Jej kolektívna forma bola zrovnoprávnením pred silami vyšších súcien, a teda vymedzovaním okruhu *podobných ako som ja*. Bola v podstate stvrdením, že človek, taký aký je, nieje sám, a že jeho údol zdieľa niekto ďalší, rovnaký ako on. Z čoho vyplýva predurčenosť týchto bytostí jednej voči druhej. Cesta k *vlastnému* mýtu bola v prípade pôvodných ľudí totožná s cestou k mýtu *spoločnému*. Skutočný prežitok mýtu tak nemôže byť ani pre súčasného človeka iba do seba zahľadeným individualizmom. Nesie so sebou totiž nezmazateľnú upomienku príslušnosti k celému ľudskému rodu. Vytvára vedomie toho, že rovnakého daru sa môže dostať aj miliónom ďalších jedincov, a že tento dar je možné zdieľať. Zdieľať znamená hľadať v druhom.

Čo hľadáme v tom druhom? — „...hľadáme v ňom také seba, naše hlboké ‚já‘, naši jsoucni. Slovo ‚já‘ alebo ‚sebe‘ [‚jaźń‘ či ‚Się‘] znamená bytostné já [Das Selbst], ktoré je úplne abstraktné, keď se vzťahuje len k sobe samému a zanořuje se do introvertního světa, ale naopak: má smysl, když se uplatňuje vůči někomu jinému. Když hledáme ‚sebe‘ v někom druhém. (...) Když analyzují práci herce, vlastně analyzují sebe. Ale je to ještě víc, protože v herci mnohem víc než v sobě nacházím možnosti mé přirozenosti („nature“).“⁹⁴ Cesta za *sebapoznaním* sa uskutočňuje kvôli ceste za *poznáním druhého* a vice versa. To už nie je psychoanalýzou, divadlom, ba ani antropologickým výskumom, ale zvrchovanou životnou pravdou — Grotowski by to nazval *obcovaním*.

Je však vôbec potrebné túto skúsenosť konkrétne pomenovávať? Ak áno, aké iné slovo sa nám v súvislosti so skúsenosťou *stretnutia so sebou samým, ktoré znamená stretnutie s druhými*, navyše nápadne podobného kultovej extáze, ponúka nápadnejšie než *rituál*? Bola *Apocalypsis cum figuris* rituálom? Svätý herec je koniec koncov svätý v zmysle duchovnej sakrálnosti, náboženskej kultovosti, nie svätorečenia podľa cirkevného kódexu do kanónu

⁹⁴ GROTOWSKI, Jerzy. *Wokół powstawania Apocalypsis*, Ibid, str. 449-450.

katolíckej doktríny. Odpoveďou by mohlo byť: *ako kedy* a *ako pre koho*. Možno je však viac ku prospechu ostať pri metafore, a teda ponechať si úslovie *cesta za horizont*.

Záver

Podľa registra v kompletnom poľskom vydaní Grotowského zozbieraných spisov sa na necelých tisícstoštyridsiaticich stranách textu nachádza slovo Jung pätnásť krát. Vzhľadom na rozsah a významnosť vplyvu učenia švajčiarskeho psychoanalytika na Grotowského vnímanie sveta ako mu ich pripisuje táto práca, je to málo. Vzhľadom k tomu, že Jung bol v ideologickom rámci bývalého východného bloku nežiadúcou osobou a jeho spisy mohli byť na týchto územiach oficiálne publikované až v dobe po revolúcii roku 1989, je to pomerne dosť. Odhliadnuc od toho, že Jung sa vo svojich dielach nezdráhal priamej kritiky sovietskeho režimu a jeho hodnotového postoja k človeku⁹⁵, boli jeho názory v tomto kontexte označované za dekadentný okultizmus a individualistickú ezoteriku podvracajúcu socialistickú víziu kolektívnej súdržnosti. V súvislosti s tým, že verejná zmienka o úvahách podobného charakteru sa mohla veľmi ľahko stať vstupenkou do opletačiek so štátnou mocou, sú aj Grotowského stručné narážky na fenomén nevedomia bez priamej referencie k Jungovej osobe pomerne odvážne.

Ďalším faktom je, že Grotowski sa vo všeobecnosti odvolával na konkrétnych mysliteľov a ich jasne definované myšlienkové smery len veľmi zriedka. Citáty preexistujúcich diel a cudzích tvrdení používal málo. Preferoval parafrázu, ktorá umožňuje aplikáciu inšpiračného zdroja na vlastné myšlienky s prihliadnutím k individuálnym potrebám konkrétnej situácie a vytvára priestor pre organické prelínanie diferencovaných tendencií. Stopy toho-ktorého vplyvu je tak nutné hľadať na základe vnútornej podobnosti, teda porovnávaním významových štruktúr a kontextových súvislostí jednotlivých tvrdení — alebo obrazne povedané „*medzi riadkami*“.

Táto práca rozhodne nemá za cieľ podať obraz Grotowského špecifického chápania divadelného aktu ako programovej snahy o uskutočnenie Jungovho lekárskeho ideálu zdravého psychického diania predstavujúceho systematické zjednocovanie nevedomých obsahov s tými vedomými. Ale pokúša sa vrhnúť trochu svetla na jeho vzťah k istému súhrnu myšlienok a názorov, ktoré sa nerozhodol slepo nasledovať, ale ktoré sa inherentne zhodovali s jeho už existujúcim zakúšaním reality — hoci plne nesformulovaným a neuchopeným na vedomej úrovni. Pri práci mu hlbinná psychológia neslúžila ako vytýčená osnova alebo nebodaj akási dogma, ale ako maják v mori duchovného vyhorenia moderného človeka

⁹⁵ Napríklad vo vyššie citovanom diele *Prítomnosť a budúcnosť*.

a chaotickej sociálno-politickej situácie druhej polovice dvadsiateho storočia, ktorý občas možno len periférne a intuitívne, ale napriek tomu silne a nepretržite pociťoval.

Grotowski bol nepochybne oboznámený aj s Jungovým vedeckým dielom. Z jeho myšlienkových formulácií je to nakoniec aj poznateľné. Najviac však obdivoval jeho tvrdenia o čosi menej exaktného charakteru. Medzi ne patria napríklad spovede z osobného života a duševnej krízy tesne pred a následne počas prvej svetovej vojny otvorene popisujúce až zarážajúco intenzívne bdelé vízie, fantázie či imaginácie spôsobené asimiláciou nevedomých obsahov (pre duševnú rovnováhu s občas až zničujúcim potenciálom). Práve tu absentuje lekársky či akademický rámec, vďaka čomu vykazujú vyjadrenia viac individuálnej duchovnej *pravdy* a cestu k celistvosti popisujú ešte o niečo bezprostrednejšie ako odborné spisy. Spísala ich Aniela Jaffé do už citovanej knihy *Vzpomínky, sny, myšlenky C. G. Junga*, ktorú Grotowski, ako som sa dozvedel zo slov Jany Pilátovej počas jedného z našich osobných rozhovorov, poznal už v šesťdesiatych rokoch — teda v období *inscenačného divadla*.

Ak rozlíšime a pominieme Grotowského zámerné zatajovanie náplne svojich výskumov (z politických dôvodov) od sekundárne neuchopiteľnej životnej skúsenosti vyžadujúcej si zákonite bezprostredný čin, tak za najväčší priesečník celoživotnej práce oboch mužov je možné označiť práve snahu o uchovanie (už v úvode vytýčeného) *tajomstva*. Ide o odhodlanie bojovať v rámci individuálnych možností a dostupných prostriedkov o duševný rozmer vytrácajúci sa z ľudského života stále viac a viac. Rovnako ako z hľadiska *antropologického divadla*, tak z hľadiska *hlbinnej psychológie*, by práve jeho definitívna strata znamenala vyschnutie prameňa najvyššieho ľudského duchovného bohatstva, ktorý ešte stále uchováva možnosť *prebudenia* k plnosti života. A ako tvrdil Grotowski, byť prebudенý znamená dívať sa na svet a zakúšať ho ako dieťa, teda bezprostredne, bez zväzujúcich obmedzení. Deti nešpekulujú, neuzatvárajú sa do falošného strachu, proste sú.

Na tomto mieste je dôležité si ešte raz uvedomiť, že nejde o abstraktnú filozofiu či ezoterickú fantazmagóriu. Ide o vrodennú psychofyzologickú danosť človeka — o biologický fakt. „Kdo hľadá úplnosť, podobá sa dobrodruhom. Prodirá se neznámým terénom, kde je ťažké zjsťit, rozpoznať, rozlíšiť čo je klamné, od toho, čo klamné není. V takovém případě je nutné cíťit pod nohama pevnou zem. Bod, kde se lze hmatatelně opřít, kam se dá stoupnout. Tváří v tvář čemusi, co připomíná šílenství je nutné uchovat si naprosto zdravý rozum. *Jen osvícené šílenství nás může dovést k úplnosti*. Osvícené šílenství. Zdravý rozum si žádá něco hmatatelného, něco konkrétního, co by umožnilo jednoduše rozlíšiť

skutečné od neskutečného. Takto hmatatelnou oblastí je náš život. Když říkáme: náš život, je to ještě abstrakce; ale existuje doména, která je naším životem způsobem naprosto neabstraktním; tou doménou je tělo. Musíme si uvědomit, že naše tělo JE životem.“⁹⁶

⁹⁶ GROTOWSKI, Jerzy. Co bylo. In: *Texty - Teatr Laboratorium (třetí část)*. Praha: 1990, str. 186-187.

Pramene

Použitá a citovaná literatura

- BARBA, Eugenio, SAVARESE, Nicola. *Slovník divadelní antropologie: o skrytém umění herectví*. Praha: Institut umění - Divadelní ústav, Nakladatelství lidové noviny, 2000. ISBN 80-7106-369-X.
- BROOK, Peter. *Prázdný prostor*. Praha: Panorama, 1988. ISBN: 402-22-855.
- BUBER, Martin. *Biblický humanismus*. Praha: Malvern, 2019. ISBN 978-80-7530-206-9.
- BUBER, Martin. *já a ty*. Praha: Mladá fronta, 1969.
- ČECHOV, Michail. *Hercova cesta*. Praha: Panorama, 1990. ISBN 80-7038-154-X.
- ČECHOV, Michail. *Hercova cesta, O herecké technice*. Praha: Nakladatelství KANT, 2017. ISBN 978-80-7437-241-4.
- FISCHER - LICHTER, Erika. *Dejiny drámy*. Bratislava: Divadelný ústav, 2004. ISBN 80-88987-47-4.
- FREUD, Sigmund. VYBRANÉ SPISY II-III. Praha: Avicenum, Státní zdravotnické nakladatelství, 1993. ISBN: 80-201-0226-4, 80-201-0224-8.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *balady*. Praha: Odeon, 1976.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Faust*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1957.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Texty - Teatr Laboratorium (první část)*. Všechny části uspořádala, přeložila a studií doplnila Jana Pilátová. Praha: Pražské kulturní středisko, 1990. ISBN: 80-85040-09-3.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Texty - Teatr Laboratorium (druhá část)*. Praha: Pražské kulturní středisko, 1990, str.120. ISBN 80-85040-07-7.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Texty - Teatr Laboratorium (třetí část)*. Praha: Pražské kulturní středisko, 1990. ISBN 80-85040-07-0.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Teksty zebrane. Grotowski*. Warszawa: Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2012. ISBN 978-83-63855-17-8.
- JAFFÉ, Aniela. *Vzpomínky, sny, myšlenky C. G. Junga*. Praha: Portál, s.r.o, 2015. ISBN 978-80-262-0803-7.
- JUNG, C. G. *Duše moderního člověka*. Brno: Atlantis, 1994. ISBN: 80-7108-087-X.

JUNG, C. G. *Přítomnost a budoucnost*. Brno: Nadační fond Holar, 2019. ISBN 978-80-906731-7-5.

JUNG, C. G. *VÝBOR Z DÍLA I: Základní otázky analytické psychologie a psychoterapie v praxi*. Brno: Emitos - Tomáš Janeček, 1996. ISBN 80-85880-12-1.

JUNG, C. G. *VÝBOR Z DÍLA II: Archetypy a nevědomí*. Brno: Nadační fond Holar, 2018. ISBN: 9788090673151.

JUNG, C. G. *VÝBOR Z DÍLA III: Osobnost a přenos*. Brno: Nadační fond Holar, 2019. ISBN 9788090673168.

PILÁTOVÁ, Jana. *Hnízdo Grotowského: Na prahu divadelní antropologie*. Praha: Institut umění - Divadelní ústav, 2009. ISBN 978-80-7008-239-3.

POKORNÝ, Petr. *Píseň o perle*. Praha: Vyšehrad, 1986. ISBN 33-738-86.

STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. *Moje výchova k herectví*. Praha: ATHOS, 1946.

STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. *Můj život v umění*. Praha: Odeon, 1983.

Články a periodiká

BARBA, Eugenio, DOBROWOLSKI, Jacek, GODLEWSKI, Grzegorz, KOLANKIEWICZ, Leszek, KRUKOWSKI, Wojciech, KULIGOWSKA - KORZENIEWSKA, Anna, OSIŃSKI, Zbigniew, RACZAK, Lech, RODAK, Paweł, RODOWICZ, Jadwiga, SEMIL, Małgorzata, ŚLIWONIK, Lech + studenti teatrologie PWST Warszawa. Obejdeme se bez potlesku. Diskuzi z roku 1993 přeložila J. Pilátová. In: *Divadelní revue*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 3/2020. ISSN 0862-5409.

BROOK, Peter. Grotowski, umění jako vehikulum. In: *SaD*. Praha: spolek Svět a divadlo, 6/1996. ISSN: 0862-7258.

FLASZEN, Ludwik. Konec hry. Překlad J. Pilátová. In: *Divadelní revue*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 3/2010. ISSN 0862-5409.

KOLANKIEWICZ, Leszek. Samba s bohy. Antropologický příběh. Vybrala a přeložila J. Pilátová. In: *Taneční zóna*. Praha: Spolek pro podporu vydávání revue současného tance, 05/2001. ISSN: 1213-3450.

KOLANKIEWICZ, Leszek. Antropologické příběhy I., II. a III. Vybrala a přeložila J. Pilátová. In: *Taneční zóna*. Praha: Spolek pro podporu vydávání revue současného tance, 01/2019, 02/2019, 03/2019. ISSN: 1213-3450.

KOTT, Jan. Grotowski aneb Hranice. In: *SaD*. Praha: spolek Svět a divadlo, 9/1991. ISSN: 0862-7258.

Audiovizuálne materiály

ZMARZ-KOCZANOWICZ, Maria. *Jerzy Grotowski. Próba portretu*. Warszawa: Telewizja Polska S. A., 1999.

Internetové zdroje

Encyklopedia.Grotowski. In: *The Grotowski Institut*. [online]. Dostupné z WWW: <<https://grotowski.net/en/encyclopedia/grotowski-marian>>.

Training at Teatr-Laboratorium, 1972. In: *YouTube* [online]. Dostupné z WWW: <<https://www.youtube.com/watch?v=kNzESIKUQhw>>.

Semináre a kurzy

Dialogické jednaní s vnútorným partnerem 1. [semestrální kurz pro začátečníky]. DAMU, katedra autorské tvorby a pedagogiky. Akademický rok 2019/2020. [pedagogické vedení: doc. Martina Musilová, PhD.].

Divadelně antropologický seminář 1 + 2. DAMU, katedra autorské tvorby a pedagogiky. Akademický rok 2018/2019. [pedagogické vedení: prof. PhDr. Jana Pilátová].

Divadelně antropologický seminář 3 + 4. Ibid. Akademický rok 2019/2020. [pedagogické vedení: prof. PhDr. Jana Pilátová].

Jerzy Grotowski - Texty a kontexty 1. [semestrální seminář]. DAMU. Akademický rok 2019/2020. [pedagogické vedení: prof. PhDr. Jana Pilátová].

Tělo v historii 1 + 2. DAMU, katedra alternativního a loutkového divadla. Akademický rok 2018/2019. [pedagogické vedení: prof. PhDr. Jana Pilátová, doc. Martina Musilová, PhD.].

Workshopy

Contrasting modernities: Understanding Meyerhold and Michael Chekhov's practice as Material culture. DAMU - Divadelní fakulta AMU, katedra teorie a kritiky, Praha, 25.11.2018 - 27.11.2018. [lektor: prof. Jonathan Pitches].

Fyzická partitura a akce II. [způsoby tvorby fyzické partitury se zaměřením na vztah mezi vnitřní strukturou a vnější kompozicí akce]. Farma v jeskyni, DOX - Centrum současného umění, Praha, 15.6.2020 - 19.6.2020. [lektori: MgA. Viliam Dočolomanský, PhD.; MgA. Hana Varadinová, PhD.; MgA. Eliška Vavříková, PhD].

Fyzické divadlo. [základní principy fyzického vyjádření se zaměřením na plastičnost pohybu]. PAN - mezinárodní festival pantomímy a pohybového divadla, Liptovský mikuláš, 24.11.2015 - 28.11.2015. [lektor: MgA. Roman Horák].

Tušení a rozžívání příběhů Marca Chagalla. [fyzická i mentální, sólová a skupinová práce s tělem a hlasem vycházející z díla Marca Chagalla]. DAMU - Divadelní fakulta AMU, katedra alternativního a loutkového divadla, Praha, 21.1.2019 - 24.1.2019. [lektorka: prof. PhDr. Jana Pilátová].